

FACHTAGUNGEN DES LANDESMUSIKRATS 2011

Klassik im Radio – Kulturauftrag erfüllt?

1

Fachtagung des Landesmusikrats,
Landesmedienrats und
SWR-Landesrundfunkrats

SWR Stuttgart, Studiosaal

Kulturelles Gedächtnis als gesellschaftlicher Auftrag

2

Symposium
Landesmusikrat Baden-Württemberg,
Bayerischer Musikrat, Konrad-Adenauer-
Stiftung, Stiftung Kulturgut Orgel und
Hochschule für Musik Würzburg



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

Landesmusikrat
BADEN-WÜRTTEMBERG e.V. 

Landesmusikrat
Baden-Württemberg e.V.
Ortsstraße 6
76228 Karlsruhe

Telefon: 07 21/ 9 47 67-0
Telefax: 07 21/ 9 47 33 30

kontakt@landesmusikrat-bw.de
www.lmr-bw.de

Die Tagungen

Klassik im Radio – Kulturauftrag erfüllt?

Fachtagung des Landesmusikrats, Landesmedienrats und SWR-Landesrundfunkrats,
SWR Stuttgart, Studiosaal 6.10.2011 **3**

Zwischen Kult und Multikulti – Kultur im SWR **4**

Bernhard Hermann, SWR Hörfunkdirektor

Klassik reloaded – neue Formen klassischer Musik im Radio **8**

Thomas Langheinrich, Präsident der Landesanstalt für Kommunikation (LFK) Baden-Württemberg

Öffentlich-rechtliche Medien und ihr Kulturauftrag **10**

Jürgen Walter MdL, Staatssekretär im Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst

„Deutschlandradio und die Kultur“ **14**

Dr. Willi Steul, Intendant Deutschlandradio

Kulturelles Gedächtnis als gesellschaftlicher Auftrag

Symposium des Landesmusikrats Baden-Württemberg, Bayerischen Musikrats, der Konrad-Adenauer-Stiftung,
Stiftung Kulturgut Orgel und Hochschule für Musik Würzburg, 11.–12.11.2011 **19**

Kulturelles Gedächtnis und kulturelle Bildung **20**

Prof. Dr. Jörg-Dieter Gauger

Musik als ökumenisches Potenzial **26**

Bischof em. Paul-Werner Scheele

Gemeinsame Aspekte von Schul- und Kirchenmusik **29**

Wilhelm Lehr, OStD a.D., Vizpräsident des Bayerischen Musikrats

„Wach auf, wach auf, du deutsches Land“

– Von der Kraft der Kirchenmusik und den Gefahren des Missbrauchs ihrer Traditionen **30**

Prof. Dr. Michael G. Kaufmann

Antike Bildersprache im Kirchenlied **36**

Prof. Dr. Egert Pöhlmann

Warum vergessen wir? – Aspekte historischen Erinnerens für das Musikstudium **42**

Dr. Rüdiger Nolte

Globalisierung und kulturelle Gedächtnisse – Bach und Cage als Pole musikalischer Wirklichkeiten **46**

Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert

Klassik im Radio – Kulturauftrag erfüllt?

Fachtagung

des Landesmusikrats BW,
Landesmedienrats und
SWR-Landesrundfunkrats

SWR Stuttgart, Studiosaal

6.10.2011

Zwischen Kult und Multikulti – Kultur im SWR

Bernhard Hermann, SWR Hörfunkdirektor

Eine leichtere Frage hätten Sie dem Hörfunkdirektor des Südwestrundfunks nicht stellen können. Und ich könnte es mir sehr einfach machen, indem ich antworte: Hören Sie doch einfach unser 24-stündiges Klassik-/Kulturprogramm SWR2. Dort hören Sie dann auch Konzerte unserer beiden großen, international renommierten Sinfonieorchester und des erst vergangene Woche wieder einmal mit dem ECHO Klassik-Preis ausgezeichneten SWR Vokalensemble Stuttgart, das als einer der besten Chöre Europas gilt. Oder am späten Abend, wenn wir uns um die sogenannte Jetzt-Musik kümmern und Klänge aus unserem Freiburger Experimentalstudio zu hören sind, das weltweit für Konzerte mit Live-Elektronik renommiert ist. Sie könnten auch einfach in der nächsten Woche reinhören, wenn wir alle Konzerte vom weltweit größten Uraufführungsfestival, den Donaueschinger Musiktagen, live übertragen. Vielleicht haben Sie aber auch noch Konzerte des einzigartigen Festivals RheinVokal in Erinnerung, in dessen Zentrum die menschliche Stimme steht. Oder Sie freuen sich bereits auf den 60. Geburtstag der Schwetzingen SWR Festspiele, den wir im nächsten Jahr gemeinsam mit dem 60. Geburtstag unseres Landes Baden-Württemberg feiern. Auch die Konzerte dieses weltweit größten Radio-Klassik-Festivals werden in SWR2 und weit darüber hinaus in rund 35 Ländern dieser Welt ausgestrahlt!

Der Hörfunkdirektor des Südwestrundfunks könnte es sich also ganz einfach machen und die Frage dieser Tagung „Klassik im Radio – Kulturauftrag erfüllt?“ mit einem klaren „Ja, sogar mehr als erfüllt“, beantworten. Und weil ich diese Frage locker in einer Minute beantwortet hätte, mir aber 30 Minuten vorgegeben sind, habe ich mir erlaubt, mein Thema ein bisschen auszuweiten und es „Zwischen Kult und Multikulti – Kultur im SWR“ genannt. Keine Sorge, verehrte Vertreter des Landesmusikrates, da ist dennoch jede Menge Klassik drin.

Ich schleiche mich an dieses Thema heran, indem ich einräume, Menschen zu kennen, denen wir viel zu wenig klassische Musik in SWR2 senden. (In Wirklichkeit besteht dieses Programm aus über 60 Prozent Musik, also mehr als der Hälfte in der Zeit von 6 bis 24 Uhr – und danach von null Uhr bis morgens um sechs gibt es bekanntlich nur klassische Musik.) Ich kenne also Menschen, denen selbst das zu wenig ist, und das sind natürlich die Komponisten und Kapellmeister, die am liebsten täglich ihre Werke und

Ensembles hören würden, das sind die Orchester und Chöre des Landes und das sind natürlich auch Mitglieder unserer Orchester, die am liebsten 24 Stunden täglich klassische Musik hören würden, wenn's geht, bitteschön nur vom eigenen Orchester. Aber der SWR hat nun mal kein eigenes Klassikprogramm. Wir haben nur Frequenzen für vier landesweit auszustrahlende Programme bekommen (etwa im Gegensatz zu anderen Flächenländern, wie Bayern, die über sechs Frequenzketten verfügen). Und diese vier Programme sind im Staatsvertrag über den Südwestrundfunk auch präzise beschrieben und festgelegt: Zwei Landesprogramme mit stark regionaler Prägung (SWR1 und SWR4), ein länderübergreifendes Programm mit kulturellem Schwerpunkt (SWR2) und ein Musikprogramm vorwiegend für jüngere Menschen (SWR3). Unser ganz junges Programmangebot DASTING ist keineswegs landesweit verbreitet und für das Wortangebot cont.ra gibt es nur eine einzige UKW-Frequenz, nämlich hier in Stuttgarts Innenstadt. Natürlich kann man alle Programme des Südwestrundfunks längst auch über Satellit und Internet empfangen und ab dem nächsten Jahr, wenn wir aus cont.ra SWR Info, also ein Info-Radio machen, auch über DAB+ – dem neuen digitalen terrestrischen Ausstrahlungsweg. Falls Sie übrigens noch sinnvolle Weihnachtsgeschenke suchen, die Freude machen: Digitalradios gibt es längst in allen Preiskategorien im Fachhandel. Sie bieten mehr Programme in astreiner CD-Qualität und mit einer Menge an Zusatzinformationen! In dieser künftigen digitalen Welt, in der die Enge der UKW-Welt gesprengt wird, wird es sehr viel mehr Programmangebote geben als heute, sicher auch mehr Spezialkanäle, zum Beispiel auch solche für Klassik.

Zurück zum Kulturauftrag, den die Veranstalter ja fast wie ein Damoklesschwert über diese Tagung gestellt haben. Dabei wird der Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks mit der Verbreitung von klassischer Musik gleichgesetzt. Und diese Definition, das will ich gar nicht verhehlen, gibt sicher das Verständnis einer breiteren Öffentlichkeit von unserem Kulturauftrag wieder. Ich halte sie dennoch für sehr verkürzt.

Im Verlauf meiner 13jährigen Tätigkeit als Hörfunkdirektor des Südwestrundfunks schallte mir die Forderung nach der Erfüllung unseres Kulturauftrages immer dann entgegen, wenn an einem der Grundpfeiler des musikalischen Engagements des SWR gerüttelt

wurde, sei es an der Finanzierung der Donaueschinger Musiktage oder bei strukturellen Veränderungen im SWR Vokalensemble. Der Kulturauftrag, so muss es einem nach Lektüre von engagierten Zeitungsartikeln, Unterschriftenlisten und öffentlich gemachten Briefen erscheinen, dient in der Öffentlichkeit vor allem als ein Kampfbegriff. Er wird immer dann angeführt, wenn es etwas zu erhalten gilt, ein Festival in seiner Substanz, einen Klangkörper, Sendezeiten für ein ganz bestimmtes Genre. Der Kulturauftrag, er kommt mir dann gelegentlich vor fast wie ein in Granit gehauenes Denkmal, soll als Garant dafür dienen, eine Hochkultur in Musik und Wort zu erhalten, wie sie in der deutschen Rundfunklandschaft in weltweit einmaliger Weise gepflegt und erhalten wird. Jeder scheint zu wissen, was mit dem Kulturauftrag gemeint ist und welche Forderungen sich daraus ableiten lassen. Kein Wunder, denn die Unschärfe dieses Begriffes resultiert aus der Unschärfe des Begriffs Kultur. Und was Kultur bedeutet, dazu könnte ich Ihnen jetzt leicht und locker 250 verschiedene Definitionen liefern, aber diesen Ausflug will ich Ihnen und mir ersparen.

Schauen wir hilfeschend in den Rundfunkstaatsvertrag, dort wird es doch stehen, was wir verdammt noch mal unter Kulturauftrag zu verstehen haben. Ich bin sehr gespannt, im weiteren Verlauf des Tages im Referat von Herrn Staatssekretär Jürgen Walter die politische Definition unseres Kulturauftrags kennenzulernen, will mir aber einige wenige Bemerkungen dazu nicht verkneifen. Im 12. Rundfunkänderungsstaatsvertrag lesen wir im Paragraphen Elf zum Auftrag der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten:

„... Sie sollen (hierdurch) die internationale Verständigung, die europäische Integration und den gesellschaftlichen Zusammenhalt in Bund und Ländern fördern. Ihre Angebote haben der Bildung, der Information, Beratung und Unterhaltung zu dienen. Sie haben Beiträge insbesondere zur Kultur anzubieten ...“

Wie nun aber diese Beiträge zur Kultur zu definieren sind, das überlässt der Vertrag letztlich der Öffentlichkeit, die diesen Rundfunk ja trägt und finanziert, also Ihnen. Jedenfalls ist der Begriff „Kultur“ auslegungs- und konkretisierungsbedürftig. In unserer Alltagssprache umfasst Kultur einen unüberschaubaren Bereich von Gegenständen, Werken, Werten, Weltanschauungen, Lebensformen, sozialen Gruppen und Milieus. Bei Johann Wolfgang von Goethe erfahren wir, was sein Kulturbegriff alles umfasst: nämlich Kleidung, Ess- und Trinkgewohnheiten, Geschichte, Philosophie, Künste, Wissenschaft, Kinder, Spiele und Sprichwörter, Klima- und Landschaftsformen, Wirtschaft und Literatur und das Aufforsten und Abholzen der Berge – alles fällt unter Kultur!

Kultur ist kein justiziabler Begriff, sondern ein lebendiger, wandlungsfähiger Begriff, der die Umbrüche in der Gesellschaft mitmacht und deshalb immer wieder neue Bedeutung erfährt, ohne dass dabei die ihm früher gegebenen Bedeutungen verloren gehen müssten. Insofern betrifft der Kulturauftrag des öffentlich rechtlichen Rundfunks nicht nur seine zweifellos erstklassigen Klangkörper, ihre Konzerte und Produktionen, die Festivals oder das, was die Allgemeinheit unter klassischer Musik so versteht. Vielmehr ist unser Kulturauftrag eine Querschnittsaufgabe, er findet nicht nur in den explizit als „Kulturprogrammen“ ausgewiesenen Programmen statt, sondern auch dort, wo wir im Bereich der Popmusik experimentieren, wo wir – ich zitiere aus dem Rundfunkstaatsvertrag – den „gesellschaftlichen Zusammenhalt fördern“, indem wir beispielsweise ganz bewusst multikulturelle Projekte begleiten oder initiieren, wo wir, auch ganz ohne Musik, gesellschaftliche Kommunikation fördern, eine Diskussionskultur pflegen,

oder wie es in dem päpstlichen Rundschreiben „Communio et Progressio“ beschrieben ist, dieser Gesellschaft mit den Medien einen virtuellen Runden Tisch für das Gespräch mit sich selbst anbieten. Dass wir das Kulturprogramm des SWR im Radio einfach nur SWR2 nennen und nicht etwa SWR Kultur, hat auch damit zu tun, dass nach meinem Verständnis die Wahrnehmung des Kulturauftrages nicht allein die Aufgabe eines einzigen Programmes sein darf und kann, obwohl SWR2 sicher dasjenige ist, das diesen Auftrag in ganz besonderer Weise erfüllt.

Ich bin aber sicher, dass wir auch mit unserem New Pop Festival von SWR 3 einen Beitrag zur Erfüllung unseres Kulturauftrages leisten. Paul McCartneys „Yesterday“ oder Mick Jagger, „Satisfaction“ oder der „Wind of Change“ von den Scorpions, die unlängst beim SWR3 New Pop Festival für ihr Lebenswerk geehrt wurden, auch sie sind inzwischen große Klassiker und die Poster mit ihren Konterfeis finden sich längst auch in unseren Seniorenheimen.

Und SWR3 leistet ohne Zweifel einen großen kulturellen Beitrag, wenn die Redakteure Woche für Woche erst im Programm und dann online ihr SWR3 *Poplexikon* befüllen – mit Diskografie, Biografie, übersetzten Liedtexten oder Geschichten von und mit Künstlern der Popkultur.

SWR International fördert „Kultur“, wenn sie 5 Tage im Juli auf dem Stuttgarter Marktplatz das „Sommerfestival der Kulturen“ mitgestalten – übrigens mit starker Unterstützung von SWR3. Dort treten jeden Tag Weltmusik-Bands, regionale und lokale Bands mit Migrationshintergrund sowie Comedians auf. Veranstalter ist das Forum der Kulturen Stuttgart.

Und selbst DÄSING kümmert sich um „Kultur“, wenn die Redaktion in Musikspezialsendungen Strömungen und Trends einer ganz neuen Musik aufgreift, wie sie von Jugendlichen und jungen Erwachsenen entdeckt, gehört, gespielt und auch diskutiert wird. Bei den jungen Nachwuchswettbewerben *Rockbuster* und *Play Life* gibt das Programm jungen Bands Jahr für Jahr eine mediale Plattform, um in der Musikwelt Fuß zu fassen – weit über 100 Bands pro Jahr.

Auf die Frage nach seinem Kulturverständnis sagte mir unser Programmchef von SWR2, Dr. Johannes Weiß, der ja heute Nachmittag an der Podiumsdiskussion teilnehmen wird, lapidar: „Ich könnte jetzt Albert Schweitzer zitieren, der Kultur als ‚materiellen und geistigen Fortschritt der Einzelnen wie der Kollektivitäten‘ versteht, oder Dietrich Bonhoeffer, für den Kultur ‚der Spielraum der Freiheit‘ ist.“ Und als ich dann insistierte und wissen wollte, was denn für ihn, für Johannes Weiß, Kultur ausmacht, kam eine sehr einfache, aber wie ich finde wunderbare Definition: „Kultur ist, was das Leben lebenswert macht.“

Und das ist nun einmal ganz verschieden. Ich bin ja als Hörfunkdirektor auch gelegentlich mit jungen Leuten konfrontiert, die mich fragen, weshalb wir so wahnsinnig viel Geld – es sind um die 85 Millionen Euro ohne Technik und Verwaltung, also reine Programmkosten – in die nach ihrer Meinung völlig verstaubte alte Klassik und langweilige Kultur stecken. Ich frage dann gerne zurück, ob sie sich in einer Demokratie wohlfühlen oder eine Diktatur bevorzugen würden. Die Antwort ist klar und dann sage ich: „Wenn von 100 Menschen 90 Popmusik hören wollen und zehn klassische Musik, dann heißt die Antwort in einer demokratischen Gesellschaft nicht neunmal so viel Pop wie Klassik, sondern ein Pop- und ein Klassikprogramm und beide Gruppen bekommen, was sie lieben.“

Ich kann es aber sehr wohl verstehen, wenn die junge Generation der DÄSING-Hörer mir vorhält, dass wir fast 12mal so

viel Geld in SWR2 stecken, wie in ihr Programm. Natürlich sind anspruchsvolle Wort- und Musikprogramme immer teurer als eine Popwelle – aber die Differenz ist schon extrem!

Kulturauftrag in diesem Sinne bedeutet also nicht nur, dass wir bewahren, sondern auch, dass wir stets bereit sind, das Neue, das Überraschende, das Bereichernde zu entdecken, auch dort, wo es noch keiner gesucht hat, und sei es nur für eine Minderheit, aber das macht nix. Denn genau das unterscheidet uns von den privaten Radioanbietern. Mit Kultur, mit Hochkultur gar, kann man keine Quote machen, kann man kein Geld verdienen.

Wir verstehen unseren Auftrag durchaus als einen dreifachen: Wir bewahren Kultur, aber wir entdecken auch Neues, fordern, fördern und produzieren, was im kommerziellen Kulturbetrieb keine Chance hätte und zum Dritten: Wir gestalten aktiv, wir bringen selbst Neues hervor und das nicht nur im Bereich der Orchester und Ensembles und Festivals, sondern auch im Bereich künstlerisches Wort, der Literatur, dem Hörspiel, in den Diskussionsrunden und Features einer anspruchsvollen und ansprechenden Hochkultur, wie sie in dieser Dichte und Vielfalt nur noch das öffentlich-rechtliche deutsche Radio zu bieten hat – und das übrigens für ganze 5,76 € im Monat, denn so hoch ist der Radioanteil an unserer Rundfunkgebühr.

Zurück zur Musik, die ja heute unser vorrangiges Thema sein soll: Der SWR ist innerhalb der ARD der Sender mit den meisten Klangkörpern. Wir haben bedingt durch die Historie der fusionierten Sender SDR und SWF zwei eigene große Sinfonieorchester sowie eine gemeinsam mit dem Saarländischen Rundfunk unterhaltene Radio Philharmonie. Wir haben ein Vokalensemble, eine Big Band und in Baden-Württemberg zwei Festivals mit weltweitem Renommee, die ich beide schon erwähnt habe, die Schwetzingen SWR Festspiele und die Donaueschinger Musiktage. All dies betrachten wir als unbedingt zu uns gehörend. Unsere Klangkörper und Festivals sind allesamt Zeugen der Zeit, zu der sich der öffentlich-rechtliche Rundfunk nach dem Krieg neu formierte. Sie trugen einen ganz wesentlichen Teil dazu bei, auf den Ruinen, die die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs zurückgelassen hatte, den Neubau eines Kulturlandes zu errichten, das nach wie vor eine einmalige Dichte an Theatern und Opernhäusern, an Orchestern und Chören aufweist.

In den mehr als 60 Jahren, in denen unsere Klangkörper und Festivals nun existieren, hat uns die Öffentlichkeit also mit einer wichtigen Aufgabe betraut. Die Klangkörper der ARD gehören zu den besten in dieser Republik. Sie sind führend im Bereich der zeitgenössischen Musik und sie haben einen gewichtigen Anteil an der Demokratisierung der Hochkultur. Sie sind nicht allein auf den großen Konzertpodien der Welt unterwegs, sondern vor allem auch im Sendegebiet. International gefragte Dirigenten stehen an ihrer Spitze, und Konzerte, die bei den Salzburger Festspielen Eintrittspreise von 200 oder 300 Euro kosten, sind in der gleichen Besetzung in Stuttgart, Freiburg, Wiesloch oder Schwäbisch Gmünd für ein Zehntel dieses Preises zu hören. Und im Radio wie gesagt für ganze 5,76 € im Monat. Wir bieten Hochkultur für alle, auch wenn leider nur wenige sie nutzen.

Wie gesagt, dieser Teil des Kulturauftrags ist uns im Laufe der Jahrzehnte als Aufgabe von der Gesellschaft übertragen worden; aber mir scheint, dass es in der breiten Öffentlichkeit immer weniger Bewusstsein dafür gibt, welche Leistung der Rundfunk hier für diese Gesellschaft vollbringt. In den vor allem von den Printmedien geführten Debatten um die Höhe der Rundfunkgebühren spielt

der Hörfunk so gut wie keine Rolle, obwohl mehr als die Hälfte der Deutschen täglich über einen längeren Zeitraum das öffentlich-rechtliche Radio einschalten und nutzen. Das Radioprogramm SWR2, das die Heimat unserer Klangkörper und damit der klassischen Musik ist, genießt im Übrigen deutschlandweit einen ausgezeichneten Ruf. Viele unserer Hörer, die wir Dank zeitgemäßer Technik auch außerhalb unseres Sendegebietes erreichen, bezeichnen es als das Beste unter den Kulturprogrammen der ARD.

In diesem Programm bieten wir überwiegend, aber nicht nur klassische Musik, oder simpel gesagt nicht nur „Konzertsaal-Musik“. Der Jazz spielt eine Rolle, Musik aus der Welt spielt eine Rolle, aber immer wieder und zunehmend auch populäre Musik aus der klassischen Popkultur. Diese sehr vorsichtige, aber auch gezielte und bewusste Erweiterung unseres musikalischen Spektrums macht uns nicht nur Freunde. In der Beurteilung des Musikangebotes zeigen sich deutlich die Brüche und Umbrüche in der Gemeinschaft der Kulturinteressierten aller Altersgruppen. Während unsere älteren Hörer ein breites Klassikangebot erwarten, wollen jüngere Hörer, die unsere Wortbeiträge schätzen, gerne auch mit anderen Musikrichtungen unterhalten werden. Sie kennen das vielleicht aus Ihrem Alltag: hochqualifizierte junge Musiker, die gerade mit größter Konzentration drei Stunden an einer Bruckner-Sinfonie geprobt haben, legen die Geige in den Kasten, stöpseln sich an ihren iPod und hören nicht etwa eine Klaviersonate von Beethoven, nein, einen neuen Titel von Tim Bendzko – „Nur noch kurz die Welt retten“.

Erweitern werden sich übrigens auch Ihre Möglichkeiten, die Sendungen unserer Programme, auch die von SWR2, zu empfangen. Denn die Einmaligkeit, die Vergänglichkeit des Augenblicks, ein Kennzeichen des herkömmlichen Radios, verträgt sich schon lange nicht mehr mit der Forderung der Nutzer der neuen Medien, jederzeit – also zeitsouverän – auf die Inhalte der Radios zurückgreifen zu können. Sendung verpasst? Macht nichts, der SWR2 RadioRecorder erlaubt es, interessante Sendungen jeder Art aufzuzeichnen und später nachzuhören. Bereits jetzt ist der größte Teil der Wortsendungen in SWR2 online jederzeit abrufbar oder steht als Podcast zur Verfügung. Auch bei den Musiksendungen können wir jetzt endlich damit beginnen, sie eine Woche lang nach Sendung zum Nachhören, also „on demand“, zur Verfügung zu stellen. Dazu bedurfte es langwieriger Verhandlungen mit den Musikverlegern und eines abgestimmten Vorgehens innerhalb der ARD-Familie. Ab November werden wir sukzessive auch Musiksendungen von SWR2 im Internet bereitstellen können. Und seit zwei Jahren bieten wir schon jede Woche ein klassisches Musikstück zum kostenlosen Download an, ein Angebot, das bei unseren Hörern zu einer anhaltend positiven Resonanz geführt hat: Woche für Woche nehmen mehr als zehntausend Hörerinnen und Hörer dieses Angebot an und laden das Musikstück der Woche herunter.

Und das heißt: die Hörer sind nicht allein auf das angewiesen, was sie gerade im Radio angeboten bekommen. Nein, sie können hören, was sie verpasst haben oder das, was sie in unserem Programm mehr interessiert als die gerade laufende Sendung.

Was unsere Orchester und das Vokalensemble produzieren, ist zudem dank unseres eigenen Plattenlabels SWR Music ein gewichtiger Beitrag auf dem internationalen Plattenmarkt geworden. Die Rundfunkanstalten als Produzenten sind seit den 50er Jahren entscheidend daran beteiligt, jungen Künstlern und musikalischen Entdeckungen den Weg ins Musikleben zu ebnen, sie zu fördern und zu unterstützen. Mir fällt kein junges deutsches Talent ein, das auf seinem Weg in die internationale Spitze nicht vom öffentlich-recht-

lichen Rundfunk mit Engagements und Produktionen gefördert worden wäre. Oder: bevor der chinesische Pianist Lang Lang weltbekannt wurde, ist er schon in Schwetzingen aufgetreten. Seine erste Plattenproduktion hat Martin Stadtfeld beim SWR gemacht. Jahr für Jahr produzieren wir mit dem Landesjugendorchester eine CD. Kein Jahr vergeht, an dem nicht unsere Orchester und das Vokalensemble renommierte Plattenpreise einheimen. Vom ECHO Klassik über den Midem Classical Award oder Grammy-Nominierungen und so weiter und so fort. Gerade die Tatsache, dass das Kulturprogramm des öffentlich-rechtlichen Rundfunks selbst als Produzent aktiv ist, macht es natürlich auch zu einer kostspieligen Angelegenheit. Das private Klassikradio, das im Übrigen einen sehr verwässerten Klassik-Begriff pflegt, bedient sich ausschließlich der Dinge, die der Musikmarkt ohnehin bietet. Vertiefende, erklärende Musiksendungen, Abseitiges, Neues oder gar Experimentelles fehlt natürlich ganz, abgesehen einmal von der Kompetenz in der Präsentation.

Der Kulturauftrag, um wieder zu diesem von Ihnen eingeklagten Begriff zu kommen, besteht aber gerade darin, dass wir nicht nur Abspielstation sind für weichgespülte Wohlfühlklassik, wie man sie auf den Hotelfluren rund um die Uhr zu hören bekommt, womöglich noch mit jeder Menge Werbung dazwischen. Unser Auftrag bedeutet auch, dass wir die Hörer zu Entdeckungen einladen, sie fordern, manchmal herausfordern, jedenfalls nicht unterschätzen in ihrem Bedürfnis, sich auf Dinge einzulassen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen, die nicht auf ihrem Weg liegen. Und damit meine ich keinesfalls nur die Experimente der neuen Musik. Vielleicht gehört mehr Mut dazu, im Kulturprogramm ein Jahr lang, wie wir das gemacht haben, jede Woche ein traditionelles Volkslied vorzustellen. Ich habe gesagt, der Kulturauftrag, den wir in großer Vielfalt und mit Herz und Hirn erfüllen, ist uns nicht nur lieb, er ist auch teuer. Als ich im Mai 1998 vor meiner ersten Wahl zum Hörfunkdirektor des neuen Senders SWR im Rundfunkrat befragt wurde, stellte mir Birgit Kipfer, SPD Landtagsabgeordnete und Rundfunkrätin, die Gretchenfrage nach den Klangkörpern. Ich war darauf gefasst und habe damals sinngemäß geantwortet, dass die Unterhaltung von Orchestern und Chören sicher keine genuine aus dem Staatsvertrag als Verpflichtung abzuleitende Aufgabe einer Rundfunkanstalt sei – es gibt ja auch Anstalten ohne eigene Orchester. Diese Orchester und Ensembles seien uns aber im Laufe unserer Geschichte als Aufgabe zugewachsen, die uns die uns tragende Gesellschaft zugemutet und zugetraut habe. Und ich finde, wir sollen und wir müssen sie pflegen und weiterentwickeln, solange uns diese Gesellschaft auch die dafür notwendigen Mittel zur Verfügung stellt.

Und da sehen wir seit Jahren eine deutlich schwindende Solidarität, die mit enormem Rückgang unserer Einnahmen einhergeht. Der Südwestrundfunk muss beispielsweise bis zum Ende dieses Jahrzehnts mit rund 220 Millionen Euro weniger auskommen. Das wird in allen Bereichen unserer Arbeit zu spüren sein.

Wir jammern nicht, sondern wir packen es an. Mit dem Sparprogramm, das sich der SWR auferlegt hat, geht eine strategische Neuausrichtung des Senders einher. Denn wir müssen erkennen, dass wir unseren Auftrag nur dann erfüllen, wenn wir der ganzen Bevölkerung ein Angebot machen. Und ich sage es ganz offen: Da haben wir gerade bei den jüngeren Generationen erheblichen Nachholbedarf! Der strategische Umbau im SWR darf also nicht allein verstanden werden als Reflex auf die sich zuspitzende finanzielle Situation. Er wäre auch ohne Sparzwang nötig gewesen.

Wenn nämlich alle Bürgerinnen und Bürger Gebühren zahlen müssen, dann müssen wir ein Programmangebot schaffen, in dem sich auch alle wiederfinden können. Dann müssen wir auch einen Kulturbegriff bedienen, der weiter gespannt und offener ist als Klassik und Hochkultur.

Wir werden uns am Ende dieses Prozesses nicht verstecken müssen. Das Nettobudget von SWR2 wird dann nicht mehr bei gut 12 Millionen, sondern nur noch bei 9 Millionen Euro jährlich liegen. Und das ist noch immer ein Etat, von dem andere Kulturradios in der ARD träumen. Die Zahl der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter wird dann von heute 200 auf 150 reduziert sein. Auch mit dieser Zahl lässt sich ein gutes und qualitativ hochwertiges Kulturprogramm auf die Beine stellen. Da bin ich mir sicher, und das beweisen die Redakteurinnen und Redakteure von SWR2 schon heute mit ihrem Mut zu Veränderungen. Selbst nach einer Kostenreduktion um 25 Prozent wird dieses Programm SWR2 immer noch so ausgestattet sein, dass wir ein kulturelles Qualitätsprogramm anbieten können mit Hörspielen, Features, Lesungen und Diskussionsendungen – und vor allem mit viel Musik.

Es gibt in diesem Prozess keine Denkverbote und wir bauen auch um nichts einen Zaun. Und doch ist es natürlich unser Wunsch, auch künftig die bedeutende Rolle als Kulturfaktor und Kulturproduzent im öffentlichen Raum weiter spielen zu können, wie wir es derzeit tun – im Radio, bei Konzerten und mit den vielen Kulturveranstaltungen jährlich im Sendegebiet.

Wenn Sie also die kulturellen Leistungen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks für die Zukunft sichern wollen, weil sie Ihr Leben ein bisschen lebenswerter macht, dann befragen Sie hierzu auch Ihre Kinder, Enkel und Nachbarn. Und dann ist es an uns allen gemeinsam, mit einer gesunden Mischung in die Zukunft zu gehen und zwar: von kult bis multikulti! Und ich bin sehr zuversichtlich, dass der Geheimrat von Goethe auf seiner Wolke sitzt und unseren kulturellen Bemühungen gelegentlich ein bisschen Beifall spendet.

Klassik reloaded – neue Formen klassischer Musik im Radio

Thomas Langheinrich, Präsident der Landesanstalt für Kommunikation (LFK) Baden-Württemberg

**Sehr geehrter Herr Professor Wilske,
sehr geehrter Herr Stich,
sehr geehrter Herr Staatssekretär Walter,
lieber Herr Steul,
lieber Herr Hermann,**

es freut mich sehr, in diesen heiligen Hallen (überhaupt) reden zu dürfen. Ob ich als Präsident der Landesanstalt für Kommunikation für das Thema wirklich qualifiziert bin, ist angesichts der hier geballten Klassikkompetenz allerdings zweifelhaft.

Klassische Musik interessiert und fasziniert mich weniger in meiner amtlichen Eigenschaft, denn als Person. Aber vielleicht kann dieser Blick des Nichtexperten / des Laien auch einen Akzent setzen in der Welt der Radiomacher und Musikexperten. Die reale Welt ist in diesem Sinne ja auch nicht elitär. Viele würden vielleicht sogar offen erklären, sie gingen nicht in Klassikkonzerte und wären mit Pop- und/oder Volksmusik ganz zufrieden.

Wie kann es gelingen, klassisches Repertoire auch dem breiten Publikum schmackhaft zu präsentieren? – denn die Eingeweihten müssen wir schließlich nicht missionieren, da könnte es höchstens ein Problem sein, ob die eine oder andere Spezialität in SWR2 oder im Deutschlandradio eine ausreichende Nische hat oder nicht. Wie findet man aber breiten Publikumszuspruch?

Einen Garant für ausverkaufte Hallen findet man nicht oft – einer aber füllt sie alle: Die SAP Arena in Mannheim mit 10.000 Besuchern, die Waldbühne in Berlin mit 18.000 Fans. Nein, es ist nicht Comedian Mario Barth, es ist David Garrett. Und er ist ein Phänomen. Der Star-Geiger, den mancher Feuilleton-Kritiker etwas despektierlich als Mischung aus „Schwiegersohn und Pirat“ beschreibt, ist zweifellos ein Superstar.

Mit seinen Crossover-Konzerten trifft er den Nerv eines buntgemischten Publikums, er präsentiert ihnen die waghalsige Mixtur aus Debussy, Led Zeppelin und der Filmmusik aus „Fluch der Karibik“ als Tour de Force. Er rebellierte in seinen Konzerten gegen Tradiertes und das Establishment und macht aus klassischer Musik ein Event für die Showbühne. Und begeistert etwa auch bei der Arena of Pop in Mannheim das durchaus junge Publikum. Garrett ist ein Massenphänomen und zurzeit absolut im Trend.

Bereits seit einigen Jahren hat sich die sogenannte E-Musik von den Marketing-Abteilungen ein Facelifting verordnen lassen. Während man auf den LP-Covers der 70er oder 80er Jahre nachdenkliche Musiker in Zwiesprache mit ihrem Instrument präsentiert bekommt, zeigen die heutigen CDs und Konzertplakate Künstler, die mitten im Leben stehen, mit Charisma, Personality und Individualität. Viele scheinen dazu vom Modelaufstieg direkt ins Konzert-

haus geschritten zu sein. Klassische Musik ist dabei nicht nur etwas fürs Ohr, sondern auch etwas fürs Auge. Mit Hilfe junger, moderner Protagonisten wird sie aus tradierten Schubladen herausgeführt und in die moderne Medienwelt transportiert. Und es werden Stars generiert wie Vanessa Mae, Nigel Kennedy oder Anna Netrebko. Sie werden – man kann das beurteilen – nicht nur über ihr musikalisches Talent, sondern auch über ihr Aussehen, ja ihren Sex-Appeal promoted.

Nicht umsonst hat uns auch die Bildzeitung vor wenigen Tagen in einer Fotoserie vor Augen geführt, wie „sexy“ doch die „jungen Klassik Stars“, Danielle de Niese („Operas coolest Soprano“) oder Julia Fischer (German Superstar) und Katherine Jenkins als „heißester Klassikstar der Welt“ sind. Zitat: „The audience for classical music has changed enormously in the last five years – at the start of my career classical music was mostly for an older, posher audience, but I was never part of that. I get so annoyed with the purists who think the music is only for them!“

Genau auf der Höhe dieses Trends ist auch das private – jetzt bundesweit auch über DAB+ zu hörende – „Klassik-Radio“. Im Vergleich zu allen Kulturwellen der ARD setzt Klassik-Radio-Vorstand Ulrich Kuback seit Jahren gezielt auf Mainstream, Lifestyle und stylische Verpackung. Mit großem Erfolg. Über 1,7 Millionen Hörer verfolgen am Tag das Programm aus Hamburg. Auch hier in Baden-Württemberg ist es über UKW etwa in Stuttgart und Karlsruhe zu hören, dazu wird es über DAB+ und im Kabel verbreitet. Statt Essay, Forum, Matinee, Kontext oder Aula heißen hier die Sendungen Nightflight, Cinemashow oder Classiclounge.

Im Gegensatz zu vielen anderen Klassik-Programmen will der Sender ein Lebensgefühl mit Hilfe eines Soundteppichs vermitteln. Und genau wie bei David Garrett in seinen Erfolgstourneen ist hier die Trennung zwischen E- und U-Musik aufgehoben.

Smooth-Jazz, Soul, Klassik und Akustik-Pop werden nicht thematisch oder musikwissenschaftlich aneinandergereiht, sondern werden reduziert auf Fünf-Minuten-Highlight-Sequenzen zu einem Soundtrack, der verbunden mit kurzen Moderationen unser tägliches Leben musikalisch unterlegen und entspannen soll. Musik wird für ein Massenpublikum bewusst selektiert, konfektioniert, geglättet und so zum Wellness-Grundrauschen des Alltags. Klassik Reloaded eben. Natürlich gibt es wie bei David Garrett zahlreiche Kritiker, die von Verflachung sprechen und das Programm von Klassik-Radio als „Häppchenmusik“ ablehnen.

Aber, meine Damen und Herren, während sich die Melange der öffentlich-rechtlichen Kulturprogramme fernab des Mainstreams an eher intellektuell gebildete Menschen ab 50 mit Muße und Zeit

zum Zuhören wendet, hat Klassik-Radio bewusst den Schritt aus der Nische vollzogen. Als privater Veranstalter hat der Sender es geschafft, klassische Musik für breite Zielgruppen fernab der Köchelverzeichnisse zu öffnen und auch für die Werbeindustrie attraktiv zu machen. Und manch einer der Hörer der Zielgruppe 30 bis 50 will vielleicht nach dem einen oder anderen Appetithappen beim Autofahren später im Konzertsaal doch das ganze musikalische Diner erleben.

Klassik reloaded heißt es auch für zahlreiche Orchester. Mit ungewöhnlichen Aktionen versucht man, neue Zielgruppen zu erschließen. Vor allem der jugendliche Nachwuchs ist natürlich Ziel vieler pädagogischer Projekte und ambitionierter Aktionen. Auch der Südwestrundfunk ist hier an vielen Stellen aktiv, um Klassik vom verstaubten Image zu befreien. Eine wichtige Aufgabe.

Mehr und mehr setzt sich zudem auch bei den Konzerthäusern die Erkenntnis durch, dass es oftmals althergebrachte Rituale sind, die jungen Konzertbesuchern fremd und nicht mehr zeitgemäß erscheinen und unnötige Schwellen aufbauen. Das klassische Konzert droht, so die Agenturen, zum Auslaufmodell zu werden. Also heißt es auch hier Klassik reloaded – weg von der Tradition hin zu neuen Formen, behutsam, ohne die älteren Gäste zu verschrecken.

So lädt etwa das BR-Symphonieorchester zu einer „Classic Hour“ junge Besucher zur Begegnung mit Musikern und Dirigenten ein. Beim Deutschen Symphonieorchester Berlin wurde das „Casual Concert“ entwickelt: Für 15 Euro bei freier Platzwahl treffen sich Musiker und Publikum in lockerer Straßenkleidung und danach zur „After Concert Lounge“. Umdenken auch in der Pause: Sekt und Häppchen sind nicht unbedingt das, was junge Leute hipp finden. Klassik reloaded heißt aber auch, mit Hilfe der digitalen Medien Barrieren und Hürden abzubauen und so neue Zielgruppen zu erschließen.

Hochmodern und aktuell präsentiert sich etwa die Met in New York. Sie lädt mehrmals im Jahr zur Opernpremiere vor der eigenen Haustür ein – per Live-Übertragung im heimischen Multiplex-Kino. So können Klassik-Fans etwa in Bruchsal Klassikfeeling in High Definition im Kinosaal erleben. Oper wird zum ungewöhnlichen Event. Die Berliner Philharmoniker bieten seit Neuestem in Kooperation mit Sony auf dem heimischen TV-Gerät per Internetanschluss Konzerte gegen Bezahlung.

Ein anderes, zugegeben etwas skurrileres Ambiente bietet die Therme Erding, wo man in diesem Sommer in der Saunalandschaft das Rossini-Trio erleben kann – ein eher schweißtreibender Kulturgenuß.

