

Musik öffnet Welten



Christian Höppner  
Ronald Grätz (Hg.)

**Musik öffnet Welten  
Zur Gestaltung  
internationaler Beziehungen**

Steidl

7 **Ronald Grätz / Christian Höppner:** Vorwort

*Musik in den internationalen Beziehungen*

19 **J. P. Singh:** Meta-Macht Musik

29 **Dörte Schmidt:** Nach dem Zivilisationsbruch

37 **Kira Alvarez:** Mit sanfter Macht zur Versöhnung

45 **Mario Dunkel:** Vielstimmigkeit gestalten

50 **Shain Shapiro:** Mehr Musik wagen

*Universalsprache Musik?*

53 **Daniel Mark Eberhard:** Irriger Heilsglaube

63 **Verena Metze-Mangold:** Sinnliche Erinnerungsorte

71 **Frank Duerr:** Am Anfang war Musik

77 **David-Emil Wickström:** Weltmusik lebt

85 **Satch Hoyt:** Musik hat nie eine Revolution gewonnen

*Musik ohne Grenzen*

91 **Wolfgang Welsch:** Die wahre Lingua Franca

99 **Dieter Gorny:** Schöne neue Streaming-Welt

107 **Nils Grosch:** Tönende Luft

115 **M.I. Franklin:** Um die Welt mit einem Song

131 **Jens Cording:** Music in Africa

- 137 **Sebastian Krumbiegl:** »Ich wär so gerne Millionär«
- 141 **Frederik Hanssen:** Wie klingt Europa?
- 145 **Sönke Lentz:** Sprache der Herzen
- 149 **Eva Feldmann-Wojtachnia:** Anpiff Europa
- 156 **Mark Mast:** Musik schafft Heimat
- 157 **Hans Bäßler:** Von der Eintönigkeit zur Vielstimmigkeit
- 165 **Almuth Süberkrüb:** Musikalische Annäherungen
- 171 **Alicia de Banffy-Hall:** Instrumente sozialen Wandels

#### *Musik in Konflikten*

- 177 **Stefan Schomann:** Wer nicht hören will,  
will auch nicht fühlen
- 185 **Björn Gottstein:** Spiel der Differenzen
- 193 **Detlef Diederichsen:** Auch böse Menschen haben Lieder
- 201 **Cornelia Nuxoll:** Soundtrack des Krieges?

#### *Musik und Religion*

- 209 **Detlef Pollack:** In höheren Sphären
- 217 **Kamal Salhi:** Zwischen Entgrenzung und Einheit
- 227 **Aufstehen für die Musik:** Ein Gespräch  
mit dem Griot Bassékou Kouyaté aus Mali
- 237 **Karl-Josef Kuschel:** Hören können ohne hörig zu sein
- 238 Biographische Angaben



# Vorwort

Die vielfältigen weltweiten Konflikte zeugen auch von einer Kommunikationskrise: Wie können Menschen in Zeiten transkontinentaler Mobilität, globaler Migration und Flucht sowie zunehmend digital strukturierter Lebenswelten »auf Augenhöhe« oder »Auge in Auge« miteinander sprechen, sich austauschen, verstehen und verständigen, wenn sie nicht dieselbe Sprache sprechen? Doch die Kommunikationsfragen gehen noch tiefer und betreffen selbst Mitglieder einzelner Sprachgemeinschaften, die den in den Medien vermittelten Botschaften und Informationen mit zunehmendem Misstrauen begegnen, weil sie auch »alternativ« gemeint und behauptet sein können. Geschürt wird der Argwohn gegen das gesprochene und geschriebene Wort nicht zuletzt von einer Reihe von Regierenden, die ihre Anhänger gegen die etablierten Medien aufwiegeln, indem sie ihnen unterstellen, sie verbreiteten permanent *Fake News*, würden lügen oder von ideologisch manipulierter Gegnerschaft sein. Auch Menschen, die weniger anfällig sind für populistische Parolen, fühlen sich angesichts der Vielzahl an neuen »Meinungsmachern«, die mittels digitaler Kommunikation omnipräsent in Erscheinung treten, zunehmend desorientiert: Was glauben? Wem noch vertrauen? Welche Meinung selbst begründet vertreten können? Die Folgen dieser Verunsicherung sind eine Vertiefung der Gräben und eine Verhärtung der Fronten zwischen verschiedenen Weltanschauungen, die nicht nur in internationalen Beziehungen, sondern zunehmend auch innerhalb der Gesellschaften zu beobachten sind. So beklagen Künstlerinnen und Künstler in Deutschland etwa einen Rückgang sachlicher diskursiver Auseinandersetzung und die Tendenz, die Aussagen des Dialogpartners zunehmend im Hinblick auf ihren ideologischen Gehalt zu bewerten. In den Debatten um Themen wie ethnische Zugehörigkeit, Identität, Gender oder Herkunft werde in einfachen binären Mustern über In- oder Exklusion entschieden – darüber, ob das Gegenüber sich »korrekt« verhält oder aber zu »den

Anderen« zu zählen sei. »Zunehmend konstatiere ich beunruhigt«, so die Schriftstellerin Tina Uebel,

»mit welcher Selbstverständlichkeit Debatten sich nicht mehr um Standpunkte, Meinungen, falsche oder richtige Fakten drehen, sondern wie nach Beweisen gesucht wird, der Gesinnung (...) habhaft zu werden (...) Der Vorrang derartiger Gesinnungsbestimmung verhindert echte Debatten über alle komplexen Fragen, die sich klarem Schwarz/Weiß entziehen; anstelle von inhaltlichem Pro und Contra tritt ein tribalistisches Entweder/Oder.« (*Die Zeit* Nr. 25/2018)

Angesichts der Gräben und neu errichteten Grenzen im innergesellschaftlichen und internationalen Dialog, des Machtverlusts von Staaten, der Veränderung der Naturen und Strukturen von Konflikten, des gefühlten Verlusts von Sicherheiten scheint es sinnvoll, nach alternativen Wegen der Kommunikation und Selbstvergewisserung sowie einer neuen Prognosefähigkeit für gelingende Zukunftsgestaltung zu suchen, um Verständigung auch mit Menschen zu ermöglichen, die tatsächlich oder vermeintlich anderer Gesinnung sind.

Musik ist hierfür ein kongeniales »Instrument«. Zwar kann sie Konflikte um Sachverhalte nicht lösen, doch sie ist in der Lage, kraft universaler Wirkungskraft ideologische Gräben zu überspringen. Da Musik sich jeglichem Schubladendenken in Kategorien wie »richtig-falsch«, »schwarz-weiß« oder »entweder-oder« entzieht, kann sie Menschen im gemeinsamen Leben und Erleben zusammenbringen. Um Musik zu hören oder zu spielen, muss man nicht die gleiche Sprache sprechen – weder eine National- noch eine Gesinnungssprache. »Musik ist die einzige Kunstform, die die Grenzen von Klasse, Geschlecht und Generationen überwindet«, wie Shain Shapiro, der Gründer des Beratungsnetzwerks »Sound Diplomacy« in seinem Beitrag in diesem Band schreibt. »Man kann die gleiche Musik wie die Großeltern hören oder Musik in einer Sprache, die man nicht versteht. Es spielt keine Rolle, denn in diesem Moment geht es um die Musik und um nichts anderes.« Musik ist in der Lage, die Hörenden unmittelbar in ihrem ganzen Sein zu berühren und zu bewegen. »Es ist das einzigartige Potenzial der Musik«, so der Philosoph Wolfgang Iser in seinem Beitrag, »den Kern der menschlichen Existenz ganz direkt – unabhängig von allen einzelkulturellen Prägungen, quer durch die Kulturen – anzurühren.«

Musik kann dazu beitragen, Gemeinschaft zu stiften und damit Grenzen zu überwinden – auch und gerade dann, wenn die Sprache nicht hinreicht und der Dialog die nötige Nähe nicht herstellt.

Es geht nicht darum, Musik als naturgegeben »gut« und damit als Allheilmittel gegen Konflikte zu behaupten. Musik ist zunächst moralisch neutral, weder gut noch böse. Sie ist in gewisser Weise janusköpfig und kann für unterschiedliche Ziele und Interessen instrumentalisiert und missbraucht werden. So wie sie Einvernehmen erzeugen kann, kann sie auch Feindbilder bestätigen, der Stigmatisierung von »Anderen« dienen, Aggressionen wecken und Gewalt legitimieren. »Auch böse Menschen haben Lieder«, formuliert der Publizist Detlef Diederichsen.

Die Beiträge in diesem Band fragen nach dem konstruktiven Potenzial von Musik für internationale Beziehungen – jedoch ohne die Kehrseite, die Instrumentalisierung von Musik, auszublenden. WissenschaftlerInnen, KünstlerInnen, PolitikerInnen und Kulturakteure diskutieren, wie Musik in der Vielzahl ihrer Facetten – als genuin menschliche Tätigkeit, als Kommunikationsmittel, als Kunst sowie als Teil der sogenannten Kulturindustrien – das Verständnis, den Dialog und ein friedliches Miteinander in den internationalen Beziehungen fördern kann. In ihren Beiträgen zeigen die Autorinnen und Autoren, wie Musik dazu beitragen kann, gesellschaftlichen Zusammenhalt zu stärken, gemeinsame Träume zu entwickeln und Traumata zu bewältigen, kulturelle Vielfalt aktiv zu gestalten und den Friedens- und Selbstbestimmungsprozess sowohl innerhalb der einzelnen Gesellschaften als auch in den internationalen Beziehungen voranzutreiben.

Musik gehört zu den frühesten menschlichen Kulturleistungen. »Die Musikalität ist ein uranfänglicher und essenzieller Teil der kulturellen Modernität des Menschen«, so Frank Duerr vom Museum der Eberhard Karls Universität Tübingen (MUT). Musikmachen und der Bau der ersten Instrumente ging vor rund 40 000 Jahren mit dem »Aufkommen einer Kultur- und Glaubensgemeinschaft mit markanten Folgen für das Zusammenleben der Menschen« Hand in Hand.

Dem Schutz dieses musikalischen Erbes der Menschheit als wichtigem Teil des kulturellen Gedächtnisses und der Wahrung seines Fortbestands widmet sich die UNESCO gleich in mehreren Programmen, über die die ehemalige Präsidentin der deutschen UNESCO-Kommission, Verena Metze-Mangold, berichtet.

Dass Musik nur potenziell eine »Universalsprache« ist, in ihren Ausprägungen und Wirkungen jedoch viele Sonderwege gegangen ist

und darum heute historisch wie kulturell stets differenziert betrachtet und verstanden werden muss, erläutert der Musikwissenschaftler Daniel Mark Eberhard.

Nach dem Zweiten Weltkrieg ermöglichte die Musik eine Auseinandersetzung zwischen Opfern und Tätern. Musik wurde »den Gebliebenen wie Exilierten, Siegern wie Besiegten zum Medium der kulturellen Aushandlungsprozesse über einen Neuanfang angesichts des nationalsozialistischen Zivilisationsbruchs«, so die Musikwissenschaftlerin Dörte Schmidt. »An der Musik entschied sich nach dem Zweiten Weltkrieg, dass und wie die deutsche Kultur sich positionieren konnte – als eine Kultur, die eben nicht mehr nur auf Deutschland selbst bezogen, sondern durch die vertriebenen Künstler und Intellektuellen mit der ganzen Welt verbunden war, was sie paradoxerweise auch am Leben erhalten hat.« Die Vertreibung der Künstler »aus dem Einflussbereich des nationalsozialistischen Regimes« habe ungewollt dazu beigetragen, nach dem Krieg das Bild eines »anderen« Deutschlands in der Welt zu verbreiten.

Manchmal waren es jedoch nicht die Staaten und ihre Institutionen, sondern engagierte Individuen, die die »sanfte Macht« der Musik in den Dienst der internationalen Verständigung stellten. Dazu gehören etwa der in Polen geborene jüdische Geiger Bronislaw Huberman (1882–1947) und der in Amerika geborene, später britische Geiger Yehudi Menuhin (1916–1999), deren musik-politische Aktivitäten die Politologin Kira Alvarez beschreibt. Auch der Beitrag des Theologen Karl-Josef Kuschel ist Yehudi Menuhin und seinem weltweiten Engagement in zahlreichen Krisen- und Konfliktherden gewidmet. Musikalisches Schaffen habe für Menuhin stets auch Arbeit an einer »globalen Gemeinschaft der Nationen« bedeutet.

Dass nicht nur die klassische Musik, sondern auch der sogenannte Mainstream politische Botschaften vermitteln kann, betont die Politik- und Kulturwissenschaftlerin M. I. Franklin in ihrem Beitrag. Politische Wirkung könne ein Song immer dann entfalten, »wenn Künstler die Klänge, musikalischen Strukturen und Redewendungen auf eine Weise verändern und neu erfinden, dass soziokulturelle, wirtschaftliche und politische Unterschiede entlang von Rasse, Klasse und Geschlecht sowie auch der Religion infrage gestellt werden,« wie die Autorin am Beispiel des Evergreens *My way* von Frank Sinatra aufzeigt.

Die Erfahrungen aus dem internationalen Jugend-Musiktausch bezeugen ebenfalls, dass das gemeinsame Musikmachen

in besonderer Weise dazu geeignet ist, positive Begegnungen zu ermöglichen. So hebt Eva Feldmann-Wojtachnia, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Centrum für angewandte Politikforschung (CAP) in München, in ihrem Beitrag über den deutsch-polnischen Jugend-Musik Austausch hervor, dass Musikprojekte eine »Begegnung auf Augenhöhe« schaffen, denn »Gleichberechtigung« sei »beim gemeinsamen Musizieren selbstverständlich.« Diese Erfahrung hat auch Sönke Lentz, Projektleiter des Bundesjugendorchesters, im Rahmen des deutsch-ukrainischen Jugendmusik Austauschs gemacht. Das gemeinsame Musikmachen schaffe »eine Gemeinschaft und einen Zusammenhalt, der ungemein stark wirkt, stärker vielleicht als eine verbale Übereinkunft es könnte.«

Sich Menschen aus einer fremden Kultur über das gemeinsame musikalische Erleben ein Stück weit vertrauter zu fühlen – dieses Moment kennen auch Musiker wie Sebastian Krumbiegel von den »Prinzen«, der von nachhaltigen Eindrücken auf einer Reise als Jugendlicher nach Japan berichtet und die Freude darüber schildert, erleben zu dürfen, wie der von ihm komponierte Song »Ich wär so gerne Millionär« zur Hymne von Jugendlichen weltweit wurde.

Wie sieht es aber mit der Kehrseite der Medaille aus? Wo wurde und wird Musik dazu benutzt, Konflikte zu schüren und Gewalt zu legitimieren?

Gegenwärtig sind es Strömungen und musikalische Moden wie der »Gangsta Rap« oder die Musik der Narcotraficos in Lateinamerika, die Gewalt verherrlichen und kriminelles Verhalten rechtfertigen, wie der Publizist Detlef Diederichsen zu berichten weiß.

Der in Berlin lebende Künstler Satch Hoyt betont, dass der Umgang mit Musik schon immer auch Fragen der Macht betreffe und vertritt die These, dass der Kolonialismus auch als eine Geschichte der unrechtmäßigen Aneignung von Musik gelesen werden könne: »Das Archivieren von Musik war ein wichtiger Bestandteil der frühen Anthropologie, das so mancher Fehlinterpretation unterlag und dem Missbrauch von Macht Vorschub leistete.«

Gewalt wird auch da ausgeübt, wo Musik verboten oder Musiker bedroht werden. Der Autor und Journalist Stefan Schomann zeigt am Beispiel des Umgangs mit der armenischen Musiktradition in der Türkei, dass das Verdrängen historischer Ereignisse nicht selten Hand in Hand geht mit dem Ignorieren von Musik: »Und so geht das Abstreiten des Völkermordes denn auch mit akustischen Ausfallserscheinung einher: Die Nachgeborenen stellen sich taub und weigern

sich, einander zuzuhören. (...) Jeder Verständigungsprozess setzt die Bereitschaft voraus, der anderen Seite Gehör zu schenken. Musik wäre ein bevorzugtes Medium der Empathie. Doch solange ihr Ohren und Herzen verschlossen bleiben, besteht keine Chance dafür.«

Gerade in Post-Konfliktsituationen ist Musikarbeit jedoch erfolgreich beim Versuch, die ehemaligen Konfliktpartner wieder in die Gesellschaft einzugliedern. Am Beispiel von Sierra Leone beschreibt die Musikwissenschaftlerin Cornelia Nuxoll, wie Musik während des Krieges zum einen dazu diente, die Gewaltexzesse der Rebellen zu untermalen, wie Musik zum anderen aber auch erfolgreich zum Einsatz kam, als es nach dem Krieg darum ging, die ehemaligen jugendlichen Rebellen zu resozialisieren.

Auch in anderen krisengeschüttelten Weltregionen haben Musikprogramme den Aufbau und die Stärkung von Zivilgesellschaften erfolgreich unterstützt. Besonders gute Erfahrungen wurden dabei mit dem Konzept der »Community Music« gemacht, wie es etwa in Mostar, Bosnien-Herzegowina, oder in der palästinensischen Westbank erprobt wurde. Hier geht es um ein »Lernen *in* der Musik und *durch* Musik«, wie die Münchner Musikpädagogin Alicia de Banffy-Hall in ihrem Beitrag berichtet.

Als Hilfsangebot für die bessere Integration Geflüchteter und Migrierter sind Musikprojekte ebenfalls sehr beliebt, da man beim gemeinsamen Musizieren nicht auf das Beherrschen einer gemeinsamen Sprache angewiesen ist. Der Musikwissenschaftler Hans Bäßler berichtet von zahlreichen Initiativen, die in Deutschland nach 2015 ins Leben gerufen wurden, um sich »um musikalische Brücken zu bemühen«. Chöre luden »zu Chorproben ein, Orchester spielten für Asylsuchende, die Kulturämter der Städte und Gemeinden unterstützten einzelne Musikerinnen und Musiker finanziell, damit sie schlicht Musik machten – auch das als Ausdruck einer spontanen Hilfsbereitschaft.« Er beschreibt aber auch Fehlschläge, Misserfolge und Frustrationen, die den Prozess begleiteten, und gibt Ratschläge, die den Erfolg künftiger Projekte befördern können.

Ein Teil der Herausforderungen beim gemeinsamen Musikmachen von Menschen unterschiedlicher Herkunft liegt auch in der Tatsache begründet, dass manchmal differente Musikkulturen mit recht unterschiedlichen Vorstellungen darüber aufeinandertreffen, was Musik grundsätzlich bedeutet und wie und wo sie zur Darstellung zu bringen sei – wie es eindrücklich die Beiträge von Bassékou Koyaté und Kamal Salhi belegen. Der Griot (ein berufsmäßiger Sänger mit

besonderer spiritueller Begabung) und Musiker Kouyaté aus Mali betont, dass es für ihn unmöglich sei, seine »Rolle als Musiker« von derjenigen des Griot zu trennen. Beides wurde »durch Erziehung und Ausbildung, durch die Erwartungen der Gemeinschaft und durch meine persönlichen Erfahrungen so miteinander verwoben, dass es eins ist.« Musiker zu sein bedeute in seiner Herkunftsgesellschaft, sowohl mündliche Überlieferung zu bewahren als auch Berater für die Herrschenden zu sein. Dass Machthaber dabei auch mit Kritik der Griots rechnen müssen, sei vor allem den extremistischen islamistischen Gruppierungen ein Dorn im Auge, weshalb sie Musik verböten und Musiker bedrohten: »Für die Extremisten besteht das Problem darin, dass die traditionelle Musik ein Forum für Kritik auf allen Ebenen, auch an den Machthabern, ist – und dass diese Kritik vom Griot geübt wird.«

Der Islamwissenschaftler Kamal Salhi indes räumt mit dem Vorurteil auf, dass Muslime und der Islam der Musik grundsätzlich ablehnend bis feindlich gegenüberstünden. Er unterscheidet dabei zwischen einer islamischen Orthodoxie, die zwar Vorbehalte gegen weltliche Musik habe, dabei aber oft auch beide Augen zudrücke, und einer gesellschaftlichen Praxis, in der Musik sowohl bei religiösen als auch bei weltlichen Anlässen eine große Rolle spiele. Insgesamt sei Musik für Muslime zentral, um über das Geschehen in der Welt zu reflektieren und sich zu positionieren. Sowohl »in der Diaspora als auch in den Heimatländern der Muslime wird die Musik zu einem Vehikel, um historische und soziale Spannungen zu artikulieren und zum Beispiel die widersprüchlichen Hinterlassenschaften des britischen und französischen Kolonialismus sowie des postkolonialen Nationalismus und des Fundamentalismus verschiedenster Schattierungen darzustellen und auszuagieren.«

Angesichts der unterschiedlichen Auffassungen von Musik seien bessere Kenntnisse der Musikwelten und ein besseres Verständnis für verschiedene Musikstile die zentrale Aufgabe für alle diejenigen, die in Europa einen internationalen Musikdialog führen wollen, so David-Emil Wickström von der Pop-Akademie Baden Württemberg. Hier setzen die Ausbildungsprogramme des Studiengangs »Weltmusik« an, die Studierende dazu in die Lage versetzen wollen, einen gleichberechtigten musikalischen Dialog zu führen.

Auch die Musikinstitutionen haben erkannt, so der Leiter der Donaueschinger Musiktage Björn Gottstein, dass auch sie sich dem »Prozess der Dekolonisierung stellen müssen«. In dem For-

schungsprojekt »Defragmentation« etwa habe die Kulturstiftung des Bundes vier große Festivals dazu angehalten, sich neben Themen wie Geschlecht, Diversität und Technologie auch mit dem Prozess der Dekolonisierung in der Musik zu befassen. Vor allem die sogenannte Neue Musik trete dazu an, die Transnationalität von Musik hörbar zu machen und »Differenzen erklingen zu lassen«.

Doch auch die Akteure der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik müssten dazulernen. Für sie ergäben sich »durch ein sich wandelndes Kultur- und auch Musikverständnis« ganz neue Herausforderungen, so der Musikwissenschaftler Mario Dunkel in seinem Beitrag: »Die Co-Existenz unterschiedlicher Vorstellungen von dem, was Kultur sein soll, stellt Planer von Kulturprogrammen vor die große Herausforderung, Programme entwerfen zu müssen, die das Kulturverständnis der Gegenüber mitberücksichtigen.« Die transkulturelle Musikpädagogik, der sein Beitrag gewidmet ist, könne hier wichtige Impulse und ein neues Verständnis bieten.

Auch der Musikwissenschaftler Nils Grosch fordert ein Umdenken der Akteure im internationalen Musikdialog: Die Zuordnung von Komponisten zu einem Ursprungsort oder einer (Herkunfts-) Nation stelle eine gängige, jedoch überholte Vereinfachung dar. »Einer solchen Verortung folgen die Gründung von Vereinigungen zur kulturellen Pflege des Erbes, das Aufstellen von Denkmälern, das Etablieren von Festspielen, das gezielte Sichtbarmachen der Verbindung von Ort und Objekt sowie das Erstellen wissenschaftlich-philologischer Gesamtausgaben als Monumente. Letztere verleihen schon durch die Menge an gebundenem Papier sowie durch wissenschaftliche Verbrieftheit dem Gegenstand Musik, mag er an sich auch noch so leicht und ›schwebend‹ erscheinen, Schwere und verankern ihn mithilfe metaphorischer Wurzeln in Blut und Boden.«

Zeitgemäß und angemessen wäre es, so der Philosoph und Kulturtheoretiker Wolfgang Iser, Musik als ein transkulturelles Phänomen zu begreifen. Musik sei – trotz aller Versuche, sie national zu vereinnahmen – stets offen für Neues sowie für Ideen und Einflüsse von außen. Gerade diese Fähigkeit, sich immer wieder zu wandeln, mache sie zur wahren *lingua franca*.

Die Digitalisierung bietet eine Vielzahl von Chancen für die Musikbranche – und für die MusikliebhaberInnen weltweit. Im Jahr 2019 herrschen geradzu paradiesische Zustände zumindest für die Konsumenten von Musik, so der Musiker und Medienwissenschaftler Dieter Gorny. Denn »Musik ist da – überall, wann und wo ich sie haben

möchte.« Digitale Medien und Streaming-Dienste wie Spotify, Apple und Amazon machen es möglich. Doch die ungleiche Verteilung der Lizenzerlöse macht KünstlerInnen und MusikerInnen zu schaffen und stellt die Politik vor die Herausforderung, Regularien zu finden und Verbindlichkeiten zu schaffen, die ihnen den Ertrag aus ihrem Schaffen und das Recht auf ihr geistiges Eigentum zusichern.

Auch der internationale Kulturdialog kann immens vom technischen Fortschritt profitieren. Ein gelungenes Beispiel ist das in Kooperation der Siemens Stiftung mit dem Goethe-Institut entstandene Internet-Portal »Music in Africa«. Jens Cording von der Siemens Stiftung verdeutlicht, dass es sich um das mittlerweile »führende Portal für aktuelle und fundierte Informationen über das Musikleben Afrikas« sowie das »aktivste Kulturportal des afrikanischen Kontinents« handelt. Sowohl die Politik als auch die Zivilgesellschaft profitierten enorm davon, sei es doch erstmals möglich, sich ein »umfassendes und qualifiziertes Bild vom aktuellen Musikleben in Afrika zu machen und mögliche Kooperationen anzugehen.«

Der Politikwissenschaftler und Experte für internationale Beziehungen J.P. Singh sieht den technischen Fortschritt ebenfalls als Chance, den Kulturdialog zu verbessern und die Zivilgesellschaften zu stärken: »Die Kulturindustrien und -technologien der Musik bieten enorme Möglichkeiten – nicht nur für wirtschaftliches Wachstum, sondern auch für das Erstarken einer ‚kulturellen Stimme‘, für Identitätsentwürfe und -Hinterfragungen.«

Shain Shapiro, Gründer des Beratungsnetzwerkes »Sound Diplomacy«, betont ebenfalls, dass die Gestaltung der Welt der Zukunft musikalisch sein müsse, werde Musik doch »auf vielfältige Weise dazu genutzt, um eine andere, alternative Geschichte darüber zu erzählen, wer wir sind und darüber, dass wir mehr Gemeinsamkeiten teilen, als uns manchmal bewusst ist.« Würde diese Denkweise gefördert und »als strategisches Instrument in der lokalen und nationalen Politik sowie in den internationalen Beziehungen« genutzt, würde dies zu »weniger Konflikten, weniger Misstrauen und mehr globaler Gemeinschaft führen.«

Die Herausgeber danken allen, die an diesem Band mitgewirkt haben, zuvorderst den Autorinnen und Autoren für ihre ebenso vielfältigen wie unterschiedlichen Beiträge. Wir danken sehr herzlich Mirjam Schneider für die gewissenhafte Redaktion und das kritische Lektorat sowie Daniel Frisch vom Steidl-Verlag für die wundervolle

Betreuung in allen Phasen der Buchentstehung. Ein besonderer Dank geht an den amerikanischen Fotografen Richard Ehrlich für die berührenden Fotos, die in Gesichtern eindrucksvoll zeigen, wie Musik innere Welten öffnet.

Die Fotos entstammen seinem Buch »Face the Music« (Steidl-Verlag, Göttingen 2016). Ehrlich (geb. 1938 in New York) ist Chirurg und Fotograf. In seinen Bildern versucht er die tiefe emotionale Erfahrung einzufangen, die Menschen beim Hören »ihrer« Musik machen und wie sie sich in ihren Gesichtern und Körpern ausdrückt. Die Physiognomie hat wenig wissenschaftliche Aussagekraft, zeigt aber untrüglich Gefühlslagen und Persönlichkeitszüge. Wenn das Gesicht »das Fenster zur Seele« ist, dann eröffnen diese Fotografien einen direkten Zugang zur inneren Welt der portraitierten Künstlerinnen und Künstler sehr unterschiedlicher Musikgenres. Diese Gesichter zeigen die Tiefe und »Transzendenz«, die Musik für menschliche Gefühle bedeutet.

Christian Höppner und Ronald Grätz



# Musik in den internationalen Beziehungen



**Herb Alpert** hört  
**Giacomo Puccini** — *Nessun Dorma*  
(aus: *Tosca*, gesungen von Luciano Pavarotti)  
zu Hause, Malibu, Kalifornien, 31. Mai 2011

# J. P. Singh

## Meta-Macht Musik

»Kultur« und »Macht« sind schillernde Begriffe. Bei »Kultur« geht es um Gruppen- oder Kollektividentität – ein Gemeinschaftsgefühl, das angenehm sein und Zugehörigkeit vermitteln, aber gleichzeitig auch andere ausgrenzen und sie sogar ängstigen kann. »Macht« bedeutet entweder, bestimmte Ziele zu verfolgen oder mögliche Ereignisse zu verhindern – oder aber auch, die Akteure bei der Entwicklung oder Transformation der eigenen Identität und beim Finden der damit einhergehenden relevanten Themen zu unterstützen. Im ersten Sinn besitzt Macht eine instrumentelle oder strukturelle Dimension, die bestimmte Identitäten bestärkt oder einschränkt. Im zweiten transformativen Sinn ist Macht ein Prozess, der dazu beiträgt, soziale und kulturelle Entwicklungen mitzugestalten.

Kultur und Macht zusammenzubringen, wie es in der Kulturpolitik der Fall ist, bedeutet entsprechend, bestimmte kollektive Identitäten, Produkte oder Ergebnisse zu beschränken oder erst zu ermöglichen, oder eben auch, soziale und kulturelle Transformationsprozesse zu unterstützen. Beispiele aus der Musik sind nicht schwer zu finden: Die romantische Musik des 19. Jahrhunderts etwa gestaltete das Aufkommen nationaler Identitäten mit. Jean Sibelius' »Finlandia« von 1899 brachte nicht nur die tonale Musik voran, sondern auch den finnischen Nationalismus in einer Zeit russischer imperialer Expansionspolitik. In unserer heutigen Zeit haben Musikstile, die oft als »Weltmusik« bezeichnet werden, weltweit neue kulturelle Stimmen und Ausdrucksformen hervorgebracht, die das Repertoire musikalischer und kultureller Identitäten aufgebrochen und erweitert haben.

### **Was ist Kultur wert?**

Jede Diskussion um Macht im Bereich der (Kultur-)politik muss im Blick haben, was Individuen und Gemeinschaften jeweils als wertvoll erachten. Individuen und Gemeinschaften schätzen kulturelle Artefakte sowohl aus materiellen wie auch aus sozialen und psychologischen Gründen. Die ökonomische Betrachtung von Produkten nach

ihrem Preis und dem Gewinn, der durch sie erzielt werden kann, ist nur eine der Möglichkeiten, den Wert von Kultur zu bemessen.

Die ökonomische Bewertung von Kunst oder Kultur spielt immer dann eine wichtige Rolle, wenn es darum geht, eine finanzielle Unterstützung durch Institutionen und Förderorganisationen sicherzustellen. So wurden zum Beispiel bis in die 1990er-Jahre indische Filme dadurch finanziert, dass die Songs vorab gefilmt und verbreitet wurden. Dadurch war der Hindi Bollywood-Musikstil stark von der wirtschaftlichen Dynamik der Branche geprägt.

Die wirtschaftliche Dimension der Kultur sagt jedoch nichts über ihre Bedeutung für die Identität und Lebensweise der Menschen aus. Kulturökonomen weichen dabei in ihrer Einschätzung stark voneinander ab: Manche, wie etwa Bruno Frey (2000), sehen den »Preis«, den Marktwert, als objektives Kriterium für die Messung des Wertes der Künste, während andere, wie etwa David Throsby, dafür plädieren, auch religiöse, ästhetische, spirituelle, soziale, historische und symbolische Werte bei der »Bemessung« von Kultur zu berücksichtigen (Throsby, 2001, Kapitel 2).

Jackson plädiert dafür, Kultur ganz umfassend zu bewerten (2008:92):

»Kunst und kulturelle Partizipation prägen die Lebensbedingungen von Gemeinschaften in den Bereichen Bildung, wirtschaftliche Entwicklung, bürgerschaftliches Engagement und Umweltschutz. Kultur als Ressource oder als Initiator für soziale Prozesse durchzieht zahlreiche Aspekte des menschlichen Lebens.«

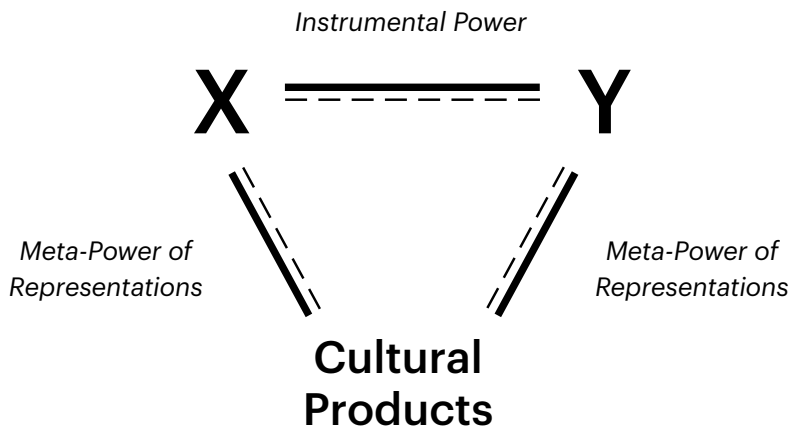
Die Herausforderung der Kulturpolitik besteht darin, ein Gleichgewicht zwischen wirtschaftlichen und anderen Bewertungsaspekten zu finden. Die Notwendigkeit von Kunstförderung als Bereich der Kulturpolitik kann zwar zum einen mit einer Unfähigkeit der Künstler begründet werden, die notwendige Finanzierung Mittel auf den Märkten zu beschaffen (»Marktversagen«), sie kann zum anderen aber auch damit gerechtfertigt werden, dass es darum geht, den Künstlern neben der materiellen Freiheit auch den ideellen Freiraum zu geben, Kunstwerke überhaupt erst zu schaffen.