Auch der Blick auf die baden-württembergische Radiolandschaft lohnt beim Thema Klassik reloaded, meine Damen und Herren. Mit Echo-Fm und PH 88,4 in Freiburg, Horads in Stuttgart, der Uniwelle in Tübingen und nicht zuletzt dem LernRadio der Musikhochschule in Karlsruhe widmen sich mit finanzieller Förderung der LFK fünf Hochschulen dem Thema Musik und das off- und on-Air.

Besonders möchte ich an dieser Stelle die Hochschule für Musik in Karlsruhe hervorheben. Hier werden an einem eigenen LernRadio-Institut Musikjournalisten ausgebildet. Hoch dotiert mit LFK-Medienpreisen erproben die jungen Studierenden in Theorie und Praxis, wie man klassische Musik zeitgemäß vermitteln und präsentieren kann. Ich habe mir sagen lassen, dass die Absolventen aus Karlsruhe bei den öffentlich-rechtlichen Sendern gerade in den Kulturredaktionen gern gesehen sind und für neue Ideen sorgen. Insofern sind die Fördergelder der LFK doppelt gut angelegt.

Dass klassische Musik auch etwas mit jungen Menschen zu tun hat, findet sich durchaus in den Programmen der nicht kommerziellen Lokalradios und der Lernradios in Baden-Württemberg wieder. In unterschiedlicher Weise wird hier versucht, dem eher

jugendlichen oder alternativen Zielpublikum der Sender Klassik nicht als Vehikel tradierter wissenschaftlicher Vermittlung vorzustellen, sondern als „emotionaler“ Genuss.

Und so finden sich in den Programmen ebenfalls Crossover-Elemente, aber auch viel Personality und Herzblut. Auf Kanal Ratten etwa vermittelt ein Musikwissenschaftler dem normalen Radiohörer klassische Musik. StHörfunk in Schwäbisch Hall präsentiert einmal die Woche zwei Stunden Crossover. Die Wüste Welle in Tübingen will am Sonntag Lust auf Klassik machen. Dazu hat der Sender auch eine eigene Big Band gegründet.

Vokalensembles finden beim Querfunk in Karlsruhe ihre Plattform, beim Uniradio in Tübingen werden Fundstücke aus der klassischen Musik präsentiert oder das LernRadio Karlsruhe setzt im Kulturmagazin SixMag auf die Mischung von Klassik, Jazz und Pop. Auch hier immer wieder der Versuch, weg von den Sparten, hin zu Crossover-Formen zu kommen, Musik nicht im U- und E-Standard, sondern als „spannende“ Musik zu präsentieren.

Neben dem Trend, Klassik als Soundteppich für eine breite Masse zu weben oder beim nicht kommerziellen Radio mit Crossover neue Spannung zu erzeugen, zeichnet sich aber auch eine Gegenbewegung der Individualisierung von Musik und damit auch der klassischen Musik ab. Allein beim Webradioportal „radio.de“ ergibt der Suchbegriff „Klassik“ 256 Radioprogramme, die man über einen eigenen Webstream im Internet empfangen kann. Vom reinen Opernradio bis zu Barockmusik, eigenen Kanälen für Konzerte oder Kantaten, es gibt hier nichts, was es nicht gibt.

Das Portal last.fm bietet darüber hinaus die Möglichkeit, Musik auf den eigenen Geschmack hin zu individualisieren. Wenn ich David Garrett beispielsweise als Suchbegriff dort eingabe, konfektioniert mir die Software ein Radioprogramm, das Musik im Stil von David Garrett wiedergibt. Der Webhörer wird zum eigenen Programmredakteur und erhält ein nach seinem Geschmack zusammengestelltes Musikprogramm.

Lassen Sie mich am Ende meiner Ausführungen noch einmal auf David Garrett zurück kommen. Sein Beispiel zeigt, auch mit klassischer Musik kann man ein Massenpublikum erreichen. In den ausverkauften Konzerten tummelt sich ein heterogenes Publikum, Frauen und Männer gleichermaßen, ältere Besucher, aber auch viele Jugendliche und Kinder. Vielleicht ist es seine Personality, seine zeitgemäße Klassik-Show, die diese jungen Menschen an bislang unbekanntes Terrain herangeführt haben.

Dieser Hype geht allerdings an den öffentlich-rechtlichen und privaten Popwellen größtenteils vorbei. Crossover ist hier zumindest On Air immer noch ein Fremdwort. Auch wenn zunehmend Bands wie 2Raumwohnung oder Grönemeyer in ihre Musik konzertante Klänge und große Orchester integrieren und keine Scheu vor dem Experiment haben, und auch in Werbespots immer wieder klassische Musik genutzt wird, um zu emotionalisieren, sind nach wie vor die Wellen in ihrem musikalisch durchformatierten Korsett gefangen. Klassik spielt höchstens mit Falcos „Rock me Amadeus“ eine Rolle. Dabei zeigen Off Air-Konzerte wie Arena of Sound, dass David Garrett oder in diesem Jahr die Formation Adoro auch beim jugendlichen Publikum punkten können. Natürlich wäre es naiv zu glauben, neben Lady Gaga demnächst auch Beethovens 9. im Programm von SWR3 oder Radio Regenbogen zu erwarten. Allerdings denke ich, dass die Radiomacher im Südwesten genügend kreatives Potential haben, um klassische Highlights ideenreich ihren Hörern zu präsentieren.

Die nämlich sind offen für Neues – auch für Klassik reloaded.

Öffentlich-rechtliche Medien und ihr Kultur-auftrag

Jürgen Walter Mdl, Staatssekretär im Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst

**Sehr geehrter Herr Stich,
sehr geehrter Herr Langheinrich,
sehr geehrter Herr Professor Wilske,
sehr geehrte Damen und Herren,**

damit keine Missverständnisse aufkommen: Ich habe zum öffentlich-rechtlichen Rundfunk eine ähnliche Haltung wie Bertold Brechts Herr Keuner zu den Zeitungen: Ich will ihn weiß Gott nicht abschaffen, ich möchte schlichtweg einen besseren öffentlich-rechtlichen Rundfunk. Dies heißt nicht, dass ich meinen Kulturbegriff oder meinen persönlichen Geschmack im Programm wiederfinden will, aber ich möchte, dass der öffentlich-rechtliche Rundfunk seinen Beitrag zur kulturellen Bildung dieser Gesellschaft leistet. Und zwar nicht kurz vor und nach Mitternacht.

Doch warum theoretisieren, liegt der Blick ins Programm doch so nah.

Sie werden dabei Folgendes feststellen: In den TV-Programmen der ARD könnten Sie zum Beispiel morgen, verteilt über den Tag, insgesamt siebenmal die Seifenoper „Rote Rosen“ sehen. Gleich neunmal läuft im ARD-Verbund die Telenovela „Sturm der Liebe“. Und sogar elf Zoo-Dokus der Kategorie „Eisbär, Gorilla und Co.“ gehen allein morgen bei der ARD-Familie über die Sender. Echte Kulturformate, innovative Sendekonzepte oder anspruchsvolle Filmproduktionen dagegen sucht man vor 22 Uhr meist vergebens. Oder sie fristen ihr Dasein gleich ganz in den Sparten-sendern. Programmvielfalt und Erfüllung Erfüllung des Kulturauftrags – so könnte man kritisch sagen – sehen anders aus.

Dieser Auszug aus der Programmwirklichkeit des öffentlich-rechtlichen Rundfunks ist – zugegeben – verkürzt. Und natürlich bieten ARD und ZDF in Fernsehen, Hörfunk und Internet eine breite Palette, von sanfter Berieselung bis hin zu hohem Anspruch – darunter auch viel Hervorragendes, Innovatives und Ambitioniertes. Aber unsere kleine Analyse des morgigen Sendetags wirft ein Schlaglicht auf den öffentlich-rechtlichen Programmalltag, irgendwo im spannungsreichen Dreieck zwischen Quote, Quatsch und Qualität.

Es scheint manchmal fast so, als seien die öffentlich-rechtlichen Medien mit ihrer besonderen kulturellen Verantwortung verunsichert. Sie haben Mühe, ihren Standort zu bestimmen im Wettbewerb der Programme und Systeme. Sie suchen den Wettstreit mit den Privaten, wollen sich aber gleichzeitig von ihnen abgrenzen. Sie wollen massentauglich gefallen und gleichzeitig substantziell und relevant sein.

Nehmen wir als aktuelles Beispiel den Film „Hunger“, der zu Recht für den deutschen Fernsehpreis nominiert wurde – auch

wenn wir wissen, dass der Deutsche Fernsehpreis auch nicht mehr das ist, was er mal war. Wie auch immer: Im Auftrag des SWR produzieren Marcus Vetter und Karin Steinberger einen großartigen und sehr ästhetischen Film. Man lädt zu so genannten „Previews“ in Stuttgart und Berlin. Und dann versteckt man, obwohl in einer Themenwoche platziert, diesen Film in die Sendezeit um 22.30 Uhr. Dafür habe ich bis heute kein Verständnis und keines der dazu vorgetragenen Argumente hat mich überzeugt.

„Verflachung“, „Popularisierung“, „Beliebigkeit“ sind einige der Vorwürfe, die den öffentlich-rechtlichen Medien in der Debatte gemacht werden. Die Hauptprogramme des öffentlich-rechtlichen Rundfunks lassen, ich zitiere, „ihre spezielle Chance, Kultur mit einer informierenden Begleitung auch einem breiten Publikum zugänglich zu machen, ungenutzt“. So zumindest urteilte die Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages „Kultur in Deutschland“ in ihrem Schlussbericht. Und weiter: „Anstatt Kultur in den Referenzmedien des ZDF und des Ersten stark zu machen, wird sie dem großen Publikum nur in kleinen Portionen angeboten“. An die Stelle von Inhalt und Substanz tritt nicht selten die Event-Orientierung. Doch wenn SWR3 (wie im März 2007) 50 seiner Hörer mit dem Airbus A 380 für eine Nacht zum Shopping nach Hongkong und zurück jetten lässt, dann ist das zweifelhaft – nicht nur mit Blick auf den Klimaschutz.

Man kann tatsächlich fragen, ob sich die Öffentlich-Rechtlichen nicht zu oft in die medialen Ideenverwertungsketten einfach nur einhängen, statt ihren Auftrag, Kreativlabor zu sein, wirklich zu leben. Warum zum Beispiel braucht das ZDF ein Millionen-Quiz, nur weil es so oder ähnlich bei RTL erfolgreich läuft? Warum verstopft die ARD Sendeplätze mit Seifenoperen, nur weil sie bei den Privaten Quote bringen? Warum kopieren die Öffentlich-Rechtlichen Ranking-Show- und Reality-Formate, nur weil die Privaten so etwas in Dauerschleife senden? Und warum unterwerfen sich die Öffentlich-Rechtlichen überhaupt so selbstverständlich dem Quotendruck? Konformes statt Kreatives, Ökonomisierung statt Qualitätsdenken – das kann nicht ernsthaft die Antwort der öffentlich-rechtlichen Seite auf die Herausforderungen unserer Mediengesellschaft sein. Dabei zeigen doch – Achtung! – die Quoten, dass man den Öffentlich-rechtlichen dümmliche Castingshows nicht abnimmt, dafür aber genau weiß, was man an ARD und ZDF hat, wenn es um echte Information geht.

Ein sehr beliebtes Argument der Programmacher ist: Die Hör- und Sehgewohnheiten haben sich so sehr verändert, wir können gar nicht anders. Da kommt mir einer wie Paul Abbott gerade recht. In Köln hat dieser weltweit gefeierte Drehbuchautor vor

einigen Tagen den Hollywood-Reporter-Preis entgegengenommen. Auch wenn seine Sprache nicht ganz so fein ist, aber so genau nimmt man es auch bei ARD und ZDF nicht mehr, möchte ich ihn mal zitieren: „Ich höre, wie viele Schreiber vom Scheißpublikum sprechen, und leider ist das die Mehrheit in unserer Industrie“. Und weiter sagt er – einen Satz, der als Leitsatz für alle gelten sollte, die ihre journalistischen und kulturellen Ansprüche längst aufgegeben haben:

„Dein Job ist nicht, das Publikum zu fragen, wo es hinwill. Dein Job ist es, das Publikum an Orte zu führen, von denen es niemals wusste, dass es dorthin wollte.“ Und Abbott meinte mit den unbekanntenen Orten sicherlich nicht den Europapark Rust!

Von einem öffentlich-rechtlichen Radiosender beispielsweise erwarte ich, dass er mehr ist als nur der Erfüllungsgehilfe der Popindustrie. Wann haben Sie zuletzt auf einer der beiden Popwellen des SWR eine kritische Auseinandersetzung mit der Popkultur und ihren Mechanismen gehört. Früher hörte man beispielsweise Sätze wie: „Madonna ist das neueste Plastikprodukt der amerikanischen Popindustrie“. Heute sind solche Sätze undenkbar.

Erschreckend finde ich es, wenn ich von einem Macher von SWR1, den ich auf die Banalisierung des Programms anspreche, den Satz zu hören bekomme: „Wir sind mittlerweile ein Industrieprodukt, zu Hause höre ich auch etwas anderes“.

Es ist doch völlig absurd: Noch nie hatten wir so viele Menschen mit Abitur und einer akademischen Ausbildung und gleichzeitig wird behauptet, man habe keine andere Wahl als das Programm immer weiter zu verflachen.

Und ein weiteres beliebtes Argument lautet: Wenn wir keine Quote mehr haben, wird die Politik uns erst recht abschaffen. Ich glaube, umgekehrt wird ein Schuh draus: Wenn sich die Programme von ARD und ZDF nicht mehr wesentlich von der privaten Konkurrenz unterscheiden, dann stellt sich die Frage, warum wir dafür bezahlen müssen. Wer heute zwischen 6 und 8 Uhr SWR1 hört, bekommt außer den Nachrichten nur in wenigen lichten Momenten Informationen über das politische oder kulturelle Geschehen auf diesem Planeten, aber dafür dümmliche Umfragen zum Tag des Kusses und ähnliche Belanglosigkeiten. Aber wenn der SWR bereits die Werbung – und dies ist kein Witz – als Wortbeitrag zählt, dann bleibt nur noch Kopfschütteln übrig.

Im Übrigen: Ab 19.30 Uhr wird es auch jenseits von „Leute“ und der Aktuell-Sendungen tatsächlich wieder öffentlich-rechtlich.

Oder kommen wir zu einem ganz aktuellen Beispiel: Die Übertragung der Volksfesteröffnung. Vielleicht die peinlichste und volksdümlichste Sendung im SWR. Da die Veranstalter größtes

Interesse an einer Übertragung durch den SWR haben, sollte man im Hause auf ein Mindestmaß an Niveau achten! Ich freue mich daher, dass ein Stuttgarter CDU-Kollege mir gegenüber eine Landtagsanfrage zum Niveau dieser Sendung angekündigt hat. Denn dadurch wird das Thema mal öffentlich diskutiert.

Auch hier möchte ich allerdings nicht falsch verstanden werden: Um ihre Legitimation als Leitmedien zu erhalten, müssen öffentlich-rechtliche Angebote ein breites Publikum erreichen. Das beste Programm nützt nichts, wenn niemand zuschaut oder zuhört. Peter Boudgoust hat ja recht, wenn er sagt, wir müssen alle bedienen, die Gebühren bezahlen. Und natürlich ist die Geschichte der Medien typischerweise auch eine Geschichte der Medienkritik. Seit jeher musste sich der Rundfunk mit dem Vorwurf auseinandersetzen, statt Kultur nur Massenware zu produzieren. Medien – auch und gerade öffentlich-rechtliche – sind immer ein Spiegel ihrer Zeit. Es muss ihnen erlaubt sein, sich am Geschmack, an den Sehgewohnheiten und Erwartungen ihrer Nutzer zu orientieren. Deshalb kann und darf es auch nicht darum gehen, den öffentlich-rechtlichen Rundfunk auf die Veranstaltung von Bildungsprogrammen zu reduzieren, so wie es die Privaten vielleicht gerne hätten. Ganz im Gegenteil. Aber die Erfolge des SWR mit Produktionen wie „Mogadischu“ und der kritischen Auseinandersetzung mit der Scientology-Sekte machen deutlich, man kann auch anspruchsvoll unterhalten. Und auch SWR-Hörerinnen und Hörer ertragen Wortbeiträge und Musik jenseits der „größten Hits aller Zeiten“.

Der öffentlich-rechtliche Rundfunk ist im Sinne seines Kulturauftrags nicht nur Medium. Er ist auch selbst Kulturträger. Zu seinem Auftrag gehört es daher, Kulturereignisse selbst zu schaffen – zum Beispiel im Musikbereich. Ich teile deshalb die Auffassung der Landesmusikräte: Die rundfunkeigenen Klangkörper sind Alleinstellungsmerkmal des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Auch hier haben die Rundfunkanstalten eine besondere Verantwortung für das kulturelle Leben.

Ich werde als Regierungsmitglied aber heute nicht den vergeblichen Versuch machen, den Kulturbegriff und den Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks inhaltlich und qualitativ zu definieren. Das Bundesverfassungsgericht, dessen Rechtsprechung die deutsche Rundfunkordnung maßgeblich prägt, postuliert ganz zu Recht einen erweiterten Kulturbegriff, nach dem die öffentlich-rechtlichen Medien „in einem umfassenden Sinne ein Bild vom politischen, sozialen und geistigen Leben in Deutschland mit allen seinen Schattierungen“ vermitteln sollen. Man kann sich ausdauernd darüber streiten, wie viel wovon diesem Kulturbegriff am besten entspricht. Natürlich lassen sich auch Rosamunde Pilcher

und volkstümlicher Schlager auf den besten Sendeplätzen darunter fassen. Dass aber beispielsweise Kleinkunst fast immer nur in 3sat einen Platz hat und ein hoch interessantes crossmediales TV-Lab-Experiment nur bei ZDF.neo läuft, zeugt nicht unbedingt vom Zutrauen der Programmverantwortlichen in den eigentlich doch so wertvollen kreativen Freiraum des öffentlich-rechtlichen Systems. Nicht unerwähnt möchte ich lassen, dass einer der Protagonisten von TVLab, nämlich Tedros Teclebrhan, aus dem Sendegebiet des SWR stammt und sich durchaus beim SWR angedient hatte. Leider ohne Erfolg.

Gerade als Medienpolitiker will ich aber ausdrücklich betonen: Es ist notwendig und selbstverständlich, dass der öffentlich-rechtliche Rundfunk seinen Kulturauftrag in eigener, vollständig autonomer Programmverantwortung interpretiert. Es ist eine große Errungenschaft unserer Demokratie, dass in Deutschland niemand außer den Rundfunkanstalten selbst mit ihrer Binnenpluralität eine inhaltliche Programmkontrolle über die öffentlich-rechtlichen Medien ausüben kann. Aber eine offene und engagierte Diskussion ist statthaft und tut Not. Ein gutes öffentlich-rechtliches Medienangebot braucht diese Debatte. Es hält sie aus. Es lebt davon und kann davon nur profitieren. Deshalb ist diese Fachtagung heute auch ein wichtiges Ereignis.

Die Landesregierung steht klar zum öffentlich-rechtlichen Programmauftrag. Starke öffentlich-rechtliche Medien bleiben ein unverzichtbarer Baustein kultureller Vielfalt und lebendiger Kommunikation in unserer demokratischen Gesellschaft. Sie sind aus meiner Sicht auch in Zukunft die Voraussetzung für eine funktionierende politische und kulturelle Öffentlichkeit. Das schließt auch ein dezidiertes Bekenntnis zur Entwicklungsgarantie des öffentlich-rechtlichen Rundfunks im digitalen Zeitalter ein. Nur eine Entpolitisierung, wie wir sie gerade auch bei den Popwellen des SWR feststellen müssen, wird dem Auftrag zur politischen Meinungsbildung nicht gerecht. Ich bin auf jeden Fall froh, dass es SWR2 gibt. Dort finde ich den engagierten Journalismus, den ich im öffentlich-rechtlichen Rundfunk suche. Und suchen Sie mal jenseits von SWR2 im SWR eine Sendung wie Lars Reichows „Musikalische Monatsrevue“.

Aber auch darüber hinaus gibt es durchaus Ansätze, die Hoffnung machen: Bekanntlich haben wir beim öffentlich-rechtlichen Rundfunk ein Problem mit der Altersstruktur bei den Hörern und Zuschauern.

Deshalb ist es sehr lobenswert, dass es beim SWR mit DASDING ein Sprachrohr der jungen Generation gibt, nicht nur im Radio, sondern dort, wo man Jugendliche antrifft, im Netz, in den Clubs

und auf Festivals. Wir müssen alles daran setzen, die 15- bis 25-Jährigen wieder zu erreichen, aber dann sollte man Menschen wie Tedros Teclebrhan, dessen „Integrationstest“ zehn Millionen Mal auf Youtube angeklickt wurde, nicht einfach wegschicken. Es muss das Ziel sein, jetzt und in Zukunft mit einem qualitativ hochwertigen Programm anzusprechen. Jenseits des Netz-TV von arte. Ein tolles Angebot, im Übrigen gestaltet von Menschen aus Baden-Württemberg.

Wenn eine Mehrheit der unter 30-Jährigen erklärt, der öffentlich-rechtliche Rundfunk sei überflüssig, dann ist dies ein Alarmzeichen. Deshalb hat Intendant Peter Boudgoust meine volle Unterstützung, wenn es darum geht, einen Jugendsender zu installieren, bevorzugt mit dem ZDF.

Positiv möchte ich die Unterstützung des SWR von jungen Filmemachern im Lande bewerten: Das Debut im Dritten gibt so manchem Absolventen der großartigen Filmakademie eine erste Chance. Allerdings wünschen wir uns dann auch die zweite oder dritte Chance. Noch nie gab es so viele viel versprechende Talente vor der eigenen Haustür. Nutzen Sie diese große Chance! Auch im Sinne der Erneuerung des Programms!

Und noch ein positiver Punkt: Mut in Sachen Kultur wird auch belohnt: So bekam der SWR Music als Kulturmarke am vergangenen Wochenende im Rahmen der Echo-Klassik-Verleihung die Auszeichnung „Choreinspielung des Jahres“. Herzlichen Glückwunsch an das SWR Vokalensemble Stuttgart unter Leitung von Marcus Creed!

In diesem Zusammenhang möchte ich an das großartige Archiv des SWR im Bereich des Jazz erinnern. Insbesondere der leider viel zu früh verstorbene Joachim Ernst Berendt hat hier ein Erbe hinterlassen, das viel mehr genutzt werden müsste. Überhaupt wäre es sinnvoll, die lokalen Veranstalter wieder mit mehr Mitschnitten zu unterstützen. Zumal wir mit Enjoy Jazz das beste Jazzfestival Deutschlands in unserem Sendegebiet haben.

Ein weiteres Ziel muss es sein, die digitale Spaltung der Gesellschaft zu überwinden. Das erreichen wir aber nicht, indem wir Hürden aufbauen, die Handlungsmöglichkeit der Öffentlich-Rechtlichen im Internet einschränken und damit auch auf Nutzerseite den Abstand zwischen „Onlinern“ und „Nonlinern“ noch vergrößern. Die mediale Zukunft ist konvergent – sowohl was die Technik als auch was die Nutzererwartungen angeht. Auf welchem Endgerät und Übertragungsweg Medieninhalte konsumiert werden, rückt immer mehr in den Hintergrund. Der künftige Zuschauertyp der „Digital Natives“ setzt sich nicht auf die Couch und sieht oder hört, was gerade läuft. Er will unabhängig von Zeitpunkt und Ort die

Medieninhalte nutzen, die er selbst auswählt und die er vielleicht sogar selbst mitgestalten kann. Viele Menschen wollen nicht mehr nur passive Konsumenten von Medieninhalten sein. Sie wollen selbst an der Meinungsbildung über die Medien mitwirken. Die mediale Wirklichkeit ist diskursiv. Darin liegt nicht zuletzt auch eine Chance für mehr Partizipation und für eine zeitgemäße Weiterentwicklung demokratischer Mitverantwortung.

Deshalb muss der öffentlich-rechtliche Rundfunk die Möglichkeiten der Digitalisierung nutzen dürfen. Nur so kann er seinem Auftrag dauerhaft gerecht werden. Öffentlich-rechtliche Informationsangebote müssen zeitlich unbegrenzt, kostenlos und auf dem Stand der Technik im Internet bereitgestellt werden. Übrigens stehen in Frankreich die Online-Angebote unbefristet zur Verfügung. Es scheint so, als ob man bei uns dem politischen Druck der Verlage nachgegeben hat. Wir streben deshalb die Modernisierung des Rundfunkstaatsvertrags an und haben dieses Ziel im Koalitionsvertrag auch klar benannt.

Wir wünschen uns einen öffentlich-rechtlichen Rundfunk, der den Mut hat zu sich selbst, der selbstbewusst zu seiner besonderen Funktion und Identität als öffentlich-rechtliches Medium steht. Gutes Programm kann sich nach öffentlich-rechtlichen Maßstäben nicht - oder zumindest nicht allein - danach bemessen, ob man mit einer Sendung Marktführer war. Mit anderen Worten: Es ist in Ordnung, wenn im öffentlich-rechtlichen Programm im Zweifel Qualität vor Quote geht. Der Reiz und der Sinn der dualen Medienordnung in Deutschland besteht eben gerade in der Verschiedenheit der Systeme. Um es klar zu sagen: Die Privaten wurden nicht zugelassen, um die Öffentlich-Rechtlichen unter Rechtfertigungsdruck zu setzen, sondern gerade weil es die Öffentlich-Rechtlichen gibt, die Vielfalt und Pluralismus garantieren.

Für den Programmauftrag heißt das: Die öffentlich-rechtlichen Medien sind der Ort für die Dinge, die die Privaten – aus ganz legitimen wirtschaftlichen Erwägungen – nicht machen wollen und auch gar nicht machen können – aber et. Und hier stellt sich für mich unter dem Strich schon die Frage: Tut der öffentlich-rechtliche Rundfunk genug dafür, dass kulturell anspruchsvolle Inhalte in die Mitte der Gesellschaft geholt werden?

Aber wäre es nicht denkbar und machbar, dass die ausgezeichneten Programminhalte, die dort entwickelt und produziert werden, auch einen Weg heraus aus der beschaulichen Kultur-Nische ins Leitprogramm finden? Ich bin sicher, viele Radiohörer hätten dafür durchaus aufmerksame Ohren.

Die gesellschaftliche Bedeutung öffentlich-rechtlicher Medien wird angesichts der Diversifizierung von Medienangeboten und

Kommunikationswegen nach meiner Überzeugung größer statt geringer. Aber die Öffentlich-Rechtlichen müssen sich ihrer Bedeutung für die kulturelle Vielfalt in unserer offenen Gesellschaft auch bewusst sein. Und ihren Auftrag erfüllen – autonom, kreativ und mit unverwechselbarem Profil.

Dies funktioniert aber nur, wenn es innerhalb des Senders eine Philosophie – oder sollen wie besser sagen, eine Kultur – gibt, die es den kreativen Köpfen im Hause erlaubt, Gehör bei den Oberen zu finden und nicht in Resignation zu verfallen. Leider habe ich auch beim SWR in der Vergangenheit anderes gehört. Dies zu ändern, wäre ein erster wichtiger Schritt zu mehr Kultur, zu mehr Kreativität und daher zu einer vielversprechenden Zukunft des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Unterstützen wir all die engagierten und leidenschaftlichen Hörfunk- und Fernsehmacherinnen und -macher. Dann muss uns bei aller Kritik um die Zukunft von ARD und ZDF nicht bange sein. Und ermuntern wir all diejenigen, die ihren kulturellen Auftrag ernst nehmen. Und zeigen wir all denjenigen die Rote Karte, die immer noch glauben, dass der Börsenbericht kurz vor 20 Uhr eine wichtige Sendung sei: Das Gegenteil ist der Fall. Die so genannte Finanzwirtschaft hat uns in eine noch lange andauernde Krise geführt. Kunst und Kultur dagegen sind die Essenz unserer Gesellschaft. In diesem Sinne möchte ich mit einem Zitat von Jens Jessen aus der ZEIT vom 7.7.2011 enden:

„Es muss möglich sein, und zwar für jedermann, den Weg zu ermessen, den die Kunst von Velázquez bis Rothko zurückgelegt hat; wer ihn nicht kennt, weiß weder, aus welcher Welt wir kommen, noch, in welcher wir heute leben.“

Deutschlandradio und die Kultur

Dr. Willi Steul, Intendant Deutschlandradio

Sehr geehrte Damen und Herren,

vor Ihnen steht ein Rundfunk-Intendant – einer von 11 in Deutschland. Und er muss häufig eine Frage beantworten, die seit Jahrzehnten gestellt wird. In den zwanziger Jahren, das Radio war gerade erfunden, da fragte die Weltbühne: „Was ist ein Funkintendant? Eine Attrappe, ein Kegelclubpräsident?“ Nein! Ihm sei „das geistige, künstlerische und gesellschaftliche Wohl der Menschheit mit in die Hand gegeben“. Er habe zu entscheiden, „ob die seiner Hut anvertrauten Geschöpfe mit rapider Geschwindigkeit verdummen oder nach Maßgabe ihrer Fähigkeiten an Geisteskräften zunehmen“.

Das ist jetzt 90 Jahre her. Und kein Mensch würde die Aufgaben eines Intendanten – und damit implizit den Auftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks – heute so beschreiben, wie die ehr- und denkwürdige, vom späteren Nobel-Preisträger Carl von Ossietzky herausgegebenen Weltbühne. „Warum nimmt man sich für die Abendunterhaltungen die dürtigsten Bockbierfeste zum Vorbild? Warum verwendet man für die Konzerte eine Bums-Musik, die selbst abgehärtete Sterndampfer zum Kentern brächte? Warum erschreckt man uns durch öligen Refrain-Gesang? Warum lässt man neckische Rezitatorinnen ihren Altweibersommer austoben? Ja, weil das dem Publikum gefällt?“, das ist jetzt ebenfalls noch nicht O-Ton Willi Steul, sondern so hat sich 1932 ein Medienkritiker ereifert! Und dennoch klingt es, als hätte der gute Mann in den letzten Wochen schwere Dosen von populärer Musik-Unterhaltung genossen mit Schlagerstars – nein, ich nenne besser keine Namen – oder bei RTL die Heidi-Klum-Show für Essgestörte über sich ergehen lassen.

Seit dem verbalen Ausbruch dieses Medienkritikers sind 80 Jahre vergangen, und die Fragen, die an Radio und Fernsehen gestellt werden, sind noch immer die gleichen.

An dieser Stelle weise ich Sie jetzt nachdrücklich darauf hin, dass ich da aus einem Vortrag meines geschätzten und klugen Vorgängers Ernst Elitz zitiert habe! Nicht vollständig wörtlich, variiert. Aber man muss in diesen Dingen nicht nur deshalb sehr genau sein, weil da so mancher in letzter Zeit beim Zitieren verunglückt ist. Ich nenne jetzt keine Namen. Die Passagen in einem Artikel des ja auch Ihnen gut bekannten Ernst Elitz haben mir aber ausnehmend gut gefallen! Ehre, wem Ehre gebührt.

Die Kritik an unserem Tun, ob nun berechtigt oder unberechtigt, im Einzelnen und im Generellen, die Kritik ist so alt wie Rundfunk und Fernsehen, die schrillen Töne schwellen auf und ab. Die Debatte über den Qualitätsverfall in den Medien ist so was wie ein Malaria-Anfall. Einmal infiziert, taucht sie immer wieder regelmäßig

auf. Mit Schüttelfrost und Fieber. Lebenslang. Und gerade derzeit tobt sie wieder, die Debatte: Der öffentlich-rechtliche Rundfunk bekäme ja seine „Zwangs“-Gebühr, wie die heftigsten Kritiker gerne formulieren – und deshalb dürfe er eben nicht nach der Quote schielen. Dieselben treuen Herzchen würden bei sinkender Quote als allererste die scharfe Frage stellen, ob denn die Gebühr überhaupt noch gerechtfertigt sei – angesichts von so wenig Akzeptanz!

Und jetzt zitiere ich noch einmal Ernst Elitz, weil's einfach so schön ist, die von ihm ausgegrabenen Zitate von vor 80 Jahren klingen wie die Kritik von heute:

„Unser ‚Weltbühne‘-Kritiker von 1932 kannte die Hörer. Er kannte den ‚Schlächtermeister Pachulski, der zürnend im Funkhaus anläutet‘, warum man ihn für seine Gebühr ‚schon wieder mit der verfluchten Kammermusik und literarischen Vorträgen langweile.‘ Im Hinterzimmer begegnet den Medienpolitikern noch heute der Wähler Pachulski, der für sein Geld Volkstümliches oder auch Fasenet, Karneval und lebensnahe muntere Serien zu konsumieren verlangt. Auch Familie Pachulski – immerhin Schlächtermeister und damit solide Mitte der Gesellschaft – verdient beste Ware und deshalb sind die Öffentlich-Rechtlichen in der Pflicht, in allen Genres klare Standards zu setzen, d.h. auch für Serien und Unterhaltungssendungen.“

Zitat Elitz Ende, wie gesagt: von mir variiert.

Auch die Pachulskis dieser Welt verdienen beste Ware – und ich, Willi Steul, füge hinzu: Die Öffentlich-Rechtlichen liefern sie auch, mit gelegentlichen Ausrutschern zwar, aber sie setzen Qualität auch dort, wo viele Kritiker schon deshalb keine Qualität vermuten, weil sie auch nicht bereit sind, sich mit den Pachulskis dieser Welt auseinanderzusetzen.

Und jetzt, pardon, bin ich bei Ihnen, bei Ihnen hier ganz persönlich, die Sie alle hier ja ernsthaft an unserer Gesellschaft und an Kultur interessiert sind – aber die Sie alle nicht wirklich zum Milieu der ehrenwerten Schlächterfamilie Pachulski gehören: Nehmen Sie eigentlich wirklich wahr, wie viel wir für die Kultur leisten?

Ich empfehle Ihnen die im Dezember vergangenen Jahres veröffentlichte Studie des Deutschen Kulturrates über die Kulturleistungen des WDR in Nordrhein-Westfalen. Ich bin sicher, der SWR kann Ähnliches bieten. Ich habe in meinem wunderbaren Deutschlandradio eine Darstellung in Arbeit. Oder nehmen Sie eigentlich wahr, in welchem Umfang das so geprügelte öffentlich-rechtliche Fernsehen den deutschen Film stützt? Nehmen wir nur die erfolgreichsten, die alle von Ihnen kennen: Preisgekrönte Filme wie *Nirgendwo in Afrika* (Regie: Caroline Link), *Lola rennt* (Regie: Tom

Tykwer) oder *Good Bye, Lenin!* (Regie: Wolfgang Becker) oder *Das weiße Band* (Regie: Michael Haneke), alle diese Filme sind durch eine Co-Finanzierung mit dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen entstanden!

Ich kenne im Moment die aktuellsten Zahlen nicht. Ich weiß aber aus meiner Tätigkeit beim SWR, den ich als stellvertretender Vorsitzender im Aufsichtsrat der Medien- und Filmförderungsgesellschaft Baden-Württemberg MfG zwischen 1998 und 2009 vertreten habe, dass der SWR-Beitrag hier bei rund 7 Millionen Euro nur für Baden-Württemberg lag. Sehen Sie sich aktuell die Vor- und Abspanne der deutschen Kinofilme an. Materiell ist der öffentlich-rechtliche Rundfunk Kulturförderer par excellence auch beim Film. Formal und inhaltlich setzt er mit seinen Produktionen Maßstäbe.

Ich will jetzt nicht auch noch mit Ihnen einen Krach in der Debatte anfangen, die gerade derzeit mehr und mehr in den Zeitungen vorangetrieben wird und die auch die Medienpolitik bestimmt: erfüllen in erster Linie ARD und ZDF ihren Auftrag in ausreichendem Maße so, wie es zur Legitimation der Rundfunkgebühr notwendig ist? *Meine Antwort lautet: grundsätzlich JA.*

Über Details lässt sich natürlich mehr oder weniger genüsslich streiten. Es wird Sie vielleicht erstaunen, dies vom Intendanten des Deutschlandradios zu hören, dessen kleine, aber sehr feine Programme völlig außerhalb der inhaltlichen Kritik stehen, aber ich sage es deutlich: Wenn das ZDF im Fernsehen und die ARD-Anstalten in Fernsehen *und* im Hörfunk nicht mehr massenattraktive Programme ausstrahlen, die über stark unterhaltende Elemente die Menschen anziehen, dann werden diese Menschen auch sehr bald nicht mehr mit den Informationen und Kulturangeboten erreicht.

Dabei finde ich es schon recht bizarr, wie derzeit die größten Kritiker des Öffentlich-Rechtlichen ausgerechnet Rundfunk-Orchester ins Visier nehmen. Es gibt kein zweites Land in dieser Welt, das über eine derartig exzellente Orchester-Kultur auf höchstem Niveau verfügt. Und es sind – nehmen wir die Berliner Philharmoniker heraus – die Orchester der Rundfunkanstalten, die im Ranking der Qualität die Spitzen-Plätze belegen.

Dem nationalen Hörfunk DeutschlandRadio mit seinen nunmehr drei Programmen Deutschlandfunk, Deutschlandradio Kultur und D-Radio Wissen hat der Gesetzgeber die Verpflichtung zum Kulturauftrag und zur Kulturproduktion ganz besonders nachdrücklich aufgegeben. Ich sage gerne – und ich meine das auch genau so, obwohl ich die andere Herausforderung als Leitender Mitarbeiter im SWR und damit der ARD ebenso fröhlich getragen habe – ich sage gerne: es ist ein Privileg, einen Sender leiten zu dürfen, der *nicht* in der Pflicht steht, massenattraktive Programme veranstalten zu *müssen*.

Auch wir müssen uns natürlich täglich um möglichst attraktive Programme bemühen, wir müssen uns täglich die Frage stellen, was wir *den* Menschen anbieten müssen, die in ganz besonderem Maße an den komplexen Fragen der Politik, der Gesellschaft und der Kultur interessiert sind. Dieses ganz *besondere* Interesse hat die große Mehrzahl in unserer Gesellschaft *nicht*.

Ich füge hinzu: Es ist auch ihr gutes Recht!

Die Realisierung des Kulturauftrags, der sich für Deutschlandradio in ganz spezifischem Maße stellt, bedeutet aber nicht nur Berichterstattung über Literatur, Theater und Konzerte. Er verpflichtet auch zur eigenständigen Kulturproduktion als Teil der Grundversorgung der Bevölkerung und zur Förderung des künstlerischen Kreativitätspotenzials in der Gesellschaft.

Das Bundesverfassungsgericht hat dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk eine Bestands- und Entwicklungsgarantie gegeben. Das

heißt, bei angemessener Gebührenfinanzierung ist nicht nur der Bestand an Kulturangeboten zu sichern, es müssen auch neue Formen gefunden werden, um neue Zielgruppen anzusprechen. Bei den rund 350 Radioprogrammen in Deutschland – rund 3000 sind es daneben über Internet-Radio! – sind die öffentlich-rechtlichen Programme mit insgesamt 60 längst in der Minderheit. Gegenüber dem Einerlei der Privaten, die jeweils mit 400 bis 600 Titeln gleichförmig enge Angebote des musikalischen Mainstreams fahren, steht der öffentlich-rechtliche Hörfunk für ein weitaus breiteres und viel umfangreicheres Angebot an Information, Service, Kultur und Musik und besonders im Bereich der anspruchsvollen Musik. Oder kennen Sie außer dem kommerziellen „Klassik-Radio“, das ich durchaus goutiere, das mich aber immer wieder frustriert, weil ich bei seinem Angebot nicht wirklich dazulernen – die Hits kann ich alle sowieso mit pfeifen –, kennen Sie ein Privat-Radio mit einem anspruchsvollen E-Musik-Angebot?

Dabei erreichen die Programme des öffentlich-rechtlichen Rundfunks täglich über 50 Prozent der Hörerschaft. Gemessen an der Zahl der Nutzer ist der öffentlich-rechtliche Hörfunk bei deutlich geringerer Zahl von Programmen wesentlich erfolgreicher als seine kommerziellen Konkurrenten. Die Zahl der sogenannten gehobenen Programme ist beachtlich. Dazu zählen Informationsprogramme wie der Deutschlandfunk und Kulturprogramme wie Deutschlandradio Kultur, SWR 2, Bayern Klassik, Figaro vom MDR, WDR 3 oder NDR Kultur. Sie erreichen übrigens jeden dritten Radiohörer! Von den rund 6 Millionen täglichen Hörern dieser sogenannten „gehobenen Programme“ wiederum schalten rund 2 Millionen DeutschlandRadio mit seinen beiden Haupt-Angeboten Deutschlandfunk und Deutschlandradio Kultur ein! Ein glattes Drittel! Das nur digital ausgestrahlte DRadio Wissen wird von der sogenannten MA nicht erfasst.

Deutschlandfunk wird täglich von 1,6 Millionen Menschen gehört und Deutschlandradio Kultur von rund 450.000. Wenn Ihnen das bei Deutschlandradio Kultur wenig erscheint: es erreicht nach WDR und BR die zahlenmäßig meisten Kulturinteressierten! Wegen einer tatsächlich miserablen UKW-Frequenz-Ausstattung bedecken wir aber nur rund 60% der Fläche, bei Deutschlandfunk sind es nur etwas mehr als 70%. Ob das neue DAB-Digitalradio da Fortschritte bringt, wird man sehen. Hoffnung habe ich, aber euphorisch bin ich nicht, obwohl ich als ehemaliger begeisterter Messdiener durchaus an Wunder glaube!

Deutschlandfunk und Deutschlandradio Kultur sind *die* Leitmedien für die Kultur- und Politik-Berichterstattung. Ihre Akzeptanz beweist, dass durchaus ein Bedarf an höchst anspruchsvollen Radioangeboten besteht. Die Kultur- und Medienpolitik – und ich sehe hier im Raum viele bekannte Gesichter, von denen ich oft dieses Lied gehört habe – die Kultur- und Medienpolitik klagt gerne und ausführlich über den Qualitätsverfall in den Medien. Das trifft dann zusammen mit einer allgemeinen Klage über den Zustand und die Entwicklung der Gesellschaft. Sie könnten aber auch aus gesellschaftspolitischen Gründen Qualitätsangebote besonders fördern. Man könnte zum Beispiel bei der Novellierungen von Mediengesetzen die Priorität von Kulturangeboten bei der Vergabe von Kabelkanälen und vor allem besonders von UKW-Frequenzen vorschreiben.

Auf die Gefahr hin, dass ich jetzt aus dem Kreise meiner geschätzten SWR-Kollegen Pfiße ernte, aber: dass der nationale Rundfunk Deutschlandradio zwar auf über 320 UKW-Inseln bundesweit sendet, darunter 30-Watt-Glühbirnen-Frequenzen, aber mit seinen qualitativ hochwertigen Programmen dennoch nicht bundesweit

zu hören ist, dies ist im Grunde ein Skandal! Dem 1994 gegründeten „Nachkömmling“ blieben nur „Restfrequenzen“ und die Frequenz-Besitzer bei den ARD-Freunden handeln alle, als seien sie geborene Schwaben und somit nach dem Motto „Mr häbet nix und mr gebbet nix“.

Zwar steht das kulturelle Interesse nicht an der Spitze der inhaltlichen Wünsche des Publikums, aber immerhin lässt nach Erkenntnissen der Forschung rund ein Fünftel der Bevölkerung eine Affinität zum Thema Kunst und Kultur erkennen. Dabei ist das Kulturverständnis der einzelnen Menschen subjektiv. Der Begriff Kultur wird ja auch inflationär verwandt: Ess-Kultur – kein Pseudo Prominenter, der nicht schon im Fernsehen seine Küche gezeigt hätte. Gesprächskultur – nun ja, es könnte ja sein, dass deshalb im Fernsehen ständig geredet wird. Politische Kultur – man fragt sich da aber oft, wo es die wirklich gibt. Polemik beiseite: Sie aber haben den Fehler begangen, mich heute hier zu einem Vortrag einzuladen.

Ich bin promovierter Ethnologe und dieses ganz wunderbare Fach gehört ja bekanntlich zu den Kulturwissenschaften. Ich werde also jetzt in Abgrenzung referieren über:

1. den hegenden und pflegenden Kulturbegriff
2. den normativ kritischen Kulturbegriff
3. den vergleichenden und sozial-komparativen Kulturbegriff sowie:
4. den performativen Kulturbegriff

Dabei werde ich Ihnen auch gerne erläutern, weshalb John Cage mit seinem Stück mit dem Titel: „4 Minuten 33 Sekunden“ großartige Kultur ist. Obwohl sich das Stück für Radio nicht eignet – es sind nämlich viereinhalb Minuten totale Stille! Ich sehe an einigen entsetzten Blicken, dass ich das doch besser nicht tue, aber: Kultur ist nicht nur, was ich persönlich mag, dann bräuchten wir im Radio nur Politik und Auslandsreportagen, Hörspiele, Bücher-sendungen, klassische symphonische Musik und Chorwerke – und dazu ganz, ganz harten Rock, Stichwort Heavy Metal.

Nein. Kultur ist nicht nur klassische Musik und Hörspiel. Sondern auch Lifestyle und Alltagsphänomene, Jugendkultur und neue fiktionale Formen. Wenn Kulturprogramme nur auf ihre traditionellen Nutzer setzen, also auch auf das, worunter „die Klassik“ fällt, dann werden sie langsam untergehen. Wir müssen uns für neue Themen öffnen und auf Nutzungsgewohnheiten reagieren.

Dabei ist das Radio ist ein echter eigenständiger Kulturproduzent mit literarischen Lesungen, Hörspielen, der Produktion und Ausstrahlung von klassischer und zeitgenössischer Musik. Daneben aber ist der Rundfunk mit seinen öffentlichen Veranstaltungen und seinen Rundfunkorchestern ein wichtiger ökonomischer Kulturfaktor in der Gesellschaft. Das Radio hat seinen eigenständigen Platz in der Reihe mit anderen Kulturinstitutionen.

Sie können sich die „Ungarische Rhapsodie in g-moll“ von Brahms jederzeit in den CD-Player schieben. Aber die Wiedergabe des „Forums der Chormusik“ vor 10 Tagen aus Dortmund, dazu mussten Sie Deutschlandradio Kultur hören. Und ebenfalls mussten Sie vorgestern Abend Deutschlandradio Kultur hören, um aus der Warschauer Philharmonie den sogenannten „54ten Warschauer Herbst“ authentisch mitzuverfolgen. Oder die „Raritäten der Klaviermusik“ aus dem Schloss Husum am vergangenen Sonntagabend im Deutschlandfunk. Nur das gute alte Radio und vor allem Deutschlandradio bringt Ihnen dies frei Haus oder frei Auto.

Und von der Premiere, die morgen in der Zeitung erscheint, konnten Sie schon gestern Abend um 23 Uhr in *Fazit* von Deutschlandradio Kultur hören. Der Kulturinteressierte erwartet von uns,

dass wir ihm Erkenntnis- und Informations-Schneisen schlagen in die Unübersichtlichkeit der kulturellen Marktwirtschaft. 75 Prozent der Lese-Interessierten – wir haben gerade Buchmesse, das ist ein „Hochamt“ für Deutschlandradio – geben an: „Es erscheinen so viele Bücher, dass es unmöglich ist, den Überblick zu behalten.“ Aber knapp 70 Prozent wiederum von ihnen sagen auch: „Durch’s Radio kann ich mich schneller über das Wichtigste informieren“. Zur Authentizität, zur Schnelligkeit und Mobilität tritt Service. Allein bei Deutschlandradio Kultur gibt es täglich sechs Buchrezensionen und dazu noch täglich im Schwesterprogramm Deutschlandfunk den *Büchermarkt*. Und auch im neuen digitalen Programm *Dradio Wissen* empfehlen wir täglich mehrfach Bücher.

Ich will das Thema nicht überstrapazieren, aber: Solch qualitativ hochwertige Angebote setzen eine angemessene Finanzierung voraus. Die Gebühr – künftig hoffentlich die Abgabe – ist auch ein Instrument zur Qualitätssicherung. Das heißt für die Programme von Deutschlandradio: diese Finanzierung sichert in erster Linie den notwendigen technischen und personellen Aufwand für Qualitätsprogramme mit einer auch im Vergleich zur ARD ganz außerordentlich hohen Eigenproduktionsrate. Unser Auftrag bezieht sich nicht auf ein oder mehrere Bundesländer. Unser Auftrag ist bundesweit.

Aktuell tobt nicht nur die Debatte um die Finanzierung des Rundfunks, sondern seit Längerem auch überhaupt die Zukunft der Kulturfinanzierung. Mit Verlaub: Ich nehme vor allem einen Mangel an strategischem Denken und konzeptioneller Rationalität wahr! Da rechtfertigen Oberbürgermeister die Schließung der Opernsparte und den Abbau des städtischen Orchesters mit dem Argument, die Klangkörper des Rundfunks könnten mit Konzerten vor Ort den Mangel ausgleichen. Aber gleichzeitig fordern Medienpolitiker, „dringend Alternativen zu eigenen festangestellten Rundfunk-Orchestern und -chören zu prüfen“. Schließlich brauche nicht jeder Sender eigene Klangkörper. – Versteht das noch einer?

Ich selbst bin schwerst geprüft und gebeutelt. Deutschlandradio trägt 40% an einer Gesellschaft namens „Rundfunk-Orchester und Chöre GmbH“, ROC. Eine Art „Treuhand“, neben dem 40%-Hauptgesellschafter Deutschlandradio trägt der Bund 35% und Berlin 25%. Zwei wunderbare Symphonie-Orchester, zwei absolute Spitzenchöre. Das Deutsche Symphonie-Orchester DSO, das Rundfunk-Symphonie-Orchester Berlin RSB, der Berliner Rundfunkchor und der RIAS-Kammerchor.

Deutschlandradio erhält über die Rundfunkgebühr 12 Mio. für seine 40%-Aufgabe pro Jahr, zahlt aber derzeit zusätzlich 2,4 Mio. Das ist schon jetzt sehr hart an der Grenze der Rechnungshof-Rüge und geht nun wirklich nur bis Ende 2012, bis zum Ende der Gebühren-Periode als Sondermaßnahme. Nun drängt aber dieselbe Politik, die uns auf der Einnahmen-Seite begrenzt, lautstark und öffentlich, dass ich im Etat eine Erhöhung um sagenhafte 20% für die GmbH bereitstellen soll! Geht nicht, mache ich nicht. Obwohl es mich persönlich in der Seele schmerzt und obwohl mich Zeitungen auch schon als „Henker der deutschen Orchester-Kultur“ beschimpft haben. (Besonders gelungen finde ich eine Formulierung eines Zeitungskollegen in dieser Debatte: „Steul, der wie alle Intendanten, über der perfekt gebundenen Krawatte ein nichts-sagendes Gesicht trägt!“) Der Punkt ist: hier drückt sich Politik vor klaren Entscheidungen und schiebt einfach nur den „Schwarzen Peter“ weiter. Und die werten Kollegen im Zeitungs-Feuilleton denken nicht weiter nach, gute Recherche kann ja auch die schönste Story tot machen und wohin dann mit meiner Empörung?

Wenn unsere Finanzierung wesentlich reduziert wird, selbst wenn nur der Inflationsverlust nicht ausgeglichen wird, dann wird ganz zwangsläufig auch die Zahl öffentlicher Veranstaltungen sinken, dann werden wir auch musikalische Eigen-Produktionen und Leistungen streichen müssen. Dann kann, ja dann darf ich als Intendant nicht länger verantworten, dem Deutschlandradio-Etat von den ihm zugewiesenen Mitteln weiterhin 2,4 Mio jährlich zu entziehen, um zusätzlich die Musik-Kultur Berlins zu stützen! Kulturelle Aufgaben – so kommt es mir immer mehr vor – werden zwischen Bund, Ländern, Kommunen und Rundfunkanstalten wie ein übel riechendes Heringsfass hin- und hergerollt, keiner will es lange bei sich stehen haben! Jeder hofft, dass der andere die Aufgaben übernimmt, die man sich selber nicht mehr leisten kann.

Ich habe seit Langem einen Traum, wobei aber der Realist in mir fürchtet, dass der so schnell nicht wahr werden kann: Wie wäre es, wenn sich Länder, Kommunen und Rundfunkanstalten auf kulturelle Aufgabenfelder verständigen würden, die von ihnen – in den jeweiligen Regionen – gut aufeinander abgestimmt wahrgenommen werden? Eine Debatte, in der es nicht in erster Linie um Standort-Interessen, Zuständigkeiten und andere inhaltlich meist völlig nachgeordnete Faktoren geht, sondern um die wunderbare Sache Kultur und ihre inhaltliche Qualität! Dabei kann es durchaus auch für uns im öffentlich-rechtlichen Rundfunk zu neuen Aufgabenzuweisungen kommen, mit denen Kommunen und Gebietskörperschaften entlastet werden. Dafür kann man, ja dafür muss man dann auch entsprechende Finanzierungsformen finden.

Mein kühner Traum beinhaltet aber auch eine offene Diskussion innerhalb der Rundfunkanstalten – und jetzt betone ich auf die Gefahr hin – jawohl, lieber Bernhard Hermann – ich betone auf die Gefahr hin, dass ich hier im SWR noch den allerletzten Freund verliere: Mein Traum beinhaltet vor allem aber eine offene Diskussion zwischen den Landesrundfunkanstalten der ARD und meinem Sender, dem Deutschlandradio.

Die grundsätzliche Frage liegt auf der Hand, wurde jedoch nie wirklich gestellt: Worin unterscheidet sich der auf das Nationale, das Bundesweite bezogene Kultur- und Informationsauftrag von Deutschlandradio – von dem auf die Bundesländer bezogenen Kultur- und Informationsauftrag der Landesrundfunkanstalten? Sie tragen ihren Bezug bereits im Namen und sie sind daher vor allem anderen der Abbildung und Wahrnehmung ihrer Länder verpflichtet.

Deutschlandradio trägt den klaren nationalen Bezug bereits im Namen. Worin unterscheidet sich unser Auftrag – und wo überschneidet sich unser Auftrag? Wie können wir dies in strategischer und komplementärer Ausrichtung zur Stützung der öffentlich-rechtlichen Rundfunk-Familie formulieren und entwickeln?

Und noch ein Traum, der genau zu unserem heutigen Thema passt und den ich im vergangenen Jahr bei einer Medien-Tagung in Leipzig bereits vorgetragen habe, mit Bezug auf die damals bevorstehende Ausschreibung des digitalen bundesweiten Multiplex: Für Deutschlandradio kann ich mir eine zusätzliche Aufgabe noch vorstellen, die jedoch nur in Zusammenarbeit mit den Landesrundfunkanstalten zu leisten ist und für die ein gesetzlicher Auftrag notwendig wäre: Ein reiner Klassik-Musik-Kanal zur Nutzung unserer gemeinsamen Archiv-Schätze. Wir alle sind mit unseren Klangkörpern herausragende Kultur-Produzenten. Von Furtwängler über Giehlen und Celibidache – um nur einige zu nennen – liegen „alte“ Schätze in unseren Archiven und ständig kommen neue, hochwertige Kulturleistungen und Schätze hinzu,

an denen wir die Rechte besitzen. Die Aufnahmen werden natürlich im jeweiligen Kulturprogramm wiederholt, gelegentlich auf CDs noch veröffentlicht – sie schlummern aber ansonsten sozusagen „im Keller“.

Wir haben eine gewaltige Zahl von höchstwertigen Produktionen, die von den existierenden Kulturprogramme in ihrem Umfang gar nicht genutzt werden können. Ein solches Programm wäre relativ kostengünstig zu realisieren, das Digitalradio bietet sich dafür an, und ein solches Programm böte einen echten „Mehrwert“. Es bedroht keinen Wettbewerb – nur wir haben diese Schätze, die von kommerziellen Veranstaltern nicht refinanzierbar sind – es bedroht auch z.B. im Wettbewerb nicht „Klassik-Radio“. Denn „Klassik-Radio“ wendet sich nicht an die strengen „Musik-Aficionados“, die auch an zwei hintereinander gesendeten Beethoven-Sonaten von unterschiedlichen Interpreten Interesse hätten. Ich persönlich freue mich über „Klassik-Radio“ als ein „Angebot für Einsteiger“. Aber ein solcher Digital-Kanal unter Federführung von Deutschlandradio in Kooperation mit den Landesrundfunkanstalten böte den 24-Stunden-Platz auch für „das Schwierige“ in jeder Form.

Ich bin zutiefst davon überzeugt, dass unsere Gesellschaft den öffentlich-rechtlichen Rundfunk braucht. Um die Menschen urteils- und entscheidungsfähig zu machen. Und diese Gesellschaft braucht uns auch und gerade in diesem wesentlich Teil unseres Tuns, im Kulturauftrag. Dabei müssen wir uns, wie alle öffentlich finanzierten Einrichtungen in unserem Land, in hoher Transparenz für unser wirtschaftliches Handeln verantworten. Und wir müssen unser inhaltliches Tun, unseren Wert für diese Gesellschaft immer wieder überzeugend neu begründen. Und es ist am Ende dann die Gesellschaft, die entscheidet, ob sie uns wertschätzt oder nicht. Und wie viel wir ihr wert sind.

Bert Brecht, ein kluger Mann, schreibt in seiner Radiotheorie: „Ein Mann, der etwas zu sagen hat und keine Zuhörer findet, ist schlimm dran. Noch schlimmer sind die Zuhörer dran, die keinen finden, der ihnen etwas zu sagen hat.“

Kulturelles Gedächtnis als gesellschaftlicher Auftrag

Symposium

des Landesmusikrats BW,
Bayerischen Musikrats,
der Konrad-Adenauer-Stiftung,
Hochschule für Musik Würzburg
und Stiftung Kulturgut Orgel

Hochschule für Musik Würzburg
11.–12.11.2011

Kulturelles Gedächtnis und kulturelle Bildung

Prof. Dr. Jörg-Dieter Gauger

Ich darf mich für die Einladung, hier in Würzburg im Rahmen dieser Tagung zu Musik und kulturellem Gedächtnis zu Ihnen zu sprechen, ganz herzlich bedanken. Ein besonderer Dank gilt dem Landesmusikräten Baden-Württemberg und Bayern, namentlich will ich Prof. Hermann Wilske vom Landesmusikrat Baden-Württemberg Dank sagen: Es ist sicher ungewöhnlich, dass ein Vertreter der Politischen Stiftungen zu einem solchen Thema Stellung nimmt, aber Politik und Musik sind ja keineswegs voneinander unabhängige und gegenseitige Kontexte, wie schon ein kurzer Blick in die Kulturgeschichte lehrt, v.a. aber verbinden uns mit Hermann Wilske eine Fülle gemeinsame publizistische Aktivitäten auf dem Gebiet der musischen Bildung aus der gemeinsamen Sorge, was heute eigentlich Bildung noch ausmachen soll und welchen Stellenwert darin unsere traditionelle Musikkultur erhalten soll.

Bildung als Religionsersatz

Im politischen Diskurs der letzten Jahre hat der Begriff „Bildung“ eine quasireligiöse, soteriologische Färbung und Struktur angenommen: Dem Weckruf – Wachet auf – zur metanoia, zur Umkehr, weil uns gravierende weltweite Veränderungsprozesse bedrohen (Globalisierung, „Wissensgesellschaft“, China, Indien, demographischer Wandel, Migration, Integrationsprobleme usw.) folgen der Anruf – niemand darf zurückbleiben –, die Verheißung – all das ist nur durch eine neue „Bildung“ bewältigbar, weil unsere Ressourcen in den Köpfen liegen, die Hoffnung – mangelnde „soziale Gerechtigkeit“ ist durch „Bildung“ behebbar, – die Heilung – „längeres gemeinsames Lernen“ in der Grundschule hilft beiden Problemen auf: mehr in den Köpfen und mehr „soziale Gerechtigkeit“, – schließlich die Erlösung – die Gemeinschaftsschule, sie hilft aus allem Übel und „siehe, es war alles neu“.

Von Bildung verspricht man sich Heilung und Rettung aus allen Unbilden des Lebens. Keine Talkshow, zu welchem Thema auch immer, kommt ohne ihre Erwähnung aus, Politik und Presse überschlagen sich in Vorschlägen, zu was sie alles nütze, zur Vermeidung von Handy-Schulden ebenso wie zu gesünderem Kochen oder weniger Fettleibigkeit, aber auch zur Bekämpfung der Wirtschaftskrise, zu verbesserter Migrantenintegration, zur Vermeidung von Arbeitslosigkeit, oder sie bringt in jedem Falle höhere Entlohnung.

Zum Problem des „kulturellen Gedächtnisses“

So gesehen, stünde diese Tagung zum „kulturellen Gedächtnis“ eigentlich unter einem günstigen Vorzeichen. Sicherlich, der Begriff „kulturelles Gedächtnis“, hierzulande vor allem mit den

Arbeiten des Ägyptologen Jan Assmann verbunden, von ihm und seiner Frau Aleida weiter gefüllt und heute ein Zentralbegriff der kulturwissenschaftlichen Forschung, ist deswegen problematisch, weil er sich von der ursprünglichen Bedeutung bei Assmann als Bezeichnung „für die Tradition in uns, die über Generationen, in jahrhunderte-, ja teilweise jahrtausendelanger Wiederholung gehörten Texte, Bilder und Riten, die unser Zeit- und Geschichtsbewußtsein, unser Selbst- und Weltbild prägen“ dann doch gelöst hat (in einer jahrtausendlang eher statischen Gesellschaft wie Ägypten ist dieser Zusammenhang sicher eher fassbar als einer modernen, höchst pluralistisch-divergierenden Optionsgesellschaft wie der unseren) zugunsten einer umfassenden Beschreibung jener Phänomene, die sich in diesem „Gedächtnis“ so antreffen lassen, und das kann historisch aufgefächert werden (der Titel eines jüngeren Aufsatzes lautete etwa: *Erinnern im archaischen Griechenland*), ein verständlicherweise sehr weites und permanent wachsendes Arbeitsprogramm, das man über alle Epochen und Jahrhunderte ausdehnen kann, oder zeithistorisch-gegenwartsbezogen, was sich dann in Buchtiteln wie *„Erinnerungsorte“* diverser Art und/oder nach Nationen getrennt niederschlägt oder sich ganz konkret auf geschichtspolitische Themen konzentriert (Museen, Denkmäler, Geschichtspolitik).

Der Begriff wird mithin immer weiter ausgedehnt, wird randlos, daher ist eine weitere Unterscheidung hilfreich, die nach kollektivem, kommunikativem und individuellem Gedächtnis. Kollektiv meint: gruppen- oder umfassender national-ethnisch bezogen, kommunikativ meint: 3-Generationen übergreifend, also etwa 80 Jahre, individuell heißt: Anteil an beidem mit je individuellen Elementen. Dann meint „kulturelles Gedächtnis“ in unserem Kontext: Anteil kultureller Bestände im engeren Sinne (dazu wären hier Literatur, Bildende Kunst, Musik und Religion und die geistesgeschichtlich-historische Dimension zu rechnen) an den drei Gedächtnisformen, wobei das kollektive und das Verhältnis zur Musik im Vordergrund steht, und auch hier nicht zu jeder Form von Musik, sondern zur hochkulturellen Musiktradition in Gestalt kultureller Vermittlung, also dessen, was man heute kulturelle Bildung zu nennen pflegt.

Kulturelle Bildung und Schule

Denn jede Form kulturellen Gedächtnisses bedarf der Vermittlung, also der positiv oder negativ bewertenden Weitergabe über die Generationen, und hier ist neben den Medien und ihrem uferlosem Angebot und der je individuellen, daher nicht verallgemeinerbaren Leistung der Familie die Schule und die Schulbildung

besonders gefragt, und zwar nach zwei, sich allerdings ergänzenden, Seiten hin: erstens als Seismograph für das, was politisch, gesellschaftlich, v.a. ökonomisch, und von den Eltern als Bildungsleistung erwartet wird, das kann, muss aber nicht konform gehen, aber das erspart Umfragen über den realen Stellenwert kultureller Angebote, und zweitens für die Rolle von Schule: Inwieweit muss sie unzeitgemäß sein, um nicht immer wieder dem Zeitgeist huldigen zu müssen?

Auseinanderdriftende Bildungsbegriffe

Da sich nur über weitergebende Vermittlung, also kulturelle Bildung, so etwas wie ein kulturelles Gedächtnis füllen lässt, individuell wie kollektiv, und das Gerede über Bildung quasireligiöse Züge angenommen hat, müsste sich auch unser Thema in diesen Mainstream positiv einfügen lassen. Aber leider ist dem nicht so. Denn von Musik (oder von der Bildenden Kunst), also von musisch-ästhetischer Bildung als zentralem Element kultureller Bildung ist in diesem Kontext höchstens deklamatorisch die Rede. Und das hat offensichtlich etwas damit zu tun, was man unter schulischer Bildung versteht. Da gibt es den einfachen Bildungsbegriff, den die Wirtschaft zu vertreten scheint: In der „Bild-Zeitung“ vom 31. Dezember 2007 formulierten die führenden Wirtschaftsverbände BDI, BDA, DIHK und ZDH zum Thema Bildung: „Zahl der Schulabbrecher senken, Schulabgänger müssen lesen, schreiben, rechnen können“. Auf Basisniveau zu alphabetisieren, das ist das, was heutzutage in der Wirtschaft unter Bildung verstanden wird. Oder man hat einen milieubedingten Bildungsbegriff, wie ihn die Piratenpartei zu pflegen scheint, wenn sie „Rauschkunde“ einführen will. Oder Bildung reduziert sich auf anwendbare „Lebenshilfe“: kürzlich war im SPIEGEL ein Bericht über den Zustand des Gymnasiums zu lesen und in einem darauf reagierenden Leserbrief hieß es: „Damit Bildung nicht abstrakt bleibt, müssen Fächer für ein glückliches und erfolgreiches Leben eingeführt werden: Gesundheits- und Ernährungslehre, Psychologie, Soziologie, Rechtswissenschaften, Wirtschaft und Finanzen, Bauen und Wohnen, Kommunikationsfähigkeit, Management und Erfolgstraining, Partner- und Beziehungsfähigkeit.“

In allen drei Fällen dürfte für die musisch-ästhetischen Fächer kein Platz mehr sein, und man könnte weitere Bildungsvorstellungen daneben stellen, in denen das ebenfalls keinen Raum mehr hat, darunter jenen, der derzeit den Primat einnimmt, jetzt v.a. auf die Hochschulen bezogen, den man unter das Lemma „Ökonomisierung von Bildung“, was rechnet sich bei möglichst kurzer Zeit?, und „employability“ als Bildungsziel stellen könnte. Nun könnte man natürlich auch hier ökonomisch argumentieren, die Kreativwirtschaft als ebenso bedeutsamer Wirtschaftsfaktor wie die Chemische Industrie, aber das verblasst neben MINT- oder „Computer in die Schule“-Initiativen. Und wir erleben ja derzeit, und das ist sicher erst der Anfang, dass der „Tsunami“, vor dem Olaf Zimmermann, der Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates, warnte, wohl immer schneller über die Kulturhaushalte der Kommunen hinwegzufegen beginnt. Das ist eben eine Frage der Wertschätzung von Kultur und damit auch eine Frage nach der Wertigkeit kultureller Bildung. Natürlich hat sich auch die CDU in ihrem Grundsatzprogramm von 2007 vehement zur kulturellen Bildung bekannt, weit ausführlicher als alle anderen Parteien, und auch im zuletzt verabschiedeten Bildungspapier 2011 ist sie ausdrücklich genannt, und natürlich gibt es auch Politiker, die sich vehement für die kulturelle Bildung einsetzen oder sogar für ein „Staatsziel Kultur“ im GG votieren, und zwar parteiübergreifend, aber das ist eben nur ein kleiner und überschaubarer Kreis, und von Wirtschaftsvertretern hört man in diesem Zusammenhang eigentlich gar nichts. Das ist also kein Thema, das als irgendwie drängend empfunden wird.

Auch bei den politischen Stiftungen wird man ein Engagement oder Interesse für kulturelle Jugendbildung jenseits von KAS und HSS kaum finden. Und auch für die Adenauerstiftung stellt diese Tagung durchaus eine 2. Premiere dar – nur einmal zuvor haben wir uns mit Kooperationspartnern in einer Veranstaltung ausschließlich der Musik gewidmet.

Dennoch hat das Engagement der KAS für die Musik eine längere Vorgeschichte. Und das liegt primär daran, dass wir uns durchgängig für einen Bildungsbegriff eingesetzt haben, der nicht bei „employability“ oder konkreter „Lebenshilfe“ stehenbleibt, sondern der Entfaltung der anthropologischen Dimensionen des Menschen dienen und ihn dadurch „lebenstüchtig“ machen soll, durch Teilhabe an den verschiedenen Konkretionen von Welt und Formen der Welterschließung: der Mensch als geschichtliches (Geschichte/ politisch-historische Grundbildung), räumliches (Geographie), sprachliches (Deutsch, Fremdsprachen), naturerschließendes (Mathematik, Naturwissenschaften), politisches und wirtschaftendes (politisch-ökonomische Grundbildung), ästhetisches (Kunst, Musik, Literatur), motorisches (Sport), sinnsuchendes, sittliches und religiöses (Religion, Philosophie) Wesen. Dieses Verständnis versteht sich als ganzheitlich und primär persönlichkeitsbildend, jener spezifisch deutschen Bildungstradition verpflichtet und im übrigen auf weite Strecken auch mit dem eines „christlichen Menschenbildes“ kompatibel, die den Ruf Deutschlands als Bildungs- und Kulturnation begründet hat und im Ausland auch heute wie ein historischer Nachklang noch begründet. Daher war bereits im Jahr 2000, anlässlich der Gründung unserer Bildungsinitiative „Bildung der Persönlichkeit“ von Anfang an klar, dass Musik darin einen festen Platz haben würde, was sich auch in der 2006 erschienenen ersten großen Publikation zur „Bildung der Persönlichkeit“ als selbstverständlich manifestierte.

Aus unserer Sicht ist sicher zu bedauern, dass Landesmusikräte und Schulmusikverbände die Möglichkeit versäumt haben, diese Neuorientierung des Musikunterrichts aufzugreifen, ja dass sich eine eher ablehnende Position herausgebildet hat. Denn diese erste „Bildungsoffensive Musikunterricht“, ich komme gleich noch einmal darauf zurück, enthielt nicht nur eine schonungslose Beschreibung des beklagenswerten Ist-Zustandes der musikalischen Bildung in Deutschland, es gab auf der anderen Seite auch Forderungen, die durchaus eine große Schnittmenge mit denen der Musikverbände aufwiesen. Aber offensichtlich waren die inhaltlichen Divergenzen, etwa den heiß debattierten Kanon betreffend, zu übermächtig, um sich in der Sache zu treffen.

Themen, die in diesem Zusammenhang auf die Agenda gehören, haben wir aufgegriffen: So haben wir schon früh darauf verwiesen, dass überall dort, wo in Bundesländern ein ausgeprägtes Vereinsleben vorhanden ist, durch die Ganztageschule und das G8 eben dieses Vereinsleben gefährdet ist. Oder: die Situation der Musik in der Grundschule. Schon in der ersten Bildungsoffensive heißt die diesbezügliche Forderung: „Behebung des Personalmangels und Einstellung ausgebildeter Fachkräfte“. Nach wie vor ist hier das zentrale Problem der Musikerziehung an Grundschulen angesprochen. Die Grundschule stellt, was die Schulmusik angeht, im Verlauf der letzten zwei Jahrhunderte gleichermaßen ein Muster verpasster Chancen dar. Hier, wo alle Kinder eines Jahrgangs zusammentreffen, liegen unwiederbringliche Möglichkeiten und Chancen musikalischer Grundlagenvermittlung. Könnte es gelingen, hier auch nur den Normalfall herzustellen, würden auch sämtliche weiterführenden Schularten auf unvergleichliche Weise profitieren.

Schließlich, und das steht auch hier im Fokus, die Bewahrung des musikalischen Erbes, der Musiktradition. Überall dort, wo sich Musik dem voraussetzungslosen Konsum entzieht, haben wir, so sagen mir Fachleute, einen dramatischen Niedergang zu verzeichnen.

Er betrifft weite Bereiche der Kirchenmusik ebenso wie etwa das Kunstlied und die damit verbundenen Liederabende.

Die „Ökonomisierung“ von Bildung

Nach der Eliminierung des bis in die 1960er Jahre virulenten geisteswissenschaftlichen Bildungsbegriffs und der entsprechenden Pädagogik durch die „kritische“ 1968er-Pädagogik und wiederum deren Scheitern hat die Schule ihre originäre Idee verloren, was ihre Funktion grundlegend verändert hat: Sie wird primär als ökonomischer, sozial- und gesellschaftspolitischer Faktor wahrgenommen. Sie hat beruflich notwendige „Basisqualifikationen“ zu vermitteln und sie wird zur Agentur für die Lösung sozialer und gesellschaftlicher Defizite, ablesbar an den Leistungen, die ihr immer wieder abgefordert werden: Basale Erziehung (Benimm!), Familienersatz, Herstellung von „Bildungsgerechtigkeit“, Ausländerintegration, „Feuerwehrfunktion“ gegen Extremismus, Gewalt-, Ernährungs-, Bewegungs-, Alkohol-, Schuldenprävention (Handys!), mehr „Medienkompetenz“, Wirtschaftskenntnisse oder Rechtskunde. All das geht notwendigerweise zu Lasten ihrer traditionellen Vermittlungsaufgabe.

Daher verengt sich auch der Bildungsbegriff immer mehr auf ökonomisch Verwert- oder gesellschaftlich „Brauchbares“; die überkommene Unterscheidung zwischen Allgemeinbildung und Ausbildung löst sich auf und reduziert erstere immer weiter auf letztere. Und das fügt sich wiederum in den gesellschaftlichen Mainstream.

Renate Köcher kam im August 2003 in der Auswertung einer großen Allensbach-Umfrage in einem mit „Gleichmut im Umgang mit einem Schicksalsthema“ überschriebenen Artikel zu dem paradoxen Schluss: „Bildung ist ein Schicksalsthema, wer wollte das bestreiten? Aber wo sind heute die leidenschaftlichen Debatten über die Qualität der Schulen und die Zukunft der Universitäten, über Lernziele und Bildungskanon? ... Die Leistungsfähigkeit des Bildungssystems ist ... nach den Beobachtungen der großen Mehrheit kein Thema.“ Zwar halten 78% die Vermittlung einer „guten Allgemeinbildung“ für wichtig, aber nur jeder vierte rechnet dazu auch politische, ökonomische oder historische Kenntnisse, nur 21% halten Kenntnisse in der deutschen Literatur für wichtig, musische Erziehung nur 15%, und jene Medienkompetenz, die immer wieder als zentral angemahnt wird, nur 23%. Dafür erachtet es die Mehrheit als eine wichtige Aufgabe der Schule, Leistungsbereitschaft, Teamfähigkeit, Pünktlichkeit, Konzentrationsfähigkeit, Hilfsbereitschaft und Selbstbewusstsein zu trainieren.

Eine weitere Allensbach-Umfrage, veröffentlicht im Oktober 2011, lässt nur erkennen, dass sich der damalige Befund nicht verbessert hat. Zwar gehört nach Auffassung der befragten Eltern „breites Wissen“ neben sprachlichem Ausdrucksvermögen, Fremdsprachenkenntnissen und guten Manieren zu einer „guten Bildung“, aber „Kenntnisse in Kunst und Kultur“ gehören nur für 16% „unbedingt“ dazu, und das rangiert nur um einen Prozentpunkt vor „gute(n) Kenntnissen der deutschen Literatur“. Und hier wäre natürlich noch schichtspezifisch zu differenzieren. Nur 22% aus schwächeren sozialen Schichten halten es für „besonders wichtig“, das Kind musikalisch zu fördern, aber auch nur 44% aus den höheren sozialen Schichten. Aus diesen Umfragen lassen sich zwei Folgerungen ableiten. Erstens: Man erwartet von der Bildung das, was man früher Erziehung im engeren Sinne genannt hat. Die Erziehungsleistung, die vormals der Familie oblag, wird ergänzt oder gar ersetzt durch die Schule, und so gilt das Schulsystem selbst im Wesentlichen als eine Einrichtung, die Sekundärtugenden, sog. Basiskompetenzen und sog. Schlüsselqualifikationen formaler Art vermitteln soll. Daraus folgt zum Zweiten, dass offenbar gar keine Vorstellung mehr in der Gesellschaft besteht, und das trifft

unser Thema „Kulturelles Gedächtnis als gesellschaftlicher Auftrag“ ins Mark, was Bildung eigentlich ist. In der FAZ vom 26. Oktober 2011 erschien ein Leserbrief, der auf die soeben zitierte jüngste Allensbach-Eltern-Umfrage rekurrierte. Der Autor resümierte, „dass für die meisten Eltern weder Geschichtskenntnisse oder naturwissenschaftliche Kenntnisse, noch Musik, Philosophie oder Religion Bildungsbestandteile seien. Anders ausgedrückt: Was sich im künftigen Berufsleben nicht in klingender Münze auszahlt, soll nicht gelernt werden. Und das soll Bildung sein? Hier zeigt sich die weithin üblich gewordene Gleichsetzung von Ausbildung mit Bildung. Man kann es so sagen: Wer gebildet ist, ist auch ausgebildet, doch: wer ausgebildet ist, ist noch lange nicht gebildet.“

Konsequenzen

Natürlich schlägt sich diese defizitäre Vorstellung auf die Politik und auf ihr Verständnis des Auftrags des Bildungssystems nieder. Es hat sich auch dort und weithin die Vorstellung durchgesetzt, Bildung müsse sich mit einem rechenbaren Nutzen verbinden lassen. Fächer wie Religion, Geschichte, Literatur oder politische Bildung spielen in der öffentlichen schulpolitischen Diskussion eine ebenso geringe Rolle wie die Geistes- oder Sozialwissenschaften in der aktuellen hochschulpolitischen Debatte, „Werterziehung“ (wie immer das im Einzelnen gelingen kann/soll) spielt nur deswegen eine größere Rolle, weil hier die Defizite sichtbaren persönlichen wie gesellschaftlichen Schaden anrichten und justizierbar werden können.

All das hat erhebliche Konsequenzen für jene Fächer, die man als kulturell-bildend bezeichnen kann, hier konkret für die Musik. Wenn Bildung nach einem Wort Theodor W. Adornos „Kultur nach der subjektiven Seite ihrer Aneignung“ ist und man Kultur weit fasst, als Produkt der schöpferischen Existenz des Menschen, so ist alles zu kultureller Bildung zu zählen, also auch Mathematik, Physik oder Chemie. Dann wäre der üblicherweise zugrundegelegte Kulturbegriff, der sich auf die Begegnung mit Kunst reduzieren ließe, zu eng. Ein unbestimmter Begriff aber wird beliebig. Wenn man hingegen darunter versteht, was etwa Kulturstaatsminister Neumann darunter versteht, nämlich die Weitergabe von Traditionen und Werten, dann wären in jedem Falle jene Bildungsbereiche dazu zu rechnen, die ganz wesentlich darin ihre Bestimmung haben: die religiöse, die historisch-politische, die literarische und die musisch-ästhetische Bildung. Fassen wir daher all das unter „kulturelle Bildung“, was zum Verständnis unserer nicht-natürlichen Lebenswelt und zur Teilhabe an Kommunikation in ihr beiträgt und was diese Zugänge zur Welt repräsentiert: den historischen Zugang aus Tradition und Antitradition, den Zugang aus religiöser Deutung, den sprachlich-literarischen, den ästhetischen, den moralisch-wertenden, den symbolischen Zugang.

Argumentationsformen

Wer allerdings (mehr) „kulturelle Bildung“ in der Schule fordert, wird zu kurz greifen, wenn er sich nur auf Wirkungen von Musik für die Intelligenzentwicklung der Kinder und Jugendlichen beruft (das hat nicht nur Hans Günther Bastian festgestellt), auf Gemeinschaftserlebnisse und Teamfähigkeit beim gemeinsamen Musizieren, ihre fächerübergreifende Leistungsfähigkeit, auf das Überlebensinteresse unserer Theater, Orchester und Künstler verweist oder auf den Anteil der „Kulturwirtschaft“ am Bruttoinlandsprodukt. Man muss schon klarstellen, was die Schule dafür leisten soll, muss begründen, was man dort im Unterschied zu anderen Mittlern (Musikschulen, Initiativen wie die der Berliner Philharmoniker oder „Jedem Kind ein Instrument“ wie im Ruhrgebiet, leider nicht erweitert) darunter verstehen will und warum sie im Fächerkanon aktuell und zukünftig unabdingbar ist, für das Individuum wie für die Gesellschaft.