Das soll nicht heißen, dass Kunst immer unproblematisch ist. Kunst kann auch manipulativ sein und darauf abzielen, die Sinne und den Geist zu verwirren, und so kann Kunst nicht allein um der Kunst willen

gefördert werden. Will man das Potenzial von Kultur nutzen, kann man Kunst nicht auf einen Sockel stellen, wo sie gegen jegliche Kritik immun ist. Bereits Platon hatte vor der emotionalen Manipulation durch Künste wie die Poesie gewarnt, die die Bürger dazu führen können, dem Staat den Rücken zuzukehren. Ganz ähnlich fürchtete man auch in der Aufklärung, dass die Künste der Vernunft des Individuums abträglich sein könnten (Goodwin 2006). Auch in jüngeren Theorien marxistischer Couleur werden Kulturtechnologien und die Kulturindustrien als Förderer eines falschen Bewusstseins betrachtet, die individuelle oder kollektive Handlungsspielräume einschränken können. Besonders kritisch sahen Horkheimer und Adorno (1972) die Rolle der Kulturindustrie bei der Förderung eines »falschen« Bewusstseins. Und Luke (1989) kritisierte, dass das Fernsehen zwar unterhalte, dabei aber die kapitalistischen Produktionskräfte hinter den Bildschirmen verschleierte. Miller und Yúdice (2002) fordern deshalb, dass die Zentrum-Peripherie-Beziehungen des Kapitalismus in der kulturellen Produktion und Verbreitung offengelegt werden sollen. In ihrer Arbeit beschreiben sie beispielsweise Miami als Zentrum lateinamerikanischer Kulturproduktion in Fernsehen und Musik, das sich über seine Netzwerke bis in die Karibik und nach Lateinamerika erstreckt. Und sie zeigen gleichzeitig, dass in Wirklichkeit die Vereinigten Staaten den Verwaltungsapparat lenken, um über direkten Zwang oder indirekte Formen von Kulturdiplomatie das kulturelle Leben in Lateinamerika so zu organisieren, dass es ihren Zielen dient.

Ein ausgewogener kulturpolitischer Ansatz jedoch muss vieltimmig sein und verschiedene Perspektiven miteinbeziehen. Die kulturelle Dominanz Miamis mag zwar manchen Gruppierungen willkommen sein, die sich sonst nicht auf Fernsehbildschirmen oder in lateinamerikanischen Liedern vertreten sehen würden. Jedoch darf Macht, wie oben erwähnt, nicht nur Handeln einschränken oder ermöglichen (instrumentelle Macht), sondern sie ist auch ein Prozess, der Identitäten von Akteuren und Fragen selbst erst konstituiert – also eine Art Meta-Macht, die der Fähigkeit von Akteuren vorausgeht, bestimmte Dinge zu tun, indem sie zuerst ihre Identität stärkt (Singh 2011).

Libérale und radikale politische Theorie haben sich oft nur auf die instrumentelle Konzeption von Macht konzentriert und die Kulturindustrien je nachdem als Zwangsstruktur oder Allheilmittel betrachtet. In jüngerer Zeit legen konstruktivistische sozialwissenschaftliche Schulen den Schwerpunkt auf Transformation und Wandel.



*Die Abbildung veranschaulicht das Verständnis von Instrumental- und Meta-Power, das hier im Kontext kultureller Produkte entwickelt wurde.*

Meta-Power beeinflusst die Identitätsbildung sowohl der Akteure (X) als auch der Themen (Y) in der Politik. Aufschlussreich dazu ist Giddens' Unterscheidung zwischen praktischem und diskursivem Bewusstsein (1984), auch wenn es in einem anderen Kontext entwickelt wurde. Praktisches Bewusstsein beschäftigt sich mit routinierter Handlung (instrumentelle Handlung, siehe oben), während diskursives Bewusstsein (ähnlich wie Meta-Power) uns hilft, die konstitutiven Teile der Handlung wahrzunehmen und ihren Ursprung zu ermitteln.

Die konstruktivistischen Vorstellungen von regulativen versus konstitutiven sozialen Normen und Fakten sind ebenfalls hilfreich (Kratochwil 1991), wenn es darum geht, zwischen dem, »was ist« und dem, »was wie entstanden ist«, zu unterscheiden.

Die Aufnahmetechnologien – Phonographen, Kassetten, CDs, digitale Medien – trugen nicht nur maßgeblich dazu bei, Musik zu verbreiten, sondern sie veränderten in einem meta- oder konstitutiven Sinne auch die Natur der Musik selbst. Aufnahmetechnologien, die Klänge und Sprache speichern, veränderten die Produktion, das Verständnis von und den Umgang mit Musik; sie beeinflussen zeitliche Abläufe

und Aufführungspraktiken, die Techniken und die Präzision sowie die Überschneidungen und Berührungen zwischen den Genres, um nur einige Dinge zu nennen. Kulturpolitiken, die diesen Prozessen gerecht werden wollen, können die Natur der Musikproduktion beeinflussen, indem sie Fusionen zwischen Unternehmen, Verträge mit Musikern und digitale Vertriebsrechte fördern.

Die Rolle von Technologie und neuen Medien ist besonders wichtig für die Untersuchung von Meta-Power-Themen. In unserer heutigen Welt ist ein »Prosumer« gleichzeitig Produzent und Konsument, und es vollzieht sich ein rasanter Wandel von analogen zu digitalen Technologien, was auch Auswirkungen auf das Verhältnis zwischen kultureller Produktion und Distribution hat.

Digitale Produkte können, wenn sie reproduziert werden, die gleiche Qualität wie das Original haben, was mit analogen Technologien wie Kassetten noch nicht der Fall war.

Die enorme Vervielfältigung und Verbreitung auf digitalem Wege hat dazu geführt, dass die Musikindustrie unter anderem strikte Urheberrechtsrichtlinien fordert, um keine Einbußen bei ihren Umsätzen hinnehmen zu müssen. Gleichzeitig sind unter den Interpreten Mega-Performance-Musikveranstaltungen populär geworden, um neue Einnahmequellen zu erschließen.

### **Stärkung der »kulturellen Stimme«**

Kommunikationstheorien beschäftigen sich seit langem mit epistemischen oder neuen Bedeutungs- und Wissensmöglichkeiten, die sich aus technologischen Interaktionen ergeben.

Im Zentrum der Identitätsbildung und des Wandels von Einzel- und Gruppeninteressen stehen insbesondere Interaktionen, die über Informationstechnologien vermittelt werden.

In seinem bedeutsamen Text »Imagined Communities« beschreibt Anderson, wie wichtig der Kapitalismus und die Drucktechnologien auch für die Verbreitung von Ideen und Ansichten in anderen Sprachen als dem Lateinischen waren, die den Einfluss der römisch-katholischen Kirche schwächten und schließlich zum Aufkommen des Nationalstaats und der Nationalsprachen in Westeuropa führte.

Und auch Deibert (1997) beschreibt, wie Technologien bestimmte Gruppen privilegieren oder marginalisieren (die distributive Wirkung) und gleichzeitig bestimmte Arten kollektiver Verständigung (die epistemische Wirkung) ermöglichen.

Durch die vernetzten Technologien werden die Möglichkeiten für Interaktion und Identitätsveränderungen erweitert. Deshalb besteht die soziologische Aufgabe der Kulturindustrie darin – in den Worten von Paulo Freire (1970) – eine »kulturelle Stimme« zu sein. Sie soll die Fähigkeit unterdrückter Menschen stärken, »die Realität ihrer Unterdrückung nicht als geschlossene Weltform wahrnehmen zu können, aus der es keinen Ausweg gibt, sondern als eine einschränkende Situation, die sie transformieren können« (S. 49).

Die Fähigkeit der Musik, sowohl bestehende Bedeutungen zu repräsentieren als auch zu verändern sowie neue Bedeutungen hervorzubringen, ist wichtig, und eine intelligente Kulturpolitik sollte beides fördern.

Denn oftmals bitten Gemeinschaften und Nationen nur im Namen der Bewahrung bestehender Normen um den Schutz von Kulturgütern und übersehen dabei gerne die Tatsache, dass diese Normen selbst Hybride kultureller Strömungen aus der Vergangenheit sind und globale – nicht nur lokale oder nationale – Bedeutungen offenbaren.

Die Bluesmusik in den Vereinigten Staaten entwickelte sich aus afro-amerikanischen Spirituals und Gospels und verband Sprache und Instrumentierung des Jazz und der Countrymusik. Heute wird der Blues vor allem in Westeuropa weiterentwickelt, dort hat er auch sein größtes Publikum. Daher wäre es für den Bundesstaat Mississippi sinnlos, Bluesmusiker zu »schützen« und zu behaupten, diese Musik wäre in dieser spezifischen Region »heimisch« sei. Glücklicherweise betreibt Mississippi auch keine solche Politik. Anderswo aber sind Beispiele für Maßnahmen zum Schutz »lokaler« oder »nationaler« kultureller Ausdrucksformen leicht zu finden. Viele davon sind heute im UNESCO-Übereinkommen von 2005 zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen verankert. Die wohlmeinende Konvention geht damit jedoch davon aus, dass kulturelle Identität nur als nationale Identität zu denken sei – und ermöglicht es damit den Ländern, ihre vermeintlich nationalen Kulturgüter zu schützen.

Der Fall der UNESCO-Konvention ist jedoch nur ein Beispiel, in der Praxis wird Kulturpolitik heute von einer Vielzahl von Akteuren auf unterschiedlichen Regierungsebenen und mit einer Vielzahl an Maßnahmen betrieben.

Historisch gesehen ist die Kulturpolitik aus dem staatlichen Mäzenatentum hervorgegangen, das daran interessiert war, nationale oder

staatliche Macht beziehungsweise nationale Identität zu fördern und auszugestalten. Gegenwärtig werden die staatlichen Fördersysteme durch andere Formen der institutionellen Unterstützung ergänzt oder überlagert. Die Landschaft der Fördermaßnahmen ist stark differenziert und vor allem in Ländern wie den USA, die kein Kulturministerium haben, alles andere als übersichtlich.

Neben den Fördermaßnahmen wirken sich jedoch auch andere, eher immaterielle Aspekte einer Gesellschaft – zum Beispiel die Strenge bei der Bewahrung kultureller Normen, das Vorhandensein oder Fehlen von Meinungsfreiheit, verschiedene Argumentationsgewohnheiten und Diskussionskulturen – auf das aus, was eine Gemeinschaft singt, schreibt oder dokumentiert.

Eine mit dem Thema der kulturellen Identität verwandte Frage ist die nach der kulturellen Unterdrückung. Die Suche nach einer kulturellen Identität – wie etwa im Falle der Europäischen Union – muss von einer »kulturellen Stimme« (Freire) im Kontext von Unterdrückung unterschieden werden – wobei Unterdrückung natürlich nicht nur in Entwicklungsländern eine Rolle spielt.

Für das Schaffen einer »europäischen Identität« war etwa der *Eurovision Song Contest* seit den 1950er-Jahren wichtig, bei dem es zwar in erster Linie um »nationale« Lieder ging – aber eben im Geiste einer »Eurovision«.

Die Europäische Union selbst hat mehrere Facetten kultureller Identitäten – die nationale Identität ist nur eine von vielen.

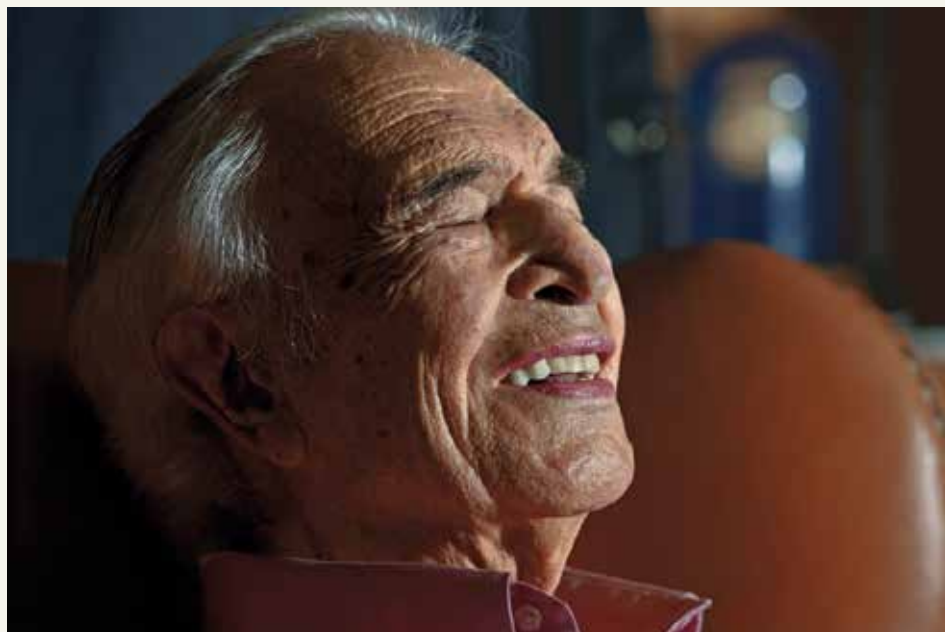
Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Kulturindustrien und -technologien enorme Möglichkeiten für das Erstarken der »kulturellen Stimme« im Sinne Freires, für Identitätsentwürfe und -Hinterfragungen sowie für wirtschaftliches Wachstum bieten. Die Steuerungsmechanismen der Kulturpolitik hängen dabei, wie in anderen Politikbereichen auch, von den materiellen Ressourcen und den Ideologien der Machthaber ab. Wenn diese ihre Macht als »Meta-Macht« betrachten, können sie diese Prozesse fördern.

Musik ist nicht nur Überlieferer von Bedeutungen, sondern hilft, neue Bedeutungen zu schaffen. Die Kulturpolitik muss sich daher stets der alten Bedeutungen bewusst sein, mit denen sich Menschen behaglich in der Welt eingerichtet haben, aber auch neue Bedeutungen in unserem Leben zulassen, die den sich wandelnden sozialen und kulturellen Bedingungen entsprechen. Es gibt immer ein neues visionäres Lied zu singen!

## Literatur

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, London 1983.
- Deibert, Ronald, *Parchment, Printing, Hypermedia: Communication and World Order Transformation*, New York 1997.
- Freire, Paulo, *The Pedagogy of the Oppressed*, New York 2000 (1970).
- Frey, Bruno S., *Arts and Economics: Analysis & Cultural Policy*, Berlin 2000.
- Giddens, Anthony, *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, Berkeley, CA 1984.
- Goodwin, C., *Art and Culture in the History of Economic Thought*, in: Ginsburgh/D. Throsby (eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Handbooks in Economics 25, Amsterdam 2006.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W./Noeri, Gunzelin, *Dialectic of enlightenment*, Stanford 2002.
- Jackson, Mario Rosario, *Art and Culture Participation at the heart of Community Life*, in: Cherbo, Joni A./ Stewart, Ruth Ann/Wyczomirski, Margaret. J. (eds.) *Understanding the Arts and Creative Sector in the United States*, New Brunswick, NJ 2008.
- Kratochwil, Friedrich. V., *Rules, Norms, and Decisions: On the Conditions of Practical and Legal Reasoning in International Relations and Domestic Affairs*, Cambridge 1991.
- Miller, Toby/Yúdice, George, *Cultural Policy*, London 2002.
- Singh, J.P., *Globalized Arts: The Entertainment Economy and Cultural Identity*, New York 2011.
- Throsby, David, *Culture and Economics*, Cambridge 2001.





**Dave Brubeck hört**

**Darius Brubeck & Afro Cool Concept – *Tugela Rail***

zu Hause, Sharon, Connecticut, 15. September 2011

# Dörte Schmidt

## Nach dem Zivilisationsbruch

Ende 1961, kurz vor dem Mauerbau und in einer Hochphase des Kalten Krieges, kam ein Film in die Kinos, der wie wohl kaum ein anderer den amerikanischen Blick auf die deutsche Vergangenheitspolitik richtete: Stanley Kramers *Judgement of Nuremberg*, der die weltweit Aufsehen erregenden ersten Prozesse um die Verbrechen der nationalsozialistischen Führungseliten nach dem Krieg als Spielfilmsujet auf die Leinwand brachte. Die Welturaufführung des Filmes am 14. Dezember fand jedoch nicht in den USA, sondern ebenso öffentlichkeitswirksam wie symbolträchtig in der Berliner Kongresshalle statt. Stanley Kramer, der Regisseur und Produzent des Films, und sein Komponist, der in Hollywood sehr erfolgreiche, sogar mit dem Academy Award ausgezeichnete Emigrant Ernest Gold (1921 als Ernst Sigmund Goldner in Wien geboren), verwendeten gerade auf die musikalische Ebene des Films viel Sorgfalt. In der differenzierten Dramaturgie des Vorspanns lenken sie hierauf sogar zuallererst die Aufmerksamkeit des Publikums. In weißer Schrift auf schwarzem Grund liest man zunächst »Overture«. Es folgen ein Potpourri aus deutschen Soldatenliedern (auch in der Originalfassung mit deutschen Texten) sowie der musikalisch grundierte Filmtitel mit den Eröffnungscredits. Graphisch führt der Vorspann schließlich in ein kombinatorisches Spiel mit dem Hakenkreuzsymbol, das mit der Sprengung jenes Hakenkreuzes überblendet wird, das das Nürnberger Reichsparteitagsgelände gekrönt hatte. Diese Ouvertüre führt das Konfliktfeld, in dem sich die Protagonisten des Films nach dieser Detonation bewegen, nicht nur vor Augen, sondern vor allem auch musikalisch vor Ohren, wenn sie versuchen, die Frage nach dem »Wie nun weiter?« als Frage nach den Möglichkeiten zur Kommunikation nach der Katastrophe zu klären. Schon die Credits zeigen, dass dem Film sowohl hinter der Kamera als auch auf der Ebene der Figuren und ihrer Darsteller – unter ihnen Amerikaner, exilierte Deutsche wie Gebliedene – nicht nur ein Oszillieren zwischen Fiktion und Realität, sondern auch zwischen den Standpunkten und Bedingungen des Urteilens eingeschrieben ist: Nicht ohne Hintersinn besetzt Kramer den Richter wie den Hauptangeklagten mit Hollywood-

größen (Spencer Tracey und Burt Lancaster); eine Generalswitwe, deren Mann für Kriegsverbrechen hingerichtet wurde und die nun den Richter in ihrer Villa beherbergt, wird von der in Amerika lebenden deutschen Schauspielerin Marlene Dietrich gespielt; den Verteidiger gibt der junge Maximilian Schell (und wird dafür den Oscar für den besten Darsteller erhalten).

### **Klang des »anderen Deutschlands«**

Etwa in der Mitte des Films findet sich eine aufschlussreiche kleine Konversation zwischen dem Richter Hayworth (Spencer Tracey) und Marlene Dietrich alias Mrs. Berthold. Sie fragt Hayworth, ob er schon Gelegenheit gehabt habe, ein wenig von Nürnberg zu sehen. Auf seine Antwort, er habe die Nazi-Stätten besichtigt, erwidert sie, es sei doch nun schon so vieles wiederaufgebaut; sie wolle ihm das »andere« Nürnberg zeigen und ihn zu einem Konzert einladen, mit einem Pianisten, den man glücklicherweise zur Rückkehr nach Deutschland habe bewegen können. Mrs. Berthold fügt Bemerkung hinzu, hier könne er sehen, dass die Deutschen nicht alle Monster seien. Zwar wird Richter Hayworth sich – sehr amerikanisch – nicht den Blick auf die Verbrechen trüben lassen, aber schon allein der Hinweis auf ein »anderes Deutschland« in der Musik ist aufschlussreich, will man verstehen, wie mit der deutschen Musiktradition in der internationalen Verständigung nach dem Krieg umgegangen wurde. Im Film tritt ein aus dem Exil zurückgekehrter Musiker auf. Und natürlich spielt er Beethoven: die »Pathétique«. Man setzt auf Beethoven und beharrt gleichsam in seinem Namen darauf, dass die »deutsche Kunst«, wie Thomas Mann die Musik nannte, vom Zivilisationsbuch des Nationalsozialismus nicht korrumpiert werden konnte – und genau dies beglaubigt der Umstand, dass ein solches Stück in Deutschland nun wieder von einem zurückgekehrten Emigranten gespielt werden kann. Beethoven, d.h. die gemeinsame Kultur, steht für die Basis, auf der ein »anderes Deutschland« wieder möglich sein sollte. Der Film führt damit gleichsam die Funktion klassischer Musik als zentrale Dimension der Vergangenheitsbewältigung mit ein. Hört man genau hin, so erweist sich der Film als scharfsichtige Studie über die diplomatische Bedeutung einer emphatisch aufgeladenen Kunst-Musik für die Nachkriegskultur. Sie wird Geblienen wie Exilierten, Siegern wie Besiegten zum Medium der kulturellen Aushandlungsprozesse über einen Neuanfang angesichts des nationalsozialistischen Zivilisationsbruchs.

## Musikalischer Wiederaufbau

Der Wiederaufbau des Musiklebens wie der Beginn der Kulturdiplomatie der jungen Bundesrepublik, die mit der Übernahme der Rechtsnachfolge auch die Schuldfrage zu bearbeiten hatte, standen von Anfang im Zeichen des auch im Film thematisierten Wiederanknüpfens an das »andere« Deutschland. Und sie standen im Selbstverständnis der frühen Nachkriegsgesellschaft für eine bedeutungsvolle Eigeninitiative; gleichsam die Neuaneignung einer durch Hitler nicht korrumpierten deutschen kulturellen Identität – von der man sich auch die Möglichkeit der Kommunikation mit den Siegern wie den Exilierten erhoffte. Der Kunstanspruch der Musik spielt dafür die zentrale Rolle – nicht selten wird ihr die Sphäre (amerikanisierter) Unterhaltungsmusik entgegengestellt, die solche Identitätsstiftung vorerst eben gerade nicht zu leisten in der Lage zu sein scheint. Viele zeitgenössische Berichte schreiben den ersten Konzerten klassischer Musik nach dem Krieg nahezu mystische, kathartische Wirkungen zu. Die Nachkriegsgeschichte der Berliner wie der Wiener Philharmoniker wird davon geradezu getragen – und dies machte die Orchester zu »Botschaftern« in der Welt. Wie keine andere Kunst wurde die Musik für jenes »wahre Deutschland« ins Feld geführt. In ihr trafen sich die Hoffnungen und Ansprüche vieler in Deutschland Gebliebener mit durchaus nicht deckungsgleichen Hoffnungen und Ansprüchen der Exilierten wie in einem doppelseitigen Spiegel, in dem jeder sich selbst sah – auch wenn es regelmäßig zu Ernüchterungen, Verunsicherungen bis hin zu Konflikten führte, wenn einer der Beteiligten hinter den Spiegel zu blicken versuchte und die Verschiedenheit der Hoffnungen und Ansprüche hervortrat.

Für die Gebliebenen sprach unmittelbar nach dem Krieg der viel zitierte Historiker Friedrich Meinecke mit seiner Idee der »Goethe-Gemeinden«, wenn er in »Die Deutsche Katastrophe« vor allem die kulturelle Bedeutung der Musik hervorkehrte:

»Was gibt es Individuelleres und Deutscheres als die große deutsche Musik von Bach bis Brahms? Und gerade sie ist es, die am dankbarsten von der übrigen Welt aufgenommen wurde und uns ihr seelisch nahe bringt. So universal wie die deutsche Musik insgesamt zu wirken vermocht hat, haben ja die übrigen Gebiete unseres Kulturlebens – Kunst, Dichtung, Wissenschaft –, nur in einzelnen großen Hervorbringungen zu wirken vermocht.«

### »Speaking German on Goethe and Bach«

Meineckes Buch traf offenbar nicht nur in Deutschland einen Nerv. Bereits im Erscheinungsjahr 1946 kam es zu einer zweiten Auflage, es folgten zahlreiche Wiederauflagen, und 1950 erschien eine englische Übersetzung des Historikers Sidney B. Fay bei Harvard University Press. Das wussten auch die Emigranten. Nahum Goldmann, der Gründungspräsident des Jüdischen Weltkongresses, erinnert sich in einem Interview 1971, er sei deshalb so geeignet gewesen für die Wiederaufnahme der Kontakte zu Deutschland und vor allem zu Konrad Adenauer, weil er in der Lage gewesen sei, ein besonders persönliches Verhältnis zu diesem aufzubauen: »speaking German on Goethe and on Bach«.

An der Musik entschied sich nach dem Zweiten Weltkrieg, dass und wie die deutsche Kultur sich positionieren konnte – als eine Kultur, die eben nicht mehr nur auf Deutschland selbst bezogen, sondern durch die vertriebenen Künstler und Intellektuellen mit der ganzen Welt verbunden war, was sie paradoxerweise auch am Leben erhalten hat. Die Vertreibung der Künstler aus dem Einflussbereich des nationalsozialistischen Regimes wendete letztlich jene kulturelle Hegemonie-Hoffnung der Nazis, die im Nationalismus des 19. Jahrhunderts wurzelte, auf eine geradezu subversive Weise: Wirksam wurde der damit verbundene Universalitätsanspruch gerade nicht durch das Hegemoniestreben eines chauvinistischen Nationalstaates und erst recht nicht des nationalsozialistischen Regimes, sondern als der eines über die ganze Welt verstreuten »anderen« Deutschlands. Zwar ist das Beharren auf der deutschen Kultur immer wieder (und sicher nicht selten zu Recht) als Weigerung der gebliebenen Deutschen interpretiert worden, sich dem Kulturbruch zu stellen, gleichzeitig aber konnte es auch als Basis für die Möglichkeit gelten, sich wieder als Teil dieser nun internationalisierten Kultur zu begreifen.

Nicht von ungefähr spielte die Musik bei der (Re-)Integration Westdeutschlands in ein Netzwerk von international arbeitenden Nichtregierungsorganisationen im Umfeld der UNESCO eine wichtige Rolle. Zentral war dafür der 1949 gegründete *International Music Council* (IMC). Die Gründung einer deutschen Gruppe der *Association Internationale des Bibliothèques, Archives et Centres de Documentation Musicaux* (AIBM) im Jahr 1958 war eng mit der Entstehung einer internationalen Quelledatenbank *Répertoire Internationale des*

*Sources Musicales* (RISM) im gleichen Jahr verbunden. Seit 1960 sitzt deren weltweit agierende Zentralredaktion in Deutschland. Sie wird aktuell von der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften gefördert und arbeitet mit großen deutschen Institutionen wie der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz und der Bayerischen Staatsbibliothek als Projektpartnern zusammen. An bis heute bestehenden Organisationen wie RISM zeigt sich beispielhaft, wie stark die Dokumentation und Sammlung von Musikalien nach dem Zweiten Weltkrieg von deutscher Seite als Gelegenheit zu internationaler Vernetzung und Reintegration begriffen worden ist und wie lange die Überzeugung vom symbolischen Werk dieser Musikalien trägt. Harald Heckmann berichtete in einem Rückblick auf die Geschichte von RIS. 2010 über die Gründung des neuen, in internationaler Zusammenarbeit erstellten Quellenlexikons auf der ersten Nachkriegskonferenz der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Basel:

»Ich erinnere mich nicht mehr, was uns Zuhörern damals mehr Respekt einflößte: der Mut, ein solch gigantisches und in seinem Umfang und Aufwand auch nicht ansatzweise überschaubares Projekt anzugehen, oder das (mit einer gewissen Verzögerung) einsetzende gewaltige positive Echo, das ihm entgegen gebracht wurde. Und dies, obwohl die Idee aus Deutschland kam, das zwar weltweit als Ursprungsland einer neuzeitlichen Musikwissenschaft galt, das aber einen erheblichen Teil dieses Ansehens in der Zeit zwischen 1933 (oder auch schon früher) und 1945 (oder auch darüber hinaus) verspielt hatte.«

Durch die Orientierung an der Materialität musikalischer Quellen und die für deren Dokumentation erforderliche Lokalisierung wurde letztlich jene neue, übernationale Kartierung möglich, deren politische Dimension sich von Beginn an im Umfeld des bei der UNESCO in Paris angesiedelten *International Music Council* zeigte.

### **Wirtschaftliche Internationalisierung und kulturelle Öffnung**

Auch die Verbindung der deutschen Kulturlandschaft mit außer-europäischen Musiktraditionen wurde maßgeblich durch dieses von Paris aus geknüpft und auch für Deutschland kultur- und wissenschaftspolitisch nach innen wie außen überaus wirksame

Netz zivilgesellschaftlicher Verbände in Kultur und Wissenschaft befördert. Beispielhaft zeigt dies das mit Hilfe der Ford Foundation 1963 auf den Weg gebrachte, in Berlin angesiedelte »Internationale Institut für Vergleichende Musikstudien und Dokumentation«, das mit der *UNESCO Collection of Traditional Music of the World* zusammenarbeitete, ab 1967 die Redaktion der vom IMC getragenen Zeitschrift *World of Music* besorgte und zahlreiche Austauschprojekte anregte und durchführte. Auch die wirtschaftliche Internationalisierung wurde eng verbunden mit einer solchen kulturellen Öffnung, deren Fundament ein über die Universalität des Kunstanspruchs gesicherter gesellschaftlicher Aushandlungsraum bildete. Das zeigen die Debatten über Kulturaktivitäten der deutschen Botschaften ebenso wie die Kulturprogramme der deutschen Industriemessen sowie die Messen mit deutscher Beteiligung im Ausland. Solche Öffnung, die bald auch die sogenannte populäre Musik einbezog, wurde als liberale, demokratische Alternative zu den ästhetischen Setzungen der sozialistischen Internationale in dem Maße möglich, in dem sich eine so verstandene Kultur nicht mehr als durch den Zivilisationsbruch des Nationalsozialismus in Frage gestellt sah. Die Bedeutung der Kultur und im Besonderen der Musik in einer so begründeten Kulturdiplomatie liegt gerade nicht darin, dass sie eine bestimmte (ggf. essenzialisierbare) Gestalt hat, sondern darin, dass man der Auseinandersetzung mit und über Musik einen zentralen Platz in dem Aushandlungsraum auch zwischen demokratischen Staaten zuweist.

Wenn die deutsche Kanzlerin im Mai 2013 dem neu gewählten argentinischen Papst Franziskus bei ihrem Antrittsbesuch neben einer Hölderlin-Ausgabe eine 107 CDs umfassende Gesamtaufnahme der Dirigate Wilhelm Furtwänglers mitbringt, so spiegelt sich darin nicht einfach die Bedeutung der deutschen Musikkultur für die internationale Wahrnehmung des Landes. Vielmehr betont die sicher nicht zufällige Wahl des Dirigenten die auch heute noch virulente vergangenheitspolitische Dimension dieser Kultur. Hier wird keine kulturelle Essenz beschworen, sondern auf die Notwendigkeit zur Auseinandersetzung gesetzt, auch und gerade unter den Voraussetzungen eines universalen Kunstanspruchs. Indem kein kompositorisches Oeuvre, sondern ein Dirigent als Repräsentant fungiert, liegt der Fokus nicht auf den Werken, sondern auf dem – historischen Bedingungen und politischen wie moralischen Fallstricken unterworfenen – künstlerischen Umgang mit Musik. Merkel bzw. das

Protokoll der Bundesregierung hätte ggf. auch einen neutraleren, jüngeren Dirigenten wählen können. Mit Furtwängler setzt Merkel auf jene Generation von Künstlern, die ihre Karriere vor 1933 längst gefestigt hatte, gleichwohl jedoch mit der unrühmlichen deutschen Vergangenheit und dem diskussionsbedürftigen Verhältnis des nationalsozialistischen Regimes zur Musik eng verbunden war – und auf eine Figur, die in dieser Spannung auch in der internationalen Wahrnehmung durchaus präsent ist, wie Ronald Harwoods Theaterstück *Taking Sides* (1995) und dessen Verfilmung durch István Szabo 2001 zeigen. Und erst jüngst rückt Helmut Lethen Furtwängler und mit ihm die Musik – neben dem Juristen Carl Schmitt, dem Mediziner Ferdinand Sauerbruch und dem Schauspieler Gustav Gründgens – in die Reihe der »Staatsräte«, an denen er das komplexe Verhältnis der Eliten zum nationalsozialistischen Regime diskutiert. Sein Buch zeigt, dass und inwiefern die Musik in solchen Verhandlungen über die Verantwortung der Eliten durchaus bis heute eine politisch aktuelle Dimension behalten hat.

Schon im Koalitionsvertrag von 2013 traute man der Musik einiges zu: »Der 250. Geburtstag von Ludwig van Beethoven im Jahr 2020 bietet herausragende Chancen für die Kulturnation Deutschland im In- und Ausland«, hieß es dort. Wenn im Koalitionsvertrag von 2018 nun die Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik (AKBP) programmatisch gestärkt wurde, so sollte man dieser Stärkung jene Bewusstheit über die historischen und politischen Konditionen des Umgangs mit Musik zugrunde legen, die das Papst-Geschenk 2013 transportiert hat, und Kultur als autonomen Aushandlungsraum gesellschaftlicher Übereinkünfte stärken. Die Musik mit ihrer vergangenheitspolitischen Dimension liefert gerade dafür eine aktuelle Basis. Eine Auswärtige Kulturpolitik, die sich dies nicht entgehen lässt, wird eine Debatte über die Funktion von Kunst und Kultur in demokratischen Gemeinwesen befördern, die nicht nur außen-, sondern auch innenpolitisch höchst wirksam sein kann.



**Rosanne Cash** hört

**The Beatles** — *You've Got to Hide Your Love Away*

zu Hause, New York City, 10. August 2014

# Kira Alvarez

## Mit sanfter Macht zur Versöhnung

Schon seit sehr langer Zeit kommt westliche klassische Musik zum Einsatz, um in politischen Zusammenhängen Einfluss zu nehmen und »Soft Power« auszuüben – etwa bereits im Rahmen von Opernaufführungen in der frühen Neuzeit bis hin zu Konzertreisen im Kalten Krieg und darüber hinaus.

»Soft Power« wurde zum wichtigen, wenn auch recht unscharfen Begriff in der Politikwissenschaft, um das Potenzial der Kultur zu beschreiben, vor allem im Rahmen der internationalen Politik Einfluss zu nehmen, ohne dabei Zwang auszuüben. Kleinster gemeinsamer Nenner der Bedeutung von »Soft Power« ist dabei, dass sie in der Regel als ein Instrument von Staaten verstanden wird. In jüngster Zeit haben in diesem Zusammenhang Orchesterauftritte in politisch sensiblen Kontexten besondere Aufmerksamkeit erregt. Die Reise des irakischen *National Symphony Orchestra* nach Washington D. C. im Jahr 2003 oder die Tournee der New Yorker Philharmoniker nach Nordkorea im Jahr 2008, die vom US-Außenministerium finanziert wurden, sind nur zwei Beispiele dafür. »Sanfte Macht« kann auch durch pädagogische Programme zur Förderung und Verbreitung klassischer Musik ausgeübt werden, wie es zum Beispiel das 1975 gegründete venezuelanische Jugendorchester *El Sistema* anstrebt: Es handelt sich dabei um ein nationales Netzwerk aus Musikschulen, Orchestern und Chören, welches das Ziel verfolgt, der Gewalt, dem Drogenmissbrauch und der Kinderverwahrlosung in sozial benachteiligten Vierteln entgegenzuwirken.

### **Appell an das Bessere im Menschen**

Westliche klassische Musik ist vielleicht in besonderem Maße dazu geeignet, politische Botschaften zur Überwindung von Barrieren, Sprachlosigkeit und Konflikten zu verbreiten.

Als Kunstform, die traditionellerweise mit dem Erhabenen in Verbindung gebracht und an besonderen Orten aufgeführt wird, kann die klassische Musik wohl besonders gut an das Bessere im

Menschen appellieren – was in alltäglichen politischen Kontexten und Settings leicht verpuffen kann.

Doch jenseits anekdotischer Evidenz und Reflexionen in der medialen Wahrnehmung ist die sanfte Macht klassischer Musik in internationalen und konfliktreichen Situationen schwer zu messen, da Veränderungen im Geist und in der Einstellung nur langsam oder gar nicht auf dem Papier dokumentiert werden können. Es überrascht daher nicht, dass das Konzept von Musik als »Soft Power« oft mit Skepsis betrachtet wird und Gegenstand kontroverser Debatten ist.

Aber wenn die Institutionen klassischer Musik und ihre Darbietungen ein überzeugendes Signal senden und von starken politischen Botschaften umrahmt werden, können sie inspirierende Symbole des internationalen Dialogs sein und die Sensibilität für Vielfalt fördern.

Allerdings kann die Überzeugungskraft einer solchen »Musikdiplomatie« Schaden nehmen, wenn sie zu eng mit einem Staat identifiziert und an Regierungen gebunden ist. Denn schließlich sind Staaten und Regierungen ja oft selbst in Konflikte involviert, und ihre jeweiligen nationalen Interessen können der Glaubwürdigkeit ihrer Botschaft, einen Dialog führen zu wollen, Abbruch tun. Und in einigen Staaten ist das Konzept einer Musikdiplomatie auch schlichtweg einfach nicht vorhanden.

Vor dem Hintergrund solcher Ausgangsbedingungen, die wiederum selbst aus Konfliktsituationen entstanden sein können, sind immer wieder private Institutionen und Einzelpersonen dazu angetreten, die klassische Musik zur Förderung des Dialogs und der Zusammenarbeit zu nutzen – aber eben nicht im Namen eines bestimmten Staates.

Wir müssen über den Tellerrand des Staates hinausschauen, um erkennen zu können, wie Persönlichkeiten und Institutionen der klassischen Musik den internationalen Dialog gefördert und Versöhnung vorangetrieben haben. Dazu möchte ich im Folgenden zwei jüdische Künstler vorstellen – zwei ausgesprochen erfolgreiche, kosmopolitische Persönlichkeiten von beträchtlicher musikalischer Bedeutung, die politisch aktiv waren und ihre politische Botschaft und ihr Wirken mit klassischer Musik verbunden – und dabei aber nicht versucht haben, die Kulturdiplomatie eines Staates zu flankieren.

Es handelt sich dabei um den in Polen geborenen jüdischen Geiger Bronislaw Huberman (1882–1947) und den in Amerika geborenen, später britischen Geiger Yehudi Menuhin (1916–1999). Huberman gründete im Jahr 1936 das heutige *Israel Philharmonic Orchestra*,

sein ehrgeizigstes musikalisches Projekt, das er von Anfang an auch als politisches Instrument betrachtete. Und Menuhin war während seines gesamten Lebens politisch aktiv, ob im Rahmen seiner kulturdiplomatischen Vorträge in Berlin oder in seinen zahlreichen internationalen Aktivitäten.

### **Bronislaw Huberman (1882–1947)**

Der polnisch-jüdische Geiger Bronislaw Huberman gründete 1936 das *Palestine Symphony Orchestra*, das 1948 in *Israel Philharmonic Orchestra* umbenannt wurde. Von klein auf führte er ein nomadisches Leben und wechselte häufig die Länder und Aufenthaltsorte.

Als politischer Aktivist wurde Huberman in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen einer der namhaftesten Befürworter einer paneuropäischen Bewegung. Früh schon wurde er zu einem kompromisslosen Kritiker des Nazi-Regimes. Sein Leben war bestimmt von Themen, die weit über den konventionellen Horizont eines Musikers hinausgehen. Kunst und Politik, Kosmopolitismus und Nationalismus waren in vielerlei Hinsicht die polaren Gegensätze, zwischen denen sich Huberman durch die turbulenten und schwierigen Zwischenkriegsjahre navigierte. In die Gründung des *Palestine Orchestra* flossen all seine Erfahrungen und die Themen, die ihn beschäftigten, mit ein.

Eine Konzertreise in die Vereinigten Staaten im Jahr 1921 gab Hubermans politischem Bewusstsein neue Nahrung und förderte sein Engagement für die Paneuropa-Bewegung. Seiner Ansicht nach würde eine Vereinigung Europas den Kontinent von der politischen und wirtschaftlichen Misere retten, die er nach dem Ersten Weltkrieg erlebte, und dem Aufschwung des Nationalismus, der die Krise begleitete, ein Ende setzen.

Huberman glaubte, dass klassische Musik das perfekte Vehikel für die Verbreitung seiner internationalistischen Botschaft wäre. Angesichts des allmählichen Niedergangs der paneuropäischen Bewegung und des gleichzeitigen Anstiegs des gewalttätigen Nationalismus in Europa übertrug er – kreativ und etwas paradox – seine Vision für ein geeintes Europa auf das Projekt eines Orchesters für das Mandatsgebiet Palästina in den 1930er-Jahren.

Seine Entscheidung, ein Orchester zu gründen, entsprang dem Wunsch, der ganzen Welt zu zeigen, dass Musik ein Bekenntnis zum Internationalismus ist und gleichzeitig mit dem Projekt, im Mandatsgebiet Palästina einen Nationalstaat zu schaffen, Hand in

Hand gehen könne. Das Orchester war für Huberman das geeignete Instrument, um die sein Leben bestimmenden Themen miteinander zu verknüpfen. Das Orchesters wurde indes auch zum Zufluchtsort für zahlreiche verfolgte deutsch-jüdische Musiker, ohne dass Huberman dabei seine umfassendere, gesamteuropäische Vision aus den Augen verlor.

Hubermans konkrete Pläne für das Orchester verleihen dieser Vision Ausdruck: Erstens sah er vor, dass auch nichtjüdische Solisten auftreten und dass Konzerte gelegentlich auch von nichtjüdischen Dirigenten geleitet würden. Und zweitens plante er, dass das Orchester in einem Geiste der internationalen Brüderlichkeit durch die ganze Welt touren sollte.<sup>1</sup> Die internationale Präsenz des Orchesters sollte ein wesentliches Element der Identität der Institution sein. Denn internationale Konzerte würden »die Mission der Musik als Instrument der internationalen Verständigung«<sup>2</sup> am deutlichsten demonstrieren. Durch diese beiden Maßnahmen wollte Huberman zeigen, dass die Musik nationale Grenzen überwinden kann.

Drei Beispiele aus der Frühgeschichte des Orchesters zeigen, wie Huberman versucht hat, diese Ziele zu verwirklichen: Er lud Arturo Toscanini ein, das Eröffnungskonzert des neuen Orchesters im Jahre 1936 zu dirigieren; er lud den unverblümt antinazistischen, deutschen und nichtjüdischen Geiger Adolf Busch als Solist in der ersten Saison ein; und schließlich brachte er das Orchester dazu, gleich in der ersten Saison eine Konzertreise nach Ägypten zu unternehmen, denn, wie Huberman in einem im Jahr 1940 in der *South African Jewish Chronicle* veröffentlichten Artikel argumentierte: die Konzerte des Orchesters in Ägypten könnten »zu besseren Beziehungen zwischen Juden und Muslimen beitragen«.<sup>3</sup> Dies war Hubermans »Politik der Musik« in Aktion, die durch Musik mit gutem Beispiel vorangehen und den internationalen Dialog fördern wollte.

### **Yehudi Menuhin (1916–1999)**

Yehudi Menuhin wurde in den Vereinigten Staaten geboren und wuchs bei seinen aus Russland stammenden jüdischen Eltern auf. Seinen musikalischen Ruhm stellte er in den Dienst seines internationalen humanitären Engagements über alle religiösen und ethnischen Grenzen hinweg. Die umfangreichen Schriften und Reden von Menuhin legen Zeugnis ab von seinem Engagement für die breite Vielzahl von humanitären und politischen Themen, mit denen er sich befasste.

Zu seinem politischen Engagement gehörte etwa, dass er unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkrieges in Berlin Konzerte gab, aber auch, dass er nach einer Konzertreise nach Südafrika im Jahr 1950 offen Kritik am dortigen Apartheidregime übte und dass er nach Erhalt des Wolfspreises im Jahr 1991 Stellung zum israelisch-palästinensischen Konflikt bezog.

Menuhin engagierte sich auch zusammen mit dem berühmten indischen Sitar-Spieler Ravi Shankar, dem er zum ersten Mal in den 1950er-Jahren begegnet war, im interkulturellen Musikaustausch.

Kurzum, Menuhin nutzte seine Position als international renommierter Konzertgeiger, um den Dialog innerhalb der vom Krieg zerstörten Gesellschaften und innerhalb der zunehmend globalisierten, vielfältiger werdenden Welt auf vielfältige Weise zu fördern.

### **Geste der Versöhnung**

Menuhin berief sich auf seine Identität als Jude, als er seine starke Geste der Versöhnung machte: Er entschloss sich dazu, in den Ruinen von Berlin aufzutreten und gab ab 1946 eine Reihe von Konzerten, die vom *Office of Military Governor* (OMGUS) der Vereinigten Staaten gefördert wurden. Die Konzerte waren eine ganz außergewöhnliche Einbettung der klassischen Musik in einen höchst aufgeladenen politischen Kontext.

Menuhin stellte sich der schwierigen Aufgabe, kurz nach dem Holocaust nicht nur vor einem deutschen Publikum zu spielen, sondern auch vor jüdischen Überlebenden in einem Berliner DP-Lager<sup>4</sup> aufzutreten. 1947 gab er außerdem auch Konzerte gemeinsam mit dem umstrittenen Dirigenten Wilhelm Furtwängler, der bis 1945 Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker gewesen war. Menuhin wurde wegen dieser Aktivitäten im Ausland heftig kritisiert, kehrte aber weiterhin für Konzerte ins Nachkriegsdeutschland zurück. Insbesondere Holocaust-Überlebende in den DP-Lagern kritisierten ihn dafür scharf.

Die Entscheidung dafür, trotz aller Einwände in Deutschland aufzutreten, begründete Menuhin mit dem Potenzial der klassischen Musik, Brüderlichkeit und »Toleranz«<sup>5</sup> zu fördern. Der Erlös aus den Konzerten kam der jüdischen Fürsorge, der Berliner Philharmonie und der neu gegründeten Freien Universität Berlin zugute. In einem Konzert für die Studierenden der Freien Universität betonte Menuhin, dass er für die Deutschen spiele, weil die klassische Musik eine gemeinsame Kultur und eine gemeinsame Basis auch nach den Verwüstungen des Zweiten Weltkrieges bilde.

In einem Konzert an der Universität im Jahr 1959 las er sogar einen Brief eines ehemaligen hochrangigen Mitglieds der Hitlerjugend vor, der behauptete, er sei kein Nazi mehr, nachdem er Menuhin im Radio gehört habe.<sup>6</sup>

Diese Berliner Konzerte zeigen, dass die Kraft und der Einfluss Menuhins in Deutschland kurz nach dem Holocaust und nach der Nazi-Herrschaft auch mit seiner jüdischen Identität zu tun haben. Sie waren sein erstes musikalisch-politisches Statement, und sie warfen einen langen Schatten voraus. Denn auch in späteren Zeiten hat Menuhin sich und die klassische Musik immer wieder in ähnlicher Weise in komplexe politische Spannungs- und Konfliktsituationen eingebracht.

### **Vermächtnisse**

Bronislaw Huberman und Yehudi Menuhin hätten das Tor zur Welt jenseits der klassischen Musik auch leicht verschlossen halten können, aber sie arbeiteten hart daran, das »Kapital« ihres musikalischen Ruhms in die Aufmerksamkeit zu verwandeln, die sie brauchten, um politische Botschaften zu vermitteln. An ihrem Beispiel wird deutlich, dass klassische Musik ein erhebliches Potenzial besitzt, um Soft Power auszuüben.

Huberman und Menuhin lehren uns, dass wir zuallererst Individuen wie sie selbst brauchen, die dazu bereit und in der Lage sind, sich mit ihrem musikalischen Können der politischen Aufgabe zu widmen, Dialoge zu initiieren, das interkulturelle Verständnis zu fördern, kosmopolitische Botschaften zu verbreiten und dadurch dazu beizutragen, Konflikte zu überwinden. Es gibt indes noch weitere Bedingungen, die erfüllt sein müssen, damit die Botschaft eines Künstlers auf Resonanz stoßen. Menuhin konnte möglicherweise vor allem deshalb nach Kriegsende in Berlin so erfolgreich sein und soviel Gehör finden, weil er ein jüdischer Musiker war, der nach dem Holocaust in Deutschland auftrat.

Es gibt ein nützliches Kommunikationsmodell, das das grundlegende Problem erläutert: Es muss einen »Sender« (die musikalische Persönlichkeit oder eine musikalische Institution), eine »Botschaft« (die politische Aussage, die der Sender vermitteln will), ein »Medium« (hier: die klassische Musik, vielleicht bestimmte Stücke, die besonders geeignet sind, um die Botschaft zu vermitteln) geben, und schließlich muss ein »Empfänger« vorhanden sein, der die Botschaft je nach Kontext und kulturellem sowie historischem Hintergrund

wahrnimmt und verarbeitet. Diese Konstellation muss immer dann im Auge behalten werden, wenn man allgemeine Aussagen über Musik und Soft Power oder Musikdiplomatie machen will.

Der in Argentinien geborene Dirigent und Pianist Daniel Barenboim, der 1999 gemeinsam mit dem verstorbenen palästinensischen Intellektuellen Edward Said das *West-Eastern Divan Orchestra* gründete, ist eine Persönlichkeit, der diese verschiedenen Ebenen perfekt kennt und in seiner Arbeit berücksichtigt. Er kann deshalb als intellektueller Nachfahre von Huberman und Menuhin bezeichnet werden.

Das Orchester ist sowohl symbolisch als auch in seiner sozialen Zusammensetzung ein

Gegenmodell zu den Konfliktparteien und den harten Grenzlinien in Israel, Palästina und dem Nahen Osten im Allgemeinen. Barenboim ist somit ein weiteres Beispiel einer jüdischen Musikerpersönlichkeit, der sich der Musikdiplomatie und der Erschließung des Potenzials der klassischen Musik zur Bewältigung eines der hartnäckigsten Konflikte der Gegenwart verschrieben hat.

*Aus dem Englischen von Mirjam Schneider*

- 1 *Bronislaw Huberman, Palestine and Its Orchestra*, in: The Manchester Guardian, 18. Januar 1937.
- 2 *The Orchestra and the Public*, in: The Palestine Post, 19. Februar 1940. Huberman sprach über die das Benefizkonzert des Orchesters von 1940 in Kairo, dessen Erlös an den Ägyptischen Roten Halbmond ging, um den Opfern eines Erdbebens vom 27. Dezember 1939 in Erzincan, Türkei, zu helfen.
- 3 *Huberman on the Palestine Symphony Orchestra*, in: The South African Jewish Chronicle (Capetown), 10. Mai 1940.
- 4 DP-Lager (englisch *DP Camps*) waren Einrichtungen zur vorübergehenden Unterbringung sogenannter *Displaced Persons* (DPs) nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Deutschland, Österreich und Italien.
- 5 *Menuhin Tells Germans He Plays for Tolerance*, in: Star, Washington D.C., 27. September 1950.
- 6 *Menuhin Gives Stand on German Concerts*, in: Jewish News Detroit, Michigan, 6. Oktober 1950.



**Sheryl Crow** hört

**Stevie Wonder** — *Love's in Need of Love Today*

Milk Studio, Los Angeles, Kalifornien, 14. Mai 2014

# Mario Dunkel

## Vielstimmigkeit gestalten

Kultur sei ein »großer Eimer«, in dem lauter »Scheiße« schwimme – so definierte es der russische Professor Michail J. Schwydkoj auf einer durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst und die Deutsche Forschungsgemeinschaft geförderten Tagung zum Thema »Literatur und Auswärtige Kulturpolitik«, die im März 2017 an der Russischen Staatliche Geisteswissenschaftliche Universität (RGGU) Moskau stattfand. Die vulgäre Wortwahl Schwydkoj's war nicht zufällig. Neben seiner Rolle als Professor ist er außerordentlicher Vertreter des Präsidenten der Russischen Föderation in Fragen der internationalen kulturellen Zusammenarbeit und fungiert damit als offizielles Sprachrohr von Präsident Wladimir Putin. In Anbetracht dieser »Scheiße«, so Schwydkoj, der dieses Wort wiederholte, könne man die vermeintlichen Juwelen nationaler Kulturen nicht mehr finden. Der Kapitalismus habe das öffentliche Leben mit so vielen Abfallprodukten geflutet, dass die wahre Kultur zunächst davon bereinigt werden müsse, um wieder zum Vorschein zu kommen.

Schwydkoj's Kulturverständnis gibt einen Einblick in aktuelle Herausforderungen Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik (AKBP). Definitionen von Kultur – und Musik als Teil von Kultur – sind selbst Produkte kultureller Aushandlungen und dementsprechend äußerst divers. Die Tatsache, dass sich das Verständnis von Kultur innerhalb der (west-)deutschen AKBP seit den 1960er-Jahren stark verändert hat, sollte nicht zu der Schlussfolgerung verleiten, dass auch Akteurinnen und Akteure im Ausland dieses veränderte Kulturverständnis zum Ausgangspunkt ihrer Kulturpolitik machen. Ganz im Gegenteil scheinen sich Definitionen von Kultur unterschiedlicher Regierungen eher voneinander entfernt als aufeinander zubewegt zu haben. Die große mediale Aufmerksamkeit, die beispielsweise der Triumph des US-amerikanischen Pianisten Van Cliburn beim ersten Internationalen Tschaikowski-Wettbewerb in Moskau im Jahr 1958 erhalten hat, war nur dadurch möglich, dass ein ähnliches nationenübergreifendes Grundverständnis von kultureller Werthaltigkeit vorherrschte, das der

Tradition europäischer Kunstmusik einen wesentlich höheren Wert zuschrieb als anderen musikalischen Traditionen. Figuren wie scheinbar geniale Nationalkomponisten (Tschaikowski) und Klaviervirtuosen (Van Cliburn) waren unumstrittene Bestandteile von Nationalstolz, auf die bei einem mittlerweile veränderten Kulturverständnis – welches Kultur als dynamisch und relativ begreift – nicht mehr ohne Weiteres zurückgegriffen werden kann.

### **Hürden überspringen**

Die Co-Existenz unterschiedlicher Vorstellungen von dem, was Kultur ist oder sein soll, stellt Planer von Kulturprogrammen vor die große Herausforderung, Programme entwerfen zu müssen, die das Kulturverständnis des Gegenübers mitberücksichtigen. An diesem grundlegenden Punkt kann die transkulturelle Musikpädagogik<sup>1</sup> wichtige Impulse bieten. In den vergangenen zehn Jahren gab es innerhalb der Musikpädagogik vermehrt Debatten zum Kultur- und Musikverständnis. So unterscheidet Dorothee Barth, Professorin für Musikpädagogik in Osnabrück, beispielsweise zwischen einem normativen, einem ethnisch-holistischen und einem bedeutungsorientierten Kulturbegriff. Während der normative Kulturbegriff nach Barth eine hierarchische Vorstellung von Kultur als Bildung vertritt, die man in verschiedenen Ausprägungen haben bzw. nicht haben kann, reduziert der ethnisch-holistische Begriff Kultur auf einen ethnischen Ursprung. Im Fall Schwydkojs könnte man von einer Verbindung dieser beiden Definitionen sprechen. Der bedeutungsorientierte Kulturbegriff hingegen beschreibt ein dynamisches und demokratisches Verständnis von Kultur als ein Geflecht von veränderlichen Bedeutungszuschreibungen und Sinngebungen.<sup>2</sup>

In der deutschen Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik ist heute ein pluralistisches Verständnis von Kultur vorherrschend. Unterschiedliche Kulturbegriffe können dabei gleichzeitig Verwendung finden. Der normative Kulturbegriff etwa ist die Voraussetzung für eine Praxis, die Beethovens 9. Sinfonie nach wie vor als ein deutsches und zugleich universell gültiges Meisterwerk begreift. Der Einsatz von deutschsprachigem Hip-Hop in der auswärtigen Musikpolitik hingegen basiert auf einem bedeutungsorientierten Verständnis von Kultur, sofern Hip-Hop als Geflecht aus diversen sozialen, ethnischen und transnationalen Einflüssen verstanden wird.

Neben dieser für das kulturpolitische Handeln grundlegenden Reflexion von Begriffen bietet die transkulturelle Musikpädagogik

weitere Anknüpfungspunkte für die auswärtige Musikpolitik im Bereich der Ausbildung »musikbezogener interkultureller Kompetenz«. Nach Jens Knigge und Anne Niessen umfasst musikbezogene interkulturelle Kompetenz

»Bereitschaften, [...] Fähigkeiten und Fertigkeiten zur Realisierung von Annäherungen an als fremdartig empfundene musikalische Praxen mit dem Ziel eines respektvollen Umgangs. Bestandteil interkultureller Kompetenz ist außerdem die Fähigkeit und Bereitschaft zur Reflexion dieser Prozesse.«<sup>3</sup>

Durch die Förderung interkultureller Kompetenz können auch im Bereich der Musik Hürden interkultureller Begegnungen überwunden und interkulturelle Kommunikation verbessert werden.

Dadurch bieten sich vielzählige Möglichkeiten für den Einsatz transkultureller Musikpädagogik in der AKBP. Um interkulturelle Kompetenz zu fördern, könnten Musiker auf Begegnungen im Rahmen der Auswärtigen Kulturpolitik zunächst ausgiebig vorbereitet werden. Dazu würde nicht nur eine Vorbereitung im Hinblick auf persönliche, sondern auch auf *musikalische* Begegnungen gehören. Neben der Förderung ihrer interkulturellen Kommunikation im Allgemeinen sollten Musiker in der Kulturpolitik auch gezielt auf den Umgang mit denjenigen Musikkulturen vorbereitet werden, denen Sie im Rahmen eines kulturpolitischen Programms begegnen. Denn nur dadurch kann ein respektvoller Umgang mit den von Musikern möglicherweise als »fremd« empfundenen Musikkulturen gewährleistet werden. Dabei ist zu beachten, dass es nicht ausreicht, Musiker auf ein Zielland vorzubereiten, sondern dass Kultur als ein aus unterschiedlichen Aspekten bestehendes, veränderliches Geflecht zu verstehen ist. Eine interkulturelle Vorbereitung sollte sich nicht nach Stereotypen nationaler Musiken richten, sondern nach der aktuell in einer Zielkultur vorherrschenden Bedeutung musikalischer Praxen. Gleichzeitig sollte in einer Vorbereitung auf Einsätze innerhalb der Auswärtigen Kulturpolitik eine Selbstreflexion der eigenen musikalischen Identität stattfinden. Dadurch kann diese Praxis zum einen kontextualisiert und relativiert werden. Zum anderen ermöglicht die Selbstreflexion einen artikulierenden Umgang mit der eigenen musikalischen Sozialisation, der für den internationalen Dialog essenziell ist.

Neben der Vorbereitung auf Einsätze in der Auswärtigen Kulturpolitik könnten Musiker bei der Nachbereitung musikpädagogisch

unterstützt werden. In »Disco Ramallah« beschreibt der Kölner DJ Hans Nieswandt Erfahrungen, die er bei seinen Einsätzen für das Goethe-Institut unter anderem in Palästina, Israel, Ägypten und der Ukraine gemacht hat.<sup>4</sup> Nieswandt betont in diesem Reisebericht Situationen, in denen interkulturelle Kommunikation misslang. Durch einen retrospektiven Blick auf seine Aktivitäten als Botschafter für deutsche elektronische Musik gelingt es Nieswandt, auch den frustrierendsten Momenten seines Engagements eine gewisse Komik abzugewinnen. Dabei zeugt das Buch auch von einem erhöhten Reflexionsbedarf des Erlebten unter Musikern. Sinnvoll wäre es, an dieser Stelle Workshops für Kulturbotschafter im Bereich der transkulturellen Musikpädagogik anzubieten, in denen sie sich über ihre Erfahrungen austauschen und möglicherweise neue Perspektiven auf das Erlebte entwickeln könnten. In den Erfahrungen, die musikalische Botschafter bei ihren Einsätzen im Rahmen der Auswärtigen Kulturpolitik machen, steckt ein Potenzial, das bislang kaum genutzt wird. Dieses Potenzial umfasst den Austausch über interkulturelle, persönliche sowie musikbezogene Erfahrungen.

### **Neuformatierung musikalischer Identitäten**

Zusätzlich bietet die transkulturelle Musikpädagogik auch konkrete Handlungsmöglichkeiten vor Ort, insbesondere in Bezug auf Programme, die von einem bedeutungsorientierten Kulturbegriff ausgehen. Transkulturelle Musikpädagogik versucht Räume zu schaffen, in denen ein akteurszentrierter Umgang mit als fremdartig empfundener Musik ermöglicht wird. Akteurszentriert bedeutet in diesem Fall, dass Vorannahmen infrage gestellt werden und dass jede Teilnehmerin und jeder Teilnehmer den notwendigen Raum erhält um ihre bzw. seine musikalische Identität selbst zu definieren. Es muss also möglich sein, dass Teilnehmer etwa in einem südostasiatischen Land sich als Experten für europäische Kunstmusik definieren. Genauso muss es Teilnehmern aus Deutschland möglich sein, sich als Experten beispielsweise für nordindische klassische Musik zu definieren, sofern sie in diesem Bereich eine Expertise haben. Transkulturelle Musikpädagogik bewertet solche Irritationen als Chancen, da sie dazu anregen, Konstruktionen kultureller Zugehörigkeit zu hinterfragen und zu reflektieren.

Die transkulturelle Musikpädagogik baut dabei durchaus auf der Tradition deutscher AKBP auf. Musikprogramme, die die Gleichsetzung von Nation, Ethnizität und Kultur infrage stellen, haben in der Bundesrepublik eine beachtliche Vorgeschichte. Zum ersten Mal wurden solche

Programme in den 1960er-Jahren durch das Goethe-Institut konzipiert: Die großen Jazztourneen des Albert Mangelsdorff-Quintetts und des Klaus Doldinger-Quartetts, die ab 1964 regelmäßig stattfanden, betonten etwa explizit, dass die Musiker eine westdeutsche Variante afroamerikanischer Musik darboten. Zum ersten Mal in der auswärtigen Musikpolitik wurde hier eine Unterscheidung getroffen zwischen zeitgenössischer Kultur einerseits und Ethnizität andererseits. Dadurch dass westdeutsche Musiker eine ursprünglich afroamerikanische Musik aufführten, performten sie auch eine veränderte Vorstellung von Kultur.<sup>5</sup> Sie antizipierten in gewisser Weise den dynamischen Kulturbegriff, der ab 1970 in den Leitsätzen der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik auch offiziell zum Grundpfeiler westdeutscher Außenpolitik wurde.

Die transkulturelle Musikpädagogik ist auch eine Folge der historischen Ausweitung des Musikbegriffs innerhalb der (west-)deutschen AKBP. In der Auswahl derjenigen Musik, die für die deutsche Musik als repräsentativ gilt, ist die westdeutsche Musikpolitik seit den 1960er-Jahren sehr viel inklusiver geworden. War populäre Musik in der westdeutschen AKBP in den 1960er-Jahren noch ausschließlich auf Jazz beschränkt, der ausschließlich von männlichen Musikern dargeboten wurde, ist es seitdem gelungen, die Bandbreite populärer Musik sukzessive zu erweitern. In den 1970er-Jahren begann man damit, Jazzrock-Bands im Ausland auftreten zu lassen. Ab den 1980er-Jahren kamen dann Rock- und Pop-Bands zum Einsatz. Seit den 1990er-Jahren fanden dann auch elektronische Musik, Hiphop und weitere Genres in der AKBP Verwendung. Zudem begann man damit, marginalisierten Gruppen Raum zu geben.

- 1 In der musikpädagogischen Literatur sind sowohl die Begriffe Inter- als auch Transkulturalität gebräuchlich und nicht eindeutig voneinander abgegrenzt. In der Praxis ist es wichtig, ein Gleichgewicht aus beiden Ansätzen herzustellen. Demnach sollte die Betonung auf Verflechtungen und gegenseitiger kultureller Durchdringung, welche das Konzept der Transkulturalität beinhaltet, nicht dazu führen, dass die Wirkungsmacht von kulturellen Rahmen und Differenzbildungen ignoriert wird.
- 2 Siehe dazu Barth, Dorothee: *Wer hört wie ich und zu wem gehöre ich? Zum Begriff kultureller Identität im Kontext einer (interkulturellen) Musikpädagogik*, in: *Art Education Research* 9 (2014), S. 1–9. Dies., *Ethnie, Bildung oder Bedeutung? Zum Kulturbegriff in der interkulturell orientierten Musikpädagogik*, Augsburg 2008.
- 3 Knigge, Jens/Niessen, Anne, *Modelle interkultureller Kompetenz für das Fach Musik?*, in: Niessen, Anne/Lehmann-Wermser (Hrsg.), *Aspekte interkultureller Musikpädagogik*, Augsburg 2012, S. 57–72, S. 72.
- 4 Nieswandt, Hans, *Disko Ramallah und andere merkwürdige Orte zum Plattenauflegen*, Köln 2006.
- 5 Siehe dazu Dunkel, Mario, *Jazz—Made in Germany and the Transatlantic Beginnings of Jazz Diplomacy*, in: Ahrendt, Rebekah et al. (eds.), *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, New York 2014, p. 147–168.

# Streiflicht

## Shain Shapiro Mehr Musik wagen

Musik kann Wandel auslösen. Wenn man bei einem Live-Auftritt dabei ist, spielt es keine Rolle, neben wem man sitzt oder steht. Es könnte ein Milliardär oder ein Kleinkrimineller sein – wenn man zusammen in ein Lied verliebt ist, ist man in diesem Moment gemeinsam verzückt, wird der Moment allein von der Musik bestimmt. Denn Musik ist die einzige Kunstform, die die Grenzen von Klasse, Geschlecht und Generationen überwindet. Man kann die gleiche Musik wie die Großeltern hören oder Musik in einer Sprache, die man nicht versteht. Es spielt keine Rolle, denn in diesem Moment geht es um die Musik und um nichts anderes.