Es geht aber nicht nur um das Fächerangebot und deren Rang innerhalb der Stundentafel, immer beliebiger wird auch die Frage, was „in“ den Fächern gelehrt und gelernt wird. Und dafür hat der vormalige Bundespräsident Horst Köhler am 21. September 2006 in seiner „Berliner Rede“ wieder eine einfache Wahrheit formuliert: „Die Schule soll jungen Menschen doch das vermitteln, was nötig ist, um sich in der Welt zurecht zu finden, um selbstständig weiter zu lernen und um Neues beurteilen zu können. Dabei aber sind Maßstab und Richtschnur nötig. Das griechische Wort für ‚Richtschnur‘ heißt: Kanon. Gerade im Bildungswesen braucht man eine klare Vorstellung vom Maßgebenden und Maßgeblichen. Der Inhalt des Bildungskanons wird immer im Wandel bleiben, denn immer kommt Neues hinzu, und Altes veraltet. Aber was wirklich Maß gibt, das hat lange Bestand.“ Damit hat der damalige Bundespräsident, der sich in seiner Rede auch ausdrücklich zur ästhetischen Bildung bekannte, den Blick darauf gelenkt, dass die Verständigung über konkrete grundbildende Inhalte wieder in das Zentrum schulpolitischer Debatten gehört. Und darauf hat auch Altbundespräsident Roman Herzog in der ihm eigenen Deutlichkeit hingewiesen, als er in seinem Buch „Wie der Ruck gelingt“ 2005 mahnte: „Entscheidend ist, was die kommenden Generationen tatsächlich wissen, wenn sie das Bildungssystem verlassen. Alles andere ist von sekundärer Bedeutung.“

Denn jenseits aller Strukturfragen, ob „Gemeinschaftsschule“, „Gesamtschule“, „Sekundarschule“ oder gegliedertes System, die Frage nach dem, „was“ gelehrt und gelernt wird, ist die eigentliche didaktische Herausforderung, aber man hat sie allzu lange durch die Frage nach dem „wie“, also nach der Methode, und nach den äußeren Rahmenbedingungen überspielt. Die Resultate sind nicht berauschend.

Von der Auflösung des kollektiven kulturellen Gedächtnisses

Dafür nur einige Zitate: Bundestagspräsident Norbert Lamert beklagt (Focus 36/2005) „einen lausigen Zustand der kulturellen Bildung“ und bei unserem letzten Potsdamer Kulturgespräch im November 2011 unter seiner Leitung stand das Thema wieder ganz oben auf der Agenda. Anne-Sophie Mutter sorgt sich (WamS vom 13. August 2006) „um Bach und Mozart. Ihre Musik existiert in Kindergärten und Grundschulen fast gar nicht mehr“. Nach einem Bericht der FAZ vom 28. Dezember 2002 konfrontiert eine deutsche Großbank ihre Nachwuchsmanager in eigenen Kursen mit Musik. Sie lernen dort, dass Beethoven neun Symphonien, aber nur eine Oper geschrieben habe und dass Mozart und Haydn zur deutschen Klassik gehören.

Die Konsequenzen sind alltäglich zu beobachten: „Alles spricht vom Waldsterben und vom Ozonloch; es wird Zeit, dass man *auch* vom Klassikersterben und vom Traditionsloch zu sprechen beginnt“, hat jemand einmal formuliert, und der Direktor des Deutschen Historischen Museums Hans Ottomeyer diagnostizierte im SPIEGEL „eine wachsende Desorientierung“: „Unser kulturelles Gedächtnis löst sich auf. Geschichtsunterricht ist in den meisten Schulen in der Oberstufe seit langem abgeschafft zugunsten politischer Weltkunde oder ähnlicher Fächer. Ich lehre an der Humboldt-Universität, Friedrich II. kennen die Studenten noch, aber davor ist Dunkel.“ Spiegel: „Fehlanzeige auch bei Luther oder Barbarossa?“ Antwort: „Weit schlimmer. Mich fragen Studenten im 5. Semester: ‚Was ist denn das gewesen, ‚ne Kirche? Was haben die Menschen da früher gemacht? Eine Moschee haben wir ja schon mit der Schule besucht, wegen der Toleranz und so‘.“ Dazu passen auch alle andern verfügbaren Daten zum Geschichtswissen der Deutschen, jüngst auch über die DDR, die Ralf Husemann in der

„Süddeutschen Zeitung“ trocken kommentierte: „Je jünger die Befragten sind, umso ahnungsloser sind sie ... das allgemeine Nichtwissen (ist) so unglaublich, dass man annehmen könnte, dass es das Fach Geschichte an den Schulen gar nicht gibt“.

Mangelnde Vorbildung schlägt sich natürlich auch in der vielbeklagten Studierunfähigkeit vieler Abiturienten nieder: Laut „Deutscher Universitätszeitung“ vom 16. Juni 2006 beklagte Ulrich Herbert, bekannter Historiker aus Freiburg, bei einer Debatte zum Zustand der Geisteswissenschaften: „An vielen geisteswissenschaftlichen Studiengängen ist eine Unkultur der Halbbildung entstanden. Da werden Massen von Studierenden durch die Hochschulen geschleust. Die können nichts, die wollen nichts – und die braucht auch keiner.“

Das sind nur einige Stimmen zum Zustand der kulturellen Bildung und ihren „Resultaten“ an unseren Schulen: Verdampfen des kulturellen Gedächtnisses, Null-Wissen, Verschwinden der historischen Dimension und Tradition, die „Furie des Verschwindens“ mit dem schönen Bild Hegels ist über unsere Schulen hinweggegangen.

Vom Sinn einer Kanondebatte

Dass wir die Debatte über „Maßgebendes und Maßgebliches“ immer wieder intensiv führen müssen, ist der beste Beleg dafür, dass dieser Eindruck stimmt. Die Konrad-Adenauer-Stiftung hat, wie schon kurz erwähnt, deswegen 2000 ihre Initiative „Bildung der Persönlichkeit“ begründet, deren Ergebnisse 2006 auch in Buchform erschienen sind, die sich allerdings nicht nur darauf beschränken, zu fordern, sondern auch ganz konkrete Vorschläge für Kerncurricula, im Bereich der kulturellen Bildung außer für den Deutsch-, Geschichtsunterricht und für die politische Bildung auch für Musikunterricht vorzulegen; die dort geäußerten Grundsätze gelten auch für die bildende Kunst. Das hat teils positiv zustimmende, teil erregt abwehrende Reaktionen herausgefordert: Dass führende Musikdidaktiker auf ein 14-Seiten-Papier mit einer 160-seitigen Widerlegung (im ConBrio-Verlag) antworten, zeigt den Grad der Betroffenheit. Denn machen wir uns nichts vor, auch Kompetenzbeschreibungen wie die hochgelobten „Bildungsstandards“ entlasten nicht von der Aufgabe, sie an Inhalten zu konkretisieren, daher konkrete Inhalte zuzuordnen, um wieder das zu leisten, was Ulrich Raulff in der Süddeutschen Zeitung einmal anlässlich unseres Geschichts„kanons“ geschrieben hat, den Autoren käme es darauf an, „ein wenig Allgemeinbildung zu retten“.

Genau darum geht es! Was ist denn kulturelle Allgemeinbildung etwa am Beispiel der Musik? Das war unsere Leitfrage, die wollten wir einmal konkret beantworten, nicht mit den üblichen vagen Floskeln. Wir haben uns in unserem Papier daher nicht nur und ganz klar für Maßnahmen zugunsten des schulischer Musikunterrichts ausgesprochen: Für die Aufwertung der Musik im Fächerkanon der weiterführenden Schulen, als Vorrückungs-/Versetzungsfach in allen Jahrgangsstufen, als mindestens zweistündiges Pflichtfach in allen Jahrgangsstufen, durch vollwertige Anerkennung im Deputat der Lehrer, durch Gleichberechtigung mit anderen Fächern bei der Gestaltung des Stundenplans, Schaffung eines eigenen Budgets für den Wahlunterricht Musik, die Behebung des Personalmangels und Einstellung ausgebildeter Fachkräfte (besonders in der Grundschule), durch Praxisnähe, flexiblere und breitere Ausbildung der Lehrkräfte (das bedeutet auch eine Aufwertung musikdidaktischer Lehrstühle an den Musikhochschulen), Öffnung der Schulen für die Zusammenarbeit mit außerschulischen Institutionen, mit Musikschulen und insbesondere für besonders begabte Schüler mit Musikhochschulen; Verfügbarkeit von Musikinstrumenten für alle (s. die Initiative in NRW). Aber nicht minder zentral war für uns die Frage nach den Inhalten schulischen Musikunterrichts.

Wir leben in einer Zeit zunehmender Dekultivierung, in den Massenmedien herrscht das Vulgäre und der Trash, unsere Jugend ist einer Fülle von Miterziehern ausgeliefert, auch und gerade kulturell. Friedrich Tenbruck hat schon 1965 darauf hingewiesen, dass die moderne Jugend sich von den vorhergehenden Jugendphasen dadurch unterscheidet, dass sie übersozialisiert werde, weil ihnen jenseits von Familie und Schule ein außerordentlich vielfältiges Rollenverhalten abverlangt wird, das sich durch die Angebote der neuen Medien noch weiter verstärkt hat. Wo soll da Orientierung herkommen? Wer sich nicht nur methodisch, sondern auch inhaltlich auf die „Eigenwelt“ unserer Schüler beschränken will oder auf ihre „Lebensweltlichkeit“, versetzt den meisten Fächern den Todesstoß: Was man im normalen Leben an „Physik“ braucht, ist so minimal, dass man dafür das Fach nicht benötigt. Das gilt gleichermaßen auch für andere Fächer: Ich kann im Leben auch ohne Karl den Großen, Mozarts „Don Giovanni“, ohne Latein oder höhere Mathematik auskommen, Werner Fuld hat das in seinem Buch „Die Bildungslücke“ (2004) ja eindrucksvoll vorgeführt. Wir müssen uns also darüber verständigen, was die Schule als Einrichtung der Gesellschaft, die allgemein verbindlich ist, der keiner entkommt und die allein systematisch arbeiten kann, leisten soll im Unterschied zu anderen, mehr oder minder zufälligen „Miterziehern“. Hat die Schule einen besonderen und auch beschreibbaren Bildungsauftrag, und zwar jenseits der ihr immer obliegenden Berufsvorbereitung und der ihr heute immer mehr zuwachsenden sozialen Betreuung?

Wenn die Schule eine allgemein verbindliche und für alle vorgesehene Institution ist, hat sie das Allgemeine, das Repräsentative, das Exemplarische und das Fundamentale zu vermitteln, und zwar unter dem Aspekt von „Bildung“. „Eine wirkliche Reform der Bildungsinhalte ... setzt zumindest Idealvorstellungen über das voraus, was ein moderner Mensch an Wissen benötigt, um einerseits als ‚gebildet‘ zu gelten und andererseits den Anforderungen der Zeit gerecht werden zu können.“ (so Roman Herzog) Wir wissen alle um die Schwierigkeit des Bildungsbegriffs, aber wenn man die bekannten Protagonisten durchmustert, Humboldt, Hegel, Nietzsche und Adorno und schließlich aktuelle bildungstheoretische Positionen bis hin zu Klafkis „Schlüsselproblemen“, so geht es immer wieder um „Kultur“, um Aneignung von „Kultur“ und um „Kultur“ als Lebensform. Grundlage einer solchen Bildung als subjektiver Aneignung von „Kultur“ ist konkretes, sich immer wieder erweiterndes/erneuerndes/vertiefendes „Wissen“: Bildung ohne Wissen ist leer, wer nichts weiß, muss alles glauben, wird nicht zum Subjekt, sondern bleibt Objekt. „Bildungswissen“, verstanden als strukturiertes, überflüssiges, aufklärendes Wissen, erschließt die vielfältigen Dimensionen des Menschseins, klärt auf über das eigene Selbstverständnis vor dem Hintergrund alternativer Lebensformen oder Möglichkeiten menschlicher Existenz im Spiegel fremder Kulturen, früherer Weltbilder und Epochen, weiß nicht nur um den rationalen, sondern auch um den symbolischen, ästhetischen und religiösen Zugang zur Welt, fördert das Verstehen von Kultur und Natur, von Politik und Gesellschaft, konfrontiert mit ethischen Entscheidungen.

Bildung ist daher „emanzipatorisch“, begründet innere Freiheit, ermöglicht Distanz zum jeweiligen Zeitgeist, schafft daher Selbständigkeit und damit Selbstbewusstsein, sie trägt also zur Lebensqualität bei. Der Begriff signalisiert, dass es um mehr geht als um ein Alphabetisierungsprogramm für „Risikogruppen“ oder um „PISA“-Erfolge. Der Auftrag der Schule kann dann nur darin bestehen, das grundbildende „Basislager“ für künftige individuelle Bildungsprozesse zu sein, und zwar, wie schon angedeutet, durch das grundlegende Erschließen der Dimensionen des Humanum: symbolisch, ästhetisch, religiös, ethisch, historisch, räumlich usw., das mit den verschiedenen Zugangsformen zur Welt vertraut macht.

Der kognitive Zugang

Die Frage, was „grundlegendes Erschließen“ bedeutet, gilt natürlich für die kulturelle Bildung im engeren Sinne ebenso wie sie für die politische Bildung, den Deutschunterricht, den Geschichtsunterricht oder den Unterricht in den mathematisch-naturwissenschaftlichen Fächern gilt. Was gehört zu den grundlegenden kulturellen Gütern, die Schule durch Fachunterricht tradieren soll, etwa am Beispiel der Musik? Er muss etwas leisten, was von andern Mittlern nicht geleistet wird oder werden kann, und daher nicht nur unter dem Aspekt der Praxis, worauf man kulturelle Bildung gerne zu reduzieren pflegt, sondern durch den kognitiven Zugang, und dann kann es doch wohl nur darum gehen, junge Menschen mit einer gewissen Musikkennntnis (vergleichbar der Literaturkenntnis, die heute allerdings auch gegen Null divergiert), einem Grundwissen von Gestaltungsformen und von der Aufeinanderfolge von Musikepochen, also mit einem chronologischen Gerüst, einer Ahnung von bedeutenden Komponisten und maßgeblichen Werken und ihren Charakteristika ins Leben zu entlassen und darauf zu hoffen, dass sie das Interesse daran im Laufe ihres Lebens nicht verlieren, sondern sogar noch weiter kultivieren. Schulbildung ist immer abgeschlossen, Bildungsprozesse sind lebenslang.

Offensichtlich scheint das, wenn man sich das jüngste Jugendkulturbarometer ansieht und noch einmal an die zitierten Situationsbeschreibungen erinnert, an unseren Schulen immer weniger zu gelingen, und ich fürchte, wenn wir eine Umfrage, wie sie für die deploralen Geschichtskennntnisse ja des Öfteren erhoben wird, auch für Musikkennntnisse durchführen würden, dass wir dann bei der kulturellen Tradition auf tiefe Löcher stoßen würden. Bildung ohne Wissen aber ist und bleibt ein Null-Code, und das Reden über „kulturelle Identität“, „Kulturnation“, gar „Leitkultur“ können wir gleich ad acta legen, weil der Resonanzboden fehlt.

Man mag ja verschiedene Wissensformen unterscheiden, und sicher ist das „Faktenwissen“, wie man es herabsetzend gerne nennt, nicht das einzige Wissen, das Schule vermitteln soll. Aber ohne solide „Fakten“ geht es auch nicht. Ohne ein solches Grundgerüst wird sich das verstärken, was jeder, der mit jungen Menschen umgeht, kennt: Es verschwimmt alles im Ungefähren, oder es ist gar nichts mehr da: So hat der zunehmende religiöse Analfabetismus unserer Gesellschaft, der nicht einmal mehr die einfachsten biblischen Motive zu kennen scheint, für die kulturelle Bildung katastrophale Folgen, denn Literatur, Musik, Malerei, Skulptur, Architektur usw. sind nun einmal in unserem Kulturkreis ganz wesentlich durch christliche Motive geprägt. Wenn ich sie nicht kenne, verschließe ich mir von vornherein jeglichen Zugang dazu. Es ist nicht von ungefähr, dass Kunststudenten vor einer Abendmahlsszene stehen und gar nicht wissen, worum es sich dabei eigentlich handelt.

Für eine Weiterführung der Inhaltsdebatte

Man kann natürlich jetzt fragen: Wie kommen wir zu fundamentalen, exemplarischen, repräsentativen Inhalten? Die etablierte Musikdidaktik scheint davor zurückzuschauen. Ich glaube aber schon, dass wir uns zumindest bis 1900 auf eine Liste von Komponisten/Werken einigen könnten, die jeder, der auch nur wenig Ahnung hat, für halbwegs repräsentativ halten würde. Und das gilt auch für die anderen kulturellen Ausprägungen. Denn hier ist die Antwort auf die Frage sehr wohl zu beantworten, was eigentlich im kulturellen Diskurs der Gegenwart lebendig ist, wovon man also etwas „wissen“ müsste, um daran teilhaben zu können, was daher Begründung für Unterrichtsinhalte liefert, nicht nur in der Musik. Man muss sich ja nur die Spielpläne oder Festivals über einige Zeit ansehen, dann wird man feststellen, dass gewisse Namen und Werke geballt auftauchen, andere kaum. Oder man wird

feststellen, dass Antike oder Klassik auf unseren Bühnen hochrepräsentiert sind, also zeitübergreifend als wertvoll betrachtet werden, was die jeweilige Moderne erst noch zu beweisen hätte. Das bedeutet: Kommunikative Teilnahme an Kultur setzt ein bestimmtes, von ihrer gesellschaftlichen Dominanz her begründbares Gerüst von Wissen voraus, das wiederum diesen kulturellen Diskurs spiegelt.

Das mag man mit dem strengen Begriff, dem „Reizwort“ Kanon, belegen, Marcel Reich-Ranicki hat bekanntlich diesen qualitativen Kanonbegriff gewählt, auch wenn er im Modus der Bescheidenheit einschränkte, es handele sich natürlich nur um „Empfehlungen“. Rechtfertigen muss sich freilich nicht der, der in diesem kulturellen Rahmen verbleibt, sondern der, der aus diesem kulturellen Rahmen austritt, denn Kultur ist zunächst das, worin man lebt, kulturelle Identität gewinnt man zunächst einmal dadurch, dass man sich den eigenen Lebensraum geistig zu eigen macht, und da der Anteil der echten „global player“ auch in Zukunft verschwindend gering sein wird und die Schule davon nicht betroffen ist, ist schulische kulturelle Bildung die Brücke zum Verständnis der Kultur, in der man lebt, im Unterschied (nicht in Abgrenzung) zu anderen Kulturen, in denen man nicht lebt und die man höchstens im Urlaub erfährt.

Daher hat die Schule primär den Bezug zur eigenen „nationalen“ Lebenswelt herzustellen; mag man auch „postnational“, gar „kosmopolitisch“ eingestellt sein, „postnational“ lebt niemand. Wobei „national“ hier nicht ausschließend gemeint ist, sondern einen inhaltlichen Schwerpunkt setzt, eingebettet in den europäischen Werte- und Kulturraum. Wobei ja für „unsere“ Musiktradition gilt, dass sie einen globalisierten Exportschlager jetzt sogar bis in den Kongo darstellt (Zeit-Magazin 48/19.11.2009). Recht hat Reinhart Brembeck in der SZ vom 13. März 2010: „Die Musik verschwindet“: „Letztlich betreiben ausgerechnet die deutschen Bildungspolitiker den Abschied von Deutschlands überragendstem Beitrag zur Weltkultur. Das aber grenzt an zynisches Kunstbanau-sentum.“

Die Schule ist die einzige und letzte verbindliche Institution in der pluralen Gesellschaft, in der sich das an Inhalten noch verbindlich präsentieren kann, ja muss (das leistet sonst niemand), was auch im Kontext einer sich immer mehr individualisierenden Gesellschaft ihr „kulturelles Gedächtnis“ ausmacht, wobei „kulturelles Gedächtnis“ auf die eigene kulturelle Tradition verweist. Mit Hinweis auf Haydns Musik betont Hermann Lübke: „Modernisierungsfähigkeit verlangt ihrerseits Vertrautheit mit zukunfts-fähigen Herkunftsbeständen.“ Natürlich soll Schule auch zur aktiven oder passiven Begegnung mit Künsten, zum Singen z.B., ermuntern, soll die respektierende Begegnung mit fremden Kulturen fördern, mit unterschiedlichen Sitten, Gebräuchen, Werten, Religionsformen, aber sie muss zunächst Hort der Aneignung „unserer“ Hochkultur bleiben, und zwar unter primär systematisch-kognitiven Aspekten. Nur dann ließe sich noch mit einem gewissen Recht unterstellen, „Identität“ und was „unsere“ Gesellschaft zusammenhalte, stelle sich auch über Kunst und Kultur her. Denn das ist mehr als die im Grundgesetz festgelegten „Kernwerte“ als kulturelles Minimum.

Ich wünsche uns allen, dass mit dieser Tagung ein Schritt in Richtung der Verbesserung der Situation gelingen möge. Nur gemeinsam sind wir stark, und dass es eben dieser starken Lobby bedarf, ist offensichtlich. Daher wünsche ich dieser Tagung, dass auch von ihr das Signal ausgeht, dass kulturelle Bildung ohne Traditionsbezug leer bleibt und dass Bildung mehr ist als PISA misst.

Anmerkungen

Vgl. nur Stephan Eisel, Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Missbrauch, München 1990

Man denke nur an den Brief von 13 Intendanten und Dirigenten an den vorm. Schulsenator Zöllner vom März 2010, indem es u.a. heißt: „Mit diesem Schreiben wollen wir gegen den geplanten Abbau des Musikunterrichts an den weiterführenden Schulen protestieren. Seit knapp zwei Jahrzehnten läuft nun schon der Abbau des Musikunterrichts in den Sekundarstufen I und II. ... Dies hat in unseren Augen eine fatale Wirkung auf die Musikkultur unserer Stadt. Nicht nur wird von Ihnen damit der Verlust wichtiger kultureller Möglichkeiten und Traditionen billigend in Kauf genommen, sondern auch eine Nivellierung des Allgemeinwissens auf naturwissenschaftliche und ökonomische Inhalte. Es kann nicht sein, dass es Schüler gibt, die in den Klassen 7 – 9 (also drei Jahre lang!) überhaupt keinen Musikunterricht in der Schule haben. Wie wir so nachwachsendes Publikum heranziehen sollen und mit wem wir in Zukunft die Education-Programme an den Schulen zusammen erarbeiten sollen, ist uns ein Rätsel ...“

Jörg-Dieter Gauger, Bildung der Persönlichkeit, Freiburg 2006.

Hermann J. Kaiser u.a., Bildungsoffensive Musikunterricht? – Das Grundsatzpapier der Konrad-Adenauer-Stiftung in der Diskussion, Regensburg 2006; Antwort: Jörg-Dieter Gauger/Hermann Wilske, Bildungsoffensive Musikunterricht, Freiburg 2007.

Vgl. Dietmar Kanthak, „Musik in die Köpfe“, in: General-Anzeiger Bonn vom 12. März 2010: „Niemand kann und sollte junge Menschen zwingen, im Konzert Bach, Beethoven und Brahms zu hören, Aber sie sollten wenigstens wissen, was sie vermissen. Wenn sie nie mit Werken der Klassik in Berührung kommen, ahnen sie gar nicht, was ihnen entgeht.“; siehe auch FAZ vom 11. März 2010: „Rettet die Musik“.

Musik als ökumenisches Potenzial

Bischof em. Paul-Werner Scheele

Für das kulturelle Gedächtnis ist die Musik von besonderer Bedeutung. Wenn sie erklingt, wird Geschichte Gegenwart. Was in früheren Zeiten komponiert, gesungen und gespielt wurde, wird in einer bewegenden Weise gegenwärtig und wirksam. Ein Bild, eine Plastik, ein Buch sind irgendwann geschaffen worden und stehen „fertig“ vor uns. Musik wird jeweils neu geboren. Sie kann mit früheren Generationen verbinden und verbindet in der Gegenwart die unterschiedlichsten Menschen miteinander. Wir alle können die Wahrheit erfahren, die Leonard Bernstein in die Worte kleidete: „Wenn wir einander mit Musik berühren, berührt einer des anderen Herz, Verstand und Seele, alles auf einmal.“ Paul Claudel bemerkt gelegentlich: „Nicht umsonst wird der Musiker ein ‚Zusammenfüger‘, ein Komponist genannt.“

Einer, der sich in schwierigen Zeiten als „Zusammenfüger“ bewährt hat, der begnadete tschechische Komponist Petr Eben, erklärt: „In der Verbundenheit liegt eines der schönsten Vorrechte der Musik.“ Er fügt hinzu: „Die Poesie liest jeder allein in der Stille seines Kämmerleins; auch vor einem Bild finden nicht mehr als zwei Betrachter Platz, aber die Musik wird in einer ganzen Gemeinschaft gehört – und nicht nur gehört.“ Ein andermal führt er aus: Die Musik hat die „geheimnisvolle Macht, mehrere Individuen zu vereinen, so als ob sie ein einziges großes, gleichwohl lauschendes Ohr wie Herz hätten.“ So wie die Musik ist, hat sie ein zusammenführendes und zusammenhaltendes Potential. Gilt das auch im Hinblick auf die Spaltungen in der Christenheit? Ist sie auch ein ökumenisches Potential? Um diese Fragen geht es im Folgenden. Dabei liegt es nahe, auf Erfahrungen in unserem Vaterland zurückzugreifen, da wir diesem kulturellen Gedächtnis besonders verpflichtet sind.

Als erster qualifizierter Zeuge soll *Martin Luther* zu Wort kommen. Er ist der Überzeugung, dass die göttliche Gabe der Musik nicht nur diesem und jenem Begabten, sondern allen Menschen, ja allen Geschöpfen mit auf den Weg gegeben ist. Der antiken wie der christlichen Tradition gemäß stellt er heraus, „dass die Musik seit Weltbeginn allen und jeden Kreaturen eingegeben, eingeschaffen ist. Denn, es gibt nichts, was nicht seinen Klang, seine klingende Zahl besitzt.“ Von Anfang an hat „der Gott der Liebe und des Friedens“ (2 Kor 13,11) der Musik *ökumenische Elemente* eingestiftet. Sie wirken auf Einzelne wie auf die Gemeinschaft aller Gläubigen und schließlich aller Menschen. Luther sprach davon in einem Brief an den Komponisten Ludwig Senfl, den Hofkapellmeister des bayerischen Herzogs. Er schreibt ihm, dass es nach der Theologie keine Kunst gibt, „die der Musik gleichzustellen wäre, weil sie allein nach der Theologie das schenkt, was sonst allein die

Theologie schenkt: ein ruhiges und fröhliches Herz ... Daher kam es, dass die Propheten keine Kunst so gebraucht haben wie die Musik, dass sie ihre Theologie nicht in die Geometrie, nicht in die Arithmetik, nicht in die Astronomie, sondern in die Musik gefasst haben, damit sie Theologie und Musik in engster Verbindung hätten, wenn sie die Wahrheit in Psalmen und Liedern verkündigten.“ Um diese Aussage richtig einschätzen zu können, muss man bedenken, dass es Luther, wenn er von einem ruhigen und fröhlichen Herzen spricht, um mehr geht als um eine gewisse Stimmung; er hat das Heil des Menschen im Blick und somit die Gabe aller Gaben, die mit Gott und zugleich mit allen Erlösten verbindet, um eine ökumenische Gabe also.

Weil die Einheit der Christen wesentlich eine Einheit im *Glauben* ist, ist von besonderem ökumenischem Belang, was speziell dem Glauben dient. Mit dem Völkerapostel ist festzuhalten: „Der Glaube kommt vom Hören“ (Röm 10,17). Glauben heißt: ganz Ohr sein. Deshalb gehört zur Glaubensgnade das Gottesgeschenk des rechten Hörens. Wir können es aus eigener Kraft weder erwerben noch ausüben, wohl aber können und müssen wir uns für diese Gnade öffnen, uns von ihr ergreifen und bewegen lassen und ihr zu entsprechen suchen. Dazu kann die Musik wesentlich beitragen. Auch wenn es widersprüchlich erscheinen mag, sei zunächst herausgestellt, dass Musik zum *Stillewerden* führen kann. „Weil sie stets mit Geräusch verbunden“ – wie Wilhelm Busch formuliert – leuchtet das nicht ohne Weiteres ein. Indes zeigt die normale Auführungspraxis, dass vor dem Erklängen das Stillwerden der Zuhörer wie der Musikanten gehört. Kommt es nicht oder nur unzureichend zustande, verfehlt die Musik einen guten Teil ihrer Wirkung. Selbst während des Musizierens behält die Stille ihre Bedeutung. Das wird in den Pausen offenkundig, die wesenhaft dazugehören. Was kann sich alles in einer Generalpause in Bruckners Sinfonien zutragen? Sogar beim Fortissimo aller kann es Raum für die Stille geben. Paul Claudel deutet das in seinen Notizen „Über die Musik“ an, die er 1942 Arthur Honegger gewidmet hat, wenn er bemerkt: „Durch den Klang ist das Schweigen für uns zugänglich und nutzbar geworden.“

Weitere Elemente des Glaubens und zugleich der ökumenischen Bewegung sind *Umkehr* und *Läuterung*. In seiner „Vorrede auf alle guten Gesangbücher“ hat Luther das auf seine Weise zur Sprache gebracht, indem er verschiedene Qualitäten der Musik herausgestellt hat. Zumindest die Sangesbrüder werden zustimmen, wenn es heißt:

„Hie kann nicht sein ein böser Mut,
Wo da singen Gesellen gut,
Hie bleibt kein Zorn, Zank, Hass noch Neid,
Weichen muss alles Herzeleid;
Geiz, Sorg und was sonst noch hart anleit,
Fährt hin mit aller Traurigkeit.“

Die Wirkung der rechten Musik, die Luther in der eben zitierten Vorrede gepriesen hat, ist mit anderen Worten von Papst Johannes XXIII. angesprochen worden. Der unvergessliche Pionier der modernen Ökumene hat gelegentlich beklagt, „wieviel Unglück die Berufstheologen der Kirche durch ihre Haarspaltereien, ihren Ehrgeiz, durch ihre Engherzigkeit und ihren Eigensinn zugefügt haben.“ Demgegenüber sagt er von den Musikern und ihrem Auftrag: „Unter den menschlichen Hilfen, die die göttliche Vorsehung dem Menschen zu seiner Läuterung und inneren Erhebung anbietet, um aus seinem Egoismus herauszutreten und wieder weitere Horizonte in den Blick zu bekommen, rangiert die Musik unter den ersten und höchsten.“ Aufgrund dieser Überzeugung spricht der Papst die hohe Erwartung aus, dass „die Musik die Menschen demütiger und hochherziger macht und dass sie sie untereinander verbindet, nicht nur vorübergehend, unter dem Eindruck eines flüchtigen Gefühls, sondern dass sie ihnen das große Ideal der Brüderlichkeit einprägt.“ Selbst der Funke der Liebe kann durch die Musik überspringen. Es ist der Musik gegeben, „in den Menschen die Liebe zu vermehren“, bezeugt Petr Eben und fügt hinzu: „und gerade in diesem Punkt berührt sie die Ewigkeit.“

Es hat seinen tiefen Sinn, dass die letzte Schrift der ganzen Bibel am intensivsten von allen musikalisch geprägt ist. Die Engel, die vier Lebewesen, die vierundzwanzig Ältesten, die hundertvierundvierzigtausend Auserwählten und schließlich die Schar, die niemand zählen kann, sind dabei beteiligt. Schließlich weitet sich der Kreis ins Unermessliche und umschließt „alle Geschöpfe im Himmel und auf der Erde, unter der Erde und auf dem Meere, alles, was in der Welt ist“ (Offb 5,13). Ausdrücklich werden auch Musikinstrumente erwähnt: Die vier Lebewesen und die vierundzwanzig Ältesten, die vor dem Lamm niederfallen, „alle trugen Harfen und goldene Schalen voll von Räucherwerk; das sind die Gebete der Heiligen. Und sie sangen ein neues Lied“ (Offb 5,8). Das ganze ökumenische Potential der Musik weist auf die uns zugedachte Zukunft hin. Es heißt uns hoffen.

Das gilt trotz der Enttäuschungen, die auch zu unserer Geschichte gehören. Wiederholt hat man spezifisch ökumenische Elemente der Musik gegen die Versöhnung und gegen Wieder-

vereinigung der Christen gebraucht. So ist es im Lauf der konfessionellen Auseinandersetzung dazu gekommen, dass Kirchenlieder bewusst gegeneinander konzipiert und gesungen wurden. Elemente des Brückenschlags wurden zum Bau trennender Mauern missbraucht. Um so wichtiger war es, dass es in unserer Zeit wieder zu einem weithin gemeinsamen Singen gekommen ist. Die sogenannten Ö-Lieder in den evangelischen und katholischen Gesangbüchern markieren den ökumenischen Brückenschlag, der damit gelungen ist. Freuen wir uns, dass diese Brücke immer mehr in beide Richtungen beschriftet wird.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf zwei musikalische Gattungen, die im Laufe der Geschichte spezifische konfessionelle Ausprägungen gefunden haben: Oratorium und Kantate. Bei flüchtiger Betrachtung ist man geneigt, das Oratorium als typisch katholisch und die Kantate als typisch evangelisch anzusehen. Auch wenn man sich dabei auf einige Fakten berufen kann, wird man der vollen Wirklichkeit nicht gerecht und läuft damit Gefahr, das auch in ihnen vorhandene ökumenische Potential zu verkennen.

Die musikalische Gattung des *Oratoriums* hat ihre Wurzeln in der von Philipp Neri gegründeten Gemeinschaft des Oratoriums. In ihr wünschte der Apostel Roms Menschen zu haben, die Gott und dem Heil ihrer Schwestern und Brüder in voller Freiheit und ohne jede Bindung an Regeln und Statuten dienten. „Er wollte, dass das Institut sich auf das Gebet, auf das Wort Gottes, auf den häufigen Empfang der Sakramente und das einzig wirklich Bindende: die gegenseitige Liebe gründe.“ Bei den nachmittäglichen Zusammenkünften der Mitglieder wurden die Schriftlesung, das Gebet sowie der Gesang Einzelner und aller miteinander in der Volkssprache gepflegt. Damit waren die Grundelemente der neuen musikalischen Gattung Oratorium gegeben. Seit dem Dreißigjährigen Krieg fand diese Form vor allem in Italien und dann auch in Deutschland weite Verbreitung. Hier entstand um 1700 das evangelische Oratorium. Von 1733 an komponierte Händel in London seine vierundzwanzig englischen Oratorien. Sein 1741 mit reinem Bibeltext gestalteter „Messias“ ist ein Gipfel der Oratorien und zugleich ein überzeugendes Exempel eines über Jahrhunderte hinweg stabilen ökumenischen Brückenschlags. Ähnliches gilt für Haydns „Schöpfung“ und Mendelssohn-Bartholdys „Elias“ und „Paulus“. Bei aller Beheimatung dieser Komponisten in ihrer Kirche und der damit verbundenen konfessionellen Ausprägung ihrer Opera haben sie Werke geschaffen, die alle Christen beschenken und zur Vertiefung ihrer Gemeinschaft beitragen können.

Fast gleichzeitig mit den ersten Oratorien sind in Italien *Kantaten* entstanden, Vokalkompositionen mit Instrumentalbegleitung.

In Italien wurde besonders die Solokantate gepflegt; in Deutschland ist im evangelischen Raum die Kirchenkantate entwickelt worden. Sie zählt zu den bedeutendsten konfessionellen Ausprägungen der Musikgeschichte. Johann Sebastian Bach hat die Kantate vollendet; „seine einmalige Leistung ist nicht die Erfindung neuer, sondern die vollgültige Erfüllung gegebener Formen und eine einzigartige Wortauslegung, die auch weniger wertvolle Betrachtungstexte durch eine gläubige Inbrunst überhöht.“ Dem Thomaskantor verdanken wir auch das Doppelwerk, das in beispielhafter Weise in konfessioneller Ausprägung der Einheit in Christus dient: die Passionsmusik nach Johannes und Matthäus. Dass diese über die Grenzen der Christenheit hinaus zu wirken vermag, kann Friedrich Nietzsche bezeugen. 1870 schreibt er seinem Freund Erwin Rhode: „In dieser Woche habe ich dreimal die Matthäuspasion gehört, jedes Mal mit demselben Gefühl der unermesslichen Bewunderung. Wer das Christentum völlig verlernt hat, der hört es hier wirklich wie ein Evangelium.“

Damit rückt ein Aspekt in den Blick, der bei einer Besinnung auf das ökumenische Potential der Musik nicht außer Acht bleiben darf: Nach dem biblischen Zeugnis ist die Einheit in Christus auf das Heil aller Menschen ausgerichtet. Ausdrücklich heißt es im Hohepriesterlichen Gebet: „Alle sollen eins sein damit die Welt glaubt“ (Joh 17,21). Auch die Musik ist berufen, in diesem Sinne zu wirken. Dass sie im Blick auf die ganze Menschheit vereinigende Kraft auszuüben vermag, hat kein Geringerer als Arthur Schopenhauer betont. Der in vielen einsame Philosoph sieht in ihr das wichtigste globale Kommunikationsmittel. Er schreibt: „Die *Musik* ist die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht: daher wird sie in allen Ländern und durch alle Jahrhunderte, mit großem Ernst und Eifer, unaufhörlich geredet und macht eine bedeutsame, vielsagende Melodie gar bald ihren Weg um das ganze Erdenrund; während eine sinnarme und nichtssagende gleich verhallt und erstirbt; welches beweiset, dass der Inhalt der Melodie ein sehr wohl verständlicher ist. Jedoch redet sie nicht von Dingen, sondern von lauter Wohl und Wehe.“ Einer, der diese Sprache wie einige zu gebrauchen wusste und der auch heute noch weltweit verstanden wird, Ludwig van Beethoven, schrieb 1823 an seinen Fachkollegen Luigi Cherubini: „L'art unit tout le monde!“

Quellen

- L. Bernstein, *Erkenntnisse*, Hamburg 1989, 137.
 P. Claudel, *Gesammelte Werke*, Bd. V, Heidelberg und Einsiedeln 1958, 327.
 P. Eben in: K. Vondrovicová, Petr Eben. *Leben und Werk*, Mainz 2000, 97.
 A. a. O., 172.
 M. Luther, WA 50, 368.
 M. Luther, *Briefe*, hg. v. K. Bornkamm u. G. Ebeling, Frankfurt 1982, 134.
 W. Busch, *Gesamtausgabe Bd II*, hg. v. F. Bohne, Wiesbaden o. J., 458.
 Claudel wie Anm. 2, 371.
 M. Luther, *Ausgewählte Werke Bd. III*, hg. v. H. H. Borchardt u. G. Merz, München 1938, 475.
 H. Fesquet, *Ich bin ja nur der Papst. Humor und Weisheit Johannes XXIII.*, Feiburg 61974,92.
 Johannes XXIII., *Discorsi, Messaggi, Colloqui*, Bd. IV, Vatikan 1963, 552 f.
 A. a. O., 554.
 Eben wie Anm. 3, 173.
Birgitta zu Münster, Der heilige Philipp Neri. Der Apostel von Rom, Freiburg 21953, 133.
 O. Broddein: *Evangelisches Kirchenlexikon Bd. II*, Göttingen 21962, 528.
 L.- A. Marcel, *Johann Sebastian Bach*, Reinbeck 1963, 160f.
 A. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, in: K. Stadler (Hg.), *Lust an der Musik*, München 1984, 52.
 R. Rolland, *Beethoven*, Zürich u. Leipzig 1926, 131.

Gemeinsame Aspekte von Schul- und Kirchenmusik

Wilhelm Lehr, OStD a.D., Vizepräsident des Bayerischen Musikrats

„Kulturelles Gedächtnis“ ist zweifellos ein wesentliches Element des Bildungsbegriffs, von welcher Position aus man Bildung auch immer begreifen will. Der offensichtliche Gegensatz ist der historisch immer wieder feststellbare Verlust von „know how“. Man staunt geradezu, wie oft das „Rad neu erfunden wird“. Es überrascht schon nicht mehr, wenn Kultur allgemein, die Musik aber im Besonderen, immer wieder in den Bedeutungen hinterfragt werden und dauerhafter Existenzbegründung ausgesetzt sind. Zunehmend werden Religion, Literatur, Malerei und Musik in eine Sparte gedrängt, die allenfalls einen „Zufallsnutzen“ für die Menschen darstellen oder im Sinne der ökonomischen Effektivität wenig elementar, also minderwertig erscheinen.