Wenn wir diese Lektion vom Individuellen auf die Gesellschaft übertragen, wird sie politisch bedeutsam. Internationale Politik ist derzeit eher in der Defensive und besteht eher in der Reaktion denn in der proaktiven, vorausschauenden Planung. Wenn man einen ganzen Nachrichtenzyklus mit einem einzigen Tweet steuern kann, wird es eben auch schwierig, einen substanziellen Dialog zu führen – dabei ginge es um mehr als nur die Brandbekämpfung, nämlich darum, Maßnahmen zu entwickeln, die helfen, Brandursachen zu vermindern und Sicherheit vor Bränden zu gewährleisten. Wenn wir Musik noch stärker in die internationalen Beziehungen integrieren und sie bewusster als »sanfte Macht« einsetzen würden, könnten mehr Probleme gelöst werden, anstatt immer neue Brandherde zu schaffen. Schauen wir uns ein paar Beispiele an.

Nehmen wir etwa Nordkorea. Eine der mächtigsten Soft-Power-Initiativen Nordkoreas ist ihre »nationale« Band, die Moranbong-Band. Diese Band – ob man ihre Musik nun mag oder nicht – war essenziell für die Teilnahme Nordkoreas an den Olympischen Winterspielen. Der Besuch eines Bandmitglieds in Südkorea ebnete den Weg für den Dialog und das Einverständnis. Musik führte in diesem Fall zu einem diplomatischen Wandel – wie klein auch immer.

Oder schauen wir uns die Macht und den Glanz des britischen Musikerbes an. Wenn auch der Brexit dem internationalen Ruf des Vereinigten Königreichs aus gutem Grund schadet, bleibt das britische Musikerbe dennoch ein Publikumsmagnet und stellt einen wichtigen Anreiz für Touristen dar, das Land zu bereisen – etwa auf den Spuren der Beatles, sei es bei einem Besuch in Liverpool oder bei einem Spaziergang über die Abbey Road in Nord-London.

Ein weiteres Beispiel ist das überaus erfolgreiche »Americana Music Triangle« im Süden der USA. Nachdem in den Städten und Dörfern zahlreiche Veranstaltungen ins Leben gerufen wurden, die dem Erbe und der Geschichte der

heimischen Musik gewidmet sind, hat sich dort auch eine geschäftige Tourismusindustrie entwickelt, die zur Schaffung von neuen Arbeitsplätzen, einem Aufschwung des Gastgewerbes und einer neuen Art der Erlebnisgastronomie geführt hat.

In all diesen Beispielen wurde Musik auf vielfältige Weise dazu genutzt, um eine andere, alternative Geschichte darüber zu erzählen, wer wir sind und darüber, dass wir mehr Gemeinsamkeiten teilen, als uns manchmal bewusst ist. Wenn wir diese Denkweise fördern und sie als strategisches Instrument in der lokalen und nationalen Politik sowie in den internationalen Beziehungen einsetzen würden, würde dies zu weniger Konflikten, weniger Misstrauen und mehr globaler Gemeinschaft führen.

Denn Musik löst einen emotionalen Zustand aus, in dem all das, was wir denken und tun, um uns voreinander zu schützen, uns abzugrenzen und abzuschirmen, überschritten wird.

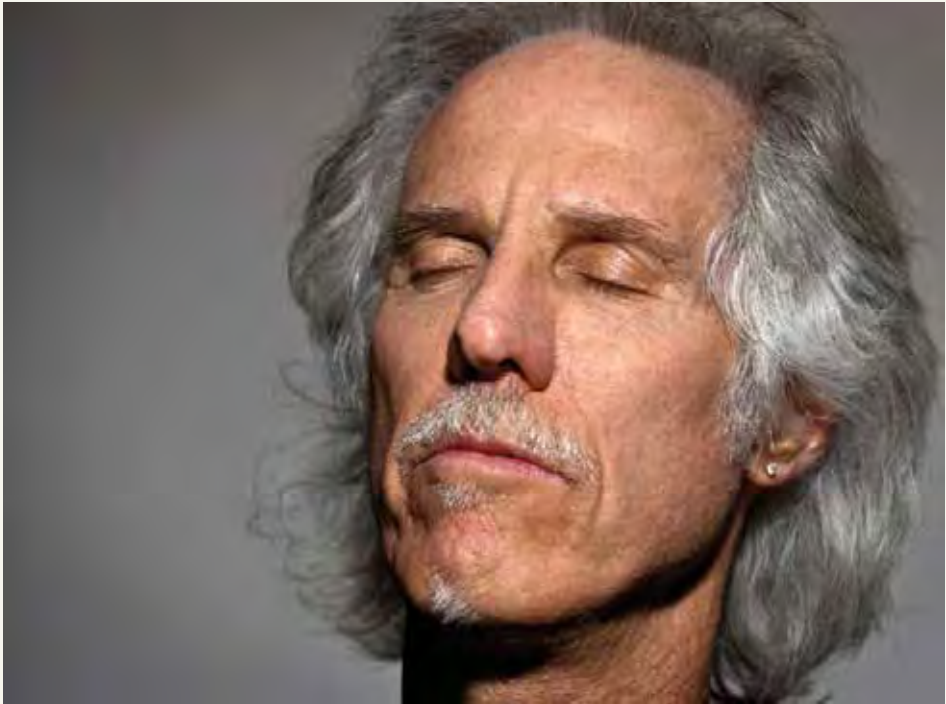
Doch je restriktiver wir sind, um so mehr ist es unser Ziel, unseren Zugang zu anderen und deren Zugang zu uns zu beschränken. Viele Regierungen handeln heute in diesem Sinne.

Dies führt zu mehr Regeln, Vorschriften und Strukturen, um Menschen fernzuhalten – vom Bau von Mauern bis zur Verschärfung der Einwanderungspolitik. So lässt es sich gerade weltweit beobachten, vom Vereinigten Königreich bis zu den Vereinigten Staaten. Es herrscht eine Politik, die darauf ausgerichtet ist, Erfahrungen zu begrenzen, anstatt sie zu ermöglichen und zu fördern. Sie führt zu einem deutlichen Anstieg der Militärausgaben bei gleichzeitiger Kürzung von Kunst- und Kulturprogrammen. Und gerade das treibt uns auseinander, anstatt uns einander näher zu bringen. Und das liegt auch daran, dass wir die transformativen Kräfte der Musik zu häufig außer Acht lassen, wenn es darum geht, die internationalen Beziehungen zu gestalten. Ich sage nicht, dass wir alle Gipfel und Treffen auf politischer Ebene mit einem Lied beginnen sollten, aber wären wir uns der Macht der Musik, positive gemeinsame Erlebnisse zu schaffen, besser bewusst, würden wir nach alternativen Wegen suchen, um besser miteinander umzugehen.

Lassen Sie uns also die Musik stärker in die internationale Politik einbringen. Es wird unser aller Leben verbessern.

*Aus dem Englischen von Mirjam Schneider*

# Universalsprache Musik?



**John Densmore** hört

**Modest Mussorgsky** — *Das große Tor von Kiew*, aus: *Bilder einer Ausstellung* (gespielt vom Chicago Symphony Orchestra, Seiji Ozawa)  
zu Hause, Los Angeles, Kalifornien, 15. Februar 2012

# Daniel Mark Eberhard

## Irriger Heilsglaube

»Die Musik ist als die universelle Sprache der Menschheit zu bezeichnen, durch welche das menschliche Gefühl sich allen Herzen in gleich verständlicher Weise mitteilen kann.«  
(Franz Liszt, 1811–1886)<sup>1</sup>

Dass ein Musikpädagoge und aktiver Musiker die in der Überschrift formulierte These einer »Universalsprache Musik«, die kein geringerer als Franz Liszt im vorangestellten Zitat untermauert, zumindest teilweise infrage stellt, mag zunächst verwundern – schließlich lassen sich unzählige Beispiele für eine offensichtlich verbindende, kommunikative Kraft von Musik anführen. Erinnerung sei diesbezüglich an das konstruktive Miteinander bei unterschiedlichen künstlerischen, musikpädagogischen, musiktherapeutischen, religiösen oder sportlichen Praktiken, in Jugendkulturen und -szenen, bei musikalischen Massenveranstaltungen (Love-Parade, Rock-/Pop-/Schlager-Konzerte etc.), bei Konzertereignissen oder bei geglückten interkulturell-musikalischen Begegnungen. Erinnerung sei überdies an weltweit ähnlich klingende Wiegen-, Liebes- oder Tanzlieder mit vergleichbaren musikalischen Strukturen, dem überzeitlichen und kulturübergreifenden Hang zur musikbezogenen körperlichen Bewegung und zum Singen oder an Ordnungssysteme innerhalb der Musik, etwa Metrum, Takt, Rhythmus, Hierarchie innerhalb von Tonfolgen etc.

In jüngerer Zeit etablieren sich neben den rein rezeptiv ausgerichteten Plattformen der digitalen Musikknutzung (z.B. YouTube, Spotify) zunehmend auch interaktive Online-Formate für die musikalische Interaktion von Individuen mit besonderen musikalischen und musikpädagogischen Interaktionspotenzialen.<sup>2</sup> Ebenso ist bekannt, dass vor allem die aktive Auseinandersetzung mit Musik biophysische, neuronale und hormonelle Auswirkungen haben kann, die nicht nur intrapersonell, sondern auch interpersonell verbindend

wirken können (z.B. in Zusammenhang mit der Ausschüttung des Bindungshormons Oxytocin).

Weshalb das obige Postulat von Seiten des Autors dennoch zumindest teilweise infrage gestellt wird, hat vorwiegend folgende Gründe:

**1** Die verbindende, kommunikative Kraft der Musik ist kein Automatismus, sondern eine spezifische Wirkung von Musik, die unter bestimmten Voraussetzungen eintreten kann.<sup>3</sup>

**2** Der mit dem Gedanken einer verbindenden Kraft von Musik einhergehende »Heilsglaube« kann weder über negative Ergebnisse dieser Verbindungsenergien hinwegtäuschen (vgl. Massenmanipulation durch Musik im Dritten Reich), noch darüber, dass es auch andere konstruktive, nonverbale Formen der Kommunikation und Vergemeinschaftung von Menschen gibt (z.B. durch Fußball).

**3** Aus Sicht der musikethnologischen Forschung bzw. der Vergleichenden Musikwissenschaft gilt die Vorstellung einer »Universalsprache Musik« bereits seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als überholt. Das Gemeinsame von Musik beruht etwa nach Ansicht von Charles Seeger (1940/41:122), George Herzog (1946:119) oder Alan P. Merriam (1964:10) darauf, dass Musik in jeder Kultur zu finden sei. Dennoch ermögliche Musik lediglich innerhalb eines spezifischen Sozialisationsystems und bei entsprechenden Lernbedingungen – vergleichbar mit Sprache – Kommunikation und Ausdruck (vgl. auch Bruhn 2000:19). Gemeinsam sind unterschiedlichen Kulturen neben dem grundsätzlichen Vorhandensein von Musik zudem z.B. das Phänomen Gesang, die Verbindung von Musik mit Leiblichkeit, die ästhetische Dimension von Musik oder die Existenz von Schallgeräten bzw. Musikinstrumenten (vgl. Barbakadse/Trinks 2016:172).

Im Gegensatz zu Musikethnologen oder Musikwissenschaftlern setzen sich Musikpädagogen primär mit Aneignungs- und Vermittlungsprozessen zwischen Menschen und Musik(en) auseinander, woraus sich andere Blickwinkel auf musikalische Praxen ableiten. Diesbezüglich stellt der Umgang mit »dem Fremden« und die Frage nach einer »Universalsprache Musik« eine musikpädagogische Kernfrage dar, erst recht mit Blick auf inter- bzw. transkulturelle oder inklusive Fragestellungen.

Bereits im Februar 1954 produzierte die Deutsche Grammophon im Rahmen einer Werbekampagne eine legendäre Schallplatte mit dem Titel »Musik... Sprache der Welt«. Aus heutiger globalisierter Perspektive durchaus fragwürdig ist hierbei die Tatsache, dass es sich bei den Aufnahmen sinfonischer Orchesterwerke »großer Meister« – wie auch bei der Neuauflage auf CD<sup>4</sup> – ausschließlich um europäisch geprägte Kunst- und Konzertmusik handelt.

Wofür der Autor folglich sensibilisieren möchte, ist ein reflektierter und umsichtiger Umgang mit der These »Universalsprache Musik« und letztlich ein Plädoyer für eine klare Trennung zwischen Potenzialen von Musik als »Universalsprache« und ihren tatsächlichen Wirkungen im Einzelfall. Mit anderen Worten: Potenziale, Korrelationen und Kausalitäten sollten mit Blick auf den häufig strapazierten Topos »Universalsprache Musik« hinreichend kritisch betrachtet werden.

### **Wo Musik verbindet**

Verbindungspotenziale zwischen Menschen und Musik bestehen etwa in Bezug auf

- die Vernetzung von Gehirn- und Körperarealen sowie von Körper und Psyche,
- die Verbindung von Menschen zu sich selbst,
- die Vergemeinschaftung von Menschen untereinander,
- die individuelle und kollektive Verknüpfung von Musik mit Situationen, Stimmungen, Gefühlen, Erinnerungen, Interessen und Vorerfahrungen etc.,
- Wahrgenommenes und mentale Repräsentationen,
- die Verschränkung von Musikalischem und Außermusikalischem.

Aktualität gewinnt die Mahnung an die verbindende Kraft von Musik seit geraumer Zeit besonders durch Inklusionsdiskurse, die »Flüchtlingsthematik« (insbesondere im Hinblick auf Spracherwerb bzw. -förderung und soziale Aspekte) oder therapeutische Anliegen wie z.B. die Traumabehandlung. Zu finden sind entsprechende Hinweise und Slogans in Überschriften von Presseartikeln<sup>5</sup>, auf Flyern von Musikschulen und Musikpädagogen<sup>6</sup>, auf Websites von Projektinitiatoren<sup>7</sup> oder Kulturförderprogrammen<sup>8</sup>.

Trotz zahlreicher überzeugender Beispiele der verbindenden Kraft von Musik – an diesen Einwand sei mit diesem Beitrag erinnert – treten diese

Effekte bei der Auseinandersetzung mit Musik nicht zwingend ein, wie es z.T. in esoterisch anmutenden Schriften suggeriert wird (vgl. Dörr 1992), sondern sind allenfalls Folge des gezielten Umgangs mit Musik.

Mahnend äußert sich hierzu auch Ulrich Rademacher, Mitglied des Präsidiums des Deutschen Musikrats:

»Spätestens seit den dröhnenden Massen des 1000-jährigen Reiches wissen wir, dass Musik nicht nur Integration, Toleranz und Verständnis fördert, sondern auch Gräben aufreißen, Mauern bauen und Menschen verführen kann. Gerade in unserem sogenannten postfaktischen Zeitalter der alternativen Fakten müssen wir wieder neu lernen, mit unseren Gefühlen bewusst umzugehen. Wir müssen wieder lernen, Emotionen und Ratio zu verknüpfen.« (VdM 2017)

Bei der These »Universalsprache Musik« lohnt sich ein genauerer Blick; zumindest ist nicht unmittelbar einsichtig, inwiefern Punks und Orchestermusiker, Volksmusiker und DJs, amerikanische Pop-Acts und indische Tabla-Spieler oder ein Muezzin und ein nepalesischer Obertonsänger *eine* gemeinsame Universalsprache sprechen sollten.

### **Sprache und Musik**

Das Broca-Areal ist eine Region der Großhirnrinde, benannt nach dem französischen Chirurgen Paul Broca (1824–1880), das als wesentlicher Teil des Sprachzentrums gilt. Es spielt auch für die Verarbeitung von Musik eine wichtige Rolle.<sup>9</sup> Prozesse der Musik- und Sprachverarbeitung gelten als grundsätzlich ähnlich<sup>10</sup>, denn sowohl Sprache als auch Musik (»Sprache der Gefühle oder des Herzens«) vermitteln etwas, zudem folgen beide syntaktischen Regeln. In beiden Fällen handelt es sich um komplexe klangliche Erscheinungsformen mit strukturellen Ähnlichkeiten (z.B. im Hinblick auf Tonhöhe, Rhythmik, Melodiebildung, Dynamik, Intonation, Melodie), die sich jedoch hinsichtlich ihrer Semantik und der Bedeutung ihrer einzelnen Parameter stark unterscheiden können.

Die Musikverarbeitung basiert auf einer subjektiven Bedeutungszuschreibung (vgl. Eggebrecht 1999, S. 10), Sprache vermittelt sich über konkrete Begriffe. In der Sprache repräsentiert ein Wort etwas (z.B. Stuhl), in der Musik *ist* ein Ton etwas, z.B. leise. Der Ton fungiert somit nicht als Zeichen/Repräsentant, sondern ist das Mitgeteilte

selbst (vgl. ebd.). Während die sprachliche Melodie der Übermittlung von Informationen (Sinngelalt, Gefühlslage, Appellcharakter...) dient, verfolgt die musikalische Melodie Zwecke der Ästhetik. Sprache in pragmatischen Kontexten zielt darauf ab, verstanden zu werden, Musik lässt unendlich viele Interpretationen zu. Sprache lässt sich zudem übersetzen, bei Musik ist das infrage gestellt (vgl. ebd.). Der Unterscheidung von Tonhöhen entspricht die Differenzierung von Phonemen.

Letztlich ist die Analogie zwischen Musik und Sprache auf der Grundlage folgender Kriterien nach R. Jourdain (1998, S. 334–340) nicht haltbar:

- *Exaktheit*: Linguistisch ist etwas richtig oder falsch. In der Musik sind die Grenzen eher fließend und Regelverletzungen ein kompositorisches Mittel.
- *Stil*: Die Grammatik der Musik kann sich in wenigen Generationen radikal verändern, sodass sie nicht mehr verstanden wird. Sprache widersetzt sich eher Veränderungen in so kurzer Zeit, wie musikgeschichtliche Entwicklungen zeigen.
- *Übersetzbarkeit*: Sprache lässt sich beinahe in jede andere überführen. Eine Beethoven-Sinfonie kann nicht ohne sinnentstellende Verluste in Country-Musik übersetzt werden.
- *Vielstimmigkeit*: Wenn verschiedene Wörter gleichzeitig erklingen, sind wir verwirrt. Eine vierstimmige Fuge können wir jedoch verfolgen.

(zit. nach Kopiez 2004, S. 59–60)

### **Empirische Annäherungen**

Neuere empirische Forschungserkenntnisse widersprechen der eben formulierten Auffassung, die unter anderem im Aufsatztitel »Der Mythos von Musik als universell verständliche Sprache« (Kopiez 2004) ihren Ausdruck findet. So kommen etwa Thomas Fritz und sein Team vom Max-Planck-Institut für Kognitions- und Neurowissenschaften Leipzig hinsichtlich der Frage nach kulturunabhängigen Universalien in der Musik zu dem Schluss: »Die emotionalen Ausdrücke der Musik sind universell, so wie Gesichtsausdrücke.«<sup>11</sup> In der zugrundeliegenden Studie wurde der afrikanische Volksstamm der Mafa im Mandara-Bergland in Nordkamerun, für den westliche Musik nahezu unbekannt ist, untersucht. Vorgespielt wurden den Mafa verschie-

dene Musikstile, etwa Tango, Rock'n Roll oder Bach-Konzerte. Aus den Ergebnissen, dass die Zuordnung der drei Grundstimmungen fröhlich, traurig oder bedrohlich über die Bewertung von Tempo, Tonhöhe und Klangfarbe problemlos gelang, wird abgeleitet, dass Menschen aus unterschiedlichen Kulturen (basale) Emotionen in der Musik ähnlich wahrnehmen (z.B. Freude, Trauer und Angst) – somit fände die im Eingangszitat von Franz Liszt formulierte Behauptung zumindest ansatzweise wissenschaftliche Bestätigung.

Assoziationen bzw. bildhafte Bedeutungszuschreibungen bei der Musikwahrnehmung sind Thomas Fritz zufolge jedoch kulturell geprägt.<sup>12</sup> Generell scheine zu gelten, dass die Wertschätzung von Musik von den eigenen Assoziationen abhängt. Während es hinsichtlich der Begriffe »Frieden« und »Morgen« zu ähnlichen Einschätzungen durch die Mafa kam wie bei westlichen Musikhörern, gab es auch erhebliche Wahrnehmungsunterschiede, etwa im Hinblick auf die im westlichen Raum in der Regel positiv konnotierte Sonne, die in Afrika teils als lebensbedrohlich empfunden wird. Vermutet wird, dass die mit der Musikwahrnehmung assoziierte bildhafte Vorstellung vorwiegend ein Ergebnis kultureller Prägung ist und kulturübergreifende Phänomene leicht durch eigene kulturelle Assoziationen überschrieben werden (vgl. Fritz u.a. 2013:5). Den entscheidenden Einfluss kultureller Prägung im Gegensatz zu biologischen Konstanten bestätigt auch eine Untersuchung von Josh McDermott vom *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) in Cambridge, der der Frage nachging, ob Menschen, die nie westlicher Musik ausgesetzt waren, ästhetische Unterschiede zwischen harmonischen oder dissonanten Klängen empfinden. Die Studie aus dem Jahr 2016 deutet darauf hin, dass das ästhetische Empfinden von Musik ein Ergebnis kultureller Einflüsse ist, eine Präferenz für bestimmte (konsonante) Klänge und Harmonien sei demzufolge nicht angeboren (vgl. Trafton 2016).

Ein Forscherteam der Harvard University richtete den Blick auf die Frage nach universellen Formen und Funktionen von Musik (vgl. Mehr u.a. 2018). Die 750 Teilnehmer der Studie aus 60 verschiedenen Ländern konnten sich online jeweils 14 Sekunden lange Musikstücke aus verschiedenen Kulturen der Welt anhören und sollten dann entscheiden, welchem Zweck das Musikstück diene, etwa dem Einschlafen, Tanzen, Heilen, ob es sich um Unterhaltungsmusik, einen Trauergesang oder einen Liebeslied handele – lediglich die ersten vier Funktionen waren jedoch in den Hörbeispielen tatsächlich vertreten. Aus der überwiegenden Übereinstimmung der Probanden-

einschätzungen in Bezug auf Schlaf- und Tanzlieder leiteten die Forscher ab, dass Musik ein universelles Muster von Form und Funktion zugrunde liegt, die kulturübergreifend erkennbar sei:

»Besonders treffsicher waren die Probanden bei Schlafliedern für Babys und bei Tanzmusik: die einen sind selbst in den entlegensten Kulturen eher trauriger, langsam und melodisch einfacher gestrickt, die anderen voller Temperament, mit Abwechslung und schnellen Tonfolgen.« (Müller-Jung 2018)

Da die Stichprobe global betrachtet recht klein war, die Probanden allesamt über einen Internetzugang verfügten und somit der »zivilisierten Welt« entstammten und die zu bestimmenden, musikalischen Pole recht eindeutig waren, ist die Aussagekraft der Studie als äußerst begrenzt zu betrachten. Geplant ist daher eine Replikation des Experiments in isolierten Gruppen von Einwohnern des bolivianischen Teils Amazoniens, denen die westliche Kultur unbekannt ist.

Damit Menschen die Musik der jeweils anderen besser verstehen können und sich daraus gemeinsame Verbindungen ergeben können, bedarf es offenbar ähnlicher emotionaler Wirkungen sowie der Konstruktion gemeinsamer Bedeutungen und Assoziationen. Diese können zufällig oder durch entsprechend professionell angeleitete musikalische, musiktherapeutische oder musikpädagogische Praxis entstehen. Letzterem Ansatz hat sich auch der Masterstudiengang »Inklusive Musikpädagogik/Community Music«<sup>13</sup> an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt verpflichtet, der den im angloamerikanischen Raum erfolgreichen Ansatz der Community Music erstmalig im deutschsprachigen Raum als Studiengang zur musikbezogenen Umsetzung des Menschenrechts »Inklusion« implementiert. Die zugrundeliegenden Prinzipien wie Partizipation, Demokratisierung von Bildung (unabhängig von kulturellem Hintergrund, sozialer Umgebung, gesundheitlichen Beeinträchtigungen etc.), *Bottom-up*-Pädagogik, Kontextbezogenheit, Zielgruppenorientierung und das Schaffen breitenwirksamer, niederschwelliger Zugänge zu Musik erhöhen die Wahrscheinlichkeit, dass Menschen eine gemeinsame musikalische Sprache finden können.

So einleuchtend die These einer Universalsprache Musik auf den ersten Blick erscheinen mag, dieser sicherlich wünschenswerte Nebeneffekt lässt sich global nur schwer wissenschaftlich verifizie-

ren und ist kein Automatismus der Auseinandersetzung mit Musik. Vielmehr muss die gemeinsame Sprache als Regelsystem mit vielfältigen emotionalen und assoziativen Begleitphänomenen bisweilen erst mühevoll gefunden werden, auf Ebene der meist hochkulturell und eurozentristisch orientierten Hochschulprogramme leistet der erwähnte Studiengang einen innovativen Beitrag.

- 1 zit. nach Heizmann, Klaus, *Musik – das große Geschenk*, Wiesbaden 1989, S. 22.
- 2 So ermöglicht etwa die Plattform *smule* ein globales kollektives Singen und Musizieren über das Internet, siehe <https://www.smule.com> [08.02.2018].  
Bei der dazugehörigen App »Sing!« ist es möglich, ein Video-Selfie mit einer gesungenen Melodie ins Internet hochzuladen, zu der weitere, global vernetzte Akteure eine zweite oder dritte Stimme singen oder mit Instrumenten dazu spielen. Die medialen und musikpädagogischen Potenziale dieser App sind enorm: So werden eigene Unsicherheiten, Scham und Ängste beim Singen durch das Aufnehmen in gewohnter Umgebung minimiert, die Erfolgserlebnisse durch kollektives Musizieren verstärkt. Untersucht wurden die Potenziale von »Sing!« u.a. im Rahmen einer vom Autor betreuten Masterarbeit an der Universität der Künste Berlin.
- 3 Mit dem Blick auf tägliche und z.T. überdauernde Friktionen zwischen Profimusikern, z.B. in Orchestern oder an Hochschulen, könnte man durchaus auch zu dem Schluss kommen, dass jahrzehntelanger Einzelunterricht und das gezielte Training für die spätere Wettkampf- und Konkurrenzsituation die Ausbildung bedeutsamer sozialkommunikativer und persönlichkeitsbezogener Schlüsselqualifikationen wie Kritikfähigkeit, Bedürfnisaufschub, Frustrationstoleranz, Team- und Konfliktfähigkeit, Empathie, etc. eher behindern als fördern können.
- 4 <http://www.deutschegrammophon.com/en/cat/4749802> [08.02.2018]
- 5 Hertel, Christina, *Musik verbindet*, SZ-Adventskalender(2016). URL: <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/landkreismuenchen/sz-adventskalender-musik-verbundet-1.3288011> [08.02.2018]
- 6 Kultur macht stark – Bündnisse für Bildung. Musik grenzenlos – wir musizieren mit Flüchtlingen. URL: <http://www.musikschule-laupheim.de/index.php?id=385> [08.02.2018]
- 7 Wolf, Stephen, *Musik verbindet: Flüchtlinge rappen zum Mannheimer Beat*, Südwest Presse 2016. URL: [http://www.swp.de/ulm/nachrichten/vermischtes/musik-verbundet\\_-fluechtlinge-rappen-zum-mannheimer-beat-13657699.html](http://www.swp.de/ulm/nachrichten/vermischtes/musik-verbundet_-fluechtlinge-rappen-zum-mannheimer-beat-13657699.html) [08.02.2018]
- 8 Mohn, Liz, *Musik als verbindende Kraft – gerade jetzt!*, Website der Bertelsmann-Stiftung 2015, URL: <https://www.bertelsmann-stiftung.de/de/themen/aktuelle-meldungen/2015/dezember/musik-als-verbindende-kraft-gerade-jetzt/> [08.02.2018]
- 9 o.V. (2015), *Doppelte Herausforderung fürs Gehirn*, URL: <https://www.mpg.de/9735071/hirnareal-sprache-und-musik> [08.02.2018]
- 10 vgl. Burgstaller 2012, S. 12, zitiert nach Koelsch/Siebel 2005, S. 582.
- 11 o.V. (2016), *Musik ist universell*, URL: <https://www.br.de/themen/wissen/musik-forschung-universelle-sprache-100.html> [08.02.2018]
- 12 o.V. (2013), *Kulturen deuten Musik verschieden*, URL: [https://www.mpg.de/7516077/musik\\_kultur](https://www.mpg.de/7516077/musik_kultur) [08.02.2018]
- 13 siehe [www.musikpaedagogik.info](http://www.musikpaedagogik.info) [08.02.2018]

## Quellen

- Barbakadse, Dato/Trinks, Jürgen, *Chancen und Schwierigkeiten des interkulturellen Dialogs über ästhetische Fragen: Unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklungen in der Kaukasusregion*, Münster 2016.
- Bruhn, Herbert, *Musiktherapie: Geschichte – Theorien – Methoden*, Göttingen 2000.
- Burgstaller, A., *Zusammenhänge sprachlicher und musikalischer Entwicklung beim Kind*, Wien 2012.
- Dörr, Hermann, *Die Universalsprache Musik. »Im Anfang war Musik«*, Düsseldorf 1992.
- Eggebrecht, H. H., *Musik und Sprache*, in: Riethmüller, A., *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*, Laaber 1999, S. 9–14.
- Fritz, T./Schmude, P./Jentschke, S./Friederici, A. D./Koelsch, S., *From Understanding to Appreciating Music Cross-Culturally*, 2013, URL: [http://pubman.mpdl.mpg.de/pubman/item/escidoc:1819425:10/component/escidoc:2056866/Fritz\\_FromUnderstanding.pdf](http://pubman.mpdl.mpg.de/pubman/item/escidoc:1819425:10/component/escidoc:2056866/Fritz_FromUnderstanding.pdf) [08.02.2018]
- Kopiez, Reinhard, *Der Mythos von Musik als universell verständliche Sprache*, in: Bullerjahn, Claudia/Löffler, Wolfgang, *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*, Hildesheim/Zürich/New York 2004, S. 49–94.
- Koelsch, S./Siebel, W., *Towards a neural basis of music perception*, in: *Trends Cogn Sci* 9 2005, S. 578–584.
- Jourdain, Robert, *Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*, Heidelberg 1998.
- Mehr, Samuel A./Singh, Manvir./York, Hunter/Glowacki, Luke/Krasnow, Max M., *Form and Function in Human Song*, *Current Biology*. Volume 28, Issue 3, 5 February 2018, Pages 356–368.e5. ULR: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0960982217316755> [08.02.2018]
- Müller-Jung, Joachim, *Ein universaler Code für Lieder?*, *Frankfurter Allgemeine* 2018, URL: <http://www.faz.net/aktuell/wissen/weltsprache-musik-ein-universaler-code-fuer-lieder-15418476.html> [08.02.2018]
- Trafton, Anne, *Why we like the music we do. New study suggests that musical tastes are cultural in origin, not hardwired in the brain*, 2016, URL: <http://news.mit.edu/2016/music-tastes-cultural-not-hardwired-brain-0713> [08.02.2018]
- Verband deutscher Musikschulen (VdM), *Neue Netzwerke auf allen Ebenen. Abschlusskonferenz »Kultur macht stark – Bündnisse für Bildung« in Dortmund*, nmz 11/17. S. 29.



**Renée Fleming** hört

**Herbie Hancock & Wayne Shorter** — *Joanna's Theme*

Irving Penns ehemaliges Studio, New York City, 22. Januar 2015

# Verena Metze-Mangold

## Sinnliche Erinnerungsorte

Musik ist die schönste Form der Freiheit: ein Medium der Verständigung und Wahrnehmung über Grenzen hinweg, des sinnlichen Zugangs zu lokaler Identität und ästhetischer Vielfalt. Musik ist eine universelle Sprache, eine geteilte kulturelle Ausdrucksform und gemeinsames Menschheitserbe. Musikalisches Erinnern trägt zur Förderung von Frieden und zur Völkerverständigung bei. Wie alt aber ist Musik? So genau weiß man das nicht. Aber mehr als 40 000 Jahre alt gewiss. Denn die in den »Höhlen der Schwäbischen Alb« gefundenen eiszeitlichen Kunstwerke und Musikinstrumente zeigen, welche Rolle Kunst und Kultur bereits vor rund 40 000 Jahren gespielt haben. Die »Höhlen der Schwäbischen Alb« wurden nicht zuletzt deshalb im Jahr 2017 in die UNESCO-Welterbeliste aufgenommen.

Diese archäologischen Funde können in ihrer Bedeutung gar nicht überbewertet werden, erweitern sie doch unseren Horizont erheblich und machen uns klar, dass Musik eine der frühesten Sprachen und Ausdrucksformen des *homo sapiens* ist. Dies war in unserem kulturellen Gedächtnis lange nicht präsent.

Die Funde in den Höhlen der Schwäbischen Alb sind nicht nur bedeutende materielle Überlieferungen; sie inspirieren auch zu neuen Weltansichten und zu einer lebendigen Auseinandersetzung mit den Ausdrucksmöglichkeiten der damaligen Zeit. Heutige populäre Musiker wie Culcha Candela, The BossHoss und die Opernsängerin Oxana Arkaeva haben sich 2018 im Rahmen eines Social Media-Projekts auf eine Reise zu diesem Ursprungsort der Musik begeben, um eine künstlerische Verbindung zwischen dem musikalischen Erbe und der heutigen Musik herzustellen – ein eindrucksvolles und bewegendes Erlebnis, wie die Musiker einhellig berichteten.

Musik als kulturelles Gedächtnis spiegelt sich in gleich mehreren Erbeprogrammen der UNESCO wider, die uns vor Gedächtnisverlust bewahren sollen. Seit 1992 bringt das UNESCO-Programm *Memory of the World* der Öffentlichkeit prägnante Beispiele des Dokumenten-

erbes nahe: Was sagen uns überlieferte Sammlungen über wichtige kulturelle Wendepunkte der Menschheitsgeschichte? Wie können Dokumente wie herausragende Partituren oder Tonmitschnitte vor Verlust und Zerstörung bewahrt werden? Wie erlangten sie ihre weltgeschichtliche Bedeutung? Auf Vorschlag Deutschlands wurde im Jahr 2001 Beethovens Neunte Sinfonie in das Weltdokumentenerbe aufgenommen. Die Neunte Sinfonie ist Höhepunkt des kompositorischen Schaffens Ludwig van Beethovens. Entstanden zwischen 1822 und 1824, hat sie die Musikgeschichte nachhaltig beeinflusst. Das grandiose Chorfinale mit Schillers Ode »An die Freude«, in dem Beethoven die menschliche Stimme zum ersten Mal in einer Sinfonie einsetzt, ist zu einer internationalen Hymne für Frieden und Völkerverständigung geworden. Keineswegs nur in Europa: Weltweit spielen Orchester die Neunte Sinfonie zum Neujahrstag, was ihre Bedeutung für den internationalen Kulturdialog unterstreicht. Als der UNESCO-Generalkonferenz im Jahr 2005 der Entwurf der Konvention zum Schutz und zur Förderung kultureller Ausdrucksformen zur Verhandlung vorlag, der jüngsten und für die Gestaltung von Kulturpolitik bedeutendsten UNESCO-Kulturkonventionen, da spielte das Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks auf der viel zu schmalen Bühne Beethovens Neunte, und 190 hochrangige Diplomaten standen mit Tränen in den Augen auf.

2015 wurde – ebenfalls auf deutschen Vorschlag – die von Johann Sebastian Bach komponierte h-Moll-Messe als UNESCO-Weltdokumentenerbe ausgezeichnet. Das Manuskript verfasste Johann Sebastian Bach in den Jahren 1748 und 1749, kurz vor seinem Tod. Die auf 99 Seiten niedergeschriebene Messe in h-Moll steht in einzigartiger Weise für das gesamte kompositorische Werk Bachs. Sie ist ein Meilenstein der Musikgeschichte in Bezug auf Satztechnik, Wort-Ton-Verhältnis sowie auf ihre ästhetisch und theologisch durchdachte musikalische Gesamtform. Welche Kraft und Ausstrahlung das Werk auch noch 250 Jahre nach seiner Entstehung hat, zeigte sich am Tag der Urkundenübergabe 2017 in Berlin bei der Aufführung der h-Moll-Messe in der mit Menschen aus aller Welt vollbesetzten Berliner Philharmonie.

Die UNESCO hat 2016 den Lehrstuhl für Transkulturelle Musikforschung am gemeinsamen Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena als UNESCO-Chair anerkannt. In Deutschland ist es der zwölfte UNESCO-Lehrstuhl; sie alle arbeiten in dem weltweiten

Netzwerk gemeinsam mit über 700 Lehrstühlen in 124 Ländern an der Umsetzung der UNESCO-Ziele und der globalen Nachhaltigkeitsagenda. Interuniversitäre Kooperation, internationale Vernetzung, Projekte im Nord-Süd- und Nord-Süd-Süd-Bereich sind Prinzipien dieses interkulturellen Dialogs.

Der UNESCO-Lehrstuhl in Weimar erforscht unter Leitung von Lehrstuhlinhaber Tiago de Oliveira Pinto musikalische Darbietungen in ihren soziokulturellen, historischen und globalen Kontexten. Die Musiker als Träger der darstellenden Künste stehen dabei im Sinne der UNESCO-Konvention zur Erhaltung des Immateriellen Kulturerbes von 2003 im Fokus. Mit seiner Expertise im Bereich der transkulturellen Musikforschung unterstützt der UNESCO-Lehrstuhl lokale Einrichtungen wie Kulturveranstalter, Universitäten, Lehrstühle, Museen, Archive und Künstler in Ländern wie Afghanistan, Äthiopien, Brasilien, Thailand oder Kuba. Die realisierten Projekte fördern lokale Initiativen, indem sie Musik als immaterielles Kulturerbe in den Ländern selbst sichtbar werden lassen. Hier gilt die Aufmerksamkeit sowohl dem musikalischen Projekt als auch den beteiligten Menschen, ihrem Umfeld und ihren Schaffensbedingungen.

Gemeinsam mit einem der bekanntesten Jazzpianisten Afrikas, dem Äthiopier Samuel Yirga aus Addis Abeba, ging das Team des Lehrstuhls für Transkulturelle Musikforschung 2015 und 2016 zum Beispiel auf die Suche nach den Ursprüngen einer altertümlichen und an klanglicher Vielfalt reichen Musik. Das Projekt »Safar. Afghanische Musik auf Reise: Alte Meister traditioneller afghanischer Musik treffen deutsche Popmusiker« unterstützt mit Mitteln des Auswärtigen Amts afghanische Musiker auf ihrem Weg, ihre musikalischen Traditionen zu pflegen, zu bewahren und weiterzugeben. Dadurch belebt es auch das gegenseitige kulturelle (Selbst-)Verständnis zwischen Afghanistan und Deutschland. Seit 2012 finden abwechselnd Konzerte mit afghanischen und deutschen Musikern in Deutschland und Afghanistan statt. Darüber hinaus ist Safar Teil des »Afghanistan Music Research Centre«. Dieses Zentrum stärkt musikwissenschaftliche Arbeit in den Bereichen der Musikpädagogik, des »Collaborative Research«, des Archivwesens und Musikmanagements in Afghanistan dauerhaft.

### **Musiker als Kulturerbe-Träger**

Die UNESCO-Konvention zur Erhaltung Immateriellen Kulturerbes würdigt in besonderer Weise kulturelle Ausdrucksformen und das

damit verbundene Wissen und Können, wie etwa Gesangstechniken oder das Spielen von Instrumenten. Im »Bundesweiten Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes« finden sich zahlreiche Einträge aus dem Bereich der Musik. Das Verzeichnis wird seit Deutschlands Ratifizierung der Konvention im Jahr 2013 fortlaufend erstellt und erweitert. Es bietet eine Bestandsaufnahme, welche immateriellen kulturellen Schätze Deutschland zu bieten hat, welche kreativen und innovativen Tradierungs- und Organisationsformen hierzulande vorhanden sind und wie vielfältig das Spektrum an Kulturformen ist.

Zu nennen sind hier etwa tradierte Kulturformen wie die »Chor- musik in Amateurchören« oder die »Sächsischen Knabenchöre«. Auch das »Instrumentale Laien- und Amateurmusizieren in Deutschland« verkörpert immaterielles Kulturerbe in äußerst lebendiger Form. Heute spielen rund neun Millionen Menschen in Deutschland in ihrer Freizeit ein Instrument.

Genauso wichtig ist aber auch das handwerkliche Können, das dieses musikalische Leben erst ermöglicht: Seit rund 350 Jahren werden im Südwesten des Freistaates Sachsen Musikinstrumente hergestellt. Der »Vogtländische Musikinstrumentenbau in Markneukirchen und Umgebung« wird weltweit von Orchestern, Ensembles und Solisten geschätzt, nahezu sämtliche Streich-, Zupf-, Holzblas-, Metallblas-, Schlag- und Harmonikainstrumente der europäischen Musik werden hier gefertigt. In mehreren Familien bereits in siebter Generation ausgeübt, vermittelt der traditionelle Musikinstrumentenbau gemeinsam mit seinen vielschichtigen Ausprägungen in der Region ein starkes Gefühl von Identität und Kontinuität.

Im März 2018 nominierte Deutschland seine Theater- und Orchesterlandschaft für die internationale repräsentative Liste des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit bei der UNESCO. Die Theater- und Orchesterlandschaft in Deutschland zeichnet sich durch eine in der Welt wohl einmalige Vielfalt und Dichte aus – sowohl räumlich als auch bezogen auf Genres und künstlerische Ausdrucksformen. Theater- und Orchesterensembles sehen sich als Teil einer jeweiligen (Stadt-)Gesellschaft und als gesellschaftspolitische wie ästhetische Mitgestalter dieser Gemeinschaften. Damit tragen sie stark zur Gemeinschafts- und Identitätsbildung bei. Sie sind in internationale Kooperationen und Koproduktionen involviert, teilen ihr Wissen und Können weltweit und treten damit in einen Dialog, der kulturelle Vielfalt und vielfältige Traditionslinien widerspiegelt und neu verknüpft.

Deutschland kann zudem auf eine große Kultur der Orgelmusik und des Orgelbaus zurückblicken, die weltweit ihresgleichen sucht. Orgelmusik und Orgelbau bilden einen wichtigen Teil unseres Musiklebens und sind seit jeher geprägt vom grenzüberschreitenden Austausch engagierter, kreativer und leidenschaftlicher Menschen. Erfunden vor mehr als 2000 Jahren im hellenistischen Ägypten, gelangte die »Königin der Instrumente« über Byzanz nach Europa, wo sie seit der Karolingischen Renaissance als Kulturgut bis in die Gegenwart weiterentwickelt wird. Seit dem Mittelalter ist Orgelmusik auch Teil der kirchlichen Liturgie. Sie hat viele Komponisten wie Bach, Liszt oder Mendelssohn-Bartholdy in Deutschland und darüber hinaus inspiriert.

Aktuelle Projekte wie die Einweihung der Orgel in der Elbphilharmonie im Jahre 2017, die Entwicklung der geplanten Orgel von St. Martin in Kassel, bei der das vierte Manual komplett vierteltönig ausgebaut wird, oder die »Deutsche Orgelstraße« zeugen von der außerordentlichen Lebendigkeit dieses Kulturerbes. Dessen Bedeutung wurde im Dezember 2017 auch von der internationalen Gemeinschaft gewürdigt, als der zwischenstaatliche UNESCO-Ausschuss zum Immateriellen Kulturerbe den Orgelbau und die Orgelmusik als immaterielles Kulturerbe der Menschheit anerkannte.

Im Rahmen der UNESCO-Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen von 2005 konnte die UNESCO Ende 2017 mit Mitteln der deutschen Entwicklungszusammenarbeit das zweijährige Projekt »Music for Sustainable Development in Morocco« ins Leben rufen. Hierdurch sollen der Musiksektor in Marokko gestärkt und neue Beschäftigungsmöglichkeiten für junge Menschen geschaffen werden. Nicht zuletzt fördert das Projekt dadurch auch die nachhaltige Entwicklung des Landes. Ein spezieller Schwerpunkt ist die Unterstützung von Mädchen und jungen Frauen, um die Gleichberechtigung der Geschlechter im Musiksektor weiter zu fördern. Das lebendige Erbe der Musik fasziniert und funktioniert also nicht nur als kulturelles Gedächtnis. Es kann auch die Basis zur Stärkung der kompletten kulturellen Wertschöpfungskette für unsere kreativen Gesellschaften der Gegenwart und Zukunft sein.

Musik wirkt mit ihrer verbindenden Kraft also in die ganze Gesellschaft hinein. Aber sie ergreift auch jeden einzelnen von uns mit ihrer sinnlichen und befreienden Kraft. Wer in einen Musikverein geht, eine Band gründet, ein Orchesterabo erwirbt, wer im Chor singt, im

Posaunenchor, Akkordeon- oder Zupforchester mitspielt, ist immer Teil einer Gemeinschaft, die aus Liebe zur Musik unterschiedliche Lebensalter und Herkünfte hintanstellt. Sie kann als interkulturelle Verbindung genutzt werden, und das gemeinsame Musizieren kann Verständnis füreinander schaffen. Das große integrative Potenzial unseres gemeinsamen kulturellen Musik-Erbes will in jeder Generation neu entdeckt und erschlossen werden: »Was Du ererbt von Deinen Vätern, erwirb es, um es zu besitzen«, Goethe hatte Recht. Pflegen und entwickeln wir also »les lieux de mémoire«, wie es der französische Philosoph Pierre Nora zusammenfasste, im Sinne des Weltbürgertums: Es sind die sinnlichsten und bewegendsten, die wir haben.





1



2



3

- 1 Eiszeitfiguren aus der Vogelherdhöhle, 40000 Jahre alt, Museum Alte Kulturen (Tübingen), Foto: Universität Tübingen / Juraj Lipták  
 2, 3 Gänsegeierknochenflöte aus der Vogelherdhöhle, 40000 Jahre alt, Museum Alte Kulturen (Tübingen), Fotos: Museum der Universität Tübingen MUT / Valentin Marquardt

# Frank Duerr

## Am Anfang war Musik

Betritt man den dunkelsten Raum im Museum Alte Kulturen auf Schloss Hohentübingen, wird es still um einen herum. Eine fremdartige Melodie liegt in der Luft. Die Besucherinnen und Besucher werden aufgrund der Atmosphäre des Raums und der leise wahrnehmbaren Klänge augenblicklich achtsam und aufmerksam. Während sie voranschreiten, nehmen sie kleine Figuren aus Mammutelfenbein in den punktbeleuchteten Vitrinen wahr und versuchen die leicht schrägen Töne einem Blasinstrument zuzuordnen. Bevor sie jedoch erfahren, was die Quelle dieser Klänge ist, führt der kleine Rundgang im Dunkeln zunächst an einem Dutzend Tierdarstellungen in Fingergröße vorbei. Ein Wisent, mehrere Löwen, ein Bär, ein Pferd, ein Mammut, ein Igel und ein Fisch sind zu erkennen (Abb. 1). Feine Schraffuren zieren die Gelenke, Bauchdecken oder Rückenlinien der beleuchteten Exponate. Die filigrane Formung und die wesensgenaue Darstellung dieser Tiere lassen einen kurz daran zweifeln, ob diese Objekte tatsächlich bereits 40 000 Jahre alt sein können. Die geschnitzten Kleinkunstwerke aus Mammutelfenbein aus der Aurignacien-Zeit gelten als die ersten Belege für den Ursprung von Kunst und Religion. Ausgrabungen und systematische Bergungen in den Zeiträumen von 1879 bis 1931 und seit den 1970er-Jahren durch Tübinger Wissenschaftler im Ach- und Lonetal der Schwäbischen Alb brachten diese beeindruckenden Zeugen menschlicher Kulturursprünge, die am 9. Juli 2017 zum UNESCO-Weltkulturerbe ernannt wurden,<sup>1</sup> nach und nach ans Tageslicht.

Im Zentrum der kreisrunden Anordnung dieser Vitrinen lassen sich zwei Glaskästen mit andersartigen Objekten entdecken. Für die Kreation dieser Objekte wurden Flügelknochen von Gänsegeiern bzw. Singschwänen verwendet. Die erste Objektkonstellation besteht nur aus zwei winzigen Plättchen und einer Milchglasergänzung, die an eine Piccolo-Flöte erinnert. In der Vitrine daneben ist ein

etwa daumenlanges Fragment aufgesockelt, das deutlich zwei angeschrägte Grifflöcher zeigt (Abb. 2 und 3). Dieses Objektstück gehört zu den ältesten Nachweisen für die Musikalität des Menschen überhaupt. Eine geübte Frau oder ein geübter Mann aus einer Gesellschaft der jüngeren Altsteinzeit erschuf diese früheste Form der Flöte wohl in weniger als einer Stunde.<sup>2</sup> Vogelflügelknochen waren deshalb geeignet, weil sie hohl sind und eine passende Größe aufweisen. Die Enden wurden abgeschnitten und die Grifflöcher ausgeschabt. Einzelne der zwischen zehn und zwanzig Zentimeter langen Flöten weisen Anblaskerben oder -enden auf. Ergänzt werden diese Funde durch Mammutelfenbeinflöten aus den Höhlen Geißenklösterle und Hohle Fels. Experimentelle Arbeiten von Tübinger Paläomusikforschern und anderen Archäologen ermöglichten den Nachbau dieser beeindruckenden Instrumente.<sup>3</sup>

Die urzeitlichen Schnitzer spalteten sehr wahrscheinlich Stoßzahnenteile vom Mammut, nachdem sie diese aufwendig zu einer länglichen Rohform geschnitzt hatten, die sie anschließend mühsam aushöhlten. Das Schneideinstrument entstand im Anschluss durch das Auskerben der Grifflöcher und das luftdichte Zusammenbinden und Verkleben der beiden Hälften. Sehnen, Pflanzenfasern und Birkenpech hielten die Teile fest zusammen.

### **Frühe Kulturrevolution**

Über die ursprünglichen Motive des Musikinstrumentenbaus, der in den Höhlen der Schwäbischen Alb stattfand, weiß man nichts Gesichertes, doch lassen sich aus den Fundinventaren einige Schlüsse ziehen, in welchem Kontext die ältesten erhaltenen Musikinstrumente gespielt worden sein könnten:

»Es liegt nahe, die heute als Kunstwerke und Musikinstrumente bezeichneten Objekte in gemeinsame kultische Handlungen eingebunden zu sehen. [...] Verschiedene Befunde und Darstellungstypen deuten dort darauf hin, dass sich Menschen in tiefe Höhlen begaben, um Kontakt zur Geisterwelt zu suchen.«<sup>4</sup>

Die Höhle als Ort der Begegnung mit den Lebenden und den Toten, die figürlichen Artefakte im Kontext von Kult, Jagd oder Kinderspiel und die massenhafte Ansammlung von Schmuckstücken erzeugen ein Bild von kulturellen Zentren der Frühmenschen auf der Schwäbischen Alb vor rund 40 000 Jahren. Die 2013 neu zusammengesetzte

und 31 Zentimeter große Statuette eines Löwenmenschen aus dem Hohlenstein-Stadel ergänzt die These, dass damals bereits ein frühes Glaubenssystem existiert habe. Das Mischwesen aus Löwenkopf und Menschkörper sowie die erste erhaltene Menschendarstellung, die »Venus vom Hohle Fels«, die mit ausladenden Brüsten und einer überproportionierten Vulva ausgestattet ist, deuten auf religiöse Vorstellungen unsere Vorfahren und damit auf den Ursprung von Religion hin.<sup>5</sup> Stellt man sich diese Phänomene in Kombination mit Melodien aus Vogelknochen- oder Elfenbeinflöten vor, ergibt sich das unglaubliche Faszinosum des Aufkommens einer Kultur- und Glaubensgemeinschaft mit markanten Folgen für das Zusammenleben der Menschen.

Dieser Epochenwandel steht in engen Zusammenhang mit der Einwanderung des modernen Menschen nach Europa und deutet auf einen ersten hochkulturellen Höhepunkt in der kurzen Existenz unserer Spezies hin: Neue Steintechnologien, neue Werkzeugformen, die charakteristischen Schmuckstücke sowie die figürlichen Kunstwerke aus Mammutelfenbein und die ersten Musikinstrumente der Welt sind Belege zahlreicher Innovationen in der materiellen Kultur sowie im sozialen Bereich und stellen einen massiven Umbruch in der kulturellen Evolution des modernen Menschen dar.<sup>6</sup> Ob diese sozio-kognitiv höchst anspruchsvolle Produktion sich langsam entwickelte oder sprunghaft auftritt, ist umstritten.<sup>7</sup> Eindeutiger scheint hingegen zu sein, dass diese symbolischen Artefakte und die musikalische Kommunikation auf eine neue Art der Identitätsstiftung und Gemeinschaftsbildung innerhalb einer Gruppe schließen lassen. Das Gesamtbild der Ursprünge von Kunst, Religion und Musik zeugt von einer sensationellen Entwicklung in der Kulturgeschichte.

Während der Neandertaler wahrscheinlich ohne diese Kulturtechniken lebte und schließlich in dieser Zeit verdrängt wurde, wurde die Musik zum Teil eines neuen friedlichen Zusammenlebens des Homo sapiens, der über das rein Innerweltliche und Existenzielle hinausdenkt und sich mit diesen Instrumenten eine neue Form schafft, seinen Gedanken, Fantasien und Überzeugungen Ausdruck zu verleihen. Die daraus erwachsenden gemeinsamen Interessen und Vorlieben, das wechselseitige Vorspielen und Zuhören werden so zum festen Bestandteil eines weiterentwickelten kooperativen Verhaltens.

»Der willentliche Einsatz von Symbolen in Sprache, Glaubenswelt und Alltag und die Fähigkeit zu musizieren, zu singen, zu erzählen und voranzuplanen, gehören zu den wesentlichen Merkmalen des modernen Menschen.«<sup>8</sup>

Diese hoch entwickelte Kooperationsfähigkeit, die den Menschen deutlich von anderen Primaten unterscheidet, verschafft ihm einen echten Selektionsvorteil.<sup>9</sup>

Die Musikalität ist ein uranfänglicher und essenzieller Teil des kulturellen Fortschritts des Menschen. Die Musikinstrumente im Museum der Universität Tübingen MUT verweisen auf die Anfänge dieser neuen Lebensweise – und lassen doch noch so viele Fragen zu den musikalischen Praktiken unserer Vorfahren unbeantwortet.

- 1 Siehe UNESCO World Heritage: *Caves and Ice Age Art in the Swabian Jura*, <https://whc.unesco.org/en/list/1527>. Mehr dazu unter [www.unimuseum.de](http://www.unimuseum.de).
- 2 Conard, Nicholas J./Dutkiewicz, Ewa, *Vom Ursprung zum Weltkulturerbe. Kunst, Religion und Musik auf der Schwäbischen Alb*, in: Frank Duerr und Ernst Seidl (Hrsg.), *Ursprünge. Schritte der Menschheit*, Tübingen 2017, S. 78–103, hier S. 89.
- 3 Conard, Nicholas J./Malina Maria, *Neue Ausgrabungen in den untersten Schichten des Aurignacien und des Mittelpaläolithikums im Geißenklösterle bei Blaubeuren, Alb-Donau-Kreis*, in: *Archäologische Ausgrabungen in Baden-Württemberg*, Heft 2001, Stuttgart 2002, S. 16–21.
- 4 Floss, Harald, *Homo metaphysicus. Zu den Ursprüngen von Kunst, Religion und Musik*, in: Duerr, Frank/Seidl, Ernst (Hrsg.): *Ursprünge. Schritte der Menschheit*, Tübingen 2017, S. 64–77, S. 71.
- 5 Conard, Nicholas J./Malina, Maria, *Eine mögliche zweite Venus vom Hohle Fels und neue Einblicke in die Höhlennutzung im Mittel- und Jungpaläolithikum*, in: *Archäologische Ausgrabungen Baden Württemberg*, Heft 2014, Stuttgart 2015, S. 54–59.
- 6 Bolus, Michael, *Das Aurignacien und die Schwäbische Alb. Ein Innovationszentrum vor fast 40 000 Jahren*, in: J. Conard, Nicholas/Seidl, Ernst (Hrsg.): *Das Mammut vom Vogelherd. Tübinger Funde der ältesten erhaltenen Kunstwerke*, Tübingen 2008, S. 14–21.
- 7 Watson, Peter, *Ideen. Eine Kulturgeschichte von der Entdeckung des Feuers bis zur Moderne*, München 2006, S. 78.
- 8 Parzinger, Hermann: *Die Kinder des Prometheus. Eine Geschichte der Menschheit vor der Erfindung der Schrift*, München 2014, S. 62.
- 9 Tomasello Michael, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, Frankfurt am Main 2011, S. 17.



**Sammy Hagar** hört

**The Band** — *Up on Cripple Creek*

Red Rocker Studios, San Rafael, Kalifornien, 18. November 2013

# David-Emil Wickström

## Weltmusik lebt

»Oh! Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt.«  
(Franz Joseph Haydn, 1732–1809)

Bevor er 1790 nach London aufbrach, hat Joseph Haydn diesen Satz Mozart gegenüber geäußert. Diese Idee, dass »seine Sprache«, also Musik, weltweit verständlich sei, zirkuliert bis heute. Westliche Kunstmusik ist dabei auf einer Art zu Weltmusik geworden und wird nicht nur in Europa und den USA, sondern auch in den Ländern Asiens und Afrikas vor einer einheimischen Bevölkerung aufgeführt und in deren Musikschulen und Musikhochschulen gelehrt. Hier könnte man denken, na klar, weil es jeder versteht. Dass aber jeder die Musik per se versteht, ist irreführend.

Der Aufstieg der Kunstmusik zu einer Art globalen Musik ist sehr eng mit der blutigen Expansion europäischer Staaten vor allem in Asien, Afrika sowie Nord- und Südamerika und der damit zusammenhängenden Unterdrückung, Versklavung und Ermordung von Einheimischen in den kolonialisierten Ländern verbunden. Durch die Kolonialisierung, die mit der Entdeckung Amerikas am Ende des 15. Jahrhunderts begann, und der damit einhergehenden christlichen Missionierung, wurden westliche Kunstmusik und deren Instrumente weltweit verbreitet. In den Militärkapellen der kolonialisierten Länder wurde u.a. europäische Blasmusik gespielt und in den christlichen Schulen sowie bei Gottesdiensten christlich-europäische Hymnen und Lieder gesungen. Damit wurden die Einwohner und deren Nachkommen teilweise mit westlichen Skalen und Harmonien sozialisiert. Die europäische Kolonialelite brachte zusätzlich westliche Kunstmusikaufführungen in die Kolonien, womit sich auch eine Musik für die gehobenen Klassen etablierte.

## Gibt es eine »Weltmusik«?

An der Popakademie Baden-Württemberg gibt es den Studiengang »Weltmusik«, in dem ich unterrichte. Aber was ist mit Weltmusik gemeint? Und wie kann man sie sich aneignen?

Dabei zeigt sich, was wir auch vom Spracherwerb kennen: Um eine neue Sprache zu verstehen, muss neben Vokabeln auch die zugrunde liegende Grammatik erlernt werden.

Sprache und Musik haben viele Gemeinsamkeiten: Wie die gesprochenen Sprachen, so besteht Musik aus menschlich-erzeugten Klängen. Auch wenn wir oft über Musik als ein Produkt sprechen, entsteht Musik als ein zeitlicher Prozess, als eine Abfolge von Klängen. Wir können zwar die Musik »speichern« (Noten, Tonträger etc.), aber genau wie Sprache ist Musik per se nicht greifbar: Nach dem Erklingen ist das Gehörte schon weg.

Musik und Sprache arbeiten auch beide als semiotisches System in einem referentiellen Netz von Bedeutungen, die arbiträr entstanden sind. Dass das milchproduzierende Säugetier, das wir auf der Weide sehen, »Kuh« heisst, könnte sich zwar onomatopoetisch auf dem Laut dieses Tieres beziehen. Die Verbindung zwischen dem Bezeichnenden (*signifiant* – [Kuh]) und dem Bezeichneten (*signifié* – das Säugetier) ist aber arbiträr. Während »cow« (Englisch) und »ku« (Norwegisch) Ähnlichkeiten aufweisen, zeigen die Bezeichnungen »vache« (Französisch), »korova« (Russisch), »bos« (Latein) sowie »inek« (Türkisch), um bei einigen in Europa gesprochenen Sprachen zu bleiben, keine direkten Ähnlichkeiten zu den Äußerungen des Tieres sowie zu den anderen Sprachen auf. Eine Person, die mit Deutsch aufgewachsen ist, versteht auch nicht auf Anhieb Türkisch. Die Sprache mag zwar ein ästhetisches Wohlgefallen beim Hören auslösen, aber dadurch ist keine Verständlichkeit gewährt. Deshalb bieten Sprachen auch eine gute Analogie dafür, warum es keine »Weltmusik« per se gibt.

Kehren wir zurück zu der erwähnten Definition von Musik als menschlich-erzeugte Klänge, die über die Zeit erklingen. Sobald jedoch die Frage aufkommt, wie diese Klänge angeordnet sind, wird es schwieriger, einen gemeinsamen Nenner zu finden. Die Grundlagen der Musiken weltweit basieren auf unterschiedlichen Parametern, die nicht unbedingt für einen Außenstehenden verständlich sind. Während ein Zuhörer zwar ästhetisch die Musik genießen kann (so wie auch den Klang einer Fremdsprache), ist ein automatisches Verstehen der Musik nicht gegeben.

Das geht sogar so weit, dass Musik aus einer anderen Kultur auch negative Reaktionen auslösen kann – bis hin zum Gebrauch von Musik als Foltermittel. Um nur ein aktuelles Beispiel zu nennen, über das die Musikforscher Bruce Johnson und Martin Cloonan in ihrem Buch *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence* schreiben: Der zweite Irak-Krieg hat gezeigt, wie die aufputschende Popmusik der Soldaten (vor allem Heavy Metall und Rap) zusammen mit anderen Genres der us-amerikanischen Popmusik auch als Foltermittel für irakische Häftlinge benutzt wurde. Die Kriegsgefangenen konnten mit der Musik der Soldaten nicht nur nichts anfangen, vielmehr lösten die Lautstärke und Verzerrung der Instrumente zusammen mit grellem Licht und Schlafentzug physisches und psychisches Leid aus.

Doch auch westliche Kunstmusik kann emotionale Schmerzen und Psychosen auslösen, wie der Diskurs um den Dirigenten Daniel Barenboim und die Aufführung von Richard Wagner in Israel in den 1990er- und 2000er-Jahren gezeigt hat. Für so manchen jüdischen Holocaustüberlebenden ist die Musik Wagners eine schmerzliche Erinnerung an dessen Antisemitismus, an die Nähe der Wagner-Familie zu Adolf Hitler und zur Nazi-Elite sowie an Deutschlands führende Rolle beim Massenmord an den Juden im Zweiten Weltkrieg. Darüber hinaus wurde sowohl Kunst- als auch zeitgenössische Popmusik in den Konzentrationslagern der Nazis in unterschiedlichen Formen von Unterdrückung instrumentalisiert – von Beruhigungsmusik auf dem Weg zur Gaskammer über Formen der Schikane und Folter sowie alltägliche Begleitung im Lageralltag bis hin zum Werkzeug der Maskierung, um die Schreie bei Massenerschießungen zu übertönen.

Das Recht, Musik aufzuführen, ist auch nicht immer gegeben: Musiken, wie Teile des »Shootingway«-Rituals der Navajo, haben im Glauben der Aufführenden übernatürliche, heilende Kräfte und dürfen weder außerhalb des religiösen Kontexts aufgeführt noch aufgenommen oder als Musik abgespielt werden.

Auch das, was »Musik« überhaupt ist, wird in unterschiedlichen Kulturen unterschiedlich aufgefasst und definiert. Sind z.B. die *Sura*, die von Muslimen auf unterschiedlichen Tonhöhen vorgetragen werden, Musik oder Gebet? Für strenggläubige Muslime ist das keine Musik – auch wenn die Tonabstände auf gewissen Makams beruhen.

Die *Sura* fungieren dabei identitätsstiftend, indem sie gläubige Muslime zum Gebet rufen. Das verhält sich etwa bei National-, aber auch Fußballhymnen ähnlich. Aber zwischen Gruppen wird diese

identitätsstiftende Funktion schwieriger, und Musik kann so auch als Symbol von Konkurrenz oder Feindschaft fungieren. Der Liederkampf zwischen »Die Wacht am Rhein« und »La Marseillaise« aus dem Film »Casablanca« ist dafür ein schönes, plakatives Beispiel. Hier symbolisieren die Lieder musikalisch den Kampf zwischen den Nationalsozialisten und den Anhängern eines unabhängigen Frankreichs (und gleichzeitig den Kolonialherren) in Marokko.

### **Musiken der Welt als Aufgabe der Bildungspolitik**

Was aber ist Kultur? Die Entwicklung von Individuen wird von familiären, lokalen, regionalen und transnationalen Einflüssen geprägt. Die Interaktionen mit anderen Individuen und die damit verbundenen Praxen bilden die Grundlage für das, was wir als Kultur bezeichnen. Auch wenn sie manchmal den Anschein einer statischen Größe suggerieren, sind Kulturen dynamisch und verändern sich kontinuierlich. Dabei werden Individuen nicht nur durch den zwischenmenschlichen Austausch geprägt, sondern auch durch staatliche Institutionen wie Kindergärten und Schulen. Diese wollen durch standardisierte Lehrpläne nicht nur ein allgemeines Bildungsniveau erreichen, sondern versuchen auch eine gemeinsame Wertegrundlage auf der Basis einer imaginierten geteilten Geschichte, Religion, Kunst und Musik zu kreieren.

Als Beispiel dafür kehren wir zu den (ehemaligen) Kolonien zurück: Durch das Zusammentreffen der westlichen und einheimischen Musik entstanden im auch neue Stile, die etwa europäische und afro-amerikanische Elemente sowie lokale Einflüsse verbanden. Dazu gehören in einem westafrikanischen Kontext, um nur ein Gebiet zu nennen, z.B. Jùjú und Highlife. Diese neuen Musiken wurden wiederum in einen globalen Kreislauf eingespeist und zu dem, was seit den 1980er Jahren *World Music* und *World Beat* genannt wird.