Sowohl in der Schulbildung, also in der Schulmusik, als auch in der kirchlichen Praxis gelten die Erkenntnisse der Vorbemerkung ähnlich: Musik als wohltuendes, unschädliches und zusätzliches Transportmittel gewünschter Nebeneffekte. Es bleibt die Frage: Was begleitet den Menschen ein Leben lang wirklich?

Versuch einer Begründung für die Musik an Schulen, für die Musik in Kirchen

Für die elementare und unverzichtbare Bedeutung Schulmusik werden Argumente gesammelt, die durchaus für die Musik in Kirchen übertragen werden können. Zunächst besticht das lerntheoretische Argument. Texte werden mit Musik wesentlich schneller und langlebiger behalten als ohne. Kinder können Lieder bedeutend schneller als klanglich und rhythmisch nicht angereicherte Textstellen im Gedächtnis behalten. Ähnliches ist auch bei Senioren, insbesondere auch bei Demenzpatienten zu beobachten.

Dann sei das bildungstheoretische Argument angeführt, das die fächerübergreifende Funktion der Musik bei der Betrachtung von Geschichte, Kunst, Architektur, Literatur, Philosophie, Psychologie und vielen Bereichen mehr anspricht. Das begabungsbezogene Argument trägt der Tatsache Rechnung, dass viele Schülerinnen und Schüler herausragende musikalische Begabungen vorweisen und sich darin personell entwickeln und verwirklichen können. In der Schule, und darüber hinaus, ist Musik das primäre soziale Medium, das Menschen in einer spektakulären Sanftheit diszipliniert und sozialisiert. Immer wieder konnte bewiesen werden, nicht zuletzt durch eine Studie der Hofer Symphoniker, dass Musik bemerkenswert stabilisiert, – gerade im emotionalen Bereich.

Zuhören ist eine menschliche Eigenschaft, die nicht nur notwendig, sondern auch trainierbar ist. Der Hörerziehung als Bestandteil der Pädagogik kommt größte Bedeutung zu, ebenso wie der Steigerung der Wahrnehmungsfähigkeit.

Fazit: Da, wo Menschen sich in Gemeinschaft bilden und entwickeln, hat die Musik sehr große Bedeutung.

Zielvorstellungen von Schul- und Kirchenmusik

Grundlage sollte eine *Qualifikation* in spezieller und allgemeiner Bildung sein. Nur wer etwas kann, entwickelt Freude beim Tun. Gleichzeitig geht damit die *Personalisation* einher, um individuelle Stabilität zu steigern und humane Anlagen optimal zu entwickeln. Die *Sozialisation*, also die Entwicklung zum umwelt- und sozialverträglichen Verhalten, bleibt ein hohes Ziel sowie die *Enkulturation*, die Verankerung in der eigenen und die Offenheit für andere Kulturen. In der Kirchenmusik könnte man die vier Ziele in neuer Differenzierung wohl so formulieren: Hinführung zu religiösen Inhalten, emotionale Einbindung und persönliche Förderung, Gruppenerlebnis durch Musik, gelebte und erlebte Kultur.

Kirchen- und Schulmusik im 3. Bayerischen Musikplan

Im 3. Bayerischen Musikplan hat die Bayerische Staatsregierung auf Vorschlag des Bayerischen Musikrats auch Vorschläge für die Zukunft aufgenommen, die Grobziele formulieren, aber geeignet sind, deutliche Verbesserungen zu bringen.

So visiert man einen angemessenen Einsatz der Musiklehrerinnen und Musiklehrer in der Gleichbehandlung mit den übrigen Lehrkräften einer Schulart an und will insgesamt eine höhere Wertschätzung des Faches Musik und der dort geleisteten Arbeit erzielen. Bei den Vorschlägen zur Weiterentwicklung der Kirchenmusik finden sich folgende Punkte: Bessere Förderung der Veranstaltungen, kein weiterer Stellenabbau und Stundenkürzungen, bessere Kooperationen mit schulischen und außerschulischen Einrichtungen und die allseits gewünschte Optimierung der Materialausstattung.

Schon in naher Zukunft werden sowohl die Kirchen- als auch die Schulmusik neue Herausforderungen leisten müssen: Bewältigung der Aufgaben in Ganztagschulen, neue Impulse bei der Bildung von Anfang an und schnellen Einsatz bei der demographischen Herausforderung in der Musikpädagogik, der Musikausübung im Alter und bei Demenz.

„Wach auf, wach auf, du deutsches Land“

Von der Kraft der Kirchenmusik und den Gefahren des Missbrauchs ihrer Traditionen

Prof. Dr. Michael G. Kaufmann

Ein kulturelles Gedächtnis innerhalb einer Gesellschaft kann sich nur entwickeln, wenn entsprechende Mittel bzw. Medien zur Weitergabe von Information aus der Vergangenheit in die Gegenwart und darüber hinaus in die Zukunft zur Verfügung stehen. Die Formen hierfür können unterschiedlich sein, primär sind es Zeichen (Bilder und Gesten) oder Worte (gesprochen oder gesungen). Systematisch angewendet findet sich beides wahrscheinlich erstmals im Bereich des Religiösen (lat. „religio“ = „Rückbindung“, im Sinne von „wieder verbinden mit Gott“), wo Symbole und Rituale in Verbindung mit Sprache und Musik im Gottesdienst zu höchster Vollendung kultiviert wurden. Folglich erscheint es mir angebracht, in einer wie auch immer beschaffenen Form von Liturgie einen der Ausgangspunkte, ja wahrscheinlich den Ausgangspunkt überhaupt für jegliche Art von kulturellem Gedächtnis zu sehen.

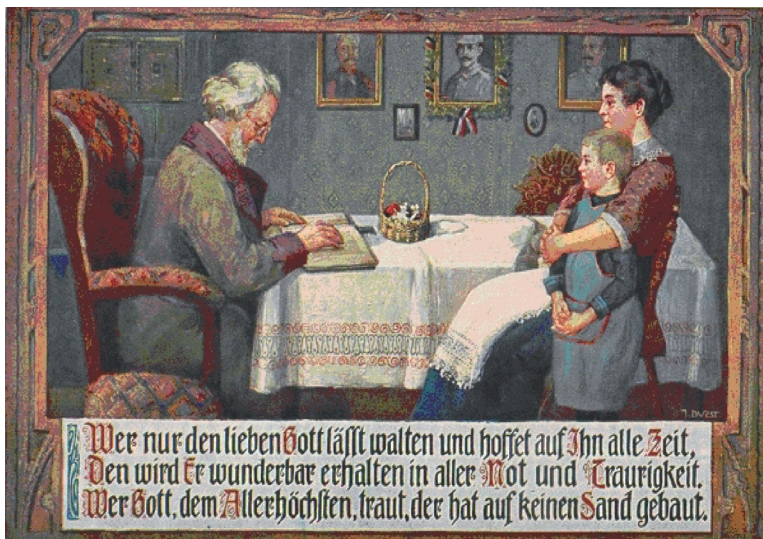
Zur Interaktion bzw. Kommunikation zwischen dem Liturgen und der Gemeinde bedarf es verschiedener Medien, optischer und akustischer. Diese müssen jeweils ihren Beitrag zum Gesamten leisten, so dass ein in sich geschlossenes System entsteht. Rein von der ästhetischen Seite – nicht theologischen oder sozialen – aus betrachtet, formt sich auf diese Weise ein Gesamtkunstwerk, dessen Wirkung von der Qualität seiner Teile abhängig ist. In logischer Konsequenz muss jedes zur Feier eines Gottesdienstes integrierte Glied von enormer Ausdruckskraft sein, um dieses Ziel zu erreichen. Dabei gilt es einen Grat zwischen Zweck und Selbstzweck des Einsatzes und der Intensität eines gewissen Mittels zu bewältigen. Ein Zuwenig bleibt ohne Erfüllung, ein Zuviel zerstört die Handlung. Aus diesem Balanceakt heraus gestaltet sich das künstlerische Element, das – so der Idealfall – jedem innerhalb einer liturgischen Handlung einbezogenen Part eigen sein sollte: der Architektur des Raumes einschließlich seiner Ausstattung, der Choreographie der Akteure und ihrer Bewegung, der Wahl der Worte in festen und freien Passagen (Formularen und Predigten), der Musik (vokal oder instrumental), etc. Entsprechend groß ist die Verantwortung für all das.

Nach dieser schlaglichtartigen und daher sicherlich diskussionsbedürftigen Betrachtung der Zusammenhänge sind wir beim eigentlichen Thema angelangt, nämlich der Kirchenmusik, wie sie sich im und für den christlichen Gottesdienst als kultische Ausdrucksform entwickelt hat. Auch für diese kann es nicht um eine Gesamtdarstellung gehen, sondern es ist nur eine selektive Betrachtung möglich. Diese bezieht sich auf das Lied, das als literarisch-musikalische Gattung seit Jahrhunderten zentral die Inhalte des christlichen Glaubens vermittelt. In seinen Versen sind die oftmals abstrakten Aussagen der Theologie für die Gläubigen verständlich gefasst und

werden durch die poetische Form und melodische Gestalt emotional erlebbar. Diesem Vorgang wohnt eine enorme Dynamik inne, indem hier gleichsam Kräfte freigesetzt werden, die im Spannungsfeld zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein stehen. Damit besitzen das Lied und die darauf beruhenden weiteren Formen des Musizierens im Gottesdienst über die liturgische Funktion hinaus eine prägende Komponente. Grundsätzlich transportiert die Kirchenmusik nicht nur geistige Inhalte, sondern verbindet diese mit seelischen Erlebnissen. Auf alle Fälle stiftet sie kulturelles Gedächtnis.

Im Verlaufe der Geschichte finden sich immer wieder Beispiele, wie geistliche Lieder in andere Kontexte gestellt wurden und wie damit die ihnen innewohnende Energie außerhalb ihres ursprünglichen Orts eine Wirkung entfaltete. Dies gilt in besonderem Maße für das 19. und vor allem für das 20. Jahrhundert, in dem sich die Kirchen verstärkt zu Positionierungen gegenüber der Politik und Gesellschaft genötigt sahen, wobei sie mit dieser konform gingen oder sich davon distanzieren. Die Treue zur Obrigkeit spiegelt die außerkirchliche Verwendung von Chorälen der evangelischen Kirche wider, wie sie für Lieder aus dem katholischen Bereich so nicht zu beobachten ist. Entsprechend groß war das Potential der Anfälligkeit für die Vereinnahmung durch die jeweilige Herrschaft, so wie es der Untertitel meines Vortrags – Von der Kraft der Kirchenmusik und den Gefahren des Mißbrauchs ihrer Traditionen – angibt. Dies gilt vor allem für die zwölf Jahre des sogenannten „Dritten Reiches“, mit denen ich mich nun schwerpunktmäßig befassen will.

Dabei ist durchaus eine Wechselseitigkeit zu beobachten: Den für die Untermauerung der nationalsozialistischen Ideologie herangezogenen traditionellen Liedern wurden solche zur Seite gestellt, die als Neuschöpfungen den Geist – oder besser Ungeist – der Zeit wiedergeben und wiederum in den Gottesdienst rückwirkten. Bemerkenswert an dieser Tatsache ist, dass einige der zwischen den Jahren 1933 und 1945 missbrauchten oder geschaffenen Lieder auch nach Ende der nationalsozialistischen Diktatur bis in die Gegenwart hinein präsent waren und sind. Insofern fand und findet hier eine Fortschreibung des kulturellen Gedächtnisses statt, die eine Reflexion der Vergangenheit ausschließt. Inwieweit dies einem naiven Umgang mit Musik – nach dem Motto „Wo man singt, da lass dich ruhig nieder; böse Menschen haben keine Lieder.“ – entspringt oder einem Mechanismus der Verdrängung des Negativen geschuldet ist oder gar einen Versuch der Manipulation politisch rechts orientierter Kreise darstellt, ist im Einzelfall zu hinterfragen.



„Wer nur den lieben Gott lässt walten“, Postkarte aus dem Ersten Weltkrieg

Geistliche Lieder und ihre Kontexte

Wach auf, wach auf, du deutsches Land

Die Rezeptionsgeschichte des Chorals „Wach auf, wach auf, du deutsches Land“ von Johann Walter (1496-1570), Hofkomponist Friedrichs des Weisen und Mitarbeiter Martin Luthers an der „Deutschen Messe“, ist lang. Das 1561 erstmals auf einem Flugblatt bezugte Lied gilt als ein Aufruf zum nationalen Erwachen. In der Zeit der Renaissance bzw. der Reformation als trutzige Antwort auf den Niedergang des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation und den Verlust der deutschen Vorherrschaft in Europa formuliert, gehört es zu den Liedern, die sowohl der geistig-geistlichen als auch der politischen Erneuerung des innerlich geschwächten Staats dienen sollten. In diesem Sinne bewahrte es seine Aktualität und wurde in den Freiheitskriegen gegen Napoleon (bis 1814), im Deutsch-Französischen Krieg (1870/71) und im Ersten Weltkrieg (1914-18) in den Gottesdiensten und auf dem Schlachtfeld eingesetzt. Im „Dritten Reich“ wurde es mit der ersten und fünften Strophe zum Weckruf der Jugend bei der nationalen Erneuerung, wie bspw. in dem 1939 von Hans Baumann (1914-1988) herausgegebenen Soldaten-Liederbuch *Morgen marschieren wir*. Baumann, einer der bekanntesten Dichter des nationalsozialistischen Regimes, ist vor allem durch das Lied „Es zittern die morschen Knochen“ – komponiert 1932 ursprünglich für die katholische Jugend – bekannt geworden. Nach 1933 war er in unterschiedlichen Funktionen innerhalb des Reichshauptamtes Kultur tätig und schrieb mehrere hundert Sprechchöre, Kampflieder und Stücke. Nach dem Zweiten Weltkrieg war er ein erfolgreicher Kinderbuchautor. Eindrücklich zeigt die Vereinnahmung des Liedes ein Ausschnitt aus dem Film von Hans Prolingheuer (*1930) „Kirchenmusik im Dritten Reich“ (WDR 1985), wo Sing- und Spielscharen der nationalsozialistischen Jugendverbände es beim Reichsparteitag musizieren.

Wer nur den lieben Gott lässt walten

Laut dem Autor Georg Neumark (1621-1681) handelt es sich hierbei um ein „Trostlied“, nämlich „dass GOTT einen Jeglichen zu seiner Zeit versorgen und erhalten wil. Nach dem Spruch: Wirf dein Anliegen auf den HErn / der wird dich wohl versorgen / etc.“ Mit dieser Thematik ließ es sich auch für patriotische und militaristische Zwecke vereinnahmen, wie eine im Deutschen Volksliedarchiv Freiburg verwahrte Postkarte aus dem Ersten Weltkrieg dokumentiert: Am Tisch sitzt links ein bärtiger Mann, der als Vater oder Schwiegervater der rechts dargestellten Frau mit Kind zu deuten ist. Die drei im Hintergrund gezeigten Bilder stellen den als

Held von Tannenberg gefeierten Feldmarschall Paul von Hindenburg (links), und Kaiser Wilhelm II. (rechts) dar. Auf dem mit schwarz-weiß-rotem Ehrenband geschmückten Bild in der Mitte dürfte es sich um einen gefallenen Soldaten handeln, vermutlich um den Ehemann bzw. Vater der beiden rechts gezeigten Personen. Darunter steht die erste Strophe des Liedes. Da im Kaiserreich der Nationalprotestantismus vorherrschend war, konnte auf der Basis der kirchlichen Sozialisation breiter Gesellschaftsschichten leicht die Loslösung des Liedes aus seinem ursprünglichen Kontext des privaten oder öffentlichen Gottesdienstes erfolgen, um es in dieser Form zu instrumentalisieren.

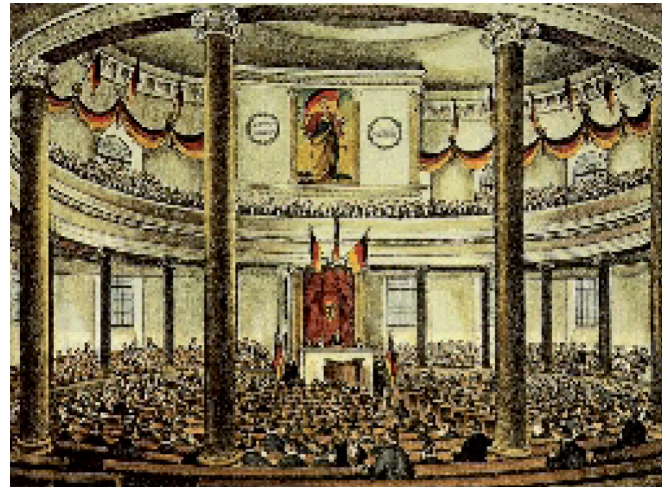
Heilig Vaterland

In der Vertonung von Heinrich Spitta (1902-1972), Enkel von Karl Johann Philipp Spitta, einem der bedeutendsten Kirchenlieddichter des 19. Jahrhunderts, Sohn des Theologen Friedrich Spitta und Neffe des Bach-Biographen Philipp Spitta, promovierter Musikwissenschaftler und Mitherausgeber der Schütz-Gesamt-Ausgabe, wurde das von nationalistischem Kampfgeist erfüllte Gedicht Rudolf Alexander Schröders (1878-1962), Schriftsteller und Dichter zahlreicher evangelischer Kirchenlieder, aus dem Jahr 1914 populär. Nicht nur in die Liederbücher der nationalsozialistischen Organisationen oder der Wehrmacht, sondern auch in das 1941 von der Nationalkirchlichen Bewegung Deutschen Christen unter dem Titel *Großer Gott, wir loben dich* – übrigens eine katholische Te-Deum-Paraphrase – herausgegebene Gesangbuch wurde es aufgenommen und eröffnete dort bezeichnenderweise die Rubrik *Heilig Vaterland*.

1. Heilig Vaterland! In Gefahren
deine Söhne sich um dich scharen.
Von Gefahren umringt, heilig Vaterland
Alle stehen wir Hand in Hand.
2. Bei den Sternen steht, was wir schwören
Der die Sterne lenkt, wird uns hören
Eh der Fremde dir deine Kronen raubt
Deutschland, fallen wir Haupt bei Haupt!
3. Heilig Vaterland, heb zur Stunde
Kühn dein Angesicht in die Runde
Sieh uns all entbrannt, Sohn bei Söhnen stehn
Du sollst bleiben, Land, wir vergehn.



Walcker-Orgel, Opus 2432 (1935)



Deutsche Revolution und Demokratie (Frankfurt, Paulskirche 1848/49)

Bemerkenswerterweise fehlt dieses Lied in den zwischen 1952 und 1965 im Suhrkamp-Verlag (Frankfurt) erschienenen gesammelten Werken Schröders. In den nach 1945 veröffentlichten Werkverzeichnissen des Professors für Musikerziehung an der Pädagogischen Hochschule Lüneburg Spitta ist es dagegen samt der gleichnamigen Kantate op. 31 und der Partita op. 48 aufgeführt. Deren kompositorische Struktur kann als beispielhaft für den Orgelkompositionsstil der aus der Jugendmusikbewegung hervorgegangenen Musiker der evangelischen Kirchenmusik und der Hitler-Jugend (HJ) gesehen werden: Formal handelt es sich um Präludium, Fuge, Toccata sowie Choralvorspiel und Lied; tonal wird eine erweiterte Diatonik mit aus der bei Johann Sebastian Bach abgeleiteten Linearität der Stimmen herbeigeführten Dissonanzen sowie eine archaisierende Plagalität in den Kadenzten verwendet. Damit ist das Werk in den Neobarock einzuordnen, zu dessen kompositorischer Sprödigkeit die klangliche Sterilität entsprechender Instrumente der Orgelbewegung mit statisch-objektivem Klang passt.

Nichts kann uns rauben

Als ein weiterer Spitta-Hit wurde Karl Brögers (1886-1944) während der Besetzung des Ruhrgebietes durch französische Truppen 1923 geschriebenes nationales Bekenntnis ebenfalls in das Gesangbuch der Deutschen Christen und in weitere Liedsammlungen der nationalsozialistischen Organisationen sowie der Wehrmacht aufgenommen. Der sogenannte Arbeiterdichter Bröger, der selbst SPD-Mitglied war und trotz einer politischen „Umerziehung“ im Konzentrationslager Dachau insgeheim blieb, hatte mit seinen nationalen Zeilen den geforderten Tonfall so getroffen, dass selbst der Völkische Beobachter, also die Zeitung von Partei und Regime, seine Lyrik abdruckte.

1. Nichts kann uns rauben
Liebe und Glauben
Zu unserm Land.
Es zu erhalten
Und zu Gestalten
Sind wir gesandt.

2. Mögen wir sterben,
Unseren Erben
Gilt dann die Pflicht.
Es zu erhalten
Und zu gestalten,
Deutschland stirbt nicht!

Auch über diesen, von ihm selbst geschaffenen Cantus firmus komponierte Spitta ein Orgelstück, nämlich eine in der Reihe Veröffentlichungen der Orgel-Arbeitsgemeinschaften im Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP im Kulturamt der Reichsjugendführung verlegte Toccata. Diese entspricht ebenfalls dem neobarocken Ideal der Orgelbewegung, indem sie sich formal an den Vorbildern des norddeutschen Barock orientiert. Beschreiben könnte man sie knapp als eine Art modernistisches Plagiat der Kompositionsprinzipien von Dietrich Buxtehude (1637-1707) mit „falschen“ Tönen.

Hohe Nacht der klaren Sterne

Der schon mehrfach genannte Hans Baumann schrieb dieses neben dem sogenannten Horst-Wessel-Lied „Die Fahne hoch!“ und dem HJ-Kampflied Baldur von Schirachs „Unsre Fahne flattert uns voran“ wohl berühmteste und bekannteste Lied des „Dritten Reichs“. Es war ursprünglich für eine Verwendung beim Fest der Wintersonnwende am 21. Dezember bestimmt, das von nationalsozialistischen Organisationen wie der Schutz-Staffel (SS) und HJ als Julfest gefeiert wurde, und wurde erstmals als Bestandteil der umfangreicheren Chordichtung *Den Müttern* in der Sammlung *Wir zünden das Feuer* (Jena 1936) veröffentlicht. Aufgrund seiner melodischen Schönheit und seiner Bildersprache wurde es gleichermaßen sowohl bei der sogenannten Deutschen oder NS-Volksweihnacht als auch beim christlichen Weihnachtsfest bspw. durch Aufnahme in das Gesangbuch der Deutschen Christen verwendet und sollte langfristig Lieder wie das volkstümliche *Stille Nacht, heilige Nacht* von Franz Xaver Mohr und Joseph Gruber verdrängen.

1. Hohe Nacht der klaren Sterne,
Die wie weite Brücken steh
Über einer tiefen Ferne,
D'rüber unsre Herzen geh'n.

2. Hohe Nacht mit großen Feuern,
Die auf allen Bergen sind,
Heut' muss sich die Erd' erneuern,
Wie ein junggeborene Kind!

3. Mütter, euch sind alle Feuer,
Alle Sterne aufgestellt;
Mütter, tief in euren Herzen
Schlägt das Herz der weiten Welt!



Nürnberg, Reichsparteitagshalle, Walcker-Organ, 1936

Die in diesem Lied verwendeten Symbole lassen sich fast alle dem nationalsozialistischen Sonnenmythos subsumieren, der nahezu dieselben Strukturen wie die kosmologischen Sonnenkulte vor-mosaischer Religionen besitzt, in denen es noch kein historisches Bewusstsein gab. Auch die Zeit wurde daher nicht als linear verlaufend empfunden, sondern als periodischer Zyklus. Dabei spielte der Gedanke der Erneuerung, der Wiedergeburt aus sich selbst, eine entscheidende Rolle, wie er auch in den nationalsozialistischen Sonnwendfeiern zum Ausdruck kam. Dem Erneuerungsgedanken verleiht Baumann durch einen metaphorischen Rahmen Ausdruck, der sakralisierend wirkt durch seine assoziative Beziehung zum christlichen Weihnachten, also dem Geburtsfest Jesu. Allerdings ist der entscheidende Unterschied der, dass nach christlichem Verständnis die Welt durch ein neugeborenes Kind, nämlich die Inkarnation Gottes, erneuert wird. Auch wertet das Christentum dieses Geschehen nicht als kosmogonisches Ereignis in der kosmischen Zeit, sondern als Gedächtnisfeier an das einmalige Geschehen der Menschwerdung Gottes, also als historisches Ereignis, das verbunden ist mit einer messianischen Erwartung, der Wiederkunft in Herrlichkeit. Überhaupt stellt das Stichwort „Kind“ nur einen losen Bezug zum christlichen Weihnachtsfest her, eher motivisch als inhaltlich. Denn am Ende, wenn das Naturmythische ins Völkische gewendet wird, wird nicht mehr wie in der christlichen Tradition das Kind, sondern die Rolle der Mütter gepriesen. Dies ist neben der Bildhaftigkeit des Textes und der Eingängigkeit der Melodie möglicherweise der Grund, dass die Rezeption des Liedes auch nach 1945 nicht abbricht: In der Bundesrepublik wurde das Lied in verschiedenen Liederbüchern abgedruckt, etwa in der Sammlung *Unser fröhlicher Gesell* (Wolfenbüttel 1956), ja selbst in dem Liederbuch des Deutschen Gewerkschaftsbundes *Liederbuch für unsere schaffende Jugend* (Essen 1948) ist es enthalten. Die Einschätzung, dass das Lied in der Deutschen Demokratischen Republik als Kindergartenlied eine nennenswerte Verwendung gefunden habe, lässt sich nicht verifizieren; in den Liederbüchern der DDR spielte es anscheinend keine Rolle.

Gegenwärtig wird dieses eindeutig nationalsozialistische Ersatzweihnachtslied entweder aus Unkenntnis oder absichtlich in rechtskonservativen Kreisen verbreitet und rezipiert. So hat es bspw. der Schlagersänger Heinz Georg Kramm (geb. 1938, Künstlername „Heino“) 1987 auf Tonträger eingespielt, der über den Internet-Anbieter amazon weltweit erhältlich ist. Und der Bund der Vertriebenen Nordrhein-Westfalen verkauft eine Compact Disk unter dem einschlägigen Titel, die ebenfalls das Baumann-Lied enthält. Diese Beispiele belegen eindrucksvoll die geschickten

Propagandamethoden des „Dritten Reiches“: Scheinbar harmlos daherkommend wurde die nationalsozialistische „Weltanschauung“ so verpackt, dass die Identifikation mit den entsprechenden Inhalten relativ leicht fiel – und offenbar zuweilen bis heute fällt – und ihre reale Herkunft und Intention verkannt wird. Das kulturelle Gedächtnis wird damit pervertiert, indem es dauerhaft die Präsenz des Bösen schafft.

Fortschreibung von kulturellem Gedächtnis in pervertierter Form

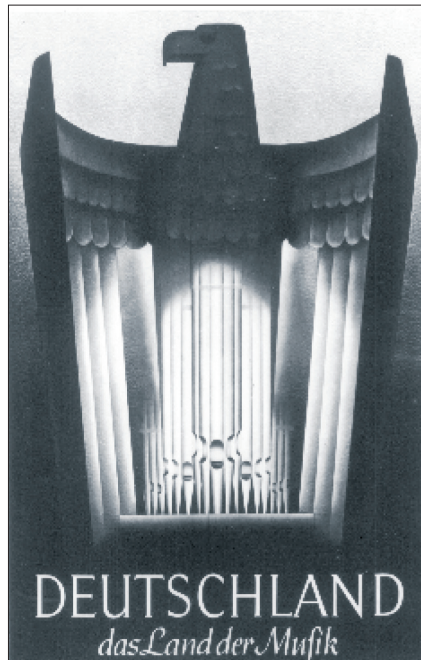
Warum waren und sind diese Umdeutungen überhaupt möglich, vor allem in den Jahren des „Dritten Reiches“? Lesen wir hierzu einige Sätze von einem der wichtigsten Musikideologen der Zeit, dem „Barden“ des Regimes: Josef Müller-Blattau (1895-1976) charakterisierte in seiner 1938 erschienenen *Geschichte der deutschen Musik* die Situation der Musikkultur in Deutschland vor und nach der „Machtergreifung“:

„Deutschland leidet an einer Überkultur der Musik. Die ungeheure Erbschaft großer Kunst lastet stärker denn je auf den schwachen Nachfahren. ... Denn die Maßstäbe der Beurteilung wurden einer selbstherrlich gewordenen, dem Leben entfremdeten Musik entnommen; vergessen war, dass die Beziehung der Musik zum Leben des Volkes der einzig rechte Maßstab war. ... Gegen diese aufgeblähte, unwahre und volksfremde Musikzivilisation trat die Jugend zum Kampf an. Sie suchte das Einfache und Ursprüngliche und fand es im Volkslied. ...

Die Erfüllung kam. Die nationalsozialistische Revolution führte eine neue Volksliedzeit herauf. Das Dritte Reich ist nicht nur erkämpft, sondern auch ersungen worden. Das Horst-Wessel-Lied, das Kampflied Volk ans Gewehr sind inzwischen in den ewigen Besitz des deutschen Volkes eingegangen. So wurde das Wurzelreich unserer deutschen Musik mit neuem kräftigen Leben erfüllt. Und immer noch entstehen in der jungen Mannschaft neue Lieder, die bald vom Volk aufgenommen sein werden: Heilig Vaterland, Die Welt gehört den Fahrenden, Erde schafft das Neue u.a.m. ...

So gehört also die deutsche Tonkunst zu den eigentümlichsten Lebensäußerungen des deutschen Wesens. Ihr Erbgut uns unverseht und eigentümlich zu erhalten, ist unsere nächste Pflicht. ... Immer aufs Neue wird sich in der Musik Wesen und Schicksal unseres Volkes spiegeln und gestalten.

Wenn man so will, resultiert aus der erwähnten Pflicht zur Erhaltung des „Erbgutes“ der deutschen Musik die Bewahrung und Fortschreibung des kulturellen Gedächtnisses. Die Taktik des



◀ „Deutschland, das Land der Musik“, Propagandaplakat 1935
 ◀ Soldaten-Liederbuch Verlag Ludwig Voggenreiter, Potsdam 1939 u. ö.

nationalsozialistischen Regimes, den christlichen Choral in sein Propagandasystem einzugliedern, ist aufgegangen: „Wach auf, wach auf, du deutsches Land“ wurde seit 1933 auf dem Reichparteitag in Nürnberg gesungen, „Nun danket alle Gott“ erklang im Sommer 1940 nach den Siegesnachrichten von der militärischen Niederlage Frankreichs im Deutschen Rundfunk und „Großer Gott, wir loben dich“ wurde seit 1939 aus dem Evangelischen Militärgesangbuch mit zwei neu hinzugefügten Strophen gesungen: „Losungswort sei allzugleich: ‚Treu zu Führer, Volk und Reich‘“.

Dass diese Art der Transformation so bruchlos und überzeugend gelang, lag im Selbstverständnis des Nationalsozialismus begründet: Das kulturelle Gedächtnis machte es möglich, dass sich die Machthaber ganz bewusst einer pseudo-sakralen Symbolik für den „braunen“ Kult innerhalb einer pseudo-liturgischen Sphäre bedienten und so mit einer entsprechenden Symbolik arbeiten konnten.

„Der braune Kult verfährt auswählend (eklektisch) und komponiert, da ihm eine eigenständige Grundidee fehlt, Bestandteile verschiedener Geistesrichtungen zu einem Zeremoniell, das religiös unantastbar (sakrosankt) sein will.“

Beispielhaft steht dafür die Orgel, also das Instrument der Kirchenmusik überhaupt: Vereinnahmung und Förderung des Instrumentes und seiner Musik wurden durch den nationalsozialistischen Staat betrieben. Der Nationalsozialismus adaptierte die Orgel, indem er sie aus ihren traditionellen kirchlichen Bindungen herauslöste und sie zum Instrument der Repräsentation der parteistaatlichen Macht der NSDAP im Ästhetisierungsprozess der faschistischen Politik umfunktionierte, um an der Aura des Sakralen, die der Klang des Instrumentes verbreitet, in seinen kultischen Feiern zu partizipieren. Als Grundlage dieser Umdeutung belegte er sie mit einem in der „völkischen“ Symbolik verhafteten ideologischen Gehalt und sah in ihr das Idealbild der fiktiven Größe „Volksgemeinschaft“.

Was hatte nun die Parteiführung dazu bewogen, die Förderung der Orgel als eines eindeutig mit der Assoziation des Religiösen behafteten Instrumentes bei der Erstellung ihrer Feierhallen und Festsäle mit solcher Vehemenz zu betreiben? Der wichtigste Grund dürfte wohl im pseudo-gottesdienstlichen Aufbau der nationalsozialistischen Feierstunde, einer seit etwa 1935 neu ent-

wickelten Ersatzform für den kirchlichen Gottesdienst mit ideologischem Hintergrund zu suchen sein:

„Eines der wesentlichsten Ziele ... war die Übertragung der liturgischen Sphäre in der Musik vom Religiösen ins Weltliche, Parteiliche, wo immer sich ein Nutzwert für möglichst eindrucksvolle politische Feerrituale ergab. Wer vom Christentum herkam, und dies war die Mehrheit der Bevölkerung, der kannte die Orgel ausschließlich im Zusammenhang mit Kirche und Gottesdienst. Die assoziative Metaphysik der ‚Königin der Instrumente‘ weltlich zu nutzen, empfahl sich daher um so mehr, als Orgelklang nicht dem Austausch der Inhalte widersprach; er machte eine jede Feier, ob sakral oder weltlich, gleich weihewoll. Und darauf kam es an.“

Allerdings gestanden die nationalsozialistischen Orgelideologen gerade diesen Grund nicht ein, sondern beriefen sich auf die innerhalb der mehr als zweitausendjährigen Geschichte des Instrumentes nachweisbare Verwendung der Orgel bei weltlichen beziehungsweise politischen Anlässen. Einen davon ließen sie jedoch aus, um jegliche Erinnerung daran aus dem kulturellen Gedächtnis „auszumerzen“: den Einsatz der Walcker-Orgel in der Frankfurter Paulskirche während der Deutschen Revolution von 1848/49.

Die Orgel wurde zunehmend in die pseudo-religiösen Feierhandlungen mit einbezogen: Feierorgeln entstanden beispielsweise in Nürnberg (Reichsparteitaghalle), Bayreuth (Weihehalle des Hauses der deutschen Erziehung, Ludwig-Siebert-Festhalle), München (Deutsches Museum), Solingen (Adolf-Hitler-Halle); Orgelmusik für politische Feiern komponierten beispielsweise Franz Philipp, Wolfgang Fortner und Heinrich Spitta. Eine eigene, auf der Zweiten Freiburger Orgeltagung 1938 aus der Orgelbewegung hervorgegangene und von dem bedeutenden Musikwissenschaftler und Orgelexperten Prof. Dr. Gotthold Frotscher geleitete Orgel-Arbeitsgemeinschaft der HJ innerhalb der Reichsjugendführung kümmerte sich ab 1938 um den Bau von Instrumenten in Feierraum und deren Einsatz in den Feiern der Jugendorganisationen der Partei. Ihr gesellten sich 1942 eine weitere Orgel-Arbeitsgemeinschaft in Joseph Goebbels Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter der Leitung des Musikreferenten in der Reichsjugendführung Wolfgang Stumme und 1943 die Orgel-Arbeitsgemeinschaft Baden-Elsaß unter dem Heidelberger Organisten Dr. Herbert Haag hinzu.

Infolge dieser massiven Propagierung der Orgel als das Feierinstrument schlechthin wurden seit 1938/39 die in den Musikschulen für Jugend und Volk der HJ und die in den Schulen, Lehrerausbildungsstätten, Hochschulen und Universitäten vorhandenen Instrumente verstärkt zu Feierzwecken verwendet.

Eines der bemerkenswerten Resultate dieser Vereinnahmung der Orgel wurde erst einige Jahre nach der sogenannten „Stunde Null“ sicht- und hörbar: Auf die militärische Niederlage und bedingungslose Kapitulation des Deutschen Reiches mit all den schrecklichen Konsequenzen für große Teile der deutschen Bevölkerung und für Europa folgte – die These mag hart erscheinen, ist aber m. E. vollauf gerechtfertigt – der „Endsieg“ der unter nationalsozialistischem Einfluss radikalisierten deutschen Orgelbewegung, indem von nun an weltweit Instrumente so gebaut und gespielt wurden und zum Teil bis in die Gegenwart werden, denen man ihre „braune“ Herkunft anmerkt. Eine Vergangenheitsbewältigung hat hier erst ansatzweise stattgefunden. Wenn man so will, hatte das kulturelle Gedächtnis diese über lange Zeit verhindert.

Kulturelles Gedächtnis als Gefahr und Rettung

Wie zu sehen war, kann das kulturelle Gedächtnis ein durchaus zweischneidiges Schwert sein, zumal dann, wenn es, was ja zweifellos sein muss, als gesellschaftlicher Auftrag verstanden wird. Gerade der Nationalsozialismus nutzte das kulturelle Gedächtnis für seine Zwecke, indem er selektiv sich daraus bediente. Was nicht ins eigene Weltbild passte, wurde eliminiert, was dieses untermauern konnte, adaptiert. Das Beispiel der Kirchenmusik lehrt, dass das in der deutschen Gesellschaft vorhandene kulturelle Gedächtnis trotz seiner christlichen Prägung nicht die zwölfjährige Tyrannei verhindert, sondern im Gegenteil gerade wegen seiner christlichen Prägung durch die geschickte Verschränkung der Tradition mit der totalitären Weltansicht die Götterdämmerung Hitlers und seiner „Paladine“ befördert hat.

Aus diesem Grund scheint mir, bezogen auf das kulturelle Gedächtnis, das ja nicht nur ein individuelles, sondern vor allem ein kollektives Gedächtnis ist, grundsätzlich höchste Aufmerksamkeit geboten. So stellt sich für mich nämlich bzgl. der Kirchenmusik die Frage, inwieweit diese auch heute der Gefahr ausgesetzt ist, für andere Zwecke benutzt zu werden wie bspw. bei der vielen Menschen durchaus harmlos erscheinenden Kommerzialisierung der Musikszene, die auch vor der sogenannten Geistlichen Musik nicht haltmacht. Diese Gefahr schließt aber auch den umgekehrten Weg ein, indem nicht primär religiöse Inhalte über das sogenannte Neue geistliche Lied (NGL) transportiert werden, die damit zum Teil des Gottesdienstes werden und gleichsam über diese Verladung in die Liturgie ungerechtfertigt den Nimbus des Sakralen erhalten.