Damit diese musikalischen Verbindungen zustande kamen, war aber auch eine musikalische (Vor-)Bildung notwendig. Die Musiker haben nicht nur ihre eigene Tradition, sondern auch die europäische gelernt – z.B. im Schulsystem, im Militärdienst, in der Kirche oder durch den Hörfunk.

Dies ist ein ähnlicher Prozess, wie er in den Studiengängen der Weltmusik und Popmusik an der Popakademie gelehrt wird. Auch wenn die Studiengänge im Kern auf unterschiedliche Musiken fokussieren, wollen wir, dass Projekte zwischen Weltmusik und Popmusik zustande kommen. Dabei geht es aber nicht etwa darum, eine

*Bağlama* als exotische Klangfarbe in einem Rockprojekt auftauchen zu lassen. Unser Ziel ist eine Begegnung auf musikalischer Augenhöhe. Dazu müssen die Studierenden die musikalischen Welten der jeweils anderen zunächst einmal verstehen. Um mit ihren Kommilitonen auf einem musikalisch ebenbürtigen Niveau spielen zu können, bieten wir deshalb u.a. Kurse in westlicher bzw. türkisch-arabischer Musiktheorie an. Wir versuchen auch im Nebenfachunterricht des Studiengangs Weltmusik türkisch-arabische Stücke auszuwählen, dessen Makams mit einer Dur/Moll-Harmonisierung gut zusammenpassen. Somit können die Studierenden ein Repertoire spielen, das sie zwar aus ihrer Kultur kennen, das aber auch auf einer Gitarre bzw. auf einem Keyboard mit westlicher Harmonisierung gespielt werden kann. Dadurch können die Studierenden westliche Musiktheorie besser verstehen.

Das ist auch der produktivere und nachhaltigere Ansatz, um Musik in einem internationalen Kontext einzusetzen: Nur durch das Verstehen des Anderen kann eine produktive, zwischen-kulturelle Verständigung zustande kommen. Wie auch beim Spracherwerb, muss zunächst der musikalisch-kulturelle Kontext erlernt werden. Dies ist ein Prozess, mit dem auch in Deutschland und Österreich begonnen werden muss. An dieser Stelle sind vor allem die nationalen bildungspolitischen Akteure in der Pflicht, um eine interkulturelle Öffnung sowohl in den Kindergärten als auch in den Schulen zu ermöglichen. Deshalb sollte der Umgang mit Musik in den Ausbildungsstätten nicht nur westliche Kunstmusik, deutsche (Volks-) Lieder und christliche Jahreszykluslieder beinhalten (wie es leider in den Ausbildungsstätten so oft noch der Fall ist), sondern auch die Musiken anderer Konfessionen, Popmusik sowie Musiken der Welt. Damit werden die Schüler für andere kulturelle Modelle sensibilisiert und erhalten spielerisch ein Verständnis für die Vielzahl von Musiken, die mittlerweile auch in Deutschland und Österreich praktiziert werden.

Darüber hinaus sind die Bildungsstätten im tertiären Bereich in der Pflicht, die nötigen pädagogischen Werkzeuge zu vermitteln, damit die zukünftigen Pädagogen besser auf diese Bedürfnisse eingehen können. Mit dem Teilmodul »Transkulturelle Musikpädagogik« im Studiengang Weltmusik bereiten wir (teilweise in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim) die Studierenden auf die Vermittlung von verschiedenen Musikkulturen in der außerschulischen Arbeit vor. Diese Kompetenzen

werden im Schwerpunkt »Educating Artist« des Masterstudiengangs »Popular Music« an der Popakademie vertieft. Diese Ansätze, die auch an einigen anderen (Musik-) Hochschulen verfolgt werden, müssen verpflichtend für alle Lehramtsstudierende werden.

Die Musiken der Welt haben viele Facetten. Diese Pluralität – auch gekoppelt mit der Frage, was überhaupt Musik ist – macht die Abfolge von menschlich-erzeugten Klängen so spannend. Dabei müssen wir aber aufpassen, dass wir nicht – wie Haydn – in eine ethnozentrierte Überheblichkeit verfallen. Gerade weil Musik vermeintlich global verständlich ist, ist es umso wichtiger, die jeweiligen kulturellen Kontexte zu berücksichtigen. Hier sind vor allem die Bildungsstätten in der Pflicht, damit unsere Nachkommen von klein auf unterschiedliche musikalische Kulturen und somit die Diversität der Gesellschaft kennenlernen und verstehen. Nur damit können wir eine Begegnung zwischen den musikalischen Welten ermöglichen.





**Mickey Hart hört:**  
**Gyuto Monks — *Yamantaka***

Yolo Ranch, Sebastopol, Kalifornien, 17. November 2013

# Satch Hoyt

## Musik hat nie eine Revolution gewonnen

Menschenfeindlich, ausgedörrt, vom Krieg gebeutelt ..., das sind nur einige Facetten unseres heutigen Planeten, den wir viel zu lange missbraucht haben und der, na klar, dringend der Liebe und Wiederbelebung bedarf. Die Schuldfrage, das Beklagen des schlimmen Schicksals, die Vorwürfe, die Milliarden Fragen, die unbeantwortet geblieben sind, sind das finstere Ergebnis des Treibens gieriger, machthungriger Menschen, die uns an diesen schrecklichen Abgrund geführt haben.

Um unsere Bedenken und Ängste zu zerstreuen, quasi als Feuerlöscher, wird oft eine »kum ba yah«-artige Vorstellung von Musik genährt, die die Zukunft heller erscheinen lassen soll. Schwestern, Brüder – ich für meinen Teil wehre mich gegen die abgegriffene romantische Vorstellung, Musik sei die Kraft, die die Welt heilen könne. Zumindest muss man doch fragen: Welche Musik?

Welche Art von Musik kann, mit einem Minimum an gesundem Menschenverstand betrachtet, eine solche kolossale Bürde schultern? Die unmittelbare und dezibel-starke Antwort der meisten wäre da wohl: »Der Pop!«

Popmusik ist ein Genre, das auf der zwölftaktigen Blues-Theorie aufbaut, eine Musik, die in erster Linie aus den Liedern der Plantagen-Arbeiter hervorgegangen ist. Aus den Trauerliedern aus der Zeit vor dem Bürgerkrieg im Süden der USA, aus den Klagegesprächen aus Anrufung und Antwort. Tatsächlich hat das gesamte Genre mit seinen verschiedenen westlichen Bearbeitungen und der Verschmelzung verschiedener Traditionen seine Wurzeln auf dem afrikanischen Kontinent, von wo aus dieser besondere Klangkanon infolge des Traumas der Sklaverei verdrängt und in der Welt verbreitet wurde.

Wenn wir Pop singen, gehört uns dann auch sein Vermächtnis? Gehören uns auch die damit einhergehenden Qualen? Wenn ich die gedehnten, melancholischen Klänge von Nina Simones »Mississippi God Damn« oder Robert Nesbit Marley und Peter Tosh's Wehklagen

in »Concrete Jungle«, oder aber auch die klagenden, gutturalen Passagen in Mahalia Jacksons »I'm Going To Live The Life I Sing About In My Song« höre, vernehme ich den ohrenbetäubenden Knall der Peitschen und das Klirren der Ketten im Bauch der Sklavenschiffe; ich höre das Schlurfen der knotigen, blutbefleckten Füße der Männer, die aneinander gekettet arbeiten müssen. Die Schmerzenserzählungen in Klängen, die auf die eingekerkerten Rücken von schwarzen, braunen und beigefarbenen Körpern eingebrannt sind, umgeben von den Geistern ihrer schwarzen Madonnen.

Wenn ich hingegen Elvis Presley höre, höre ich Privileg, Versachlichung, Aneignung, Gefälligkeit und Verachtung, alles von seinem Manager Colonel Tom Parker ordentlich mit einem Markenzeichen versehen, verpackt und verwaltet.

Um welche Art von Musik geht es also, die die Menschen weltweit retten soll? Ich bestreite, dass Musik, in welcher seelenanrührender Ausprägung auch immer – seien es Hip Hop, Klassik, Grime, Rock, Electro oder Afro-Beat –, die utopischen Anforderungen, die wir an sie stellen, erfüllen kann. Musik kann bestenfalls eine unserer liebsten Zerstreuungen sein: der Stützpfeiler, das Wasserbecken, die wir aufsuchen, um uns von unseren täglichen Sorgen abzulenken und uns zu erholen.

Damit ist sie eine Brücke in steter Reichweite, die es uns ermöglicht, in andere Bewusstseinsphären zu gelangen. Aber wohin gehen wir, wenn das Lied oder die Symphonie zu Ende sind?

### **Samen der Spaltung**

Das Archivieren von Musik war ein wichtiger Bestandteil der frühen Anthropologie, das so mancher Fehlinterpretation unterlag und dem Missbrauch von Macht Vorschub leistete.

Europäische Anthropologen setzten auf ihren Exkursionen gerne Phonographen ein, die Töne auf Wachszyylinder aufzeichneten. Die Aufnahmen, die größtenteils von europäischen Museen in Auftrag gegeben wurden, wurden ohne sprachliche Übersetzungen an die Musikethnologen in den Heimatländern weitergegeben, die sie oft auf exotisierende Art und Weise deuteten. Es gab keinen kulturellen Austausch mit den Urhebern in den Herkunftsländern und absolut kein Verständnis für die Menschen und ihre Kultur.

Die Seelen der Objekte und die Klänge wurden im Rahmen der kaiserlichen Kolonialherrschaft gestohlen und falsch wiedergegeben.

Diese armseligen Versuche, das Unbekannte durch die Linse des weißen Blicks zu erklären! Die aufgezeichnete Musik war ein wesentlicher Bestandteil von Riten, zu denen auch Masken und andere Objekte oder Skulpturen gehören. Diese Beute wird nun von den Schützern der Kulturen, von denen sie einst unter fragwürdigen Umständen erworben wurden, zurückgefordert. Es ist die moralische Pflicht der westlichen Museen, die Artefakte an ihre rechtmäßigen Besitzer zurückzugeben.

Wie kann man unter diesen Umständen Musik heute als irgendeine Art universelle Sprache betrachten? Von Kinderreimen bis hin zu Kirchenpsalmen ist die Sprache der Musik von Rassismen durchsetzt, die effizient Samen der Spaltung säen.

Was war nochmal der ursprüngliche utopische Traum?

Angeichts der gegenwärtigen vorhersehbaren Unvorhersehbarkeit lautet die drängende Frage: Wann werden wir die Missstände und Übergriffe endlich überwinden? Den Krallengriff des Rassismus, der immer härter auf die Speiseröhre des Bruders drückt. Dieser allgegenwärtige weiße, unberechenbare Finger zeigt immer noch an, dass er sich weigert, die Verantwortung für die Rolle zu übernehmen, die er bei der systematischen Serienvergewaltigung gespielt hat.

Sie sagen uns, nun, du bist ins Weiße Haus gekommen, wir sagen ihnen, dass wir sogar auch die Vereinten Nationen für eine Weile geleitet haben. Doch wie wirken sich derartige Einzelerfolge auf das alltägliche Leben innerhalb der Gesellschaften aus? Wir sind immer noch gebrandmarkt, oder wie Bob Marley sagte: »Keine Ketten um meine Füße, aber ich bin nicht frei.« Tatsächlich befinden wir uns immer noch auf dem von Bayard Rustin organisierten Marsch nach Washington und hören Martin Luther Kings »I Have a Dream«.

»Yep gotta break it down«; all die verlorenen Leben, die Proteste, etwas lächerlich in Slogans verpackt und verbreitet. Wir rudern immer noch optimistisch auf den Meeren der Fremdenfeindlichkeit gegen den Strom; doch hey, wir leben immer noch unter dem gleichen Himmel wie der 1955 aus Rassengründen ermordete Emmet Till. Dieser Treyvon-Martin-Moment,<sup>1</sup> der um jede Ecke lauert, jedes Mal, wenn die Bullen vorbeifahren und beten, dass »die Schweine« nicht aufhören mögen. So viele die Gemeinschaft beschwörende

1 Der Todesfall Trayvon Martin ereignete sich am Abend des 26. Februar 2012 in Sanford im US-Bundesstaat Florida, als der Nachbarschaftswachmann und Latino George Zimmerman den 17-jährigen afroamerikanischen Highschool-Schüler Trayvon Martin erschoss. Dieser Todesfall und seine Umstände lösten in den Vereinigten Staaten eine landesweite Rassismuskussion aus.

Melodien verbreiten Botschaften der Einheit und des Friedens. Können wir wirklich darauf zählen, dass der menschliche Körper als akustischer Friedensvermittler erhalten kann, denn dieser sterbliche Klangkörper ist ja die Quelle der musikalischen Artikulation, in einer Epoche, in der wir so gerne »We are the world« posten? Erwarten wir immer noch, dass die Akkordophone, Idiophone, Membranophone das Material sind, aus dem sich die lang ersehnte weltumspannende Gemeinschaft schmieden lässt?

Freiheitskampfbewegungen weltweit haben ihre eigenen Kundgebungs- und Protestlieder.

Aber sie drücken auch Mitgefühl für die gesamte Menschheit aus. Zu ihnen gehören etwa die Bürgerrechtsbewegung, die Frauenbefreiungsbewegung, die Black-Power-Bewegung, die panafrikanische Bewegung, die Gay-Rights-Bewegung und die LGBTQ-Bewegung für die Rechte von Schwulen, Lesben, Bisexuellen und Transgender. Zu allen Gruppierungen gehörten von Anfang an stets auch progressive Musiker und Komponisten, die sich von den Überzeugungen und Programmen inspirieren ließen. Viele dieser Künstler jedoch wurden zunächst kaum wahrgenommen oder sogar ausgegrenzt und in der Berichterstattung nicht erwähnt. So manches Vermächtnis muss noch aufgearbeitet und erzählt werden. So war es zunächst nur eine kleine Fangemeinde, die die experimentelle subversive Musik der Schwarzen würdigte, wenn es die fesselnden Auftritte der Jazz-Avantgarde in den Lofts von Downtown New York besuchte. Das kapitalistische System sorgte dafür, dass die Massen keiner radikalen Botschaft ausgesetzt wurden.

In den 1960er- und 1970er-Jahren jedoch wurde die breite Nachfrage nach Musik als leicht rebellisch angehauchtem Erholungsritual zu groß, um weiter ignoriert zu werden. Außerdem wurde das Outdoor-Musikfestival geboren, so dass wir seitdem in den Sommermonaten für kurze Zeit den optimistischen Versuch einer utopischen Befreiung erleben können.

Viele Musikfestivals sehen eigentlich einen Schmelztiegel von internationalen, multikulturellen Künstlern für ein großes Publikum von zukunftsorientierten Progressiven vor. Aber da die Festivals überwiegend von weißen Männern organisiert wurden, waren Farbige und queere Menschen ausgegrenzt. Anders verhält es sich beim Afro-Punk Festival.

Afro Punk entstand ursprünglich in Brooklyn, hat sich aber inzwischen auch in London und Paris verbreitet, den Städten, in denen

es eine große afrikanische Diaspora-Gemeinde («Trans National African Diaspora») gibt. Afro Punk ist eine geschlechts- und generationenübergreifende Plattform des künstlerischen Ausdrucks, der Meinungsfreiheit und des Feierns.

Das Festival, das in sich in erster Linie auf progressive schwarze Musik und Kunst aller Sparten fokussiert, ist in der Tat ein Vorreiter, der lange ersehnt worden war. Und es hat sich gezeigt, dass die schwarze Queer-Community das Event von ganzem Herzen annimmt und es als eine Oase radikaler Freiheit betrachtet.

Und in diesem Zusammenhang vertrete ich durchaus die Auffassung, dass Musik befreien – aber eben nicht der globale Heiland und Erlöser sein kann. Leider kann sie die Gier, den Hass und die Entrechtung, die der Rassismus und die Klassenunterschiede weltweit seit Jahrhunderten genährt haben, nicht ausrotten. Die Töne der Befreiung konnten die Kampfhymnen, die die Drohnen begleiten, bisher nicht dämpfen.

Musik ist ein Archiv, ein Heiligtum, ein Auslöser für Erinnerungen, das Leitmotiv des Lebens, in das man sich verlieben kann, aber sie ist nicht der utopische Sinnstifter, den sich viele von uns so optimistisch wünschen. Musik hat nie eine Revolution gewonnen oder einen Krieg verhindert, aber sie kann die Seelen beruhigen und wird uns alle bis zum Ende unserer Reise begleiten.

*Aus dem Englischen von Mirjam Schneider*

# Musik ohne Grenzen



**Joel Grey** hört  
**The Beatles** – *And I Love Her*  
zu Hause, New York City, 15. Juni 2011

# Wolfgang Welsch

## Die wahre Lingua Franca

Der heutige internationale Musikbetrieb kennt keine Grenzen mehr. Alles – von Low bis High, von Pop bis Esoterik, von Gamelan bis Serialismus – wird überall gespielt, von den Seychellen bis nach Alaska und bald wohl auch im Weltraum. Aber gilt das nur für die Musik? Gilt es nicht für alle Sparten des Konsums – von elektronischen Gadgets über Kleidermoden und Sportevents bis hin zu den Social Media? Und ist dieser Internationalismus nicht ein bloßes Oberflächenphänomen, das zu genuiner Verständigung nicht wirklich etwas beizutragen vermag – weshalb er die gigantischen politischen Verwerfungen und Konflikte der Gegenwart auch weder beeinflussen noch auch nur mildern kann?

Man wird, um das Gemeinschaftspotenzial der Musik zu erkunden, tiefer ansetzen müssen. Und man wird nicht nur das allseits Erwünschte, sondern auch das Verfemte thematisieren müssen. Musik konnte und kann, was Gemeinschaftsstiftung angeht, sowohl Nationalismen als auch der transkulturellen Überwindung von Nationalismen zuarbeiten.

In der Frühzeit der Menschheit scheint die Hauptfunktion der Musik in der Bestärkung des Zusammenhalts von Gruppen bestanden zu haben. Gemeinsame Rhythmik und Melodik schweißten zusammen. Musik hatte ursprünglich integrierende Funktion. Sie diente dem Zusammenhalt von Gruppen, sie war (wie alles Rituelle) anfänglich Gruppenkitt.

Das konnte in neuerer Zeit wieder hochkommen. Musik konnte als Bindemittel für »Nation« verstanden und eingesetzt werden. Schon Herder hatte zu Beginn des Nationaldenkens im späten 19. Jahrhundert erklärt, dass die Musik, ähnlich wie die Poesie, Ausdruck eines spezifischen Volksgeistes sei. Das öffnete den Weg, Musik als Motor der Nationalbildung aufzufassen. Diese Möglichkeit ergriffen beispielsweise die Deutschen auf ihrem langen Weg zur Reichsbildung in extenso.<sup>1</sup> Da offene Propaganda für nationale Einheit untersagt

war, avancierten Sängervereine stellvertretend zu Protagonisten des Nationalen. Beispielsweise kamen 1865 zum großen Fest des Deutschen Sängerbundes 200 000 Menschen nach Dresden und stimmten lautstark nationale Parolen und Gesänge an. Das Streben nach nationaler Identität ergriff alles – wenn es nur halbwegs dafür brauchbar schien. So wurde Webers »Freischütz« als erste deutsche Nationaloper gefeiert – obwohl Weber selbst eher welt offen war, für die gegenseitige Befruchtung nationaler Musikformen eintrat und mit einseitigem nationalem Pathos wenig anfangen konnte. Anders stand es bei Wagner. Als Musikkritiker warf er den italienischen bzw. französischen Opern Inhaltsleere bzw. Effekthascherei vor. Und als Komponist arbeitete er mit »Lohengrin« und den »Meistersingern« der deutschen Nationalbewegung zu. Wagner wurde nicht nur (bereits zu Lebzeiten, nicht erst im Dritten Reich) nationalistisch rezipiert, sondern er hat selbst national gedacht und komponiert (man denke nur daran, wie er in den »Meistersingern« das Wort »deutsch« immer wieder mit Akkorden in C-Dur unterlegt).

Auch in anderen Ländern Europas galt die Musik als probates Mittel zur Beförderung nationaler Identität. Nicht nur Italien und Frankreich bieten Beispiele dafür, sondern auch etliche osteuropäische Länder, die sich im Duktus des Herder'schen Nationaldenkens auf den Weg zu nationaler Einheit machten und dabei die Musik – vom Volkslied bis zur Oper – als Sonde und Verstärker nutzten. Das gilt von Tschechien über Polen und Ungarn bis hin zu Lettland und Estland, Georgien und der Ukraine. Sowohl die Austroslawen als auch die Mitglieder des Russischen Reiches benutzten die Musik als Medium zur nationalen Emanzipation.

Aber andererseits: Der musikalische Chauvinismus war mehr als brüchig. Etliche der als Nationalhelden gefeierten Komponisten waren de facto weniger nationalistisch und eher europäisch oder gar kosmopolitisch gesonnen. Das kam in ihrer Musik unüberhörbar zur Geltung. Daraus resultierte oft eine unnachgiebige Kritik. Beispielsweise wurde Smetana als zu deutsch angegriffen, Dvořák als zu wenig tschechisch gerügt und Tschaikowski wegen seines Internationalismus kritisiert. Auf Dauer aber wurde klar: Die Zuordnung einer Musik zu einer Nation war eine Engführung, die Sprache der Musik war seit langem europäisch gewesen (Monteverdi hätte für die Frage, ob er italienisch komponiere, keinerlei Verständnis gehabt), und sie wurde es erneut – und darüber hinaus auch kosmopolitisch und transkulturell.

Wie sehr die abendländische Musik die Fähigkeit besaß, Fremdkulturelles aufzunehmen und zu einem Elixier ihres eigenen Fortgangs zu machen, kann man schon vor mehr als 200 Jahren an den musikalischen Folgen der Türkenkriege erkennen.<sup>2</sup> 1716 bedrohten die Türken (wie zuvor schon 1529 und 1683) das Habsburgische Reich. Prinz Eugen wehrte die Gefahr ab, indem er die Türken bei Peterwardein (1716) und Belgrad (1717) vernichtend schlug. – Aber welche Konsequenzen hatte diese politische Auseinandersetzung für die Musik?

### **Vom Krieg in der Politik zum Frieden in der Kunst**

Es kam zu einer Aufnahme türkischer musikalischer Formen in die europäische Musik. Am bekanntesten sind die Beispiele der Wiener Klassik. In Mozarts Oper »Die Entführung aus dem Serail« (1782) sind die Ouvertüre und die Janitscharenchöre türkisch inspiriert. Mozart selbst bemerkte dazu in einem Brief an seinen Vater: »Der Janitscharenchor ist für einen Janitscharenchor alles, was man verlangen kann: kurz und lustig, und ganz für die Wiener geschrieben.« Weitere Beispiele sind Mozarts Klaviersonate Nr. 11 A-Dur (KV 33), die mit dem berühmten *Rondo alla Turca* (»im türkischen Stil«) endet oder das Finale des Violinkonzerts Nr. 5 in A-Dur (KV 219), das man gelegentlich als »türkisches Konzert« bezeichnet. Ebenso finden sich Elemente türkischer Musik bei Haydn und Beethoven oder bei Rameau und Salieri. Und die Janitscharen-Musik war ganz allgemein bei den Bürgern populär. Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts ging man am Sonntagvormittag »zur türkischen Musik« – so bezeichnete man das Platzkonzert der Militärkapelle am Ort. Was militärische und kriegerische Anfänge gehabt hatte, verwandelte sich in der Musik zu einem friedlichen Vergnügen. Aus Krieg in der Politik war Frieden in der Kunst geworden. Der Klassik war ein transkulturelles Elixier zugewachsen – und man hat es allgemein genossen.

Wechseln wir zu einem ganz anderen Beispiel von Transkulturalität in der Musik: zur eminenten Popularität von Beethovens Neunter Symphonie in Japan. Jährlich finden dort circa 200 Darbietungen statt. In Osaka führen jedes Jahr 10 000 Hobbysänger die Neunte auf – obwohl diese für die Bewerber eine eminente Herausforderung darstellt, denn sie müssen Ausdrücke wie »Freude, schöner Götterfunken« verständlich singen, und das ist für ihre Zungen extrem schwierig und erfordert hartes Training. Aber sie unterziehen sich dieser Anstrengung. Warum? Weshalb ist dort ein exemplarisches Stück der Wiener Klassik zu einem transkulturellen Schatz geworden?

Im ersten Weltkrieg waren Japan und Deutschland Kriegsgegner. Deutsche Soldaten wurden 1917 als Gefangene nach Japan transportiert und in Lagern untergebracht. Eines davon war das *Bandô*-Lager in der Stadt Naruto auf der Insel Shikoku. Die deutschen Soldaten wurden dort sehr human behandelt, man gewährte ihnen viel Freiheit. Sie durften musizieren, und so kam es in einer Baracke dieses Lagers am 1. Juni 1918 zur ersten Aufführung der Neunten Symphonie auf japanischem Boden. Die Gefangenen taten dies natürlich zur eigenen seelischen Stärkung. Aber bald folgten gemeinsame Aufführungen mit Japanern. Noch heute wird Beethovens Neunte in Naruto jährlich am ersten Sonntag im Juni aufgeführt. Von dort hat sich die Beethoven-Begeisterung über ganz Japan verbreitet. Ein exemplarisches Stück deutsch-österreichischer bzw. europäischer Musik wurde also vom Kriegsgegner übernommen und zu einem Highlight der eigenen Identität gemacht – ein eindrucksvolles Beispiel für Transkulturalisierung. Die Musik der Gegner wurde zu einem hochgeschätzten Element der eigenen Identität.

Generell hat im späten 19. und im 20. Jahrhundert Transkulturalität in der Musik stark zugenommen. Schon Maurice Ravel hatte sowohl ungarische Einflüsse als auch solche des amerikanischen Blues aufgenommen und sich der Klangwelt Asiens geöffnet. Igor Strawinsky war geradezu ein Meister der Transkulturalität: er komponierte Stücke in etlichen musikalischen Sprachen, weil er deren unterschiedliche Klangfarben und Sprachrhythmen schätzte («aus musikalischer Sicht war Babel ein Segen»); in seinem Werk verband er Unterhaltungsmusik, Neoklassizismus, Volkslied und Zwölftontechnik. Oder Olivier Messiaen hat nicht nur Vogelstimmen in seine Kompositionen aufgenommen («Ich habe die Vögel gewählt, andere den Synthesizer»), sondern er integrierte auch Gregorianische Choräle und indische Raga-Rhythmen. Oder John Cage hat europäische und ostasiatische Muster verbunden. Schönberg mag mit seinen harschen Worten, dass Cage, da ihm das Gefühl für Harmonie fehle, immer auf eine undurchdringliche Mauer stoßen werde, einen schmerzlichen Stachel gesetzt haben, auf den Cage antwortete, dann werde er eben ein Leben lang mit dem Kopf gegen diese Mauer anrennen. Aber erst die Begegnung mit der ostasiatischen Geisteshaltung hat Cage die Möglichkeit einer völlig neuartigen Musik eröffnet. Interessant ist dabei, dass Cage nicht etwa durch ostasiatische Musik zu seinem neuen Weg inspiriert wurde, sondern dass es außermusikalische Anregungen waren, nämlich der japanische Zen-Buddhismus und

das chinesische *I Ching*, die ihn auf seinen neuartigen Weg einer Musik des Zufalls führten. Oder man denke an Frank Zappa, der bei seinen Kompositionen aus dem ganzen Meer der Musikstile schöpfte; paradigmatisch war seine Zusammenarbeit mit Pierre Boulez und dem Ensemble intercontemporain; Boulez dirigierte Stücke, die für dieses Ensemble zu schreiben er Zappa animiert hatte; dabei kamen zwei recht unterschiedliche Musikkulturen (auch Fankulturen) zusammen – und fanden große Resonanz. Oder das zeitgenössische Silk Road Ensemble begann mit der Kombination musikalischer Stile und Instrumente entlang der Seidenstraße, und inzwischen verbindet es musikalische Optionen aus der ganzen Welt. Selbst für Sub-Genres, etwa Heavy Metal oder die vielen Varianten des Jazz, ist heute die transkulturelle Verschmelzung unterschiedlicher kultureller Ingredienzien zu etwas Neuem typisch.

### **Besser als jede andere Kunst**

Was zeigt die Reihe dieser Beispiele? Erstens, dass Musik Grenzen und Feindschaften überwinden kann. Zweitens, dass sie Anderes, das doch auch irgendwie verwandt ist, als Anregungspotenzial nutzen und neue Formen hervorbringen kann, die das Eigene und das Fremde gleichberechtigt verbinden. Und drittens, dass die Musik dies stärker und erfolgreicher zu tun vermag als jede andere Form der Kultur. Wenn Malerei, Literatur, Theater oder Tanz in der avancierten Moderne oder Postmoderne ebenfalls zunehmend transkulturell agieren, so erreichen sie gleichwohl nicht eine auch nur annähernd vergleichbare Resonanz in der weltweiten Population.

Warum hat die Musik diese ganz besondere Fähigkeit, Menschen aller Kulturen und Herkünfte zu verbinden? Die gängige Antwort lautet: Weil sie nicht an die Wortsprache gebunden ist, die uns Menschen zwar große Fortschritte ermöglicht, uns andererseits aber auch in harte Verständigungsprobleme getrieben hat. Anscheinend bezieht sich die Musik auf eine Dimension, die der Wortsprache vorausliegt. Man muss dies aber nicht im Sinn von Archaik ausbuchstabieren (etwa sofern die Musik in der Menschheitsentwicklung der Sprache vorausging), sondern kann es auch im Sinn von Universalität fassen: Musik rührt an dasjenige, was allen Menschen, unabhängig von besonderen kulturellen Inhalten gemeinsam ist: die Struktur der Subjektivität, deutlicher gesagt, die Tatsache, dass wir ein Innenleben haben, ein geistiges sowie emotionales, ein mentales und psychisches Innenleben. Dieses ist für uns Menschen eminent

bedeutsam. Und dieses Innenleben (das ist ein Gedanke von Hegel) wird durch nichts anderes so direkt und umfänglich angesprochen wie durch die Musik. Es ist das einzigartige Potenzial der Musik, diesen Kern der menschlichen Existenz ganz direkt – unabhängig von allen einzelkulturellen Prägungen, quer durch die Kulturen – anzurühren.

Die Menschen suchten verschiedentlich nach einer *lingua franca* – nach einer allen Menschen gemeinsamen Sprache. Früher galt einmal das Lateinische dafür – aber wie beschränkt war es doch auf einen allenfalls europäischen Geltungskreis. Heute mag man an das Englische denken – aber in welcher verarmten und jämmerlicher Form erklingt es weltweit! Die Musik hingegen ist seit langem unsere wirkliche *lingua franca*. Und wenn sie an verschiedenen Orten und von verschiedenen Menschen unterschiedlich rezipiert wird, so bedeutet das keinen Verlust an Qualität, sondern eine Bereicherung. Musik wird erst vielstimmig ganz sie selbst.

- 1 Vgl. Ther, Philipp, *Center Stage: Operatic Culture and Nation Building in 19th Century Central Europe*, West Lafayette: Purdue University Press 2014.
- 2 Vgl. Welsch, Wolfgang, *Transkulturalität: Realität – Geschichte – Aufgabe*, Wien 2017.



**Ringo Starr** hört  
**The Beatles** – *Come Together*

zu Hause, Los Angeles, Kalifornien, 10. März 2012

# Dieter Gorny

## Schöne neue Streaming-Welt

»Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band« (kurz: »Sgt. Pepper«), das legendäre Album der Beatles, konnte 2017 sein 50-jähriges Jubiläum feiern. Das Album wurde am 26. Mai 1967 in Großbritannien veröffentlicht; in Deutschland erschien es am 30. Mai und in den USA am 1. Juni 1967 – erstmals in nahezu identischer Form wie das britische Original.

Das Beispiel zeigt, wie territorial differenziert die Musikmärkte in analogen Zeiten »gemanaged« wurden, nicht nur, was die Veröffentlichungsstrategien in zeitlicher Hinsicht, sondern auch die Zusammenstellung der Inhalte selbst betrifft.

Diese stark ausgeprägte Territorialität wurde noch verstärkt durch die elektronischen Medien wie Radio und TV, die nicht nur in Landessprache agierten, sondern oftmals auch regional und lokal orientiert waren. Ganz besonders das Radio spielte hier nicht nur eine distributiv wichtige Rolle als Aufmerksamkeitsmedium für das musikalisch Neue, sondern war darüber hinaus auch kultureller Identifikationsfaktor.

»Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band« gilt als eines der ersten Konzeptalben der Popmusik und sticht ästhetisch und künstlerisch deshalb hervor, weil es den Charakter eines »Gesamtkunstwerks« hat, dies aber nicht nur in kompositorischer, sondern auch in technologischer Hinsicht: Das Album war eines der ersten, das in Mehrspurtechnik aufgenommen wurde. Es gilt deshalb zu Recht als Meilenstein des Genres.