Rettung vor solchen Tendenzen ist also angesagt – und in diesem Sinne gilt noch immer Johann Walters vor 450 Jahren erstmals erschallter Ruf: „Wach auf, wach auf, du deutsches Land!“

Quellen

- http://de.wikipedia.org/wiki/Kulturelles_Ged%C3%A4chtnis.
Cornelia Kück, Kirchenlied im Nationalsozialismus – Die Gesangbuchreform unter dem Einfluß von Christhard Mahrenholz und Oskar Söhngen, Leipzig 2003.
http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Walter;
<http://www.volksliederarchiv.de/text170.html>.
http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Neumark;
http://de.wikipedia.org/wiki/Wer_nur_den_lieben_Gott_%C3%A4%C3%9Ft_walten;
http://www.liederlexikon.de/lieder/wer_nur_den_lieben_gott_laesst_walten.
<http://www.volksliederarchiv.de/text4966.html>.
<http://www.volksliederarchiv.de/text4967.html>.
Klaus Vondung, Magie und Manipulation – Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus, Göttingen 1971, S. 185f; Esther Gajek, ‚Hohe Nacht der klaren Sterne‘ und andere ‚Stille Nacht‘ der Nationalsozialisten, in: Thomas Hochradner und Gerhard Walterskirchen (Hrsg.), 175 Jahre ‚Stille Nacht! Heilige Nacht!‘ – Symposiumsbericht, Salzburg 1994, S. 200-220; leicht überarbeiteter Nachdruck in Richard Faber (Hrsg.), Säkularisierung und Resakralisierung – Zur Geschichte des Kirchenliedes und seiner Rezeption, Würzburg 2001, S. 145-164; http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Baumann; http://de.wikipedia.org/wiki/Hohe_Nacht_der_klaren_Sterne; http://www.liederlexikon.de/lieder/hohe_nacht_der_klaren_sterne.
Müller Blattau war aus der Jugendmusikbewegung hervorgegangen und mit parteilicher Protektion in steiler Karriere zum 1. November 1935 als Professor für Musikwissenschaft an die Universität Frankfurt am Main, zum 1. November 1937 als Nachfolger des wegen „nicht-arischer Versippung“ amtsenthobenen Wilibald Gurlitt als Ordinarius für Musikwissenschaft an die Universität Freiburg im Breisgau und zum 1. Dezember 1942 in derselben Position an die Universität Straßburg im Elsaß berufen worden.
Joseph Müller-Blattau, Geschichte der deutschen Musik, Berlin-Lichterfelde 1938, S. 306ff.
Hans Jochen Gamm, Der braune Kult. Das Dritte Reich und seine Ersatzreligion, Hamburg 1962, S. 187.
Josef Müller-Blattau (Hrsg.), Bericht über die Zweite Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juni 1938, Kassel 1939;
Guido Waldmann (Hrsg.), Die Orgel in der Gegenwart, Wolfenbüttel-Berlin 1939; *Albrecht Riethmüller*, Die Bestimmung der Orgel im Dritten Reich – Beispiel eines Fundierungszusammenhangs zwischen ästhetischer Anschauung und politischer Wirklichkeit, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), Orgel und Ideologie, Murrhardt 1984, S. 28-69; *Michael Gerhard Kaufmann*, Orgel und Nationalsozialismus – Die ideologische Vereinnahmung des Instrumentes im ‚Dritten Reich‘ (= Schriftenreihe der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, Band 5, hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht), Kleinblittersdorf 1997/2012; *Stefan Zöllner*, Orgelmusik im nationalsozialistischen Deutschland, Frankfurt am Main 1999; *Michael Gerhard Kaufmann*, Die politische Symbolik der Orgel im „Dritten Reich“, in: *Acta Organologica* 28, S. 401-410; *Alfred Reichling*, Orgelklänge unter dem Hakenkreuz – Feiern, Feerräume, Feierorgeln, in: *Acta Organologica* 28, S. 411-444; *Michael Gerhard Kaufmann*, Nationalsozialismus, in: *Lexikon der Orgel: Orgelbau, Orgelspiel, Komponisten und ihre Werke – Interpreten*, hrsg. von Hermann Joseph Busch und Matthias Geuting, Laaber 2008, S. 486-488.
Fred K. Prieberg, Musik im NS-Staat, 1982, S. 356.
Michael Gerhard Kaufmann, Bach und Reibach – Zur Kommerzialisierung von Person und Werk Johann Sebastian Bachs, in: *Gotteslob im Klang der Zeit – Rolf Schweitzer zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Jan Badewien und Michael Nüchtern, München – Berlin 2001, S. 116-121, und in: *Bach und die Nachwelt – Band 4: 1950 – 2000*, herausgegeben von Joachim Lüdtke, Laaber 2005, S. 437-444.
Peter Bubmann, Sound zwischen Himmel und Erde – Populäre christliche Musik, Stuttgart 1990; http://de.wikipedia.org/wiki/Geistliches_Lied; http://de.wikipedia.org/wiki/Neues_Geistliches_Lied;

Antike Bildersprache im Kirchenlied

Prof. Dr. Egert Pöhlmann

Das Thema dieses Kongresses „Kulturelles Gedächtnis“ verlockt den Altphilologen zu einem Ausflug in den Irrgarten der antiken Bildersprache. Dort lassen sich ganze Ketten von Bildern auffinden, die von der altgriechischen Dichtung über deren Aneignung in der lateinischen und mittellateinischen Literatur bis in die europäischen Nationalsprachen führen und in der Regel bis in das ausgehende 18. Jahrhunderts reichen. Diese bilden einen bedeutenden Teil des „Kulturellen Gedächtnisses“ im Abendland. Die Präsenz der lateinischen Literatur im Bildungssystem des Westens schützte die antike Bildersprache bis zur Renaissance vor dem Vergessen. Und mit der energischen Rückwendung des Humanismus zur griechischen Literatur wurden die Quellen der antiken Bildersprache wieder präsent.

Einen Seitenzweig dieser Entwicklung kann man am Kirchenlied zeigen, dem die folgenden Überlegungen gelten. Wohl sind die Wurzeln des Kirchenlieds vor allem das Alte und Neue Testament. Doch schon die hochmittelalterliche Hymnendichtung war auch offen für Bilder aus profaner Literatur, sofern sie durch lateinische Quellen vermittelt wurden. Und nach der Wiederentdeckung des Griechischen durch den Humanismus für die Schule lässt sich immer wieder beobachten, dass die durch die Schule vermittelte Bilderwelt auch das Kirchenlied bereichert. Dieses Nachleben der *Antiken Bildersprache im Kirchenlied* möchte ich an zwei Beispielen zeigen. Das erste Beispiel verdanken wir dem protestantischen Liederdichter Johann Franck (1618-1677), geboren in Guben in der Niederlausitz, das zweite Nikolaus Beuttner, der in Gerolzhofen bei Würzburg geboren wurde, als Lehrer und Kantor in St. Lorenzen in der Steiermark wirkte und in Graz 1602 das „Catholisch Gesangbuch“¹ herausbrachte.

1. Johann Franck

Johann Franck (1618-1677) war Schüler des Simon Dach (1605-1659), des Professors der Dichtkunst und Beredsamkeit in Königsberg und des Hauptes des Königsberger Dichterbundes. Franck studierte Jurisprudenz und wurde Ratsherr und schließlich Bürgermeister in Guben und Landesältester der Niederlausitz. Als Musiker hatte er Verbindung zu seinem bei Guben geborenen Landsmann Johann Crüger (1598-1662), der seit 1622 Kantor an St. Nicolai zu Berlin war. Crüger gilt als der bedeutendste Melodienschöpfer² des protestantischen Kirchenlieds nach Martin Luther. Das EKG kennt noch vier Lieder von Franck (Nr. 113, 157, 293, 393), alle mit Melodien von Johann Crüger, darunter „Jesu, meine Freude“ (293). Unser Beispiel „Du, o schönes Weltgebäude“ aus dem Jahre 1653 entstammt dem „Dresdenisch Gesangbuch“

von 1725/36³. Das Lied ist heute vergessen, bis auf Strophe 6 (*Komm, o Tod, du Schlafes Bruder*), welche mit einer Melodie von Johann Crüger (Leipzig 1648) die Kreuzstabkantate von J.S. Bach beschließt. Mit der ersten Strophe gibt Franck sein Thema vor:

*Du, o schönes weltgebäude, Magst gefallen, wem du willst,
Deine scheinbarliche Freude, Ist mit lauter angst umhüllt,
Denen, die den Himmel hassen, Will ich ihre Wollust lassen,
Mich verlangt nach dir allein, Allerschönstes Jesulein.*

Die Freuden dieser Welt bedeuten für den Dichter, der sich nach dem Jenseits sehnt, nichts. Die folgenden Strophen variieren diesen Gedanken unablässig. Dabei ruft der belesene Dichter auch die Bilderwelt antiker Dichtung zur Hilfe, wie man schon in der vierten Strophe bemerkt:

*Andre mögen durch die Wellen,
und durch Wind und Klippen gehen,
Ihren Handel zu bestellen,
Und da Sturm und Not ausstehn:
Ich will meines Glaubens Flügel,
Schwingen an der Sternen Hügel,
Ewig da bei dir zu sein,
Allerliebstes Jesulein.*

Hier finden wir ein spätes Beispiel für die von Eduard Fraenkel beschriebene sogenannte *Priamel der Werte*⁴: Die eigene Lebensentscheidung wird anderen, verworfenen Werten gegenübergestellt. Das erste Beispiel für diesen topos finden wir bei Sappho:

*Reiterheere mögen die einen, andre
halten Fußvolk oder ein Heer von Schiffen
für der Erde köstlichstes Ding,
– ich aber das, was man lieb hat. (27 a Diehl)*

Sappho will die Entscheidung der schönen Helena, die dem geliebten Mann, Paris, folgt, und ihre Familie im Stich lässt, mit diesem topos verständlich machen. Einen Katalog möglicher Lebensweisen stellt Horaz in *carmen* 1.1.3-36 seiner Entscheidung für den Dichterberuf gegenüber: den Sport mit dem Rennwagen in Olympia, die Politik, den Seehandel, den gepflegten Müßiggang, den Kriegsdienst, die Jagd. Horaz jedoch strebt nur danach, von seinem Gönner Maecenas als kanonischer Lyriker anerkannt zu werden:

*Ja, reihst du mich dem Kreis lyrischer Sänger ein,
O, dann trag ich das Haupt bis zu den Sternen hoch (35/36)*⁵.

Die Beispiele für die Priamel der Werte ließen sich vermehren.⁶ Doch auch ohne dies sieht man, dass die Verwendung solcher topoi eine Tradition voraussetzt, die nur die Schule garantieren kann. In der Tat gehörten *topoi* aller Art zu den Gegenständen des antiken Rhetorikunterrichts, der bis in die althumanistische Schule fortgelebt hat. Sie häufen sich in Strophe 6, dem Schlußchoral der Kreuzstabkantate:

*Komm, o Tod! Du Schlafes Bruder,
Komm, und führe mich nur fort,
Löse meines Schiffleins Ruder,
Bringe mich in sichern Port.
Es mag, wer da will, dich scheuen,
Du kannst mich vielmehr erfreuen,
Denn durch dich komm ich herein,
Zu dem schönsten Jesulein.*

Für die erste Zeile „Komm, o Tod! Du Schlafes Bruder“ benutzt Franck ein prägnantes Bild, das schon Hesiod von Askra kennt.⁷ Der Iliasdichter übernimmt diese Vorstellung: Im 14. Gesang trifft die Göttin Hera mit dem Schlaf zusammen und spricht ihn als „Bruder des Todes“ an.⁸ An einer anderen Stelle der Ilias ist das Bild noch intensiviert: „Tod und Schlaf“ sind *δίδυμοι*, Zwillinge, die die Leiche des gefallenen Kämpfers Sarpedon vom Schlachtfeld vor Troia nach Lykien bringen und dort bestatten sollen.⁹ Die griechische Vasenmalerei hat sich dieses Motivs mehrfach angenommen. **Tafel 1** zeigt den Euphronios-Krater von 510 vor Chr., ehemals in New York.¹⁰ Hypnos und Thanatos auf beiden Seiten des Toten sind in der Tat Zwillinge und nur durch ihre Beischriften zu unterscheiden. Im Hintergrund steht Hermes, der *Psychopompos*, der die Seelen in den Hades geleitet. Vergil übernimmt das Bild sprachlich verfremdet in die *Aeneis*, wo es um den Gang des Aeneas in die Unterwelt geht.¹¹ Dem Wortlaut der Ilias näher stehen die Formulierungen bei Seneca¹² und Valerius Flaccus.¹³

Franck bittet den „Tod, des Schlafes Bruder“, darum, sein Lebensschifflein nicht in den Hades, sondern in das Himmelreich zu steuern – offenbar im Anschluss an die o.g. Iliadische Stelle zur Bestattung des toten Sarpedon in Lykien. Die Versuche von Martin Petzold, den Text der Kreuzstabkantate im exegetischen Anschluss an Johann Olearius¹⁴ ausschließlich aus Bibelstellen zu erklären, ist zwar für die madrigalischen Teile des Kantatentextes erfolgreich, geht jedoch im Fall des Schlusschorals fehl:¹⁵ Die von Petzold zu „Komm, o Tod! Du Schlafes Bruder“ herangezogenen Bibelstellen¹⁶ decken dieses spezielle Bild nicht ab und berühren sich mit der Vorstellung des Hesiod und der Ilias in keiner Weise.

Dem Martin Luther hat sich das Bild von „Schlaf und Tod“ aufgedrängt bei seiner Verdeutschung des Nunc dimittis des Simeon (Lukas 2.29-33): Die erste Strophe von „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ (EG 519) endet mit „Der Tod ist mein Schlaf worden“, einer Formulierung, die bei Lukas keinerlei Pendant hat.

Francks zweite Zeile „Löse meines Schiffleins Ruder, bringe mich an sichern Port“ verwendet einen neuen *topos*, den Titus Heydenreich durch die Weltliteratur verfolgt hat: Im Altertum kann die Metapher der Schifffahrt das Menschenleben, das Schicksal von Staaten, die Beschäftigung mit der Dichtung und schließlich das Auf und Ab des Liebeslebens¹⁷ bedeuten. Diese Metaphorik lebt im Mittelalter, in der Renaissance und im Barock, im 18. und noch im 19./20. Jahrhundert fort.

Francks Formulierung berührt sich mit einem Jugendgedicht Vergils aus der Sammlung *Catalepton (Vermischte Kleinigkeiten)*. Nr. 5 dieser Sammlung ist wieder ein lyrisches Zeugnis für den

topos der Lebenswahl. Vergil gibt seinen Studien der Grammatik und Rhetorik und seinen geliebten Studienkollegen den Abschied und begibt sich in die Schule des Epikureers Siron aus Neapel, um durch dessen Lehren zur Seelenruhe (*γαλήνη*) zu finden:

*„Wir richten unsere Segel
auf den Hafen der Glückseligkeit aus,
und streben nach der Lehre des großen Siron,
so werden wir unser Leben von aller Sorge freimachen“
(8-10).*¹⁹

Aus den „beati portus“ des Vergil, dem Landhäuschen des Siro bei Neapel, in das Vergil sich zurückzog,²⁰ ist bei Franck der „Sichere Port“ des Himmelreichs geworden, in den der Dichter am liebsten noch heute einlaufen möchte. Schon in Strophe 5 hatte sich Franck die Befreiung seiner Seele von der Bürde des Leibes gewünscht:

*Und mein bestes Theil das würde/
frei von dieser Leibes-bürde.*

Diesen Gedanken spinnt Franck fort in der siebten Strophe:

*Ach, dass ich den leibes-kerker,
Heute noch verlassen müßt,
und käm an den stern-enker,
Wo das haus der freuden ist,
Da wollt ich mit wort-gepränge,
Bey der engel großen menge,
Rühmen deiner Gottheit schein,
Allerschönstes Jesulein.*

Für die nicht alltägliche Vorstellung von dem Leib als Kerker der Seele ist eine Stelle aus Platons *Kratylos* (400 v. Chr.) die nächstliegende Quelle:

Es behaupten ja auch gewisse Leute, der Leib sei das Grab der Seele (*σῶμα = σήμα*) ... Vor allem aber scheinen mir die Jünger des Orpheus diesen Namen gegeben zu haben, in der Meinung, dass die Seele ... diese Umhüllung hat als Sinnbild eines Kerkers (*δεσμωτηρίου εικόνα*).²¹

Die orphische Vorstellung von dem Leib als dem Grab der Seele finden wir auch bei dem Pythagoreer Philolaos (5. Jh. vor Chr.).²² Dass der Leib aber ein Kerker der Seele ist, konnte Franck nur bei Platon finden. Mit diesem Bild beschließt Franck seine Variationen über das Thema *Diesseits – Jenseits* und bescheidet sich im achten, dem letzten Vers des Liedes, damit, zunächst nur in Gedanken bei Jesus sein zu können.

2. Nikolaus Beuttner

Die stupende Belesenheit des Johann Franck ist kein Einzelfall. Auch bei seinen protestantischen Zeitgenossen wie etwa Paul Gerhard kann man feststellen, dass die durch das althumanistische Gymnasium vermittelten Kenntnisse griechischer und lateinischer Autoren bei gegebenem Anlass auch im Kirchenlied ihren Niederschlag finden können. Ganz anders sind die Voraussetzungen unseres zweiten Beispiels, eines Marienhymnus aus dem Gesangbuch des Nikolaus Beuttner aus Gerolzhofen, erschienen in Graz 1602.²³

Walther Lipphardt hat zusammengetragen, was man über das Leben von Nikolaus Beuttner weiß.²⁴ Im Pfarrhaus von St. Lorenzen an der Mürz in der Steiermark hängen zwei Bilder von Beuttner und seiner Ehefrau. Sie sehen das Bild von Nikolaus Beuttner (**Tafel 2**), der durch ein Notenblatt als Musiker gekennzeichnet ist.²⁵ Aus dem Titelblatt seines Gesangbuches erfahren wir, dass er aus Gerolzhofen stammte und sein Gesangbuch „*cum licentia superiorum*“

der Jesuiten, 1602 bei Georg Widmannstetter in Graz veröffentlichte (**Tafel 3**). Seine Vorrede (fol. 2/3) beginnt mit „*Nicolaus Beuttner von Geroltzhoven im Franckenland/derzeit im Fürstenthumb Steyr/Schulmeister und Kirchendiener*, sie endet mit „*datum zu S. Lorentzen/den 1. tag May/im 1602. Jar, Nicolaus Beuttner Geroltzhoviensis Choralis apud D. Laurent. Valle Merzens*“.

Beuttner war somit Grundschullehrer und Kantor in St. Lorenzen bei Kapfenberg im Mürztal. Seine Ausbildung wird er bei den Jesuiten in Würzburg erhalten haben. Nachdem Erzherzog Karl im Jahre 1598 die Ausweisung aller lutherischen Prädikanten verfügt hatte, könnte Beuttner nach St. Lorenzen beordert worden sein, das ab 1600 im Besitz der Jesuiten war. 1599 wurden alle lutherischen Gesangbücher in der Steiermark öffentlich verbrannt. Möglicherweise hat der damalige Pfarrer von St. Lorenzen, Alexander Grotta, ein notorischer Protestantenfresser, seinen Lehrer und Kantor Beuttner den Jesuiten für die Aufgabe empfohlen, ein neues katholisches Gesangbuch zusammenzustellen.²⁶

In seiner Vorrede erklärt Beuttner, er habe die Lieder seines Gesangbuchs „*von frommen Catholischen Christen/die solche von iren lieben alten Voreltern gelernt/und ich auch von jnen erfahren/fleißig/und aufs einfeltigst zusammengebracht*.“ Diese durchsichtige Quellenfiktion ist längst widerlegt: Von den 46 Liedern aus Teil I seines Gesangbuches, die zum Gebrauch im Gottesdienst bestimmt sind, stammen 37 nachweislich aus gedruckten oder handschriftlichen Quellen. Teil II enthält dagegen 104 Lieder für Wallfahrten, von denen nur für 24 eine gedruckte Quelle nachgewiesen ist.²⁷ Deshalb ist für den zweiten Teil nicht auszuschließen, dass dieser auch mündlich überlieferte Lieder enthält.

Für unser zweites Beispiel, „*Unser lieben Frawen Traum*“, die Nr. XXX des zweiten Teils von Beuttners Gesangbuch, ist eine gedruckte Quelle bislang nicht nachgewiesen. Man ist daher auf die Untersuchung des vorliegenden Textes und der Melodie angewiesen (**Tafel 4**). Schon aus dem Inhalt der 16 Strophen bei Beuttner sieht man, dass der Grundbestand des Liedes (Strophe 1-3) zwei Erweiterungen erfahren hat:

Strophe 1 und 2 erzählen von einem Traum Marias: Aus deren Leib sei ein Baum gewachsen, der das ganze Land überschatte. Strophe 2 und 3 deuten den Traum: Der Baum ist Jesus Christus, der durch sein Leiden die Menschheit erlöst hat.

Mit Strophe 4-9, neu eingeleitet durch „*Darvon so wölln wir singen*“ beginnt eine Kurzfassung des Marienlebens: Strophe 4 berührt Marias Schwangerschaft, Strophe 5 und 6 die Christgeburt in Bethlehem, Strophe 7 die Kindheit von Jesus. Strophe 8 und 9 sprechen Maria ebenso unbiblich wie undogmatisch die Befugnis zu, den Menschen ihre Sünden zu vergeben: ein Zeugnis nachtridentinischer Volksfrömmigkeit (**Tafel 5**).

Die Strophen 10-16 spinnen diesen Gedanken aus der Sicht des Pilgers weiter aus. Sie haben sich in Corners Gesangbuch von 1631 mit den Titel „*Zu ehren unser Frawen*“ zu einem neuen Lied verselbständigt.²⁸ Durch beide Erweiterungen wird aus einem Marienhymnus ein Wallfahrerlied, dessen insgesamt 16 Strophen äußerlich zusammengehalten werden durch die Wiederholung des „*Kyrieleis*“ nach jeder Strophe und die Wiederaufnahme des anaphorischen „*Und*“ als Beginn von zehn Strophen (**Tafel 6**).

Die stilistische Naivetät beider Erweiterungen verweist diese in den Bereich des Volksliedes. Dagegen führt die Motivanalyse der ersten drei Strophen zurück ins Hochmittelalter, wie nun gezeigt werden soll. Hören wir zunächst den Text (ohne das *Kyrieleison*):

*Und unser lieben Frawen
der traumet ihr ein Traum,
Wie unter ihrem Herzen*

*gewachsen wär ein Baum.
Und wie der Baum ein Schatten gab,
Wol über alle Landt,
Herr Jesu Christ der Heylandt,
Also ist er genannt.*

*Herr Jesu Christ der Heylandt
Ist unser Heyl und Trost,
Mit seiner bitter Marter
Hat er uns all erlöst.*

Das Bild eines schattenwerfenden Baumes, der einen Weltenherrscher ankündigt, lässt an die Kyros-Legende bei Herodot denken. Dieser erzählt von zwei Träumen des Mederkönigs Astyages, die dessen Tochter Mandane betreffen (Herodot I 107/8). Deren erster bewog den König, Mandane mit einem nicht ebenbürtigen Perser, dem Kambyses, zu verheiraten. In einem zweiten Traum sah er, wie aus dem Schoß (*ἐκ τῶν αἰδοίων*) seiner schwangeren Tochter ein Weinstock erwuchs, der ganz Asien bedeckte, was seine Traumdeuter auf die Geburt eines Sohnes deuteten, der statt seiner die Herrschaft antreten werde. Deshalb ordnete Astyages an, das Kind, den späteren Kyros, nach Geburt zu beseitigen, das aber diesem Schicksal entgeht und schließlich Astyages vom Thron stößt (Herodot I 128-130).

Schon Wolfgang Suphan hatte Herodots Erzählung von dem 2. Traum des Astyages bei Herodot mit Beuttners Marienhymnus in Verbindung gesetzt.²⁹ Mathilde Hain hat als Zwischenquelle das „*speculum humanae salvationis*“ ins Spiel gebracht.³⁰ Leopold Kretzenbacher hat das typologische Denken des Hochmittelalters in den vielen Fassungen des *speculum* erläutert und eine Reihe von Bildern aus der Fassung des *speculum* von Kremsmünster (vor 1330) wiedergegeben, darunter den „Traum des Astyages“ (**Tafel 7**).³¹ Auf dieser Grundlage hat Martina Haag eine Interpretation des Marientraums vorgelegt und dabei bereits eine Scheidung der drei Textschichten (Strophe 1-3, 4-9, 10-16) begründet.³²

Eine Fassung des *speculum* im *Codex Latinus Monacensis* 146 erläutert die Abbildung des Astyages-Traums (s.o.) und der Prophezeiung für Joachim und Anna (**Tafel 8**) und zeigt mit dieser exemplarisch, wie auch profane Texte der Alten Welt Eingang in das typologische Denken des christlichen Hochmittelalters finden können. Deshalb sei diese in Übersetzung zitiert:

Dem Astyages wurde gezeigt, dass seine Tochter den König Cyrus gebären sollte.

*Dem Joachim wurde prophezeit,
dass seine Tochter Christus tragen sollte;
Der König Cyrus erlöste die Juden
aus der babylonischen Gefangenschaft,
Und der König Christus befreite
uns aus der Gefangenschaft des Teufels.
Also verkörperte die Königstochter die Maria,
die für die Welt einen wahrhaftigen
und frommen Weinstock trug.³³*

Diese Zeilen liefern eine stimmige Deutung des „Marientraums“ in Beuttners Gesangbuch. Offen ist allerdings bis jetzt geblieben, auf welchem Wege die Kyros-Legende von Herodot in das *speculum humane salvationis* gelangt sein könnte. Denn die Fassung von Kremsmünster ist vor 1330 niedergeschrieben,³⁴ und auch die anderen Fassungen des *speculum* gehören ins 14. Jh. Zudem ist das typologische Denken, das sich hier zeigt, eine Erscheinung des Hochmittelalters.³⁵ Doch nicht nur der zeitliche Abstand, sondern auch eine Sprachbarriere ist zu überbrücken: Im Hochmittelalter war die Beherrschung des Griechischen, der Sprache der Evangelien,

nur vereinzelt Spezialisten vorbehalten. Grundsätzlich fanden griechische Texte nur in arabischen und lateinischen Übersetzungen Berücksichtigung. Eine solche liegt freilich für Herodot vor:

Pompeius Trogus, ein Historiker augusteischer Zeit, schrieb mit seinen *Historiae Philippicae* eine Universalgeschichte von den Assyrern bis zu seiner Zeit (19 vor Chr.). Diese ist nur erhalten in dem Auszug des Marcus Iulianus Iustinus von der Mitte des 3. Jh. nach Chr. Iustin ist heute vergessen. Doch im Mittelalter war seine „Geschichte der Alten Welt“ weitverbreitet, wie die etwa 250 heute noch erhaltenen Handschriften zeigen.³⁶ Sein Bekanntheitsgrad kann es mit dem des *speculum humanae salvationis* aufnehmen, von dem etwa 350 Handschriften vorliegen.³⁷ Für die Anfänge hat Pompeius Trogus natürlich Herodot übersetzt. Deshalb finden wir auch bei Iustin (I.4.1-4) den Traum des Astyages:

„Dieser sah im Traum, wie aus dem Schoß (ex naturalibus) seiner einzigen Tochter ein Weinstock erwuchs, durch dessen Zweige ganz Asien überschattet wurde. Auf Befragen antworteten die Seher, dass seine Tochter einen Enkel gebären werde, dessen Größe prophezeit werde und an den er seine Herrschaft verlieren werde.“³⁸

Ein Detail beweist, dass Iustin, und nicht etwa Herodot, die Quelle für den Marientraum bei Beuttners gewesen ist: Der Anfang von Beuttners Strophe 2 lautet „Und wie der Baum ein schatten gab Wol über alle land“. Dies findet bei Iustin mit : „cuius palmitis omnis Asia obumbraretur“ die genaueste Entsprechung, wogegen Herodot (und das *speculum*) das Detail des Schattens nicht kennt (τῆν δὲ ἄμπελον ἐπισχεῖν τὴν Ἀσίην πᾶσαν). Andererseits muss Iustin auch die Vorlage für den Astyages-Traum im *speculum* geliefert haben, aus welchem der unbekannte Verfasser des *Marientraums* die typologische Ausdeutung des Astyages-traums übernommen haben muss.

Damit werden Vermutungen über die Entstehung des *Marientraums* möglich. Sein Verfasser war ein in Latein belesener Kleriker des Hochmittelalters, der nicht nur Iustin, sondern gleichzeitig eine Fassung des *speculum* benützt hat. Das erlaubt eine Datierung des *Marientraums* in die erste Hälfte des 14. Jhs. Die überlieferte Melodie im plagalen Dorisch gehört in die gleiche Zeit. In der Zeit von Beuttners Gesangbuch ist ihre Entstehung nicht mehr denkbar. Man wird für das Original des *Marientraums* eine lateinische Fassung annehmen, vielleicht in ambrosianischen jambischen Dimetern und ohne das *Kirieleison*. Dieser in sich geschlossene lateinische Marienhymnus in drei Strophen wurde zu unbekannter Zeit ins Frühneuhochdeutsche übersetzt, wobei an die Stelle der ambrosianischen Dimeter ein Metrum der deutschen Volksliedstrophe trat, bei dem vierhebige und dreihebige Zeilen abwechseln. Dieser Marienhymnus wurde in zwei Schritten zu einem Pilgerlied für Wallfahrten zu Marienkirchen erweitert und durch Hinzufügung des *Kirieleison* nach einer jeden der nunmehr sechzehn Strophen zu einer neuen Einheit, einer „Leise“, ³⁹ zusammengezwungen. In dieser Form ist er in Beuttners Gesangbuch eingegangen.

3. Zusammenfassung

Mit dem „Marientraum“ in Beuttners Gesangbuch und mit „Komm, o Tod! Du Schlafes Bruder“ von Johann Franck haben wir zwei grundverschiedene Möglichkeiten des „Kulturellen Gedächtnisses“ kennengelernt. Jener rekonstruierte lateinische Marienhymnus des frühen 14. Jh. verwendet zwar ein antikes Bild, den Traum des Astyages bei Herodot, in der lateinischen Fassung des Iustin, indem er dieses dem typologischen Denken des Hochmittelalters eingliedert. Den Anstoß dazu aber hat nicht etwa die Literaturkenntnis des unbekanntenen Autors, sondern die Umsetzung von profanen und biblischen *exempla* ins Bild geliefert, wie sie in Fresken, Glasmalereien und in der *Biblia pauperum* des 14. Jh, dem *speculum humanae salvationis* (vor 1330), vorliegt. Der

belesene Johann Franck dagegen reichert sein Kirchenlied „Du, o schönes Weltgebäude“ mit literarischen *topoi* aus dem Schatz der *Antiken Bildersprache* an, den er dem althumanistischen Gymnasium verdankt.

Beide Wege des „Kulturellen Gedächtnisses“ drohen in der Epoche der Aufklärung zu versiegen, wie man leicht am Kirchenlied jener Zeit sehen kann. Die Romantik dagegen begann, in monumentalen Sammlungen die vom Vergessen bedrohten älteren Kirchenlieder zu sammeln.⁴⁰ Auf diese Weise sind auch die ersten drei Strophen von *Unser lieben Frauen Traum* ohne ihre Melodie und ohne das *Kirieleison* in den *Deutschen Psalter* von Will Vesper gelangt,⁴¹ deren Text Max Reger in seinem letzten Werk kongenial vertont hat. Mit dem Bild vom „Tod, des Schlafes Bruder“ kulminiert Robert Schneiders Roman „Schlafes Bruder“, der auch den Weg zum Film und zur Oper gefunden hat. Und das Bild vom Schiff, das zur Ewigkeit unterwegs ist, hat Martin Gotthard Schneider 1960 in seinem gelungenen Lied *Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt* (EKG 589) wieder in Erinnerung gerufen. Doch sind dies nur letzte Ausläufer eines einstmals breiten Stromes, die in unser museales Zeitalter gelangt sind.

Bibliographie

- Bäumker, Wilhelm*, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, Freiburg 1883.
- Beuttners, Nicolai* (Hrsg.), *Catholisch Gesangbuch*: Darinnen vil schöner/newe/und zuvor noch nie im druck geseher/Christliche/andächtliche Gesänger/die man nit allein bey dem Ambt bey H. Meß/in processionibus, Creutz: und Walfarten/sonder auch zu Hauß sehr nützlichen gebrauchten mag. Durch Nicolaum Beuttners von Geroltzhofen. Gedruckt zu Grätz in Steyer/bey Georg Widmannstetter. Cum licentia superiorum. 1602; Faksimile-Ausgabe der 1. Auflage, Graz 1602, herausgegeben und mit einem wissenschaftlichen Nachwort versehen von Walther Lipphardt, Graz 1968, Akademische Verlagsanstalt.
- Crüger, Johannes*, *Praxis Pietatis melica*, Berlin 1640, 3. Aufl. Berlin 1648, 5. Aufl. Berlin 1653. Dresdenisch Gesangbuch, 1725-36.
- Dürr, Alfred*, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, 6. Auflage, München 1995.
- Fraenkel, Eduard*, Horaz, Darmstadt 1967.
- Haag, Martina*, Und unser lieben Frauen, in: *Kirchenlied im Kirchenjahr*, in: *Mainzer Hymnologische Studien* 8, 2002, 547-561.
- Hain, Mathilde*, „Der Traum Mariens“. Ein Beitrag zu einem europäischen Thema, in: *Dona Ethnologica, Beiträge zur vergleichenden Volkskunde*, FS Kretzenbacher, München 1973, 218-232.
- Heydenreich, Titus*, *Tadel und Lob der Seefahrt*, Heidelberg 1970.
- Kluge, M. Gottlob*, *Pastoris Secundarii zu Neumarkt, Gesangbuch von 609 Begräbnis=Liedern*, Breslau und Leipzig 1747.
- Kretzenbacher, Leopold*, *Südost-Überlieferungen zum apokryphen „Traum Mariens“*, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften Phil. Hist. Klasse*, München 1975, 3-170, 10 Tafeln.
- Lipphardt, Walther*, Die älteste Ausgabe von Beuttners Gesangbuch, Graz 1602, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 7, 1962, 134-149.
- Lipphardt, Walther*, Die älteste Ausgabe von Beuttners Gesangbuch, Graz 1602, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 8, 1963, 143-152 (Quellen: S. 147 f.: aus schriftlichen Quellen vom ersten Teil 38, vom zweiten 21 Nummern).
- Lipphardt, Walther* (1968) s. Beuttners (1602, repr. 1968).
- Lipphardt, Walther* (1979), *Leisen und Rufe*, in: *MGG¹*, Bd. 17, Supplement, 1105-1110.
- Lutz, J.-Perdizet, P.*, *Speculum humanae salu-*
- tionis*. Kritische Ausgabe. Die Quellen des „Speculum“ und seine Bedeutung in der Ikonographie, bes. Der elsässischen Kunst des XIV. Jhts. 2 Bände, Mülhausen (Elsaß) 1907, 1909.
- Neumüller O.S.B., Willibrord* (Hrsg.), *Speculum humanae salvationis*. Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstiftes Kremsmünster, Graz 1972, repr. 1997.
- Olearius, Johann*, *Biblische Erklärung*, Darinnen / nechst dem allgemeinen Haupt=Schlüssel Der ganzen Heiligen Schrift / I. Bey einem jeden Bucht ... II. Bey jeglichem Capitul ... zu finden ... ordentlich verfasst Von Johanne Oleario, D., 5 Bände, Leipzig 1678-1681.
- Petzold, Martin*, *Bach-Kommentar Bd. I Die geistlichen Kantaten des 1.-27. Trinitatis-Sonntages*, Internationale Bachakademie Stuttgart, Bärenreiter Kassel u.a., 2004.
- Simon, Erika*, *Die Griechischen Vasen*, München 1981.
- Seel, Otto* (Hrsg.), *Pompeius Trogus, Pompeius Trogus Weltgeschichte im Auszug des Justin*, Zürich und München 1972, *Speculum humanae salvationis* (1997) s. Neumüller (1972, 1997)
- Suphan, Wolfgang*, Die Beachtung von „Original“ und „Singmanier“ im deutschsprachigen Volkslied, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 9, 1964 (FS Erich Seemann), 12-30.
- Vesper, Will*, *Der Deutsche Psalter*, Ein Jahrtausend geistlicher Dichtung gesammelt von WV., Langewiesche-Brandt, Leipzig 1914.
- Wackernagel, Philipp*, *Das Deutsche Kirchenlied II*, Leipzig 1867, repr. Hildesheim 1964.



1. Krater des Euphronios: Sarpedon, Hypnos und Thanatos: Simon (1981) 98, Tafel 103.



2. Porträt des Nikolaus Beuttner im Pfarrhaus von St. Lorenzen: Lipphardt (1968) Frontispiz.

5. Unser lieben Frawen Traum, Catholisch Gesangbuch: Beuttner (1602), fol. 105.

Catholischer Creutz Gesang. 105

Hay vnnnd Trost/ Mit seiner bitter Marter/ Hat
er vns all erlöst/ Kirieleison.

Vnd vnser liebe Frawe/ Die trug ein Kindes
lein/ Daruon so wölln wir singen / Vnnnd wölln
frölich sein/ Kirieleison.

Vnd vnser liebe Frawe/ Die zog gen Bethle:
hem/ Sie gbar ihr liebste Kinde Jesum/ Zu trost
der Christen gmain/ Kirieleison.

Vnnnd da sie es geboren het/ Sie sahe ir liebo
Kinde an/ Sie kniet auff einen Wärmelstein/
Vnd bett es als baldt an/ Kirieleison.

Vnd vnser liebe Frawe/ Die zog ir Kindlein
schon/ Das solln wir hören geren/ Was gab Gott
ir zu lohn/ Kirieleison.

Vnnnd vnser liebe Frawe/ Begeret anderst
nicht/ Dann nur die arme Christenheit/ So wär
es schon gericht/ Kirieleison.

Also sprach Gott der Herre/ Wol zu der Mut:
ter sein/ Vnd welchen Sünder du begerst/ Der sel:
big der sey dein/ Kirieleison.

Zu ehren vnser Frawen/ Gehn wir in ihr Bet:
haus/ Gerewen vns vnser Sünden/ So gehn wir
ledig herauß/ Kirieleison.

Vnd wem sein Sünd gerewen/ Vnd will der
kommen ab/ Der geh offte zu vnser Frawen/ Vnd
bit Gott vmb genade/ Kirieleison.

Vnd

6. Unser lieben Frawen Traum, Catholisch Gesangbuch: Beuttner (1602) fol. 106.

Vnder Theil/

Vnd kome er dann gen Kirchen / In vnser
Frawen Haus/ Welche er sein Sünd/ hat rewe/
So gehe er ledig herauß/ Kirieleison.

Vnd vnser liebe Frawe/ Die hat der Kirchen
vil/ Darcin gehe mancher Sünder/ Den sie be:
gnaden will/ Kirieleison.

Für sie wil sie auch bitten / Für Frawen vnd
für Mann/ Selig werdn alle Pilgram / Die sie
reche rüffen an/ Kirieleison.

Vnd vnser liebe Frawe/ Wöll vns nie ver:
lassen/ Hat sie der armen Pilgram vil / Auff stem
Weg vnd Strassen/ Kirieleison.

Zu ehren vnser Frawen / Singen wir lobge:
sang/ Von nun an bis in Ewigkeit/ Sey Gott im
Himmel danck/ Kirieleison.

S. Wolfgang Kueff.
XXXI.

Er heilig Herr

Sanct Wolfgang/ Der ist ein



3. Titelblatt des „Catholisch Gesangbuch“: Beutner (1602), fol. 1.

Ander Theil/
Unser lieben Frauen Traum.
XXX.

Bnd unser lieben
Frauen/der traumet ihr ein traum/ Wie
vnter frem Her- hen/gewachsen war ein
Baum/ Kiri e let son.
Vnd wie der Baum ein schatten gab / Wol
ber alle Landt / Herz Jesu Christ der Heylands!
Also ist er genant/Kirieleison.
Herz Jesu Christ der Heylands! Ist unser
Heyl

4. Unser lieben Frauen Traum, „Catholisch Gesangbuch: Beutner (1602), Zweiter Teil, Nr. XXX, fol. 105.

7. Speculum humanae salvationis: Neumüller (1997): 3.2: Regi Astyagi monstratum est quod filia sua regem Cyrum generaret.



8. Speculum humanae salvationis, Neumüller (1997): 4.1: Nativitas sancte Marie virginis, Joachim, Anna.



Fußnoten

¹Nicolaus Beutner (1602).²Crüger (1640).³Dresdenisch Gesangbuch (1725/36) Nr. 441, S. 329-330, mit der Melodie zu „Jesu der du meine Seele (1656).⁴Fraenkel (1967) 273-275.⁵quodsi me lyricis vatibus inseres, sublimi feriam sidera vertice; Fraenkel (1967) 275.⁶Fraenkel (1967) 274/75.⁷Hesiod, Theogonie 756, vgl. 212.⁸Ilias 14.231: ἔνθ Ἵπνω ξύμβλητο, κασιγνήτω Θανάτοιο.⁹Ilias 16.672 und 682: Ἵπνω καὶ Θανάτω διδύμοισιν.¹⁰Simon (1981) 98; Taf. 103.¹¹Vergil, Aeneis 6.278: consanguineus Leti Sopor. Verwandt ist 6.522: dulcis et alta quietis placidaque simillima morti.¹²Seneca, Hercules Furens 1065: Somne ...

1069 frater ... mortis.