»Sgt. Pepper« machte erstmalig bewusst, welche kreative und ästhetische Bedeutung die Klangfarbe, also der Sound, im Gesamtkonzept einer Band haben kann. Es öffnete das Tor zu einer vorher nie gekannten Fülle an Möglichkeiten der Raum- und Klanggestaltung. Das war neu und eine bedeutsame und vor allem Pop-spezifische

künstlerische Revolution, denn die traditionelle Musikkultur definierte sich primär über die klar und eindeutig definierbaren Parameter Tonhöhe und Tonlänge, während die Parameter Lautstärke und Klangfarbe nicht eindeutig, sondern relativ definiert wurden. Das änderte sich schlagartig durch die der Popmusik zur Verfügung stehenden neuen Möglichkeiten, die die Entwicklung der Studioteknik bot. »Sgt. Pepper« war somit auch ein Türöffner in eine bis dato unbekannte und unerschlossene Welt, die nicht nur die Popmusik massiv bereichern würde, weil sie den Begriff »Recorded Music« auf ein neues Level hob, indem die Aufnahme und ihre jetzt vielfältigen technologischen Möglichkeiten plötzlich vom mehr dokumentarischen, der Vervielfältigung ermöglichenden Speichervorgang zum kreativen »Aktivfaktor« wurde und damit auch zur künstlerischen Steilvorlage für die weitere Entwicklung der Band. Deren durchaus krisenhafte Situation beschrieb George Martin, der legendäre Produzent der Beatles, zu Beginn der Aufnahmen zu »Sgt. Pepper« wie folgt:

»Im November (1966) kamen die Beatles zum ersten Mal seit ihrer Entscheidung, nicht mehr auf Tour zu gehen, wieder ins Studio. Sie hatten die Nase ziemlich voll. Das ganze Jahr hatten sie eine Menge Ärger gehabt, und Brian Epstein befürchtete, es würde mit ihnen bergab gehen. Er dachte, es wäre das Ende der Beatles, und 1966 gab es alle möglichen Anzeichen dafür. Da war das Desaster auf den Philippinen, die sinkenden Publikumszahlen bei einigen Auftritten, und sie hatten es satt, Gefangene ihres Ruhms zu sein.«

»Sgt. Pepper« wurde bei den Grammy Awards vierfach ausgezeichnet: in den Kategorien »bestes Album«, »bestes Cover (Grafik)«, »beste technische Aufnahme (non classical)« und »bestes zeitgenössisches Album«.

Das Album wurde sowohl in Mono- als auch in Stereo veröffentlicht. In Deutschland wurde das Album allerdings nur in der Stereoverision vertrieben.

Am 1. Juni 1987 erfolgte die Erstveröffentlichung des Albums als CD ausschließlich in einer Stereoabmischung. Die Erstveröffentlichung im Download-Format erfolgte am 16. November 2010 bei iTunes. Seit dem 24. Dezember 2015 ist das Album auch bei Streaming-Diensten verfügbar.

Rund 20 Jahre nach Veröffentlichung erschien das Album also erstmals auf dem neuen Trägermedium, das fortan den Markt bestimmen sollte. Die CD war zwar digital, aber immer noch haptisch und im wahrsten Sinne des Wortes immer noch begreifbar. Die wahre Disruption folgte dann nach dem iTunes-Schritt 2010 mit der Verfügbarkeit des Albums bei Streaming Diensten: Die Musik hatte sich endgültig entdinglicht.

In dieser Zeit hatten sich die Umsätze der Musikindustrie nahezu halbiert und es schien teilweise so, als habe man es mit einer aussterbenden Industrie zu tun. Betrachtet man die heutige Situation, kann man sagen, dass diese Annahme falsch war. Die negativen Debatten über die Zukunft der Musikwirtschaft und ihre disruptiven digitalen Rahmenbedingungen waren zu sehr von einer falschen Technologie-Fixierung geprägt, was an »Sgt. Pepper's« Beispiel deutlich wird. Die künstlerische Kraft dieses Albums ist trotz der technologischen Entwicklungen von der LP über die CD, vom Download bis zum Streaming unbeeinflusst und unbeschädigt geblieben.

Bis zum 1. Januar 1971 wurde das Album rund sieben Millionen Mal verkauft. Im Jahr 2009 lag es in der Rangliste der insgesamt meistverkauften Alben in Großbritannien hinter dem 1981 veröffentlichten Queen-Album »Greatest Hits« an zweiter Stelle. Die US-amerikanische Musikzeitschrift *Rolling Stone* veröffentlichte 2003 eine Liste der *500 Greatest Albums of All Time*, in der »Sgt. Pepper« auf Platz eins gewählt worden war.

### **Vor dem Aussterben bewahrt**

Trotzdem oder gerade deshalb: Neue Technologien schaffen neue Medien und diese setzen die alten unter Druck, transformatorisch, disruptiv oder beides. Das geschieht im Zusammenhang mit der Digitalisierung besonders intensiv, weil das Tempo der technologischen Entwicklungen zu keinem anderen Zeitpunkt unserer Geschichte so schnell und weitreichend war. Kultur und Technologie prallen aufeinander und schaffen so einen neuen Kosmos an Möglichkeiten, kreative Inhalte zu erfinden, zu distribuieren und zu konsumieren. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass es immer Befürworter und Gegner bei der gesellschaftlichen Implementierung neuer Medien gibt. Die Argumente sind dabei immer die gleichen. Die Gegner, also die Bewahrer des Status Quo, sagen immer einen Verfall der bisherigen Kultur und Gefahren für Gesellschaft und Ökonomie voraus. Die Be-

fürwörter argumentieren, das neue Medium werde allen mehr Zugang zu Wissen, Kultur und Unterhaltung eröffnen, mehr Teilhabe erlauben und allen durch neue Kreativität kulturelles und ökonomisches Kapital verschaffen. Vom Buchdruck bis zum Internet ging und geht es immer um dieses gleiche Argument, das mehr Gerechtigkeit durch größere Gleichheit aller vor dem Medium verheißt eine Hoffnung und Vision, die sich nie ganz erfüllt hat. Das größte musikalisch-technologische Versprechen war in diesem Zusammenhang zweifelsohne Napster. Die Plattform machte deutlich, was die Digitalisierung im Sinne von Teilhabe, Zugang und Verbreitung zu leisten vermag. Allerdings mit einer deutlichen Schiefelage, denn diejenigen, die die Kunst machen, also die Urheber, waren als »Profiteure« dieser Idee nicht berücksichtigt. Napster ging von einer unendlich sprudelnden Quelle Musik aus, die als Basisressource einfach vorhanden wäre. Eine falsche Annahme, die aber nicht nur für Napster, sondern für den generellen Umgang des Netzes mit musikalischer Kreativität gilt. Letztlich ist diese Annahme eines künstlerischen Selbstverständnisses und einer künstlerischen Realität, die in dieser Form gar nicht existiert, auch der Grund einer zunehmenden kulturellen Verflachung der digitalen Welt. Jaron Lanier hat das bereits 2010 treffend in seinem Buch »Gadget« beschrieben, in dem er feststellt, dass

»die Popkultur (...) in einen Zustand nostalgischen Elends geraten (ist). Die Online-Kultur wird von trivialen Mashups jener Kultur beherrscht, die vor dem Aufkommen der Mashups bestand, und von Fangemeinden, die nur noch auf die schrumpfenden Außenposten zentralisierter Massenmedien reagieren. Es ist eine Kultur, die nicht mehr agiert, sondern nur noch reagiert.«

Er geht aber noch einen wesentlichen Schritt weiter, indem er das nicht nur künstlerische, sondern auch gesellschaftliche Individuum zurecht zum Maßstab macht, denn

»wer in der Gestaltung der Gesellschaft der Masse größere Bedeutung beilegt, der mindert die Bedeutung des einzelnen, und wenn man die Menschen auffordert, keine Menschen zu sein, wenden sie sich unguten, pöbelhaften Verhaltensweisen zu. Das fördert nicht nur rücksichtsloses Verhalten, sondern führt ganz allgemein zu einer unfreundlichen und wenig konstruktiven Online-Welt.« (Jaron Lanier Gadget, 2010)

Zurück zur Musik: Heute im Jahr 2019 muss niemand mehr Musik auf Trägermedien kaufen, wenn er sie hören will. Die Welt der »Recorded Music« hat sich endgültig entdinglicht. Die Musik ist da – überall, wann und wo ich sie haben möchte, aber sie ist haptisch verschwunden. Das ist nichts, was dieser Kunstform widerspräche, ganz im Gegenteil, aber es ist gleichzeitig auch eine Steilvorlage für all die Debatten über das geistige Eigentum, immaterielle Güter und die Relativierung, besser noch: das generelle Bezweifeln der Notwendigkeit künstlerischer ökonomischer Wertstellung. Die ökonomische Wertstellung erfolgt dann nur umso konsequenter auf der anderen, nämlich der technologischen Seite in Verbindung mit dem falschen Versprechen der freien Nutzbarkeit für das musikinteressierte Individuum. Der Schwede Daniel Ek, ein Programmierer, hat 2006 den Streaming-Dienst Spotify »als legale Alternative zur Piraterie« erfunden, wie Axel Bringeus, Vorstand für internationales Wachstum bei Spotify, hervorhebt. Und in der Tat steckt in Spotify mehr, als es die revolutionäre technologische Idee auf den ersten Blick vermuten lässt. Zum einen ist Spotify eine europäische Erfindung, zum anderen bezieht sie die Kreativen, also die Urheber und ihre Partner, in die konzeptionelle Vision mit ein. Spotify erkennt also den ökonomischen Wert künstlerischer Kreativität an und berücksichtigt ihn. Wer sich bei Spotify anmeldet und 9,99 Euro im Monat zahlt, kann sich ungefähr 30 Millionen Songs anhören – so oft, wann und wo er will und das auch offline, also per Download.

2015 kam dann Apple Music dazu. Von vielen mit Spannung erwartet, denn Apple oder besser Steve Jobs hatte schon einmal die darniederliegende Musikindustrie revitalisiert, indem er 2003 den iTunes Music Store erfand – in einer Zeit, in der die Songs als MP3s millionenhaft und illegal im Netz herumvagabundierten und niemand mehr ernsthaft daran glaubte, dass sich mit »Recorded Music« in Zukunft noch nennenswert Geld verdienen lassen würde.

164 Milliarden Streams wurden im Jahr 2014 allein in den USA abgerufen, damit stieg ihre Anzahl um 54 Prozent. 67 Prozent aller Amerikaner streamen mindestens einmal pro Woche. 2018 wurde »Gods Plan« von Drake allein 1,1 Milliarden Mal gestreamt, das gesamte Oeuvre Drakes allein kam auf 8,2 Milliarden Streams. Spotify hatte 2018 bereits über 190 Millionen aktive Nutzer. Trotzdem sind die Versprechen dieser neuen digitalen Medien längst noch nicht eingelöst. Denn Spotify, Apple- und Amazon-Music sind immer noch weit entfernt von der Profitabilität der Musikunternehmen in den

goldenen LP- und CD-Jahren. Hinzu kommen noch die Querelen mit den Künstlern selbst, die sich durchaus begründet über die ungleiche Verteilung der Lizenzerlöse beklagen.

Vor einiger Zeit tauchte wohl nicht ganz zufällig im Netz ein vertraulicher Vertrag zwischen Spotify und Sony Music auf. Dem Vertrag, der aus dem Jahr 2011 stammt, konnte man entnehmen, dass Spotify allein an Vorschüssen für drei Jahre Zugriff auf das Sony-Repertoire 42,5 Millionen Dollar gezahlt hat. Wieviel die Musikunternehmen von diesen Einnahmen an ihre Künstlerinnen und Künstler weitergeben, ist offiziell nicht bekannt, aber sicherlich abhängig von den jeweils geschlossenen Künstlerverträgen. Hier besteht also noch Nachholbedarf, um das Musikstreaming ökonomisch ausbalancierter in eine erfolgreiche Zukunft führen zu können. Diese Forderung nach ökonomischer Balance betrifft aber nicht nur die Streaming-Plattformen, sondern gerade auch Plattformen wie YouTube, die sich bisher solchen Lizenzierungsmodellen gegenüber verweigern. Letztlich geht es bei den Debatten über eine Novellierung der Urheberrechte im digitalen Zeitalter letztlich um eine neue Festlegung von Erlösströmen, was sowohl die erregte Debatte als auch ihre Überfälligkeit erklärt, denn es sind letztlich die Kreativen und Künstler, die mit ihren Inhalten und Werken die digitale Entwicklung und somit auch Spotify & Co. erst möglich machen. Sie sind Treiber und Impulsgeber der neuen digitalen Streaming-Welt und sorgen letztlich dafür, dass die ultimative musikalische Verfügbarkeit, Teilhabe, Vielfalt und Vollständigkeit, die das Internet und dort Spotify sowie all die anderen digitalen Unternehmen versprechen, auch eingelöst werden können.

So wie am 24. Dezember 2015, als Paul McCartney und Ringo Starr, die verbliebenen Beatles und künstlerischen Erben von John Lennon und George Harrison, das gesamte Repertoire der Band der Beatles auf Spotify, Apple Music und weiteren Streaming-Plattformen freischalten ließen. Die Beatles waren endlich da und schlossen die größte künstlerische Lücke in den Streaming-Angeboten, die neue digitale musikalische Zeit bekam ihren definitiven künstlerischen Startschuss. Zurück in die Zukunft. Ein spannender Impuls für die Entwicklung einer neuen Technologie und ihre musikalischen, medialen und ökonomischen Möglichkeiten.





**Dianne Reeves hört  
Laura Mvula – *She***

SFJAZZ Center, San Francisco, Kalifornien, 15. Juni 2014

# Nils Grosch

## Tönende Luft

Der Komponist Ferruccio Busoni bewunderte 1907 eine besondere Eigenschaft der Musik, die sie von anderen Künsten grundlegend unterscheidet: Musik schwebt. Als »tönende Luft« sei sie nicht der Schwerkraft unterworfen, berühre die Erde nicht mit den Füßen. Da sie, mit den Worten des britischen Geographen Peter Adey, kaum »festzunageln«, also räumlich zu verorten ist, zumal sie »entlang der Ströme von Reisenden, Migranten, Medien und Waren« in ständiger Bewegung ist, ist Musik mobil wie kaum eine andere Kunstgattung.

Und doch scheint es ein zentrales Anliegen von vielen, die im Alltag und vor allem professionell mit Musik zu tun haben, ihr durch Metaphern und Diskurse Gewicht, Füße, ja Wurzeln zu verleihen, sprich, sie lokal zu verorten. Es ist bemerkenswert, wie viele verortende Zuschreibungen in unserem Sprechen über Musik an der Tagesordnung sind. Wir kategorisieren Musiker und Musikerinnen, musikalische Stile und Gattungen sowie Überblicksdarstellungen zur Musikgeschichte mit aller Selbstverständlichkeit nach Orten, Regionen, Nationen. Denken wir an das »deutsche Lied«, die »italienische Oper«, den »argentinischen Tango«, das »amerikanische Musical«, die »Wiener Klassik«, den »französischen Impressionismus«, den »deutschen Beethoven« oder gar an die vielbeschworene »Musik des Abendlandes« – immer suggerieren wir, dass mit den verortenden Adjektiven etwas im Kern Wesentliches über den Gegenstand ausgesagt wird.

Dies zeigt sich etwa bei der argumentativen Einbettung und Begründung von performativen Kulturprojekten wie Festivals oder beim Antrag für finanzielle Unterstützung von Forschungs- und Publikationsprojekten. Öffentliche Geldgeber sind zumeist nach

nationalen oder regionalen Strukturen organisiert, und wer Gelder für musikorientierte Vorhaben bekommen möchte, sieht sich oft in der Pflicht, dies aus einer inneren Verbindung des Gegenstandes mit dem jeweiligen Ort heraus zu begründen. Denn nicht selten argumentieren Ablehnungsschreiben mit der Begründung, das Projekt habe zu wenig mit dem jeweiligen Ort zu tun. Es kommt also darauf an, einen Bezug zum regionalen Raum, den der jeweilige Geldgeber oder Sponsor vertritt, herzustellen. Auf diese Weise werden Intendanten, Dramaturgen und Wissenschaftler oft unfreiwillig zu Routiniers in der Konstruktion räumlicher Attributionsstrategien. Dabei ist ihnen durchaus bewusst, dass sich die Verortung nie aus der Sache, sondern aus den Auflagen ergibt. Tatsächlich sind die verortenden Bezüge oft an den Haaren herbeigezogen und konstruiert. Schließlich ist es problematisch, aufgrund eines Repertoires, eines Musikers oder eines Werkes primär zu begründen, warum dieser Gegenstand an diesem Ort oder in diesem Land ausgeführt, bearbeitet oder erforscht wird.

Doch nicht selten treiben die Geldgeber identitätspolitische Motive um, etwa das Interesse, eine Stadt oder Region ökonomisch zu stärken, indem sie ein kulturelles Identifikationsobjektes inszenieren – eine Figur, ein Repertoires, einen Stils, ein Genres usw. – das die Innen- und vor allem die Außenwahrnehmung eines Raums verbessern soll. Die Verknüpfung der Stadt Nürnberg mit dem Komponisten Christoph Willibald Gluck, die Verbindung Salzburgs mit Wolfgang Amadeus Mozart und seit einigen Jahrzehnten mit *The Sound of Music*, oder die Konstruktion von Wiens Image als Musikstadt gehen auf solche Strategien zurück.

Was aber sind die genauen Argumente und Kriterien für eine solche räumliche Zuordnung? Geht es um das »Woher« oder das »Wohin«? Kommt es auf die Herkunft eines Komponisten an oder auf den Ort seiner Entfaltung und Wirkung? Der Zusammenhang ergibt sich niemals von selbst, er muss immer argumentativ, diskursiv hergeleitet und oft erst hergestellt werden. Selten wird dabei gefragt, ob und in welcher Form und Intensität eine Musik oder ein musikalischer Akteur tatsächlich in Interaktion mit einem bestimmten regionalen Kontext getreten sind.

Im Hinblick auf Editionsprojekte hat die Musikhistorikerin Silke Leopold dies auf folgende Pointe zugespitzt: »Unser Musikleben ist bis

heute in hohem Maße von der Frage geprägt, wo einer herkommt.« Seit den Anfängen der Musikhistoriografie, die von Beginn an eine »nationale Angelegenheit« gewesen sei, gelte vielfach bis heute, dass »die Beschäftigung mit Musik dann am ergiebigsten sei, wenn es die Beschäftigung mit der vermeintlich »eigenen« Musik« sei. Dieses »Eigene« an der Musik wird in der Regel schlicht über Raum und Herkunft ermittelt, und dies geschieht fast immer über den Geburtsort einer Identifikationsfigur. Einer solchen Verortung folgen die Gründung von Vereinigungen zur kulturellen Pflege des Erbes, das Aufstellen von Denkmälern, das Etablieren von Festspielen, das gezielte Sichtbarmachen der Verbindung von Ort und Objekt sowie das Erstellen wissenschaftlich-philologischer Gesamtausgaben als Monumente. Letztere verleihen schon durch die Menge an gebundenem Papier sowie durch wissenschaftliche Verbrieftheit dem Gegenstand Musik, mag er an sich auch noch so leicht und »schwebend« erscheinen, Schwere und verankern ihn mithilfe metaphorischer Wurzeln in Blut und Boden. Die Option der Verortbarkeit, die Möglichkeit, eine Figur mit einem Ort diskursiv überzeugend verknüpfen zu können, ist somit eine wichtige Voraussetzung für ihre Installation im national oder regional gesteuerten Funktionsgedächtnis, wie Jan Assmann dieses Phänomen benannt hat.

Dass die Verknüpfung mit dem Herkunftsort selbst bei Komponisten, die als »nationale Klassiker« gelten dürfen, argumentativ auszuhebeln ist, hat der Musikhistoriker Alfred Einstein schon in den 1930er-Jahren überzeugend dargelegt; insbesondere als er, selbst im Exil lebend, gerade jene Komponisten als migrantisch und mobil beschrieb, die zeitgleich in Nazi-Deutschland als deutsch und bodenständig inszeniert wurden – Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner und andere:

»Händel, den Sohn des Chirurgus aus Halle, haben Persönlichkeit und Schicksal früh aus der Hamburger Enge nach Italien und England geführt, und haben ihn zum größten italienischen Komponisten der Zeit gemacht, der damals in England tätig war«,

so Einstein. Herkunft wird hier mit Enge und Einschränkung der Kreativität verknüpft, Emigration mit der Optimierung des kreativen Potenzials. Ähnlich heißt es über Christoph Willibald Gluck:

»Gluck hat in seiner ersten Schaffenshälfte nicht nur italienische Opern geschrieben, sondern war schlechthin ein italienischer Opernkomponist, auch in Wien; und in seiner Zweiten war er ein französischer. Deutsch, oder besser Wienerisch hat er zum Privatgebrauch gesprochen und geschrieben.« (Einstein 1938)

Ortsbezogene und nationale Zuschreibungen lassen sich also für Einstein gerade nicht nach der Herkunft, sondern nach dem Ort der Zuwanderung bzw. der dort dominanten ästhetischen Paradigmen treffen – nicht das »Woher«, sondern das »Wohin« sagt etwas aus.

Doch auch hier scheint es problematisch, irgendeinen Anspruch herzuleiten. Mit welchem Recht kann eine Stadt, eine Nation oder eine Region eine Musik, einen Stil, einen Musiker als Bestandteil einer kulturellen Identitätspolitik für sich beanspruchen?

Letztlich ist die Antwort nur aus der Interessenlage derjenigen zu geben, die eine solche Zugehörigkeit behaupten. Doch während sich die dahinterstehenden weltanschaulichen und strategischen Konstellationen ändern können, bleiben viele ihrer Implikationen unhinterfragt weiterbestehen. Dazu zählen die Annahmen, Musik sei aufgrund ihrer Herkunft als Bestandteil kultureller Identität zu verstehen und eine bestimmte Musik sei einer bestimmten Gruppe zugehörig, sei ihr »Eigen«. Dazu gehört auch, dass in hochkulturell ausgerichteten kulturwissenschaftlichen Disziplinen oft unausgesprochen und selbstverständlich davon ausgegangen wird,

»dass Kulturen in ihrem eigentlichen, natürlichen Zustand fest im Boden des Blutes verwurzelt und quasi bewegungslos sind. Man preist gewöhnlich bestimmte Kulturen für ihre Tiefe, Authentizität und Organizität, während andere als oberflächlich, orientierungslos und inkohärent kritisiert werden. Oft wird ein Gefühl von Heimatverbundenheit als Bedingung robuster kultureller Identität reklamiert«,

wie der US-amerikanische Literaturwissenschaftlicher Stephen Greenblatt kritisch anmerkt.

Tatsächlich sind solche Annahmen und Argumentationsmuster gerade für Musik besonders problematisch. Das liegt nicht nur an ihrer Beschaffenheit als – mit Busonis Worten – »tönende Luft«. Es

liegt auch daran, dass Musik, historisch betrachtet, schon immer Kulturpraktiken umfasst, die im Wesentlichen auf mobiler Tätigkeit beruhen. Seit dem Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert hinein ist professionelles Musikmachen so spezialisiert und sind lokale Märkte dafür so begrenzt, dass Arbeitsmigration für Musiker selbstverständlich war – denken wir an Minstrels, Troubadoure, Spielleute und Ciarlatani, an die Operntruppen des 18. oder die Virtuosen des 19. Jahrhunderts. Die den Industrialisierungsprozessen folgende Urbanisierung brachte im Europa des 18. und vor allem des 19. Jahrhunderts Städte mit Publikumsschichten hervor, die es ökonomisch rechtfertigten, über den bereits etablierten höfischen Orchester- oder Opernbetrieb hinaus fixe Aufführungsstätten mit teilweise fest engagierten Künstlern einzurichten. Doch hat dies nicht zu einer Sesshaftwerdung des Musikberufs geführt, stellt doch bis heute Mobilität eines der wesentlichen Merkmale professionellen Musizierens dar. Auch war und bleibt die Ausbildung insbesondere zum Profimusiker durch Mobilität geprägt.

Zugleich wurde im 18. Jahrhundert die Herkunft zu einem Erkennungs-, Bezeichnungs- und Qualitätsmerkmal für Musik – im Zusammengehen mit dem Konzept der Nation und dem kulturellen Nationalismus. Dies ist der Hintergrund, vor dem auch die Musikwissenschaft als universitäre Disziplin entstand, genauso wie die musikalische Philologie mit ihren Monumentalausgaben – fast ausnahmslos auf nationalen oder regionalen Förderstrukturen beruhend und vom Verständnis getragen, dass Musik eine national-identitärer Angelegenheit sei.

In Situationen von Migration und Flucht, wie es insbesondere am Beispiel der Nazi-Emigration aus Mittel-Europa ab 1933 gezeigt worden ist, spielt Musik hingegen als »mitgenommene Kultur« eine zentrale Rolle, und nicht als Marker nationaler (als hier auf Herkunft bezogener) Identität. Musik ist wichtig beim Ankommen, bei der Integration und kreativen Entfaltung migrantischer und postmigrantischer Identitäten.

Seit dem 19. Jahrhundert ruft Musik migrierter Menschen häufig spontan sowohl Begeisterung als auch kulturkritische Ablehnung hervor, letztere meist einhergehend mit Verlustängsten einer statisch gedachten Kultur, die durch Veränderung bedroht sei. Dabei zeigt gerade Musik, dass sie ihre Kraft aus Dynamik, Veränderung und Bewegung bezieht. Diese entfaltet sie allerdings erst, wenn man

Identitäten als prozesshaft und wandelbar betrachtet, und nicht in Vorstellungen von Musik, die auf Verortbarkeit, Statik, Traditionalismus und Nationalismus beruhen, wie sie im Sprechen über Musik bis in die Gegenwart hinein präsent sind.

## Literatur

- Adey, Peter, *Mobility*, London [u.a.] 2010.
- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.
- Busoni, Ferruccio, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1907.
- Einstein, Alfred (Hg.), *Briefe deutscher Musiker*, Amsterdam 1938.
- Einstein, Alfred, *Gluck: Sein Leben – seine Werke*, Zürich: Pan, 1954 [Erstpublikation auf Englisch 1936].
- Einstein, Alfred, *Krieg, Musik, Nationalismus und Toleranz*, in: ders., *Nationale und universale Musik: Neue Essays*, Zürich 1958; erneut als ebook: Berlin, consassis.de, 2003.
- Flusser, Vilém, *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*, Berlin 2000.
- Greenblatt, Stephen u.a., *Cultural Mobility: a Manifesto*, Cambridge [et al.] 2010.
- Gratzer, Wolfgang / Grosch, Nils (Hrsg.), *Musik und Migration*, Münster 2018.
- Leopold, Silke, *Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen*, in: Ehrmann-Herfort, Sabine / Leopold, Silke (Hrsg.), *Migration und Identität. Wanderbewegung und Kulturkontakte in der Musikgeschichte* (Analecta musicologica 49), Kassel 2013, S. 30–39.



**John Lydon (Johnny Rotten) hört**  
**The Congos** — von *Heart of the Congos*  
zu Hause, Malibu, Kalifornien, 17. Mai 2013

# M.I. Franklin

## Um die Welt mit einem Song

### Intro

Im Jahr 2016 erhielt der Sänger und Songwriter Bob Dylan den 113. Nobelpreis für Literatur. Das Nobelpreis-Komitee zollte ihm Anerkennung dafür, »dass er in der großen amerikanischen Liedtradition neue poetische Ausdrucksformen geschaffen« habe.<sup>1</sup> Damit war Dylan der erste amerikanische Literaturnobelpreisträger seit 1993, als die afro-amerikanische Autorin Toni Morrison geehrt worden war.

In den Medien wurde viel Aufhebens darum gemacht, dass Dylan nicht nur der erste Musiker war, der diese international so renommierte Auszeichnung erhielt, sondern dass ihm das Nobelkomitee damit auch den Status eines »großen Dichters« verliehen hatte. Der Nobelpreis für Literatur wurde indes für Dylans Texte vergeben, nicht für sein musikalisches Schaffen und auch nicht für seine Live-Auftritte. Auf diese Weise vermittelt der Preis die althergebrachte und überholte Vorstellung, dass Bedeutungstiefe und künstlerischer Wert allein dem »Logos«, dem geschriebenen Wort, geschuldet seien. Nach diesem Verständnis dient das Ton- und Klangmaterial lediglich als Beiwerk und nicht als Substanz seiner Kunst.

Obwohl Dylan den Preis schließlich annahm, hielt er sich auf Distanz und schickte an seiner Stelle die Punk-Poetin Patti Smith, ebenfalls Sängerin und Songwriterin, zur Preisverleihung. Er selbst trat zeitgleich in Las Vegas auf. Auf Patti Smith's Interpretation von »A Hard Rain's A-Gonna Fall« (erstmalig erschienen 1962) folgte eine weitere Welle von Medienkommentaren dazu, was Dylans Abwesenheit bedeuten könne. Inmitten von Vermutungen darüber, ob durch diese Entscheidung die seit Langem bestehende Kluft zwischen »hoher« Kunst bzw. »klassischer« Kunstmusik und populärer, kommerziell erfolgreicher »niedriger« Kunst bzw. Volks-/Popmusik überwunden wurde, bekundete Dylans Schweigen scheinbare Gleichgültigkeit gegenüber dem Preis.

## Wer entscheidet?

Dieses Szenario zeigt, wie komplex das Zusammenspiel von Kunst und Kultur – in diesem Fall Musik – und Macht in der heutigen Zeit ist. Wir leben in einer Zeit, in der die Supermächte, die großen Unternehmen und die zivilgesellschaftlichen Institutionen weltweit vor allem im Internet agieren, in dem auch internationale und nationale Kulturpolitik gestaltet werden sowie geopolitische Machtspiele stattfinden und inszeniert werden.

Diese Verlagerungen des Geschehens ins Virtuelle, die neuen Schauplätze, die veränderten Zugangsbedingungen sowie Beteiligungs- und Machtstrukturen werfen auch Fragen nach Abgrenzung und Definition auf: Wo verlaufen mittlerweile Grenzen zwischen einem Bereich und einem anderen, um genauer bestimmen zu können, wo und wie die Akteure sich voneinander unterscheiden? Wie können die menschlichen, aber auch die technisch-ökonomischen, militärischen, kulturellen und juristischen Kräfte identifiziert werden, die die Verhältnisse stützen oder sich ihnen aber widersetzen?

Dies führt auch zur Frage, wie nationale und regionale Machthaber auf die neuen überregionalen, transterritorialen Konstellationen technischer und ökonomischer Kräfte reagieren sollten, die die Regeln der politischen Repräsentation und des kulturellen Engagements neu definieren. Diese offen und verdeckt agierenden Kräfte haben Konzepte wie dasjenige von Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft auf der Grundlage von staatlicher Souveränität, territorialer Eingrenzung, Staatsbürgerschaft und damit auch den Besitz und die Kontrolle des kulturellen Erbes verändert und neu definiert.

Auch im Blick auf die Abgrenzung verschiedener (Kunst-)Sparten, insbesondere in der Musik, zeigen sich ähnlich verwirrende Fragen und Herausforderungen. Was ist hohe Kunst, was ist populär? Sind Liedtexte das einzige bestimmende Element in der Frage »what makes music work« (Byrne 2012: 10), wenn es also um die Frage geht, wie Menschen heutzutage Musik erleben oder verstehen?

Anhand des Beispiels, wie ein Popsong durch verschiedene, teilweise sogar miteinander konkurrierende Musikkulturen wandert und dabei unterschiedliche politische Einstellungen vermittelt, möchte ich der oben genannten unhinterfragten Annahme widersprechen. Ich möchte zeigen, dass nicht nur Texte Bedeutungen vermitteln, sondern dass die Musik selbst »den Ton angibt« und Botschaften verbreitet. Das folgende Beispiel zeigt auch, dass die kulturellen

Geografien, in denen mittels Musik Bedeutung erzeugt wird, sehr unterschiedlich sind. Und es macht ebenfalls deutlich, dass die Big Player in der Musikindustrie (die sogenannten »Music Majors«) nicht bis ins Letzte vorschreiben können, wem musikalische Traditionen und Praktiken »gehören« oder wie Menschen auf sie reagieren sollen, wenn die Musik durch die Räume unterschiedlicher Erwartungen, Bedürfnisse und Erfahrungen zirkuliert.

### **Nachhall**

Doch zunächst noch einmal zurück nach Stockholm in den Winter 2016, als Patti Smith in einem formellen weißen Hemd und ihrem Markenzeichen, einem schwarzen Mantel, auf die Bühne geht und am Mikrophon auf das Erklingen der erste Strophe von »A Hard Rain« wartet. Sowohl sie als auch Dylan wurden in den 1940er-Jahren geboren und prägten Mitte des 20. Jahrhunderts die New Yorker Underground-Kulturszene mit, die viele Berührungspunkte mit der sich rasch international ausbreitenden Anti-Vietnam-Kriegs- und Bürgerrechtsprotestbewegung aufwies. Doch nun sind ausgerechnet sie hier und nehmen den Preis einer europäischen Kulturinstitution entgegen, die die Musik eigentlich aus der Liste der preiswürdigen Künste ausschließt. Die Tatsache, dass Dylan den Nobelpreis für Literatur zwar annehmen *kann*, doch gleichzeitig dem Ritual der öffentlichen Preisverleihung die kalte Schulter zeigt, lenkt den Blick auf die kulturelle Vereinnahmung und Dominanz der global agierenden amerikanischen Populärkultur, insbesondere durch die Marktdominanz ihrer Film-, Fernseh- und Musikunternehmen.