¹³Valerius Flaccus, Argonautica 70: Somne omnipotens ... 74 ades fratrique simillime Leto.¹⁴Olearius (1678-1681).¹⁵Petzold (2004) 552.¹⁶Hiob 14.12; Joh. 11.11-13.¹⁷Heydenreich (1970) 55-57; 57-59; 59-61; 61/62.¹⁸Heydenreich (1970) 84-95; 172-196; 237-240; 295-304.¹⁹Vergil, Catalepton 8: Villula, quae Sironis eras mittimus portus / magni petentes docta dicta Sironis / vitamque ab omni vindicabimus cura; Fraenkel (1967) 268.²⁰Catalepton 8: Villula, quae Sironis eras.²¹Platon, Kratylos 400 C.²²Philolaos VS 44 B 14 und 15.²³Beutner (1602, repr. 1968) Teil II Nr. XXX.²⁴Lipphardt (1968) 5*-8*.²⁵Lipphardt (1968) Frontispiz; S. 7*.²⁶Lipphardt (1968) 5*-6*.²⁷Lipphardt (1968) 7*-13*.²⁸D. G. Corner, Groß Catolisch Gesangbuch, Nürnberg 1631; siehe Bäumker (1883) 141. Suphan (1964) 22.²⁹Hain (1973) 229 f.³⁰Kretzenbacher (1975) 45-60, bes. S. 56 Fig. 3.³¹Siehe Neumüller (1997).³²Haag (2002) 554 f.³³Astyagi monstratum est quod filia sua regem Cyrum generaret/Joachim nuntiatum est quod filia sua regem Christum portaret/ Cyrus rex liberavit Judaeos de captivitate Babylonica/Et rex Christus liberavit nos de captivitate diabolica/Filia ergo regis figuravit Mariam/quae protulit mundo vitem veram et piam: Lutz-Perdrizet I (1907) 9; diess. II (1909) Tafel 7 rechts.³⁴Neumüller (1997) 13.³⁵Neumüller (1997) 6-8.³⁶Seel (1972) 11, 13, 19, 21.³⁷Neumüller (1997) 3.³⁸Justin I 4.1-4: Hic per somnum vidit ex naturalibus filiae, quam unicam habebat, vitem enatam, cuius palmitis omnis Asia opomparetur. Consulti arioli ex eadem filia nepotem ei futurum, cuius magnitudo praenuntietur, regnique eique amissionem portendi responderunt.³⁹Lipphardt (1979).⁴⁰Wackernagel (1867), Bäumker (1883).⁴¹Vesper (1923) 169.⁴²Unser lieben Frauen Traum, in Acht geistliche Gesänge für gemischten Chor, posthum,

Warum vergessen wir?

Aspekte historischen Erinnerens für das Musikstudium

Dr. Rüdiger Nolte

Meine Damen und Herren,

so, wie wir es mit unserer so genannten klassischen Musik erleben, scheint musikalische Kultur grundsätzlich rückwärts-gewandt. Und auch wenn viele als Anhänger von Rock- oder Pop-musik diese „klassische“ Rückwärtsgewandtheit ablehnen, über-sehen doch auch sie, dass ihre Musik sich stilistisch und formal großenteils ebenfalls an ästhetisch vergangene Muster hält.

Für eine Kunst von solchem Traditionsbezug – bis auf einen bedeutenden, aber eher kleinen Bereich neuer, experimenteller Musik - müsste Erinnerung also kein Problem sein. Wenn ich nun trotzdem hier frage, warum wir vergessen, dann meine ich damit auch das Phänomen, dass in der Musikgeschichte vieles mit der Haltung vergessen wurde, als wäre das, was vergessen wurde, gar nicht der Erinnerung wert.

Diesem Snobismus möchte ich ein wenig auf die Spur gehen. Und beginne mit einem Gegenbeispiel aus dem 18. Jahrhundert. Vielleicht ging es in keinem Jahrhundert so vielschichtig zu wie im 18. Die Diskurse aristokratischer Kultur durchmischten sich mit den Diskursen bürgerlicher Emanzipation, wobei die Diskurse der aristokratischen Kultur für uns heute bekanntlich deshalb so schwierig zu rezipieren sind, weil fast alle Schriftform, die sich für historische Überlieferung eignet, zum Medium bürgerlicher Werte geriet und nicht zum Medium aristokratischer Werte – bis auf Ausnahmen, wie z.B. die literarische Gattung der erotischen Dichtung.

Zur Kunstpflege im ancien régime gehörte ein geradezu euphorischer Gegenwartsbezug. Allein die Tatsache, dass wir aus dieser Zeit eine unübersehbare Zahl von Opern besitzen und immer noch neue entdecken, deutet darauf hin, dass diese Opern höchstens nur einige wenige Male aufgeführt worden sind. Danach wollte man schon wieder neue Opern erleben. Innerhalb einer solchen Kultur, die – für uns heute befremdlich – zwischen Mode und Avantgarde nicht unterschied, innerhalb einer Kultur, deren Vertreter immer nur das Neueste wollten, sollte Erinnerung kaum stattfinden. Bei den Fürsten und ihren Hofgesellschaften.

Bei den Komponisten war es anders. Sozusagen im Stillen fand deren Erinnerung statt. Es gehört möglicherweise zu unseren Überraschungen, wie gut damals die Komponisten über die Musik ihrer Vergangenheit informiert waren. So war es nicht unüblich, dass in Musikerfamilien eigene Archive angelegt wurden. In diesen Archiven befanden sich häufig Abschriften alter Meister, wobei schon der Vorgang des Abschreibens als Anlass für intensive Studien genutzt wurde.

Von Johann Sebastian Bach wissen wir, dass er seine Schulzeit als Freischüler im Lüneburger Michaeliskloster nutzte, um in der

dortigen Musikbibliothek, die eine der größten in Deutschland war, Werke alter Meister zu studieren und auch abzuschreiben.

Diese Bibliothek besaß über 1000 Handschriften sakraler Werke von ungefähr 200 Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts. Diese Bibliothek war zwar eine der größten, aber eben auch eine von vielen, was darauf hindeutet, wie sehr in einem Jahrhundert Erinnerung stattfand, das andererseits nur am Gegenwärtigen Interesse zu haben schien.

Ein Beispiel dafür ist das so genannte „Musikalische Lexikon“ von Johann Gottfried Walther aus dem Jahre 1732. Dieses über 650 Seiten starke Nachschlagewerk nannte Walther im Untertitel eine musikalische Bibliothek. In diesem Lexikon sind Sachbegriffe versammelt, „die in griechischer, lateinischer, italienischer und französischer Sprache gebräuchliche musikalische Kunst oder sonst dahin gehörige Wörter“ beschreiben sowie Personen, nämlich „die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervorgethan“.

So nennt Johann Gottfried Walther beispielsweise als einen der ersten im Lexikon Antonio Maria Abbatini, einen römischen Komponisten und Kapellmeister, er erwähnt nicht sein Geburtsjahr (ca. 1595), aber er erwähnt, dass Abbatini 1638 Motetten hat drucken lassen. Und als einen der Letzten nennt Walther Gregorio Zuchino und erwähnt, dass er 1603 unter dem Titel „Harmonia Sacra“ Motetten und Messen hat drucken lassen. Johann Gottfried Walthers Lexikon stellt den Versuch eines systematischen Informationsarchivs dar und damit auch den Versuch einer systematisch geordneten Erinnerung.

Das hier spürbare kulturelle Gedächtnis stellt sich jedoch anders dar als dann um die folgende Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert der eher kategorisierend ein- und zuordnende Historismus. Die Sammelleidenschaft eines Johann Sebastian Bach hatte konkrete Bezüge zum Sammelgegenstand, es ging um Bildung, um Wissensaneignung, um Studium.

Felix Mendelssohn Bartholdys Erinnerung an Bach fand ihren Höhepunkt mit der Wiederaufführung der Matthäuspassion im Jahre 1829. Er hatte wohl glaubhaft vor, eines der ganz großen Werke unserer abendländischen Geschichte aus der Vergessenheit in die Konzertgegenwart zurückzuholen. Und er wird auch glaubhaft und mit Respekt vor dem Werk die Passion in ihrer historischen Authentizität aufgeführt haben wollen. Und dieser Respekt vor dem Werk war wohl – und das war damals neu – auch ein Respekt vor der Geschichtlichkeit dieser Komposition. Aber trotz all dieses Respekts und Anspruchs griff Mendelssohn, wie wir

wissen, zum Teil recht brachial in die Partitur ein. Bemerkenswert neben diesen Verfälschungen ist aber auch die Tatsache, dass die Wiederentdeckung als Großereignis zelebriert wurde. Die Aufführung fand in der nach Schinkels Plänen neu errichteten Singakademie statt, im Beisein des preußischen Hofes und der preußischen Intelligenz wie etwa Schleiermacher, Hegel, Heine, Droysen. Man darf wohl behaupten, dass hier, weit über die Bedeutung der Matthäuspassion hinaus, eine Art Hochfest des Historismus gefeiert wurde.

Vielleicht sind sogar die Mendelssohnschen Partitur-Verfälschungen ein Zeichen dafür, dass es weniger um konkrete Erinnerung ging, weniger um Studium, sondern eher um eine Art Simulation des Erinnerns, um eine Art Abstraktion vom Material, um eine Erhebung der Werk-Bedeutung zur Feier eines kategorisierenden kulturellen Gedächtnisses. Es war auch der Beginn des musikalischen Akademismus, die Geburtszeit der Musikwissenschaft, die sich bald schon über die alt-gelehrte Musiktheorie akademisch erhob, die Zeit der Herausgabe der Denkmäler deutscher und später dann österreichischer Tonkunst.

Diese Entwicklungen hatten wohl weniger mit der offenen Sammelleidenschaft früherer Zeiten zu tun. Hier ging es eher um Ein- und Abgrenzungen, um definierende Editionen, um einen Alleinanspruch erhebende Musikwissenschaft, die jedoch zunehmend außer Acht ließ, was Bach niemals vergessen hätte, nämlich die musikalische Praxis, auch die instrumental-handwerklichen Aspekte musikalischer Ästhetik.

Das Erinnern wurde somit institutionalisiert. Es wurde zum Begriff. Und damit wurde das Erinnern zur Mode. Und perpetuierte sich in die Neo-Kultur des 19. Jahrhunderts. Im Neo war das Erinnern kategorisiert, man könnte auch sagen codiert: Neu-Barock, Neu-Gotik ... Und diese Art des Erinnerns sorgte fürs Vergessen.

Mit derart codierter Erinnerungsarbeit machte man sich im 19. Jahrhundert auf, die neue Welt der Industriegesellschaften zu schaffen. Und so entstanden Fabriken mit neuester, modernster Produktion in neu-gotischer Architektur – als seien es Kathedralen. Die Kombination einer gesellschaftlich extrem modernistischen Perspektive mit dem Design vergangener Epochen verwandelte die Einzelheiten der erinnerten Kultur in Dekor. Damit aber mussten notwendig Ungenauigkeiten im Detail zugelassen werden. Sonst hätte es nicht gepasst. Und diese Ungenauigkeiten im Detail schienen Schule zu machen.

Wie sehr gerade im Vorgang des Erinnerns vergessen wurde, zeigt eine der erstaunlichen Irrtümer der abendländischen Instrumenten-Geschichte. Ich meine das Schicksal des Cembalos. Dieses

bedeutende Tasteninstrument geriet Mitte des 18. Jahrhunderts aus der Mode und somit nahezu in Vergessenheit. Ende des 19. Jahrhunderts erinnerte man sich wieder an dieses alte Instrument. Es war eine Erinnerung aus dem Geiste des Historismus, eine Erinnerung des Neu-Barock. Und die Wiederentdeckung wurde wie eine Sensation gefeiert, und zwar als Sensation auf der größten Schau der ambitionierten Moderne, der Pariser Weltausstellung 1889, dort, wo eigentlich nur der Blick nach vorne zu gelten hatte, nicht aber Erinnerung zurück.

Und hier haben wir den Konflikt, den ich gerade eben meinte: Im Ambiente der Moderne konnte die Erinnerung an das Alte nur ungenau gelingen.

Das heißt, die Erinnerung an die alten Tasteninstrumente gelang insofern nur halbherzig, als man dem Faszinosum moderner Klaviertechnik nicht entsagen wollte. Der Rückblick auf Historische sollte und wollte auf die Errungenschaften des Neuen nicht verzichten müssen. So wurde die frühe Zupftechnik gekoppelt mit Bauweisen des modernen Klaviers, zumindest mit der Bauweise des *fortepiano* von ca. 1840, also kurz vor Einsatz eines Stahlrahmens, z.B. durch einen viel zu schwer gebauten *Corpus*, durch Einsatz von Pedalen, durch schwere und breite Tasten wie bei Klavieren, durch stärkere Zagen, durch stark abweichende *Mensuren* oder dann doch durch den Einbau eines Stahlrahmens, wie ihn die erste berühmte Cembalo-Virtuosin forderte, nämlich Wanda Landowska.

Ich denke, einer der Gründe dafür war die Meinung, war zumindest das Gefühl, allem Vergangenen gegenüber doch überlegen zu sein. Die Folge dieser Ansicht war, dass der Irrtum mit dem Cembalobau dann für gut 50 Jahre so fortbestand und sich erst in den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts der Wandel eines anderen Geschichtsverständnisses ergab, nämlich der Wandel von der Überzeugung vom steten historischen, auch ästhetischen Fortschritt hin zur Bewusstwerdung, dass es – zumindest in der Musik – keinen Fortschritt gibt, sondern nur historische Veränderungen.

Die rund 400jährige Geschichte der Tasteninstrumente mit Zupftechnik zeigt einen langen Prozess verschiedener Bau-Erfahrungen und Bau-Begründungen, die alle für sich ihren Sinn machten und ihre instrumenten-bauliche Gültigkeit darstellten. Eben keine Entwicklung zur Vervollkommnung, sondern ein vielschichtiger Prozess verschiedener Bedürfnisse und vor allem: verschiedener Gültigkeiten.

Die Renaissance der Cembali gegen Ende des 19. Jahrhunderts zeigt einerseits also einen sehr wohl bewussten Eingriff in die Bauprinzipien der historischen Instrumente. Bewusst deshalb, weil

die in Schlössern oder Museen stehenden historischen Cembali sehr wohl bekannt waren. Und auch gespielt wurden. Und wenn auch nur wenige von diesen historischen Instrumenten spielbar waren, so ließen sich doch die Baudetails gut studieren.

Was jedoch historisch wirklich vergessen war, das war das Wissen um die Aufführungspraxis. Nicht nur, dass man auf dem dafür ungeeigneten Cembalo die Klangvielfalt eines ganzen Orchesters realisieren wollte, man wusste eben nichts mehr vom barocken Spiel.

Bewusste verändernde Eingriffe als Ausdruck modernistischen Selbstbewusstseins einerseits, gleichzeitig aber eine Ahnungslosigkeit nicht nur darüber, was die Spielpraxis selbst, sondern auch, was die Bedeutung des Wissens um Aufführungspraxis betrifft.

Damit zeigt sich eine Tendenz, vielmehr ein Erbe unserer heutigen Musikausbildung, dass nämlich musikalisch Theorie und Praxis kaum in Zusammenhang gedacht werden. Und das prägt heute unsere musikalische Ausbildung. Den von mir behaupteten historischen Snobismus, also das unberechtigte Überlegenheitsgefühl gegenüber allem Vergangenen, gibt es auch heute noch.

In diesem Sinn haben wir auch das Wissen von der hoch qualifizierten Musiker-Ausbildung im 19. Jahrhundert vergessen. Für viele Lehrende ist der Instrumentalunterricht das einzig Wichtige eines Musikstudiums. Musiktheorie, Gehörbildung, Musikgeschichte als Angebote einer umfassenden musikalischen Bildung, oder die Erfahrungsvermittlung dessen, wie es zu einer Komposition überhaupt kommt, wie das zu spielende Instrument gebaut ist und wie überhaupt begründbar zu spielen und zu interpretieren ist, all dieses bedeutende „Rundumwissen“ gehört heute für viele Instrument-Studierende oft zur nur bitteren Notwendigkeit. Der Zusammenhang zwischen diesem umfassenden Wissen und der angestrebten Vervollkommnung auf dem Instrument wird kaum gesehen. Und auch wenn ein solches Instrumenten-beschränktes Studium von hoher Qualität ist, so ist es doch fatal, wenn sich dieses Spezialistentum historisch überlegen fühlt.

Es gibt wirklich keinen Grund dafür. Nehmen wir als Beispiel die Geigenliteratur seit dem 17. Jahrhundert: Ob Monteverdi, Biber, J.S. Bach, Haydn, Paganini, Brahms, es muss immer schon hervorragende Geiger gegeben haben, wenn derart virtuose Literatur komponiert werden konnte. Kaum eine Erinnerung haben wir an den hohen Grad an umfassender Ausbildungsqualität, der noch im 19. Jahrhundert gegeben war.

Die vornehmste Adresse war sicherlich das Pariser Conservatoire. Aber auch Clara Schumann z.B., die nicht in Paris studierte, entwickelte sich zur großen Pianistin nicht durch bloß fleißiges Klavierstudium, sondern es war auch bei ihr selbstverständlich, dass sie gleichermaßen Komposition und Improvisation studierte. So ist die Tatsache ihres Komponierens nicht etwas Besonderes, zu ihrer pianistischen Karriere noch Hinzukommendes, sondern es gehörte beides sozusagen ganz selbstverständlich zu ihrer musika-

lischen Qualifizierung. Berühmtheiten wie Frederic Chopin oder Franz Liszt absolvierten die Qualifizierung zum compositeur pianiste oder pianiste compositeur, je nach Perspektive. Wobei nicht unerwähnt bleiben soll, dass Liszt gar nicht an das Pariser Conservatoire zugelassen wurde. Dessen Rektor Cherubini war an die Regel gehalten, dass dort keine Ausländer studieren durften. Somit musste das Wunderkind Liszt, nach seinen Wiener Studien bei Salieri und Szerny in Paris privat studieren, selbstverständlich aber Instrument, Komposition und Improvisation. Liszts spätere Konzert-Programm-Gestaltung aus pianistischen Werken sowie aus Improvisationen nach Themen, die das Publikum adhoc eingereicht hatte, war keine zirkensische Virtuosen-Show – oder nicht nur, sondern es stellte einen nicht unüblichen Umgang mit den Fähigkeiten dar, die in der Ausbildung zum Pianisten an den Akademien als üblicher Ausbildungskanon vermittelt wurde.

Heute ist das fast undenkbar, weil heute an den Musikhochschulen im Verhältnis zu früher nicht nur eher rudimentär studiert wird, sondern undenkbar auch deshalb, weil das improvisierende Spiel zumeist als nicht für studier-würdig erachtet wird. Interessanterweise deutet der immer wieder zu hörende Verweis auf die als nieder einzustufende Jazz-Improvisation unfreiwillig auf die Tatsache, dass nämlich der Jazz heute die einzige Musik ist, die die große Tradition der Improvisationskunst des 18. und 19. Jahrhunderts noch lebt.

Die frühe Improvisation aber war natürlich noch keine Jazz-Improvisation. Doch ging es damals ähnlich um die Kombination einzelner patterns. Die in diesem Zusammenhang heute oft und ganz unbegründet befürchtete uferlose Freiheits-Form der Improvisation findet eben auch im Jazz nicht statt. Auch im Jazz ist ein Wissen um die Kombinationsmöglichkeiten vonnöten, will man gut improvisieren.

Es mag ein Ausdruck unserer aktuellen westlichen Kultur sein, dass wir fast nur noch auf Ergebnisse fixiert sind, dass der Prozess dorthin, d.h. das Werden kaum zählt. Es ist sicherlich Ausdruck einer medienbedingten Konditionierung, nur fertige und stets perfekte Resultate zu erwarten und auch vorauszusetzen. Von dieser Erwartung sind auch unsere Ausbildungen geprägt. Die Leichtigkeit simulativer Möglichkeiten ermöglicht diesen abstrakten Anspruch.

„Knopfdruck genügt“, schrieb der Philosoph Walter Benjamin schon sehr früh, lange vor unserer Computerisierung, und wies darauf hin, dass technischer Komfort unsere Haltung verändert, weil wir damit alles zu uns heranziehen können, weil es nicht mehr nötig ist, sich auf etwas zuzubewegen. Die Konsequenzen dessen können kulturell, aber auch menschlich fatal sein. Schon zu Zeiten Benjamins war die Wahrnehmung des Werdens erschwert.

Das zeigt sich auch musikalisch, wenn wir – mittels der Tonträger-Angebote – nur noch künstlerische Ergebnisse im Weltspitzenmaßstab erwarten. Und allzu leicht nur außer Acht lassen, dass

erst der Prozess der Erarbeitung, mit dem dazugehörigen Erfahrungswissen, ein interpretatorisch bewusstes Ergebnis ermöglicht.

Unsere offensichtliche Entfernung von den gestalterischen Möglichkeiten, Traditionen und theoretischen Fundierungen musikalischer Praxis wäre als Symptom eines kulturell folgenreichen Vergessens zu beschreiben.

Was meine ich mit musikalischer Praxis? Unter anderem das künstlerische Spiel, die instrumentale oder gesangliche Technik, den handwerklichen Umgang mit dem Material der Instrumente, das aufführungspraktische Wissen um Stil, Epoche, Interpretation, die Versiertheit der interpretatorischen Umsetzung, die Beherrschung musikalischer Analyse ... All dieses Handwerk ist Teil hoher Kultur und Gelehrtheit, wenn man es im Verhältnis zur künstlerischen, vielmehr ästhetischen Gesamtbedeutung versteht, eben jeder Lagenwechsel, jede stimmliche Registrierung, jede Vermeidung einer Quintparallele. Es scheint ein Symptom unserer medientotalen Gegenwart zu sein, dass die historische Bedeutung des Verhältnisses von Theorie und künstlerischer Praxis nicht mehr zum Bestand unseres kulturellen Gedächtnisses gehört.

Oder gehörte. Denn ich möchte meinen Vortrag nicht ohne Gegenbeispiel beenden. Der zunächst eher belachte, inzwischen aber anerkannte Ansatz historischer Aufführungspraxis ist auch als ein Versuch zu verstehen, eben dieses geschehene Vergessen durch systematisch betriebene Erinnerung auszugleichen. Und nach der historischen Aufführungspraxis entwickelte sich eine Aufmerksamkeit für eine entsprechend historische Musikanalyse, die so genannte historische Satzlehre. Und mit dieser Erfahrung von historisch erinnernder Aufführungspraxis und historisch differenzierender Musiktheorie formuliert sich z. Zt. mehr und mehr ein dritter Erinnerungs-Anspruch, nämlich der der historischen Ausbildungspraxis.

Ein nicht unbedeutender Nebeneffekt davon: durch die Art der historisch differenzierenden Erinnerung, die dank der Geschichte nicht als bloßer Fortschritt verstanden, sondern eher als Reihung vieler Gegenwarten begriffen wird, besteht auch die Chance zum veränderten Bezug auf unsere eigene Gegenwart. Nur angedeutet werden kann hier, dass mit dem Historismus unser Problem mit unserer ästhetischen Gegenwart begann.

Ein anderer Blick auf die Geschichte könnte also eine wiederentdeckte Wahrnehmung unserer eigenen Gegenwart bedeuten. Gegenwartswahrnehmung und kulturelles Gedächtnis hängen also miteinander zusammen. Aber es kommt eben darauf an, wie wir uns erinnern. Kulturelles Gedächtnis nach Art des im 19. Jahrhundert entwickelten Historismus fragt wenig nach den Spezifika vergangener Gegenwarten. Damit verhindert es unseren Bezug zur Besonderheit unserer eigenen Gegenwart und verschließt uns damit auch unsere eigene Zukunft. Aber um Gegenwart und Zukunft geht es schließlich.

Ich danke Ihnen fürs Zuhören.

Globalisierung und kulturelle Gedächtnisse

Bach und Cage

als Pole musikalischer Wirklichkeiten

Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert

In meinem Vortrag „Globalisierung und kulturelle Gedächtnisse – Bach und Cage als Pole musikalischer Wirklichkeiten“ gehe ich von folgenden Pointierungen aus: Wir leben in einer globalisierten multikulturellen Gesellschaft; wir, die wir hier versammelt sind, haben das Anliegen, dass wesentliche kulturelle Identitäten, wie sie sich im Abendland im Bereich der Musik so ungeheuer fruchtbar entwickelt haben, nicht in Beliebigkeit untergehen; gemeint sind insbesondere die *Kirchenmusik* und ihr – noch – Hauptinstrument *Orgel*; dabei ist unumstritten, dass es unterschiedliche Zugänge gibt; sie führen zu unterschiedlichen Haltungen und Standpunkten; dies zu respektieren lehrt uns unser demokratisch verfasstes Verständnis von Gesellschaft.

Ich habe Bach und Cage gewählt, um an diesen beiden Komponisten zwei Standpunkte prinzipiell verschiedener Art aufzuzeigen und zu beleuchten. Es soll dabei die grundsätzliche Andersartigkeit früherer Epochen gegenüber unserer Gegenwart bewusst werden einschließlich weit reichender Konsequenzen für das Lebensgefühl und die existentielle Befindlichkeit jedes einzelnen Menschen. Im Blick auf das Verständnis von Kunst geht es mir um die Zuspitzung, dass sich künstlerische Standpunkte gegenseitig ausschließen können.

Diese prinzipielle Verschiedenheit zeigt sich mir insbesondere bei Bach und Cage. Mitteleuropäisches und fernöstliches Denken stoßen hier aufeinander. Und gleichzeitig möchte ich die Zuspitzung wagen, dass sich mir persönlich diese Verschiedenheit keinesfalls als ein wirkliches Problem darstellt, denn ich genieße den Standpunkt des Einen wie den des Anderen. Dies beschäftigt mich deshalb, weil die prinzipielle Verschiedenheit beider Komponisten keinesfalls klein geredet werden darf, denn sie bedeutet einen weltanschaulichen Grundkonflikt. Aber gleichzeitig nehme ich wahr, dass ich ganz persönlich keinen unüberbrückbaren Gegensatz zwischen beiden empfinde – aller prinzipiellen Verschiedenheit zum Trotz.

Für das Schaffen von J. S. Bach und von John Cage kann man die offenkundige prinzipielle Verschiedenheit zuspitzen zu der Aussage, dass die *eine* Musik ist, was die jeweils *andere* niemals sein will. Die Musik Bachs will sprechen, will fortschreiten, sie geht vom *Drama per musica* aus und entwickelt sich zu Zielpunkten hin. Die andere Anschauung, für die John Cage der geradezu paradigmatische Vertreter ist, setzt das *Drama per musica* im klassisch-rhetorischen Sinne, das hinter sich eine zweieinhalb-tausend Jahre von der griechischen Antike bis zum Ersten Weltkrieg währende Traditionslinie weiß, außer Kraft. Die Musik von John Cage will eben gerade nicht sprechen, nicht fortschreiten, sich nicht immerzu

entwickeln. Sie will einen Zustand von Gegenwärtigkeit erzeugen. Geht man von seiner *Lecture on nothing* aus¹, so bedeutet das Wort *Nichts* für Cage aber in keinem Fall, dass er einen nihilistischen Standpunkt einnimmt – im Gegenteil: Erst durch Stille eröffnet sich Raum, entsteht Konzentration und Wahrnehmung bis hin zur Interaktion durch Reaktionen des Publikums beispielsweise im Klavierstück *4'33''*. So kann Cage im gleichen Vortrag zu folgender Aussage kommen: *Was wir brauchen / ist / Stille // aber was die Stille will / ist // dass ich weiterrede*². Cage sieht in diesem Raum der Wahrnehmung dessen, was zufällig geschieht, ein Absolutum. Darin sind Ton, Geräusch und Stille gleichberechtigt. Was wir hören, ist für Cage bereits an sich alles. Bedeutungen und prozesshaft inszenierte Dramaturgien, die über das rein Klangliche hinausweisen, haben hier keinen Platz³. Dass sich durch das, was sich zufällig ereignet, Schönheit einstellt, und dass jenseits aller Selektion dessen, was gefällt oder nicht gefällt – Cage nennt dies *Likes and Dislikes*⁴ –, das zugelassen wird, was sich soeben ereignet, steht für Cage im Zentrum des Interesses.

Dazu steht Bachs Musik in völligem Gegensatz: In ihr kann es in prinzipiellem Sinne keinen Ton geben, der nicht genau seinen spezifischen Platz einnimmt. Und es kann – meiner These nach – nichts geben, was nicht zugleich in symbolischem Sinne aufzufassen wäre. Wie kann dies sein?

In seinen *Musikalischen Paradoxaldiskursen*⁵ weist Andreas Werckmeister, Domorganist zu Halberstadt, Musiktheoretiker und Freund Dietrich Buxtehudes⁶, der Musik die Bedeutung als *Formular der Ordnung der Weisheit Gottes* zu⁷. Jedes Sprechen über Gott bedarf der Form der *Indirektheit*, denn wir können Gott nicht mit unseren leiblichen Augen erkennen⁸, sondern allein durch Glauben, durch die Schrift und durch Gnade und Kraft des Heiligen Geistes: Grundlage der Reformation durch Martin Luther ist die Erkenntnis, dass die Rechtfertigung der Sünder vor Gott gewirkt wird *sola scriptura, sola fide, sola gratia, solus Christus*⁹. Auf dieser Grundlage hat Bach ohne jeden Zweifel gestanden. Er konnte sagen: *Bey einer andächtigen Musiq ist allezeit Gott mit seiner Gnaden=Gegenwart*¹⁰. Dies ist ein großer, ein gewaltiger Satz.

Wir berühren das Wort Gegenwart.

Ich wage die Aussage, dass genau hier eine Berührung der Anschauung Bachs und der von Cage möglich wird. Würde man in Bachs Musik alles dramatische Entwickeln zum eigentlichen, letztendlichen Zweck seiner Musik erklären, so würde man im Vordergrund verharren. Um vom Vordergrund zum Hintergrund zu gelangen, bedarf es des Fluchtpunktes. Dieser Fluchtpunkt der Musik Bachs ist die *Gnaden=Gegenwart Gottes*.

Titelblatt der Schrift
*Ut Mi Sol Re Fa La tota
 musica et harmonia aeterna*
 von Johann Heinrich Buttstedt
 (Erfurt 1717)



Was kann der Satz *Bey einer andächtigen Musiq ist allezeit Gott mit seiner Gnaden=Gegenwart* aussagen? Aus Jesu Worten und den Seligpreisungen der Bergpredigt wissen wir, wie Jesus über das Himmelreich, also die Gegenwart Gottes, gesprochen hat: *Das Himmelreich ist gleich wie* – die Form des Gleichnisses und damit der Indirektheit ist der einzige Modus, in dem wahrhaft von Gott und seiner Wirklichkeit des Himmelreiches gesprochen werden kann.

Bis in die Zeit der Aufklärung hatte die Auffassung, dass es *Finis und Endursache aller Musik* sei, dass sie *allein zu Gottes Ehre und zur zulässigen Ergötzung des Gemüthes* erklinge, ihre Gültigkeit¹¹. Diese Worte wählt Bach, um die Funktion des Generalbasses zu beschreiben, der für ihn das *vollkommenste Fundament in der Musik* ist. Der Superlativ „vollkommenst“ bezieht sich auf den Dreiklang¹², der im Barock die Bezeichnung *Trias harmonica perfecta* und *imperfecta* trägt und dem Dur- und Molldreiklang entspricht¹³. Der auf Akkorden aufgebaute Generalbass wird so zum *vollkommensten Fundament in der Musik*. Da eine Musik außerhalb des Generalbasses für Bach undenkbar ist, fasst er Dreiklang und Grundton auf als eine *Radix*, eine Wurzel¹⁴. Grundton und Dreiklang werden so zum Sinnbild der *Unitas* und der *Trinitas* in einem.

Andreas Werckmeister macht an der *Unitas* die Unterscheidung des Vollkommenen und des Unvollkommenen fest: *Je näher ein Ding der Unität / je begreiflicher; je weiter / je unvollkommener und verwirreter es sey: oder je näher der Unität / je deutlicher / je weiter / je undeutlicher ein Ding sey.*¹⁵

Ich habe eine Reihe barocker, vom Spätmittelalter und der Renaissance bis in die Bach-Zeit tradierter Topoi referiert. Ich gehe davon aus, dass dort, wo heute historische Musiktheorie gelehrt wird, theologisch-symbolische Konnotationen eher nicht benannt werden. Thema unseres Symposiums ist „Das kulturelle Gedächtnis“. Wir haben es dabei nicht zuletzt auch mit der Bewusstmachung von kulturellem Anspruch zu tun. Um kulturelles Gedächtnis wurde wohl auch früher gerungen. Einen Traktat zu verfassen und in Druck zu geben, bedeutete früher wie heute: Auf etwas aufmerksam machen, das verloren zu gehen droht; etwas neu bewusst machen, aufklären; Grundlagen schaffen; Grundsätze definieren.

Ein dialektisches Moment von Aufklärung liegt nun aber im Diskurs darüber, was aufgrund individueller Zugänge und daraus resultierender unterschiedlicher Auffassungen und Standpunkte auf welche Weise und aus welchen Gründen wie aufzuklären sei. Die Epoche der Aufklärung fällt in das Jahrhundert, in dem Bach

sein Werk schuf. Johann Mattheson war ein wortgewaltiger musikalischer Aufklärer. Matthesons Schrift *Das neu eröffnete Orchestre* erschien im Jahr 1713. Johann Heinrich Buttstedt, Schüler Johann Pachelbels in Erfurt, sah sich veranlasst, Mattheson mit einer Streitschrift entgegen zu treten, denn Matthesons Schrift bedrohte offensichtlich die Grundfesten seines eigenen kulturellen Gedächtnisses. Titel der Schrift Buttstedts ist: *Ut Mi Sol Re Fa La tota musica et harmonia aeterna*¹⁶. Dem Anspruch dieser Aussage entsprechend ist das Titelblatt gestaltet (siehe Bild):

Zu sehen ist der Davidsstern, der sich aus einem nach oben sowie einem nach unten weisenden Dreieck zusammensetzt. Dabei ergibt sich folgende Kette an Bedeutungen: Die beiden *Dreiecke* sind zunächst Symbol für den Durdreiklang und dessen Spiegelung, den Molldreiklang; die beiden *Dreiklänge* sind Symbol für die zwei Naturen Christi, die göttliche und die menschliche; die zwei *Naturen Christi*¹⁷ werden symbolisiert durch den Hexachord, in dem die Stufen Ut Mi Sol den Durdreiklang und die Stufen Re Fa La den Molldreiklang darstellen und Dur und Moll wechselseitig ein peregrines Verhältnis bilden. Die Gestalt des Sterns ist Symbol für König David, den Harfe spielenden Psalmsänger und Symbol für Christus, den Morgenstern.

Wichtig ist das Spruchband, auf dem geschrieben ist: *da mich die Morgensterne lobten und jauchzten alle Gotteskinder – Hiob 38.*

Die anhand des Titelblattes der Schrift Buttstedts ersichtliche Zusammenschau aus Musiktheorie und deren Allegorese kann als Ausdruck einer bis dahin allgemeingültigen Auffassung der Musik im Sinne der göttlichen Schöpfungsordnung gelten.

Im Folgenden möchte ich dieses Gedankengut auf das Schaffen Bachs hin zuspitzen. Dabei wird eine Dialektik aus der Bewahrung kulturellen Gedächtnisses und revolutionierendem Weiterschreiten ersichtlich. Ein herausragendes Beispiel hierfür ist

Bachs Wohltemperiertes Klavier, dessen erster Teil 1722 abgeschlossen war. Eine Verbindung zu Buttstedt liegt aus familiären und geographischen Gründen nahe. Johann Sebastian Bach war über seine Mutter mit Buttstett verwandt¹⁸. Das Denken von Buttstetts Lehrer Johann Pachelbel war in der Bach-Familie aufgrund sehr enger Beziehungen bestens verankert. In der Zeit des Streitens Buttstett / Mattheson war Bachs Wirkungsort Weimar in unmittelbarer Nachbarschaft von Erfurt.

Der Umgang mit Tonarten, wie ihn Buttstett auf der Grundlage des Hexachord referiert, wird auch aus Bachs 1722 abgeschlossenen Großwerk *Das wohltemperirte Clavier* anhand des Vorwortes ersichtlich. Unter der Voraussetzung, dass dieses Werk als ein symmetrisch konzipiertes erkannt wird,¹⁹ in dem die Spiegelachse durch die Töne f und fis gegeben ist und zu welcher der als äußere Begrenzung gesetzte Rahmen anhand der Grundtöne c und h korrespondiert, ergibt sich ein weiterer fundamentaler Bezug zum Hexachord: Der Halbtonschritt h-c entspricht im Hexachord auf G den Stufen Mi und Fa, die so zur Spiegelachse aller sechs Grundtöne g-e, a-d und h-c des Hexachord auf G werden. Ebenso korrespondiert der Schritt f-fis – enharmonisch eis-fis oder f-ges – innerhalb des Hexachord auf Cis bzw. Des mit den Stufen Mi und Fa, die so zur Spiegelachse aller sechs Grundtöne cis-b, es/dis-as/gis und f-fis des Hexachord auf Cis / Des werden.

Die Verankerung von genau der Hälfte aller Stücke auf den Grundtönen des Hexachord auf G steht in Einklang mit tradierten Vorstellungen. So führen Johann Ulrich Steigleders zwölf Ricercare 1624 den Hexachord auf C zweimal durch. Dass aber in Bachs Wohltemperiertem Klavier die genau andere Hälfte aller Stücke auf dem systemimmanent gleichermaßen invarianten Hexachord auf Cis / Des durchgeführt wird, ist eine musikalische Revolution. Johann Caspar Ferdinand Fischer war hierfür einer der Wegbereiter. In seinem Orgelwerk *Ariadne Musica*, veröffentlicht 1710, komponiert Fischer bereits 20 *verschiedene* Tonarten. Orte wie Cis-Dur, es-Moll, dis-Moll oder Fis-Dur bleiben aber bei Fischer weiterhin unberührt. Bach komponiert im Wohltemperierten Klavier Praeludien und Fugen *durch alle Tone und Semitonia*²⁰ und ist darin Überwinder von Tradition, aber zugleich auch ihr Bewahrer:

Hinsichtlich der beiden Hexachorde in Cis / Des und G und ihrer Spiegelachsen f-fis und c-h, wie es in Bachs Wohltemperiertem Klavier zur Anwendung kommt, ergibt sich folgende Möglichkeit der Darstellung:

cis	es/dis	f	fis	as/gis	b
c	d	e	g	a	h

Das von Bach ersonnene Konstrukt gipfelt demnach offenbar darin, dass sich die zwölf Grundtöne dadurch ergeben, dass zwei Hexachorde im Abstand des Tritonus, nämlich dem *weitest denkbaren Abstand zweier Tonarten*, ineinander geschoben werden.

Die Reflexion von Tradition, wie sie sich in Bachs Wohltemperiertem Klavier, Teil 1, widerspiegelt, führt hinsichtlich der Problematik des Stimmungssystems, wie sie sich auf den Stufen es-gis und dis-as im so genannten *Wolf* zuspitzt, noch zu einem anderen Phänomen: Ähnlich dem, dass Fischer in seiner *Ariadne musica*

das Genus minor auf Grundton e durch je ein Stück in e-phrygisch und e-Moll komponiert, gibt Bach dem Genus minor durch Praeludium es-Moll und Fuga dis-Moll zwei Gesichter. Bei 48 Stücken beträgt die Anzahl der komponierten Tonarten damit nicht 24 sondern 25. Eine russische Ausgabe hat denn auch den Unterschied es-Moll und dis-Moll enharmonisch egalisiert und den Teil 1 des Wohltemperierten Klavier dem zweiten Teil gleichmachen wollen. Doch damit hat sie die Tatsache der *Einzigartigkeit* des Praeludium es-Moll gleichsam ausgelöscht, denn Bach hat in seinem gesamten Schaffen nur dieses eine Stück vollständig in es-Moll gesetzt.

Anhand des Umgangs Bachs mit der Tonart es-Moll als einer singulären Zuspitzung kann deutlich werden, in welcher dezidiertem Maße kulturelles Gedächtnis sich, wie bereits postuliert, stets qualitativ auf einen *Anspruch auf Würdigung* hin versteht, über alle reine Funktionalität hinaus. Dann, aber auch eben nur dann kann Kunst von ihrem geistigen Ort in der Schnittlinie von Immanenz und Transzendenz verstanden werden.

Im gegebenen Fall geht es wohl insbesondere um die Würdigung des *Paradoxon*, dass im gleichen Werkpaar der prinzipielle Gegensatz von es-Moll und dis-Moll besteht. Für den *Praktiker* hat dies keinerlei Bedeutung, aber für den *Denker* liegen zwischen beiden Stücken im wahrsten Sinne des Wortes *Welten*: Das Paradoxon, dass sich der Quintenzirkel nicht schließt, wenn man zwölf reine Quinten aufeinander setzt, generiert das Phänomen der Enharmonik. Der enharmonische Übertritt erfolgt im Falle des Werkpaares es-Moll / dis-Moll *unhörbar* und doch als Schritt von gleichsam unendlicher Dimension. Als Deutung im Sinne *qualifizierten Verstehens* möchte ich anbieten, es-Moll als Symbol für Jesu Leiden und Sterben, dis-Moll dagegen als Symbol für Jesu Auferstehung zu begreifen.

Ist man bereit, diesem Gedankengang zu folgen, dann ist das Wohltemperierte Klavier Bachs, sein erster wie dann wohl auch sein zweiter Teil ein Werk, das auf theologischer Grundlage erforscht, gedacht und erfahren werden muss. Es wäre nun spannend, diesen Gedanken weiter zu spinnen, doch dazu haben wir hier nicht die Zeit. Einige Andeutungen müssen genügen.

- _ In den musikalischen Ordnungen spiegeln sich Vorstellungen über die Ordnungen des Kosmos wider. Kosmische Ordnungen sind die Ordnungen Gottes.
- _ Psalm 119, der längste Psalm der Bibel, preist die Ordnungen Gottes. Jeder seiner 22 Gruppen zu acht Versen beginnt mit einem jeweils nächsten Buchstaben des hebräischen Alphabets. Doch der Beter scheut sich nicht, im aller letzten Vers zu bekennen, dass diese Ordnungen den Menschen und seinen Verstand und in seiner existentiellen Befindlichkeit letztlich und grundsätzlich überfordern. Psalm 119, Vers 176 lautet: *Ich bin wie ein verirrtes und verlorenes Schaf, Herr, suche deinen Knecht; denn ich vergesse deine Gebote nicht.*
- _ Bach hat im Wohltemperierten Klavier eigenen analytischen Befunden zufolge²¹ eine vollständige symmetrische Anlage durchgeführt. Gruppen von Stücken, die vergleichbare Eigenschaften aufweisen, haben darin ihre numerische Bemessung. So ergibt sich aus der Gruppe der beiden Stücke, die in der kleinsten Dreitaktart 3/8 stehen, die Länge von 176

Noten-
beispiel
59Noten-
beispiel
Fughetta

Takten und aus der Gruppe, die 3/2 bzw. 6/4 aufweist, die Länge von 119 Takten. Die symmetrischen Gegenstücke zählen 99 bzw. 101 Takte. Es entfaltet sich auf numerischer Basis das Bild vom *verlorenen Schaf* – Zahl 99 – und vom guten Hirten – Zahl 100 + 1.

Die numerische Ordnung ist diejenige, die im musikalischen Kunstwerk den Hintergrund bildet, den Fluchtpunkt. Die numerische Ordnung teilt sich nur mit, wenn man Begrenzung und Bemessung der vergehenden Zeit ernst nimmt. Numerische Ordnung ist lautlos. Sie ist der Anteil von Stille *jenseits* von Klang.

Psalm 19 fasst dies so: *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, / und die Feste verkündigt seiner Hände Werk. / Ein Tag sagt's dem andern, / und eine Nacht tut's kund der andern, / ohne Sprache und ohne Worte; / unhörbar ist ihre Stimme.*

Im Wohltemperierten Klavier, Teil 1, wird die Zahl 19 als Zeiteinheit zu einer Größe, durch die insgesamt 18 Stücke bestimmt werden. Darin kommt es zu insgesamt von 20 Einheiten von je 19 Takten.²²

Es ergibt sich hieraus einer von immens vielen Möglichkeiten eines numerischen Zugangs zum Werk Bachs – es ist meine feste Überzeugung, dass der numerische Zugang wesentlich ist, um die geistige Dimension dieser Musik zu *würdigen*. Von hieraus mag sich dann der Blick auf eine ganze Reihe architektonischer Großwerke Bachs öffnen, die numerisch auf unterschiedlichsten Ebenen in komplexen Überlagerungen so gestaltet sind, dass sich stets neue *numerisch und musikalisch sinnvolle* Bezüge ergeben. (Siehe *Notenbeispiel 59*)

Ich konnte insbesondere feststellen, dass es in Bachs Werk offenbar eine privilegierte Auswahl von 12 Werkeinheiten gibt, die insgesamt 360 Stücke aufweisen. Diese sind:

- 1 36 Choräle
(Choräle von J. S. Bach aus der Neumeister-Sammlung)
- 2 17 Choräle (Fassung des Leipziger Autograph)
- 3 Sechs Sonaten für Violine und Cembalo
- 4 Sei Solo für Violine
- 5 Das Wohltemperirte Clavier (Teil 1)
- 6 Sechs Triosonaten für Orgel
- 7 Clavierübung I
- 8 Clavierübung II
- 9 Clavierübung III
- 10 Clavierübung IV
- 11 Das Wohltemperirte Clavier (Teil 2)
- 12 Kunst der Fuge

Ihre Gesamtsumme beträgt $27848 = 118^2 \times 2$ Takte.²³ Versteht man die aufgeführte Werkfolge zugleich schaffensbedingt chronologisch, so stellt man fest, dass die Gesamtstrecke von $118^2 \times 2$ Takten durch den musikalisch singulären Punkt, wie er im Wohltemperierten Klavier, Teil 1 in Fuga a-Moll, Takt 59 zu 60 als 118. Halbe innerhalb des 22. Themenauftrittes vorliegt, diese Gesamtstrecke im Verhältnis 3 zu 5 teilt. Es ergibt sich nunmehr folgende dreifache Zusammenschau der Zahlen 118 und 22:

in Fuga a-Moll erklingt in Takt 59 die singulär abweichende

118. Halbe innerhalb des 22. Themenauftrittes;

das *Wohltemperirte Clavier* ist Teil von 12 Werkeinheiten, bestehend aus 360 Stücken in $118^2 \times 2$ Takten;

anhand der singulär abweichenden Halben innerhalb des 22. Themenauftrittes wird die Strecke von $118^2 \times 2 = (118 : 2)^2 \times 8$ Takten im Verhältnis 3 zu 5 geteilt. Dabei stehen sich $(118 : 2)^2 \times 3$ und $(118 : 2)^2 \times 5$ Takte gegenüber.²⁴

Das musikalische und das hermeneutische Interesse, das der 22. Themenauftritt und die 118. Halben der Fuga a-Moll erregt, spitzt sich zu auf die dort und nur dort vorliegende intervallische Abweichung der regulär zu erwartenden Terz und der hier einmalig erklingenden *Quart*. Sucht man hierfür nach einer Begründung, so sind in musikalisch-analytischer und sicherlich auch in numerisch-symbolischer Hinsicht eine Reihe von Schritten zu leisten. Im Blick auf eine mögliche biblischen Referenz der numerischen Konstellation der Zahlen 118 und 22 wird man nur eine einzige finden können, in der sich beide Zahlen aufeinander beziehen lassen: *Psalm 118, 22*.²⁵

Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, ist zum ECKSTEIN geworden (Psalm 118, 22).

Ich habe mit diesen Ausführungen einen möglicherweise schockierenden Sprung in das Gesamtwerk von Johann Sebastian Bach gewagt. Dabei konfrontierte ich Sie mit Befunden, deren Indizien meines Erachtens zu kohärent sind, als dass man sie ignorieren könnte. Ich wollte hieran eine mögliche Dimension von musikalischem Anspruch aufzeigen, wie sie bislang noch nicht gewürdigt werden konnte. Im Blick auf Bachs Musik scheint mir dadurch ein Schritt in eine neue Dimension des Umgangs mit ihr eröffnet. Insbesondere auch im Blick auf ihre ästhetische Vermittlung kann von solchen Prämissen her über Bach neu und anders gesprochen werden. Gleichzeitig werden aber solche Prämissen, wie sie beispielsweise Rolf Dammann in seinem Buch *Der Musikbegriff im deutschen Barock* formuliert hat,²⁶ nicht im Geringsten außer Kraft gesetzt, sondern nur neu ausgesprochen.

Etwas Entscheidendes ist dabei festzuhalten: Es wird der Grad an numerischer Determination, wie er offenbar bei Bach vorliegt, sowie die Dichte musikalischer Signaturen zu einem ernstesten denkerischen Problem, denn im Grunde übersteigt die Komplexität der sich überlagernden Ebenen, die doch alle in sich stimmig sind, die menschliche Vorstellungskraft von *Machbarkeit*. Werden wir also womöglich in *Würdigung* der Musik Bachs dahin geführt, dass ein positivistisches Denken hier definitiv seine Grenze erfährt?

In dem Streit, wie er sich in den Jahren ab 1713 zwischen Johann Mattheson und Johann Heinrich Buttstett entfachte,²⁷ rekurriert Buttstett auf Hiob 38.

Wo warest du, da ich die Erde gründete?

Sage mir's, wenn du so klug bist!

Weißt du, wer ihr das Maß gesetzt hat

oder wer über sie die Richtschnur gezogen hat?

Worauf sind ihre Pfeiler eingesenkt,

oder wer hat ihren Eckstein gelegt,

als mich die Morgensterne miteinander lobten

und jauchzten alle Gottessöhne (Hiob 38, 6 und 7).



Cage-Orgel
in der Burchardikirche

Eckstein und Morgenstern sind Bilder, welchen Bach im Wohltemperierten Klavier (Teil 1) offenbar musikalische Orte zuweist: In genauer symmetrischer Gegenposition zu Praeludium es-Moll als dem einzigen Stück, das Bach je in dieser Tonart setzte, steht Fuga As-Dur. In ihr erklingt als Soggetto das Lied *Wie schön leuchtet der Morgenstern*.²⁸ (siehe Notenbeispiel Fughetta, vorherige Seite) Von insgesamt 24 Fugen ist diese die einzige, bei der das Thema durch einen Dur-Dreiklang eröffnet wird.²⁹

Mit einem Molldreiklang hingegen eröffnen die Fugen in e-Moll und h-Moll. Die Grundtöne e, h und as ergeben, enharmonisch verwechselt, ebenfalls den Beginn des Liedes *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Würde man diesen Faden nun weiter-spinnen, dann wären wir bei dem, was Fischer Ariadne musica nannte – wir wären, dem Bild des Ariadnefadens gemäß, dem Ungeheuren ausgesetzt.

Ich möchte nun noch einmal auf Cage und dessen Orgelstück *Organ²/ASLSP* zu sprechen kommen. Vermutlich ist ihnen das Kunstprojekt der Aufführung dieses Stück in Halberstadt, die auf einen Zeitraum von 639 Jahren konzipiert ist, nicht unbekannt, nehmen doch die Medien regelmäßig die jeweiligen Klangwechsel zum Anlass für eine Berichterstattung. Ich selbst darf mich dabei einen der Hauptinitiatoren des Projektes nennen. Und so möchte ich seine Genese und Realisierung als einen Beitrag zum kulturellen Gedächtnis begreifen.

Das Projekt entstand auf einem Symposium an der Musikhochschule Trossingen im Sommer 1998. Voraus ging eine Exkursion von Musikwissenschaftlern, Theologen, Organisten und Studierenden an bedeutende historische und neue Orgeln in Neresheim, Maihingen, Giengen / Brenz, Weingarten und Friedrichshafen.³⁰ Thema war: *Dimension von Zeit als Parameter der Musik*. Zur Aufführung kamen, nach vorhergehender Diskussion in Seminaren, unter anderem die vierzig Variationen über Luthers Lied *Vater unser im Himmelreich* von Johann Ulrich Steigleder³¹ an der Holzhey-Orgel von 1797 in Neresheim als ein Werk von ca. 90 Minuten Dauer über ein und denselben Choral; die Variationen und Fuge fis-Moll op. 73 von Max Reger an der spätromantischen Link-Orgel in Giengen an der Brenz sowie an der Gabler-Orgel in Weingarten das etwa vierzig Minuten dauernde Orgelstück *Meta-noia* von Klaus Huber, komponiert 1995 für die Holzhey-Orgel in Neresheim. Höhepunkt und zugleich Abschluss war in Trossingen die Diskussion und Aufführung von Cages Orgelstück *Organ²/ASLSP*, komponiert 1987 in Anlehnung an das zwei Jahre zuvor entstandene Klavierstück ASLSP.³²

Die Frage, die uns damals beschäftigte, war: Was heißt ASLSP

im Sinne der Bezüge *as slow as possible* und *as Lsp*.³³ Die Antwort, die Widmungsträger Gerd Zacher durch die Uraufführung des Werkes in Metz gab, lautete: 29 Minuten Spieldauer für das gesamte Werk aus 8 Teilen sowie einem Teil als Wiederholung.³⁴ Die *absolute* Langsamkeit würde bedeuten, dass das Werk über die am Anfang stehende Pause nicht hinauskäme. *Relative* Langsamkeit könnte so umschlagen in absolute Schnelligkeit *wie ein Räuspern am Morgen* – wie Cage sein Stück durchaus in Anlehnung an den Roman *Finnegans Wake* seines Lieblingsdichters James Joyce – verstanden haben wissen wollte.³⁵

Für die längsten Töne des Klavierstückes ASLSP kann gelten: *Was die Stille will* – nämlich die Stille nach Verklängen des Klavier-tones – *ist, dass ich weiterrede*. Doch genau dies gilt für die Orgel nicht, da ein Ton nur dann verklängt, wenn er vom Spieler aktiv beendet wird. Angesichts der letztlich nicht beantwortbaren Frage, was *as slow as possible* sei, bot Professor Hans-Ola Ericsson im Rahmen der Abschlussdiskussion an der Musikhochschule Trossingen 1998 folgenden Lösungsvorschlag an: Bemessung an der „Lebensdauer einer Orgel – mehrere hundert Jahre“. Dieser Vorschlag erlebt seit 2001 in der Burchardikirche zu Halberstadt seine Realisierung³⁶ (siehe Bild Burchardikirche)

Im Jahr 1361 erbaute Hans Faber im Dom zu Halberstadt eine legendäre Orgel und seinerzeit größte jemals geschaffene Orgel. Prätorius traf dieses Instrument noch an und beschrieb sie in dessen *Syntagma musicum*,³⁷ Bd. 2. Erstmals verfügte diese Halberstädter Orgel über diejenige Art von chromatischer Klaviatur, wie wir sie heute kennen.³⁸ 639 Jahre betrug der Zeitraum zwischen 1361 und der letzten Jahrtausendwende. 639 Jahre beträgt der an dieser Achse in die Zukunft gespiegelte Zeitraum bis zum Jahre 2640. Zwei Basstöne, die beim letzten Klangwechsel am 5. August 2011 zu spielen begonnen haben, werden die beiden Personen, die sie in Gang setzten,³⁹ wohl nicht mehr *verklängen* hören. Denn sie werden nun mehrere Jahrzehnte des Erklängen vor sich haben.⁴⁰

In der Kirche St. Burchardi, der ältesten Kirche von Halberstadt,⁴¹ kann man Klangjahre kaufen. Dazu erwirbt man eine Metallplatte mit der Signatur eines Jahres im Zeitraum zwischen 2001 und 2640. Die bereits verkauften Platten, die meist vergangene Ereignisse zur Erinnerung bringen oder zum zukünftigen Gedenken Anlass geben, sind an einem langen Metallband, das auf Kopfhöhe an den Wänden entlang läuft, angebracht. Nach und nach kommen immer weitere hinzu, bis 1 + 639 Platten gefüllt sind – die erste Platte repräsentiert das Jahr 2000: Sie ist J. S. Bach und den Worten *Soli Deo Gloria* gewidmet. In dem von Andrea Dubrauszky-Bossert und Christoph Bossert 2011 ins Leben

gerufenen *Bach-Kunstprojekt*⁴² Halberstadt als einem *Kunstprojekt im Kunstprojekt* werden sechs solche Platten, die den Klangjahren 2116, 2135, 2137, 2374, 2400 und 2481 entsprechen, in Bezug gesetzt zu numerischen Befunden im Schaffen von Johann Sebastian Bach. Dieses Kunstprojekt im Kunstprojekt versteht sich als ein Beitrag zum dialektischen Verhältnis von Bach und Cage: Der eine ist, was der andere niemals sein wollte, und doch umkreisen beide als Musiker und Komponisten essentiell die Erfahrung von Gegenwärtigkeit.⁴³

Der Titel des Projektes wird folgendermaßen spezifiziert:

b-a-c-h
 $118^2 \times 2 + 42^2 \times 2$
 ORGAN² / ASLSP
 c-a-g-e

Die genaue numerische Determination, wie sie offenbar in Bachs Werk vorliegt, steht gegen die Erfahrung von Offenheit und Zufälligkeit, wie sie Cage in seinem Werk formuliert hat. Beide Positionen werden künftigen Generationen Teil ihres kulturellen Gedächtnisses bedeuten, vielleicht sogar in dem Sinne, dass sich beide Positionen in einem Fluchtpunkt zusammenführen lassen: Der Gegenwärtigkeit.

Lassen Sie mich zum Schluss kommen.

- _ Kulturelles Gedächtnis zu erwerben ist ein Prozess in Permanenz; Kennzeichen dieses Prozesses sind Pendelschläge, geprägt von Abbrüchen und Verwerfungen, aber auch lang anhaltenden, oft gleichsam unterirdischen Strömungen: Verständnis geht verloren, Verständnis bildet sich immer wieder neu und unter immer wieder anderen Vorzeichen; Dogmen werden aufgerichtet, um überwunden zu werden; zuweilen gelingen gänzlich neue Befunde; die Welt verändert sich; ohne Deutung kann niemand auskommen; ohne Wertschätzung, ohne Leidenschaft würde Kultur zugrunde gehen; die Verwaltung von Kultur dient dem Kultur-Betrieb; ob aber kulturelle Prozesse lebendig bleiben, bedarf der inneren Kraft, Leidenschaft und Neugier immer neu hochzuhalten, zu behaupten.
- _ Der leidenschaftliche, offene Diskurs, der neugierig bleibt und der der Neuheit von Befunden nicht ausweicht, ist für mich die einzig denkbare Form, kulturelles Gedächtnis zu bewahren. Nur in einer freiheitlichen Gesellschaft ist solcher Diskurs möglich. Im Umkehrschluss aber bedeutet die Qualität von öffentlichem Diskurs eine Qualität gesellschaftlicher Reife.

_ Aber wo bitte findet qualifizierter Diskurs über musische oder künstlerische Fragen denn öffentlich statt? In Schulen? In Kirchen? In Talk-Runden? Allenfalls in Nischen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks versucht er zu überleben. In Musikhochschulen? Ja, es ist leider so: Gerade einmal noch in einzelnen Seminaren an musikwissenschaftlichen Instituten oder in einem Symposium wie dem heutigen hat die Qualität des Diskurses um Kunst noch ihren unumstrittenen Platz. Dies ist viel zu wenig. Halberstadt und seine Klangwechsel, und die aus diesem Anlass geschaffenen Plattformen von Präsentation, Diskussion, Konzert und Performance, zu denen die Menschen mittlerweile zu Hunderten strömen, können wohl als ein Beispiel betrachtet werden, wie es gehen könnte.

_ Eine Junior-Universität, wo heranwachsende Begabungen ihre noch vorhandene Neugier aufladen und Erwachsene sich nochmals anstecken lassen können, wäre wohl ebenfalls etwas, was wir dringend brauchen.

_ Ich bin überzeugt, dass es ohne neue Bündnisse für kulturelle Gedächtnisse nicht gehen kann. Ich danke daher den Repräsentanten des Bayrischen Musikrates und des Landesmusikrates Baden-Württemberg, der Konrad-Adenauer-Stiftung und der Stiftung Kulturgut Orgel mitsamt allen Verantwortlichen an der Musikhochschule Würzburg und insbesondere allen Referenten des Symposiums sowie den Musikern und Musikerinnen des gestrigen Konzertes für ihre Bereitschaft zur Mitwirkung und zur Ermöglichung dieses Symposiums.

_ Mögen von diesem Symposium neue Bündnisse ausgehen, die ihren Beitrag leisten, dass kulturelles Gedächtnis auch für die nachwachsende Generation lebendig bleibt.

Ich möchte gerne dazu aufrufen, dass wir die Einrichtung eines solchen Symposiums beibehalten und flankieren durch ein Bündnis Zukunft Kirchenmusik und ein Bündnis Zukunft Orgel. Künftige Symposien könnten dazu dienen, dass die beiden Bündnisse ihre Berichte über den Fortgang ihrer Aktivitäten dort einbringen und so Strukturen entstehen, durch die die vorgetragenen Anliegen auch in die Tat umgesetzt werden.

	Titel der Werkeinheiten	Summe an Takten	Schnittpunkt anhand der 118. Halben in WK I, Fuga a-Moll innerhalb des 22. Themenauftrittes	Anzahl der Stücke	Ordnungsnummern
1	36 Choräle (Choräle von J. S. Bach aus der Neumeister-Slg.)	1462v	1462	36	1 – 36 Ps. 36, 10: <i>In deinem Lichte sehen wir das Licht</i>
2	17 Choräle (Fassung des Leipziger Autograph)	1411	+ 1411	17	37 – 53 37: <i>Christusmonogramm</i> Jes. 53: <i>Fürwahr, er trug unsere Krankheit</i>
3	Sechs Sonaten für Violine und Cembalo	2400	+ 2400	25	54 - 78 9 x 6: Gott - Mensch 26 x 3: Zahlenwert des Gottesnamens <i>JHWH</i>
4	Sei Solo für Violine	3453	+ 3453	32	79-110 158 : 2, Hälfte des Zahlenwertes von: Johann Sebastian Bach in <i>realer</i> irdischer und <i>geglaufter</i> ewiger Existenz Ps. 110: <i>Setze dich zu meiner Rechten</i>
5	Das Wohltemperierte Clavier (Teil 1)	2135	+ 1717 = 10443 = $(118:2)^2 \times 3$ als Teilsumme von <u>118² x 2</u> Takten 418	39 sowie Fragment [Fg a-Moll] Fragment sowie	111–158 111 = 37 x 3 37: <i>Christusmonogramm</i> 373: Zahlenwert <i>LOGOS</i> 158: Zahlenwert Johann Sebastian Bach
6	Sechs Triosonaten für Orgel	1860	+ 1860	18	159 –176 159 = 3 x 53: Jes. 53,3 <i>Er war der Allerverachtetste</i> 176: Abschluss von Ps. 119 als längstem Psalm der Bibel <i>Ich bin wie ein verirrtes und verlorenes Schaf</i>
7	ClavierUebung I	3751	+ 3751	41	177-217 = 31 x 7 Ps. 31, 7: <i>Ich hasse, die sich halten an nichtige Götzen</i>
8	ClavierUebung II	1513	+ 1513	14	218 – 231 218 = 109 x 2: Ps. 109, 2 <i>Sie haben ihr gottloses Lügenmaul wider mich aufgetan</i> [Franz. Ouv. in 118 x 9 Takten] 231 = 33 x 7 = 230 + 1 33: <i>Lebensalter Jesu</i> 230: Ps. 23 – <i>Hirte</i> + 1: Sing. Stück Echo
9	ClavierUebung III	1957	+ 1957	27	232 – 258 232 = 116 x 2: Ps. 116, 2: <i>Er neigte sein Ohr zu mir; darum will ich ihn ein Leben lang anrufen</i> 258 = 158 + 99 + 1 <i>Herde (99) und deren eines Schaf (158) und der gute Hirte</i>
10	ClavierUebung IV	1919	+ 1919	32	259-290 259 = 7 x 37 37: <i>Christusmonogramm</i> 7 x 37: siehe Zahl 111 = 37 x 3 290 = 29 x 10 Ps. 118 in 29 Versen
11	Das Wohltemperierte Klavier (Teil 2)	3613	+ 3613	48	291-338 291 = 3 x 97: Zahlenwert des Namens EL ELION Abstand WK I zu WK II: 180 Stücke 338 = 13 x 26: Die Jünger und Jesus (12 + 1); <i>JHWH</i> (26) Vergleich: In Fuga e aus WK I liegt in der 338. zu 339. Sechzehntel eine intervallische Substitution, wie sie auch in den Fugen in As und a vorliegt. Die Grundtöne e-as(gis)-a zeigen den Eckstein; zusammen mit den Gegenstücken resultieren 258 Takte (vgl.: 258 Stücke in 12 Werkeinheiten bis ClavierUebung III)
12	Kunst der Fuge	2135 Takte in 21 Stücken + 239 Takte im 22. Stück (Fragment)	+ 2374 = 17405 = $(118:2)^2 \times 5$ als Teilsumme von 118 ² x 2 Takten	22	339-360 339: Siehe die Ausf. zu Zahl 338; Im Hauptsoggetto der Kunst der Fuge wiederholt sich das Soggetto der Fuga As; im Comes als Beantwortung der Trias Harmonica perfecta liegt das Eckstein-Symbol vor. 339 = 3 x 113: Ps. 113-118 bilden den Lobgesang des Abendmahles (vgl. Matth. 26, 30)
	Zwölf chronologisch geordnete Werkeinheiten in Takten/Anzahl von Stücken:	Gesamtsumme: 27848 = 59² x 8 = (118:2)² x 8 = 118² x 2	geteilt in zwei Teilsummen: 10443 + 17405 = 27848 = (118:2)² x 8	360	360 Vollzahl der Winkelsumme Kreis als Symbol der Vollkommenheit

Anmerkungen

¹ Veröffentlicht durch: Wesleyan University Press, Oktober 1961: Silence als Sammlung von Vorträgen, darin Lecture on Nothing als Komposition in *time length scheme*.

² *I am here, and there is nothing to say. those who wish to get somewhere, let them leave at any moment. What we require is silence; but what silence requires is that I go on talking. [...] I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I needed it.* [Anm. des Verf.: Man wird hier auf die Struktur der Formulierung als Paradoxon aufmerksam: *I have nothing to say and I am saying it!*].

³ *those who wish to get somewhere, let them leave at any moment.*

⁴ *Improvisation is [...] something that I want to avoid. Most people who improvise slip back into there likes and dislikes, and there memory, and...they don't arrive at any revelation that they're unaware of.* Siehe: Beate Kutschke, *Neue Linke Neue Musik, Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Verlag Böhlau / HfM Köln 2007, S. 117, Anm. 63, Cage / Turner 1990, S. 472.

⁵ A. Werckmeister, *Musicalische Paradoxal-Discourse*, Quedlinburg 1707.

⁶ Anhand der Korrespondenz zwischen beiden Persönlichkeiten ist die Anrede *hochgeschütztem Freund* verbürgt (siehe: Noel O' Regan, „Asprilio pacelli, Ludovico da Viadana and the origins of the Roman *Concerto ecclesiastico*“ *Journal of seventeenth century music* 6 no. 1 (2000): Par. 4.3)

⁷ 1707; siehe Anm. 3

⁸ Vgl. Joh. 1, 18: *Niemand hat Gott je gesehen*; 1. Joh. 4, 12: *Niemand hat Gott je geschaut*.

⁹ Vgl. Wilfried Jöst: *Dogmatik*, Bd. 2 – *Der Weg Gottes mit dem Menschen*, Göttingen 1990.

¹⁰ Bibel von J. S. Bach mit Kommentaren von Abraham Calov, Wittenberg 1681; Eintrag Bachs zu 2. Chronik 5, 13; Nachdruck: Howard Hunt Cox, *Studies in musicology* Nr. 92, Print on demand, Ann Arbor, Michigan 48106.

¹¹ Siehe: J. S. Bach, *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Bass oder Accompagnement – Gründlicher Unterricht des Generalbasses* 1738; vgl. Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst*, 1690; Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung*, 1700.

¹² Walter Blankenburg in: J. S. Bach und die Aufklärung, Aufsatz in „Wege der Forschung, Bd. CLXX, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1970, S. 103ff.

¹³ Rolf Dammann weist darauf hin, dass sich J.G. Walther noch 1704 zur Bezeichnung Trias harmonica bekenne, 1732 jedoch nicht mehr; siehe: Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber-Verlag 1984, S. 501

¹⁴ *Radix omnis harmoniae*, in: J. S. Bach, *Gründlicher Unterricht*, Kap. 5

¹⁵ A. Werckmeister, *Musicae mathematicae hodegus curiosus*, Frankfurt a. M. und Leipzig, 1687, S. 63.

¹⁶ Johann Heinrich Buttstett, *Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, tota Musica et Harmonia Aeterna*, Erfurt 1717

¹⁷ *Traktat Buttstett*, S. 170; Leonhard Hutter, *Compendium locorum theologorum* (Wittenberg 1610), Ausführungen zur Zwei-Naturenlehre; dieses Werk auswendig verfügbar zu haben, war Voraussetzung für die Zulassung an etlichen Universitäten in Mitteleuropa (vgl.: Ulrich Siegele, *Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-Dur*, Hüssler 1978, S. 20ff).

¹⁸ Die Mutter von J. S. Bach war eine geborene Lämmerhirt; Joh. H. Buttstett (1666-1727) war seit 1687 verheiratet mit Martha Lämmerhirt.

¹⁹ Vergleiche dazu Christoph Bossert: *Musikalische Systematik und Eschatologie*. *Bachs Wohltemperiertes Klavier, Teil II*, als ein Paradigma; Veröffentlichung der Akademia Swietokrzyska, Kielce 2001. Christoph Bossert, *Bachs Wohltemperiertes Klavier Teils als Ausdruck der Harmonia Mundi*, Programmeinführung Milano 2011; Publ. in Vorbereitung.

²⁰ Aus Bachs Vorrede zu *Das wohltemperirte Clavier* (1722)

²¹ Zu Teil I: Christoph Bossert und Andrea Dubrausky-Bossert, *Das Bach-Kunstprojekt Halberstadt*, Wetzlar Werbetechnik GmbH Halberstadt, 2011; zu Teil II siehe Anm. 15;

²² Nachweis: Die Praeludien in G, g und H zählen je 19 Takte; in Fuga e-Moll erklingt derselbe Ablauf von 19 Takten zweimal, es folgen weitere 19 klingende Achtel bis zum Ende des Stückes; weitere Abschnitte zu 19+19 Takten finden sich in Fuga A-Dur Takt 1-19 sowie 23-41; ferner gibt es Abschnitte zu je 19 Takten in allen Stücken, die 35 = 19+16 Takte umfassen, nämlich in den Praeludien C-Dur und D-Dur sowie Fuga Fis-Dur und Fuga As-Dur in 16+19 Takten; weitere Stücke mit Abschnitten zu 19 Takten sind: Fuga c-Moll in 19+12, Fuga D-Dur in 19+8, Praeludium es-Moll in 19+21, Praeludium e-Moll in 22+19, Fuga G-Dur in 19+67, Praeludium As-Dur in 19+25 = 25+19, Praeludium A-Dur in 19+5,

Praeludium B-Dur in 19+1, Praeludium b-Moll in 19+5 Takten. Die Gesamtsumme von 630 = 3 x 7 x 3 x 10 Takten steht 1505 = 351 x 5 Takten komplementär gegenüber. *Deutung*:

3x3x70: 70 ist Zahlenwert des Namens JESUS, 3 x 3 Lobpreis der göttlichen TRINITAS; 3x7x3 kann als Chiffre für die Zahl 373 verstanden werden: 373 ist Zahlenwert des Wortes LOGOS; 351: Kehrwert der Zahl 153 als Symbolzahl der 153 Fische (Joh. 21,11); 351 ist Summe aller Zahlen von 1 bis 26; 26 ist Zahlenwert des Gottesnamens JHWH.

²³ Nachweis der zwölf Werkeinheiten in 118² x 2 Takten siehe am Ende des Vortrags als Anhang.

²⁴ $10443 + 17405 = 27848 = (118 : 2)^2 \times 3 + (118 : 2)^2 \times 5 = (118 : 2)^2 \times 8 = 118^2 \times 2$

²⁵ Außer Psalm 118, 22 findet sich in der Bibel keine weitere Schrift, die eine Zusammenschau der Zahlen 118 und 22 gestatten würde, die also ebenso bis zu einem 118. Kapitel reichen bzw. deren 22. Kapitel 118 Verse aufweisen würde.

²⁶ Siehe Anm. 13.

²⁷ 1713 veröffentlichte Mattheson die Schrift *Das neu eröffnete Orchestre*. Buttstetts Streitschrift wider Mattheson trägt den Titel *Ut Mi Sol Re Fa La tota Musica et Harmonia aeterna*, veröffentlicht 1717. Matthesons Entgegnung erfolgte 1717 durch die Schrift *Das Beschützte Orchestere*. Diese Schrift enthält bereits in ihrem Untertitel folgende Spitze gegen Buttstett: „[...]“; so dann endlich des lange verbannet gewesenen Ut Mi Sol Re Fa La totte (nicht tota) Musica“.

²⁸ Wenigstens sei angedeutet, wie sich, ausgehend von der in Symmetrie positionierten Polarität Praeludium es-Moll und Fuga As-Dur ein Weg in Bachs Schaffen als ganzem bahnen lässt: Schritt 1: In Fuga As-Dur wird zweimal das Sextintervall durch das der *Septim* ersetzt. Schritt 2: Das Soggetto der Kunst der Fuge bildet in Dux und Comes in d-Moll, also im Tritonus, die Situation der Fuga As-Dur nach. Schritt 3: Viermal wird in Contrapunctus 4, Takt 61ff, das Sextintervall ebenfalls durch das der *Septim* ersetzt, aufsteigend vom Bass zum Diskant. Schritt 4: Climax dieser Entwicklung ist der Diskantaufttritt ab der 153. Halben mit Septimgestalt. Schritt 5: Es erscheint hier singulär Leitton als Substitution des sonst omnipräsenten Ton b; zugleich wirken hier alle Elemente so zusammen, dass sich in sehr klarer Weise eine Referenz zur 153. klingenden Viertel der 36 Choräle (Choräle von J. S. Bach aus der Neumeister-Sammlung) in Nr. 26 *Nun lasst uns den Leib begraben* und der Tonfolge a-e"-c"-a-fis'-g' ergibt. Schritt 6: Man kann den 22. Themenauftritt von WK I, Fuga a-Moll, hierin interpolieren. Schritt 7: In der Orchestersuite D-Dur wird der Satz *Air* in gleicher Referenz eröffnet. Schritt 8: Zu Nr. 26 der 36 Choräle ist Nr. 11 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* das klar erkennbare symmetrische Gegenstück; auch dort wird die 153. klingende Viertel durch eine singuläre Gestalt pointiert; die Choralzeile und *unverweslich herfugeh'n* aus Nr. 26 wird bereits in Nr. 1 Der Tag, der ist so freudereich nach Takt 26 fugiert vorweggenommen (Metalepsis). Schritt 9 als Conclusio: Hinter Bachs Werk steht wesentlich die Erzählung vom Fang der 153 Fische entsprechend Joh. 21, 1-14: *Das ist nun das dritte Mal, dass Jesus offenbart ward den Jüngern, nachdem er von den Toten auferstanden war*.

²⁹ Der Dreiklang, der das Soggetto eröffnet, entspricht der Solmisation Ut-Sol-Mi; hierzu korreliert die nach 19 Takten eintretende *Peregrinatio* Re-La-Fa eines Auftritts in b-Moll, repräsentiert durch die Töne b-f-des. Die Fuga As-Dur wird so in 19+16 Takte gegliedert; vgl. Anm. 18.

³⁰ Die Dozenten dieser Tagung und spätere Gründungsmitglieder des John-Cage-Orgelprojektes Halberstadt (1361 – 2000 – 2639) waren: Walter Eller, Hans-Ola Ericsson, Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn, Hans-Peter Schulz, Jakob Ullmann und Christoph Bossert als Leiter der Tagung 1998.

³¹ Johann Ulrich Steigleder, 1593 geb. in Schwäbisch Hall, gestorben an der Pest 1635 in Stuttgart.

³² Als ein für einen Klavierwettbewerb konzipiertes Stück liest sich ASLSP als *As Slow as Possible*, andererseits bezieht sich die Bedeutung des Titel auf eine Stelle in dem Roman „Finnegans Wake“ von James Joyce: *As Slow(ly) and Soft(ly) as Possible*.

Gerd Zacher, dem Organ² / ASLSP gewidmet ist, führt in seinem Artikel mit dem Titel „Jahrhundertespuk“ hierzu aus: „Dort tritt mit der „ersten Exklamation im letzten Kapitel“ (*laut John Cage in seiner Spielanweisung*), der *Held morgens ans offene Fenster um die Stadt zu begrüßen: ‚Soft morning, city! Lsp!‘. [...]. ‚Daraus konnte ich entnehmen, dass das Klavierstück klingen soll ‚as Lsp‘, eben wie ein morgentliches Rauspern, mehr nicht“.* Siehe: MusikTexte 131, Gerd Zacher, *Jahrhundertespuk*. Zacher formuliert hier seine dezidierte Kritik am John-Cage-Projekt Halberstadt.

³³ Die 1998 in Trossingen gestellt Frage lautete: Welche Kriterien gibt es für die Langsamkeit, wenn das natürliche Verklängen eines jeden Tones, wie es beim Klavier der Fall ist, bei der Orgel

ausscheidet, wenn aber andererseits die Orgel der Komposition ASLSP „angetan wird“ (vgl. Zachers Deutung des Titel als „*Organ two = to / ASLSP*“).

³⁴ *Distinct from Aslsp, all eight pieces are to be played. However, any one of them may be repeated, though not necessarily, and as in Aslsp the repetition may be placed anywhere in the series.* Siehe: MusikTexte 131, *Jahrhundertespuk*

³⁵ Das Klavierstück ASLSP wurde an Cage's Geburtstag am 5. 9. 2000 ein Jahr vor Beginn des Projektes in der Burchardikirche Halberstadt von Michael Wendeborg gespielt.

³⁶ Start des Projektes war der 5. 9. 2001. Dabei wurde die Windversorgung erstmals und konzeptionell für die Dauer von 639 Jahren in Bewegung gesetzt. Die ab 2003 analog der Space-Notation der Partitur von Organ² / ASLSP ausgeführten Klangwechsel verdichten den extrem kurzen Moment des Anschwingens oder Verklängens eines Tones zu einem jeweils neuen öffentlichen Ereignis – *as LSP: Wie ein Rauspern am Morgen*.

³⁷ *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619.

³⁸ Der amerikanische Musikwissenschaftler Harry Partch veröffentlichte kurz vor seinem Tode das Buch *Genesis of the Music*. Darin gibt er die Entwicklung der Intonation von der pentatonischen Skala in China über Griechenland (Pythagoras, Archytas, Aristoxenos, Eratosthenes, Ptolemäus) mit Referenzen zu den arabischen Intonationssystemen des Alfarabi zur mittelalterlichen Welt, den Neo-Platonikern, den Neo-Pythagoräern, bis zum 23. 2. 1361 wieder, den er *den fatalen Tag von Halberstadt* nennt. Partch sieht sich aufgrund der Tatsache, dass mit dieser erstmalig an der Halberstädter Blockwerkorgel von 1361 verwendeten Klaviatur die Normierung und die Fixierung von fünf schwarzen und sieben weißen Tasten innerhalb der Oktav ihren Einzug in die musikalische Welt hält, zu dieser Bezeichnung veranlasst. Diese Fixierung ist für ihn Ausgangspunkt einer Entwicklung, die „*schließlich in die von ihm so verhasste Rigidität des Virtuositens des 19. und des 20. Jahrhunderts führte*“ (Walter Zimmermann, WDR, 27.8.1982: Harry Partch, *Portrait eines Unabhängigen*).

³⁹ Zunächst wurde Ton as' Andrea Dubrausky-Bossert zum Verklängen gebracht; Christoph Bossert setzte daraufhin zehn Sekunden später die 16'-Pfeife des Tones des' in Gang; Niclas Riddle, Verlag Peters, London weitere zehn Sekunden später die 16'-Pfeife des Tones c' und damit eine Interferenz in Gang, die von da an mehrere Jahrzehnte andauern wird; Rainer O. Neugebauer leitete den Klangwechsel und kommentierte diesen gegenüber dem Publikum mit den Worten: „Der Maschinenraum wird in Gang gesetzt“.

⁴⁰ Dauer des Tones c' (16'): Beginn: 5.8.2011, Ende: 5.10.2047; Dauer des Tones des' (16'): 5.3.2011

⁴¹ St. Burchardi ist die älteste Kirche Halberstadts (Baubeschluss 1036). Sie blieb bei der Zerstörung der Stadt am 8. April 1945, die nur drei Tage vor der Besetzung durch amerikanische Truppen stattfand, verschont.

⁴² Das Bach-Kunstprojekt Halberstadt/ Ein Kunstprojekt im Kunstprojekt; vgl. dazu die Broschüre: Christoph Bossert und Andrea Dubrausky-Bossert, *Wetzlar Werbetechnik GmbH Halberstadt*, 2011.

⁴³ Siehe Anm. 1-4 sowie Anm. 10.



Landesmusikrat
Baden-Württemberg e.V.
Ortsstraße 6
76228 Karlsruhe