Diese Marktdominanz entwickelte sich Hand in Hand mit dem historischen Werdegang der militärischen und geopolitischen Macht der USA. Parallel dazu entwickelte sich jedoch sowohl in den USA als auch außerhalb auch die Artikulation von Widerstand – individuell, gemeinschaftlich und organisiert. Geäußert und ausgetragen wurden diese Dynamiken im Rahmen multilateraler Institutionen, von der UNO bis zur Welthandelsorganisation, in nationalen Gesetzgebungen, Veranstaltungen in Kunstgalerien und Kulturzentren, über Playlisten von Radiosendern bis hin zu öffentlichen und privaten Fernsehprogrammen. Weltweite Wellen der Mobilisierung für mehr Bürgerrechte, für Frauenbefreiung und gegen Rassismus in der Mitte des 20. Jahrhunderts fanden Widerhall auch im musikalischen Schaffen; viele bekannte Songs entstanden in dieser Zeit, und es wurden neue Musikstile auf den Weg gebracht.

Doch Menschen, die in der afrikanischen bzw. afrikanisch-amerikanischen Erfahrung von Sklaverei und Rassentrennung verwurzelt sind, weisen auch weiterhin auf die rassistische Spaltung hin, die das öffentliche Leben in Amerika immer noch bestimmt.

Sie thematisieren immer wieder die »anderen« Geschichten, stellen das triumphale Narrativ des anglo-europäischen Siedlers mit seinen wirtschaftlichen und militärischen Fähigkeiten, seinem politischen und kulturellen Sonderstatus, auf den Kopf. Auch Dylans Werk kritisiert diesen Überlegenheitsanspruch musikalisch und narrativ, auch wenn er es öffentlich immer abgelehnt hat, als politischer Künstler bezeichnet zu werden

Andere Sänger, Songwriter und Texter waren und sind weniger verhalten, wenn es um politische Stellungnahmen ging. Gil Scott-Heron (1949–2011) beispielsweise – bekannt als »New Black Poet«, der 1970 sein erstes Album »Small Talk at 125th & Lenox Ave« veröffentlicht hatte – stammte aus derselben Generation wie Bob Dylan und Patti Smith. Heron widmete seine ganze Karriere der Aufgabe, auf die Widersprüche in der US-amerikanischen Gesellschaft wie im Kunstbetrieb aufmerksam zu machen, etwa indem er auf die »Abwesenheiten« bestimmter Musiker in den offiziellen Playlisten und in der globalen Kunst- und Unterhaltungsindustrie verwies und damit die Stille auf gewisse Weise hörbar machte. Heron spielte auch eine wichtige Rolle im Rahmen der von Stevie Wonder angeführten Initiative, einen Nationalfeiertag zum Gedenken an Martin Luther King ins Leben zu rufen. Heron tat dies als bahnbrechender Vertreter einer anderen Art von »Musicking«. Er wurde zum Marktführer beim Verkauf von Popmusik und eine starke kulturelle Kraft.<sup>2</sup>

Rap und Hip-Hop, entstanden in den 1970er- und 1980er-Jahren in den armen schwarzen Stadtvierteln im Osten der USA, bevor sie dann auf die Westküste übergriffen, sind ein bewusst gesellschaftspolitisches Musikmachen, das Frustration, Gewalt und Ungerechtigkeit infolge von sozioökonomischer Benachteiligung und Rassismus im Alltag von Millionen von schwarzen Amerikanern zum Thema macht und damit auch in anderen Weltgegenden große Resonanz findet.

Rap und Hip-Hop, als Kombination aus Rhythmus und Wort, schöpfen aus afrikanischen Musiktraditionen (Rhythmen, *Beats*, und Instrumente), jamaikanischen Reggae- und Dub-Traditionen (Improvisation, *Scratching*-Techniken mit Plattenspielern, Dialog zwischen MC und Publikum). Von Anfang an wurden afroamerikanische Blues- und Jazzmusikulturen durch eine Reihe von Lo-Tech- und später digitalen

Technologien, die heute alltäglich geworden sind, frei genutzt. Das direkte oder indirekte Einführen musikalischer Zitate, das sogenannte »Sampling«, erzeugt ein komplexes Wechselspiel zwischen horizontalen und vertikalen Ebenen, die das Stück strukturieren und voranbringen.<sup>3</sup> Rap und Hip-Hop verbinden die formalen Eigenschaften des gesprochenen (und nicht des geschriebenen) Wortes, der »Lyrics«, mit einer besonderen Art der Darbietung und Musikalität. Gesprochen/gesungen erzeugen sie sowohl rhythmische als auch literarische Kräfte. Sie sind Teil eines Dialogs über Kulturen und Generationen hinweg, in das sich die Künstler einmischen und sich dabei sowohl auf ihre kulturellen Vorgänger als auch auf ihre Zeitgenossen beziehen. Dieser Prozess wird im Volksmund »signifyin« genannt.<sup>4</sup>

Und auch die Verleihung des Nobelpreises Ende 2016, die zwischen der Wahl und der Amtseinführung von Donald Trump als US-Präsident stattfand, war eine zeitgenössische Auseinandersetzung mit diesen Fragen um Ein- und Ausgrenzung. Genauer gesagt ging es um Massenmobilisierung weltweit, auch musikalisch, online und über traditionelle Kanäle, gegen den anhaltenden Mangel an adäquater sprachlicher, ethnischer und geschlechtsspezifischer Repräsentation in nationalen, aber auch internationalen Kulturkreisen und Medienspektakeln, in denen Erfolge gefeiert werden.

### **Wie Musik reist**

Musik reist – als klanglich-literarische Kunstform und in ihrer Aufführungspraxis. Dadurch bietet sie die Möglichkeit, dass Musiker ein Musikstück ganz unterschiedlich interpretieren und damit manchmal sogar widersprüchliche Bedeutungen vermitteln.

Als Beispiel sei ein populäres Lied aus den 1960er-Jahren angeführt, das seinen Ursprung in Frankreich hat – in der französischsprachigen Chanson-Tradition und dem dazugehörenden Pantheon der Superstars (Claude François, France Gall, Jacques Brel zum Beispiel). Zuerst reiste das Lied kurz über den Ärmelkanal nach Großbritannien, und dann weiter über den Atlantik, um zu »My Way« zu werden – sowohl für Frank Sinatra (1969) als auch für Elvis Presley (1973) ein Riesenhit, der seitdem hunderte Male gecovered und variiert wurde. Die Frage lautet, was passiert, wenn ein Lied auf unterschiedliche Weisen »erklingt« und dann wiederum in verschiedenen soziokulturellen oder politischen Kontexten aufgegriffen und variiert wird.

Das Originalstück mit dem Titel »Comme d'habitude« wurde von Jacques Revaux und Claude François geschrieben und 1967 veröf-

fentlicht. Der melancholische Titel und der Text werden von einer gut singbaren Melodie getragen, die auf der Aufwärtsbewegung eines Intervalls basiert, das als »rising 6th« bezeichnet wird. Der Originaltext handelt vom bevorstehenden Ende einer Beziehung, ein geläufiges Thema in Popsongs.

Der amerikanische Sänger und Songwriter Paul Anka erwarb die Rechte an dem Song. Etwa zeitgleich hatte David Bowie vorgehabt, einen eigenen Text zur ursprünglichen Melodie zu schreiben. Anka veränderte den Text, die Anzahl der Strophen und den Titel. Die erste Zeile, »And now, the end is near, I face the final curtain ...« (»Und jetzt ist das Ende nah, der letzte Vorhang droht zu fallen ...«) verwandelt die bittersüßen und melancholischen Überlegungen zum Ende einer Beziehungen in eine trotzige Affirmation individueller Handlungsfähigkeit und Entschlossenheit: »I did it my way!« – »Ich habe es auf meine Art gemacht!«<sup>5</sup>

### **Hören Sie sich das noch einmal an!**

Gerade weil der Text des Liedes weder in der französischen noch in der englischen Originalfassung offen politisch ist, wird es möglich, Registerverschiebungen nicht nur im gesellschaftspolitischen, sondern auch im kommerziellen Kontext, in dem sie entstehen, zu verfolgen und zu hören. Die physischen und symbolischen grenzüberschreitenden Fähigkeiten dieses Songs in seiner Entwicklung in den letzten fünfzig Jahren können die politischen Möglichkeiten einer jeglicher Musiktradition oder eines jeden Kunstwerks auf ihrer Reise durch Zeit und Raum verdeutlichen.

1978 nahm der Song eine völlig andere, sozial entgegengesetzte Richtung, als ihn Sid Vicious (geboren als John Simon Ritchie) von der britischen Punk-Band »The Sex Pistols« coverte. Der Videoclip aus dem Album und dem Film »The Great Rock and Roll Swindle« von 1979 zeigt Vicious, wie er zu einem absteigenden orchestralen Glissando eine Treppe hinab auf die Bühne steigt. In einem weißen Blazer im Crooner-Stil geht Vicious ans Mikrofon und singt spöttisch die ersten vier Strophen: »Und jetzt ist das Ende nah«.

Und dann erst werden die Punkabsichten deutlich. Es gibt eine kurze Pause, wieder ein orchestrales Glissando, und dann verdoppelt die pulsierende E-Gitarre den Rhythmus, während Vicious zu Punk-Gesang wechselt und das übliche Repertoire an Punk-Gesten zeigt. Das Publikum zeigt sich sowohl schockiert als auch verzückt über die plötzliche Veränderung der Geschwindigkeit und ist über-

rascht, wenn Vicious einen Teil des Textes – inklusive einer Reihe von Schimpfwörtern – neu interpretiert.

Der Effekt dieses Bruchs mit Tradition war damals elektrisierend und ist es auch heute noch. Das Video endet damit, dass Vicious eine Waffe zieht und damit in das Publikum, bestehend aus meist älteren weißen, gut gekleideten Konzertbesucher, schießt. Visuell und akustisch entsteht Tumult. Vicious macht obszöne Gesten gegenüber seinen »Opfern« und steigt die Treppe wieder hinauf. Er tat es nicht nur auf »seine Weise«, sondern »auf andere Weise«. Die Version des Songs zeigt, wie provokant der Punk einst als *die* transgressive Jugendbewegung der damaligen Zeit war. Im Rückblick lässt sich aber auch sein wechselnder Status und sein Wandel in den folgenden 40 Jahren erkennen: von einer Form des sozioökonomischen Protestes gegen die Klassenhierarchien und Privilegien an der Basis hin zu einem globalen und kommerziellen Phänomen, das Mode, alternative Medien und große Verlagshäuser sowie ein Arsenal an kritischen Statements umfasst. Vicious (damals 20 Jahre alt) löste den Schnulzenklassiker aus der Komfortzone und aus seinem ursprünglichen sozialen Kontext, um Alternativen für den Umgang mit Status, Werten und dem, was musikalisch zählt, aufzuzeigen.

### **Wir tun's auf andere Weise**

Bei anderen Bearbeitungen des Songs geht es um Fragen der Rassistendiskriminierung, Gender und Klassenunterschiede im Leben und im Musikgeschäft. Hier zeigt sich der prägende musikalische Beitrag (nicht immer im Sinne kommerziellen Erfolgs) schwarzer Künstler über die rassistische Kluft hinweg, die das globale Geschäftsmodell des Musikmarketings nach wie vor prägt. Wie etwa Gil Scott Heron, Sängerin, Songwriterin und klassisch ausgebildete Musikerin, ist auch Nina Simone (geboren als Eunice Kathleen Waymon) in den Südstaaten der USA aufgewachsen. Sie wurde während der von Martin Luther King geführten Bürgerrechtskämpfe der 1960er-Jahre bekannt, als sie im März 1965 an seiner Seite an den Märschen von Selma nach Montgomery (Alabama) teilnahm. Simone schrieb eine Reihe von Hymnen der Bürgerrechtsbewegung, die weltbekannt wurden, und war ihr ganzes Leben lang offen politisch. Letztlich verließ sie die USA, um im Exil, in Afrika (Liberia) zu leben und aufzutreten und ging schließlich nach Frankreich, wo sie 2003 im Alter von 70 Jahren starb.

1971 veröffentlichte Simone ihre Version von »My Way« bei RCA Victor Records. Der Audioclip dieser Version ist auf YouTube verfügbar.<sup>6</sup> Es gibt aber noch einen weiteren Clip, auf dem das Arrangement nur mit Keyboard- und Rhythmussektionen (ohne Orchester oder Background-Chor) zu sehen und zu hören ist und der besonders gut zeigt, wie Simone den Song mit ganz neuen Bedeutungen auflädt.<sup>7</sup> Dabei bleibt sie Ankas Text zwar treu. Der rasante Rhythmus aber erzeugt eine weniger melodische als dynamische Stimmung und vermittelt damit ein ganz anderes Gefühl. Die besondere rhythmische Kraft im Vergleich zur Standardversion beruht auf der tragenden Rolle der Perkussion. Afro-karibische Bongos kontrastieren mit dem Gesang und bilden ein zusätzliches Gegengewicht zur wiederkehrenden, süß aufsteigenden Melodie am Klavier. Der afro-karibische Beat, die Jazzbegleitung und der Gospel-basierte Gesang sind Teil von drei ineinander verwobenen und doch gleichwertigen Klanglinien. Diese drei Elemente erzeugen eine komplexe Struktur und einen ganz neuen Puls.

Der galoppierende, immer intensivere Rhythmus auf den Bongos trägt nicht nur Simones Gesang, sondern geht auch auf ihren Körper über: Denn sie bewegt sich auch, tanzt, während das Lied zu seinem rhythmischen und nicht zum üblichen melodischen Höhepunkt und zur harmonischen Auflösung fortschreitet.

Diese Version unterscheidet sich weiterhin auch durch eine neue Art der Taktung von ihren Vorgängern. Der Satz »I did it my way« wird abgehackt und verschmilzt mit einem Vier-Takt-Rhythmus aus Percussion und Keyboard:

I did it *myway*  
da da da *DA*  
da da da *DA*  
da da da *DA*

Ihr breites Spektrum an Intonationen der melodischen und rhythmischen Klänge von »My Way« akzentuiert auch die Bedeutung neu. Simones Umkehrung der üblichen Hierarchie zwischen Melodie und Lyrik, die als wichtiger erachtet werden als die Instrumentalbegleitung, verändert die Bedeutung völlig. Ihre Interpretation von »My Way« stellt Stereotypen infrage, die »weiße« von »schwarzer« Musik, »männliche« von »weiblichen« Spielweisen eindeutig zu trennen versuchen.<sup>8</sup>

Ein weiteres Beispiel sollte genügen. Es stammt von einer weiteren Nina, von Nina Hagen. Hagen erweitert und formt das Stück ähnlich wie die Punk-Version von Sid Vicious. Die Künstlerin aus Deutschland, in Ost-Berlin aufgewachsen und zur Opernsängerin ausgebildet, mit einer komplexen und nicht unproblematischen Beziehung zu ihren ostdeutschen Wurzeln und ihrer Karriere im Westen, covert das Lied schon seit geraumer Zeit. Eine Version ist in der Live-Aufnahme eines Rockkonzerts zu hören und zu sehen, das nach dem Fall der Berliner Mauer im Jahr 1989 stattfand. Ein weiteres Konzert, auf dem Hagen unmittelbar nach dem Mauerfall auftrat, war ein klassisches Konzert von Beethoven und Mozart unter der Leitung von Daniel Barenboim.<sup>9</sup> Es gibt jedoch auch noch eine frühere Version von 1978, die der Interpretation von Sid Vicious sehr nahe kommt (und die im April 1978 in Paris aufgenommen, aber erst 1979, im Jahr, als er starb, veröffentlicht wurde).<sup>10</sup>

Die Ähnlichkeit zwischen den Versionen von Hagen und Vicious beruht nicht nur in der Gesangspyrotechnik, sondern auch im Eröffnungsglissando – auf Synthesizer in der Version von Hagen – dem langsamen Intro und dem Übergang in eine schnelle und raue Punkrock-Hymne. In beiden Aufführungen improvisiert Hagen auch auf Deutsch.<sup>11</sup> Das Jahrzehnt, das diese beiden Aufführungen voneinander trennt, gibt ihren Texten im Nachhinein eine jeweils eigene Bedeutung. Das »Ich« von »My Way« wurde nach den geopolitischen und kulturellen Folgen des Mauerfalls, der angeblich das Ende des Kalten Krieges und den Beginn des »Endes der Geschichte« einleitete, zu einem »Wir« – »Wir haben es auf unsere Weise gemacht!«.

Das Beispiel zeigt: Mobilisierende Kraft kann nicht nur von einem – offen oder verdeckt – politischen Lied ausgehen. Politische Wirkung kann auch ein Werk des Mainstream entfalten, wenn Künstler die Klänge, musikalischen Strukturen und Redewendungen auf eine Weise verändern und neu erfinden, dass soziokulturelle, wirtschaftliche und politische Unterschiede entlang von Rasse, Klasse und Geschlecht sowie auch der Religion infrage gestellt werden, anstatt sie zu reproduzieren. Dann wandern diese Klänge (mit oder ohne Wortbegleitung), bewegen sich durch alle möglichen Welten und rufen dabei vielfältige – nicht starre, sondern dynamische – Bilder und Bedeutungen hervor.

### **Wessen Welt ist hörbar?**

Musik, die heute vielfach in digitalen Formaten über virtuelle Kanäle des Internets reist, dringt in den Menschen ein: über den (Hör-)

sinn in psychische und emotionale Bereiche. Dies sollte Anlass sein, vertraute Musik neu zu hören und neu darüber nachzudenken, wie Macht, Widerstand und musikalische Kunstwerke miteinander verbunden sein können.

*Erstens* lässt sich sagen, dass die kulturellen und politischen Sphären nicht a priori getrennte Bereiche menschlichen Handelns mit sich gegenseitig ausschließenden Hierarchien von Macht, Privileg und Einfluss sind. Aber das bedeutet nicht, dass beide Bereiche gleichbedeutend sind, und es wäre falsch zu leugnen, dass Musik manipuliert oder für politische Zwecke instrumentalisiert oder auch unterdrückt wird. Die Geschichte kennt viele Beispiele von Musikern, die sich mit den Zwängen, ja Gefahren, auseinandersetzen müssen, die ihnen von etablierten Mächten drohen. Das Beispiel von »My Way« zeigt, wie ein Musikstück verschiedene politische und ökonomische Machtdynamiken (re)artikuliert und sich mächtigen Kräften, die Kontrolle und Gehorsam fordern, anpasst – oder aber sich ihnen widersetzt –, und zwar nur bis zu einem gewissen Grad durch die Wahl der Worte, da Musiker die Kraft der Suggestion, der Konnotation und des Zusammenspiels zwischen bekannten und neu eingeführten Elementen des Klangs, des Rhythmus und auch der »Lyrics« nutzen.

*Zweitens* ist es ein Vorurteil zu behaupten, politische Kunst sei keine »hohe« Kunst.<sup>12</sup> Viele Künstler und Musiker, von denen einige hier vorgestellt wurden, haben ihr politisches und künstlerisches Engagement erfolgreich und kompromisslos kombiniert. Politische Überzeugungen, Eigeninteressen, politische und wirtschaftliche Eigentums- und Kontrollbefugnisse, kulturelle Programmplanung von der Finanzierung bis zur Ausgestaltung: Seit Jahrhunderten navigieren Musiker, wie alle anderen Künstler auch, durch diese Minenfelder des Mäzenatentums, des Urheberrechts, der Legitimität, der schöpferischen Autonomie und der Verbreitungshindernisse.

*Drittens*, Musiker und Musik sind immer schon gereist, durch den geographischen Raum und heutzutage durch alle möglichen informellen und kommerziellen Computer-Netzwerke. Die Akteure und die Werke, die entstehen, wenn Menschen als Individuen, Gruppen oder Gemeinschaften zusammenkommen, um welche Art von Musik auch immer zu machen und zu hören, müssen als komplexes Ganzes betrachtet werden, als »reisende Kulturen«, die sich nicht auf ihren

soziohistorischen Kontext reduzieren lassen oder als politisch-kulturelle »Identitäten« beschrieben werden können.<sup>13</sup> Als überwiegend klangliche, spontane und zugleich bewusst gestaltete Kraft bewegt sich digitale/vernetzte Musik immer noch physisch; durch den Äther als Beat, pulsierend in unterschiedlichen Frequenzen, Vibrationen, als akustische oder verstärkte Klangvolumen, organisiert als Melodie, Akkordcluster, Stimm- oder Instrumentalkonfigurationen, in Tonhöhe und Rhythmus.

*Viertens:* Schon immer sangen, bauten und spielten die Menschen auf vorgefundenen oder handgefertigten Instrumenten und artikulierte dabei die Welt um sie herum, lange bevor es Audiogeräte gab – vom Phonographen bis zum Tonbandgerät, Walkman, Discman, iPod bis hin zu Live-Streaming-Diensten. Es ist darum eine Binsenweisheit zu sagen, überall ist Musik. Dennoch: die Vielfalt, der Reichtum der Audiokulturen sind ungleich verteilt. Nicht jeder hört zu oder ist auch nur dazu in der Lage, die Vielfalt der Klangkulturen gleichermaßen zu genießen. Das schiefe geokulturelle Terrain ist geprägt von den Vorlieben für die Musik nur einiger Teile der Gesellschaften. Die Fähigkeit, formal oder inhaltlich unvertraute Musik zu hören – also weder dreiminütige Pop-Songs, Volksmusik oder klassische Symphonie, stattdessen ungewöhnliche Harmonien oder Melodien, Texte in einer anderen Sprache, atypische Instrumente oder Instrumentierung – wird auch durch Bildung, Gewohnheiten und die Mode geprägt, wie sie von den Playlisten kommerzieller und kultureller Institutionen vorgegeben werden: von öffentlichen Radiosendern über die Lehrpläne der Schulen und Universitäten bis hin zur Finanzierung von Gemeindezentren und Konzertsälen.

Hier werden heftige Debatten geführt, die die Grenzen zwischen »westlicher klassischer Kunstmusik« und andere Arten von Musik zu ziehen versuchen. Musiktraditionen aus anderen Kulturen werden unter der Rubrik »Weltmusik« für die kommerzielle Vermarktung zusammengefasst. Diese Grenzen und die Art und Weise, wie sie verteidigt, von Musikern herausgefordert oder von neuen Akteuren verschoben werden, sind interessant für die Erforschung des internationalen, sagen wir »grenzüberschreitenden« Musikmachens, da sie Bedeutungsdimensionen artikulieren, die sich nicht auf visuelle oder schriftliche Zeichen reduzieren lassen. Die Geschichte zeigt, dass die etablierten und aufstrebenden Mächte – seien es soziale, politische oder religiöse Autoritäten – versuchen, das kulturelle Leben zu

kontrollieren, indem sie auf musikalische Ausdrucksformen, die als kulturell verdächtig, moralisch transgressiv oder als eine direkte Herausforderung der Machtverhältnisse gelten, mit Strafen reagieren. Opposition zum Schweigen zu bringen, ist ebenso ein physischer wie ein politischer Akt der Gewalt. Und gerade hier zeigen sich auch neue Möglichkeiten. Früher erschwerte räumliche Distanz den Zugang zur Musik anderer, nicht als konform erachteter Gruppierungen. In einer Zeit, in der alle Klänge über den Äther kommen, live gestreamt, über analoge Aufnahmegeräte (Vinylplatten und Plattenspieler erfreuen sich nach wie vor hoher Beliebtheit) oder in digitalen Kanälen weitergegeben werden können, können symbolische und materielle Grenzen neu bestimmt werden. Die zeitgenössischen Werkzeuge der Neuerfindung, Wiederaufführung und Rezirkulation charakterisieren die informelle, nicht-kommerzielle Dimension der globalen Zirkulation zeitgenössischer Playlists genauso wie älterer Musiktraditionen aus der ganzen Welt.

*Fünftens:* Im Prinzip sind diese digital vernetzten Ausdrucksformen der Musik durch das Recht auf freie Meinungsäußerung geschützt, wie es in den Verträgen und Abkommen der internationalen Menschenrechtsgesetze und -normen verankert ist. In der Praxis werden sie jedoch durch direkte und indirekte Formen der Zensur unterlaufen (Verbote bzw. Medienpanik). Dies bekommt auch vielfältige Musik der ehemals Kolonisierten, die in Europa leben zu spüren, und in jüngster Zeit die Musik der 65 Millionen Flüchtlinge und Vertriebenen weltweit, die leiden, die aber auch die Härten der Flucht überlebt haben. Musik wird in Flüchtlingslagern, in belagerten Städten bei Bombenangriffen, in Haftanstalten an den Grenzen und in Strafanstalten gehört und gemacht. Diese Musik ist ebenfalls »auf Reisen« und hat politische Ausstrahlung. Historische Katastrophen, Erfahrungen von Unterdrückung und Gewalt können mit Musik bearbeitet, reflektiert und hinterfragt werden, denn Musik ist eine lebendige Kunst.

## **Outro**

In einem Interview im Jahr 1985 spricht Nina Simone über ihr Verhältnis zu Musik und Politik. Simone war zur klassischen Pianistin ausgebildet worden und hat eine große Liebe zum klassischen westlichen Kanon entwickelt, den sie auch sehr gut kennt. Dennoch war ihr im Süden der USA, in dem immer noch Klassentrennung

vorherrscht, der Zugang zum Musikkonservatorium verweigert worden. Besagtes Interview enthält auch eine Performance ihres »ersten Bürgerrechtsliedes«, »Mississippi Goddam« (1964). Was sie in dieser sehr introspektiven Version des Songs macht, verdeutlicht die ganze Komplexität des Themas. Mittendrin hält Simone inne und erklärt über die Akkorde hinweg:

»Wie Sie wissen, haben Bertolt Brecht und Kurt Weill einen weiteren Song namens »Moon Over Alabama« geschrieben... Was wir tun werden, ist, »Mississippi Goddam« mit »Moon Over Alabama« zu kombinieren.«

Ohne aus dem Takt zu kommen, geht Simone dann übergangslos in ihre Interpretation von »Moon over Alabama« über und kehrt dann, mit einer Reihe dissonanter Akkorde, zu »Mississippi Goddam« zurück.<sup>14</sup>

Simone fährt im Interview mit einer Erklärung fort, warum sie sich für genau diesen Song entschieden hat:

»Erstens ist es einer der größten Songs, die ich je gemacht habe... Meiner Meinung nach erinnert man sich nicht in ausreichendem Maß an Martin Luther King, und »Mississippi Goddam« bringt ihn zurück... Weil die Jugend die Geschichte Amerikas kennen muss. ... Sie müssen wissen, was wir dort getan haben... Und das ist mein Beitrag.«<sup>15</sup>

Im Jahr 2018 wurde in den USA der Pulitzer Preis für Musik an Kendrick Lamar für sein Album »DAMN« aus dem Jahr 2017 verliehen. Es ist das erste Mal, dass dieser Preis, der sonst überwiegend für zeitgenössische klassische Musik und gelegentlich an Jazzmusiker vergeben wird, an einen Rap-Künstler geht. Nach mehr als rund vierzig Jahren der Existenz von Rap und Hip-Hop wird diese Musik zum ersten Mal als »ein Gespräch über das gemeinsame Erbe von Sklaverei, Segregation, Polizeibrutalität und anderen abscheulichen Ungerechtigkeiten« anerkannt (Richards 2018, Cane 2018). So lobt das Pulitzer-Komitee Lamar für diese »virtuose Liedersammlung, die durch ihre Authentizität der Wortwahl und ihre rhythmische Dynamik Vignetten« biete, die die Komplexität des modernen afroamerikanischen Lebens erfassen« (Pulitzer.org 2008).

Auch wenn das Pulitzer-Komitee Lamars Kunst mit diesen Worten ehrt, 55 Jahre nach den Märschen von Selma nach Montgomery, so klingt doch bis heute der Klang von Nina Simones Ungeduld und Empörung – »too slow!« – aus den 1960er-Jahren nach.

### Aus dem Englischen von Mirjam Schneider

- 1 [www.nobelprize.org](http://www.nobelprize.org) (2018)
- 2 Es ging ihm dabei um ein Konzept von Musik nicht als Objekt, sondern als Prozess, oder, in den Worten von Christopher Small: »Musikmachen stiftet an dem Ort, an dem es stattfindet, eine Reihe von Beziehungen, und in diesen Beziehungen liegt der Sinn der Handlung. Sie sind nicht nur zwischen den organisierten Klängen zu finden, die herkömmlicherweise als musikalische Bedeutung verstanden werden, sondern auch zwischen den Menschen, die in irgendeiner Form an der Performance teilnehmen...« (1998: 13), Mowitt (2002: 211). Scott-Heron bezeichnete sich selbst als »Bluesologist«.
- 3 Siehe auch Katz (2004), Laderman und Westrup (2014).
- 4 Siehe Gates (1988: xxix-xxxiii), Rose (1994) und Krims (2000).
- 5 Auch in Deutschland entstanden zahlreiche Versionen des Lieds, die eher Variationen als wörtliche Übersetzungen der Verse von Paul Anka darstellen. Ein Beispiel stammt von Harald Juhnke, der in einem Fernsehclip von 1999 das englische Original erst ganz am Ende aufgreift und zitiert: [https://www.youtube.com/watch?v=OGJ\\_049e8mk](https://www.youtube.com/watch?v=OGJ_049e8mk)
- 6 Die Single erschien zwischen 1971 und 1972 in Frankreich, Spanien und den Niederlanden mit dem französischen Originaltitel auf dem Cover der ersten beiden Veröffentlichungen.
- 7 Die französische Audioversion findet sich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=45BqY0cpapQ>. Der Film ist hier einzusehen: <https://www.youtube.com/watch?v=E5slKnOULnU>.
- 8 Simone wählte folgende Zeilen: »Ich aß sie auf und spuckte sie aus, ich stand aufrecht, ich tat es auf meine Art«, und ebnete damit den Weg für spätere Punk-Versionen.
- 9 Letzteres wurde »Das Konzert für DDR-Bürger 1989« genannt. Es fand am 12. November 1989 statt und ist auf der Website der Berliner Philharmoniker einzusehen: <https://www.digitalconcerthall.com/en/concert/22093>. Hagen stellte ihre zweite Version von »My way« bei einem weiteren, kostenlosen Konzert vor, das der Sender Freies Berlin (SFB) zwei Tage vorher organisiert hatte. Eine Aufnahme davon gibt es seit 2014 auf dem Album *Mauerfall – Das legendäre Konzert für Berlin '89* (KlassikAkzente 2014).
- 10 Géant-Vert (2004)
- 11 Der Clip von Hagens Auftritt 1978 wurde bei einem Konzert in Dortmund im Dezember aufgenommen. Es findet sich bei Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=MHEwCagBtNO>. Was den Text angeht, so ist bietet diese Version größtenteils ihre eigene, deutsche Variante und Interpretation des Textes (»Die Welt ist so kaputt ...«).
- 12 Dieser im weiteren sehr einflussreiche Gedanke wurde von Max Horkheimer und Theodor Adorno [1944] 2002 geprägt und dann von Adorno ausgearbeitet [1938] 2002).
- 13 Siehe Clifford (1997).

- 14 Von der DVD »Nina Simone – Live bei Ronnie Scott's« von 2003, (Regie Steve Cleary und Rob Lemkin: Quantum Leap), November 1985; <https://www.youtube.com/watch?v=SAGKjOTjQcY>. »Mond über Alabama«, oder das »Alabama-Lied«, ist das bekannteste Lied aus Kurt Weills und Bertolt Brechts satirischer Operette *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony*. Im deutschen Libretto auf Englisch gesungen, beginnt es mit den Zeilen: »Show me the way to the next whiskey bar ... I tell you we must die (2x)« ...
- 15 Transkribiert von »Live at Ronnie Scott's« (op cit). Ein Nationalfeiertag zum Gedenken an Leben und Werk von Martin Luther King Jr. wurde 1986 in amerikanischen Recht überführt. Neben Stevie Wonder begingen diesen ersten Feiertag auch weitere große Künstler wie Gil Scott Heron und Nina Simone.

## Literaturhinweise:

- Adorno, Theodor W., *Essays on Music: Theodor W. Adorno*, edited by Richard Leppert, Berkeley/Los Angeles 2002.
- Adorno, Theodor W., *On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening, in Essays on Music: Theodor W. Adorno*, edited by Richard Leppert, Berkeley, Los Angeles 2002, S. 288–317.
- Clifford, James, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Boston 1997.
- Byrne, David, *How Music Works*, Edinburgh 2013.
- Cane, Clay, *Kendrick Lamar's Pulitzer is a thumb in the eye of Trump*, CNN, April 17 2018; <https://edition.cnn.com/2018/04/16/opinions/kendrick-lamar-pulitzer-cane/index.html>
- Géant-Vert, *Sid Vicious – My Way on God Save The Sex Pistols* ©Phil Singleton 2004, [www.sex-pistols.net](http://www.sex-pistols.net); [http://www.philjens.plus.com/pistols/pistols/pistols\\_sid\\_myway.htm](http://www.philjens.plus.com/pistols/pistols/pistols_sid_myway.htm)
- Gates, Henry Louis, Jr., *The Signifying Monkey: a Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press 1988.
- Horkheimer, Max, and Adorno/Theodor W., *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Stanford 2002.
- Katz, Mark, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, University of California Press 2004.
- KlassikAkzente.de, *Konzert für Berlin '89: Mauerfall und das legendäre Konzert für Berlin '89*, 28 October 2014; <http://www.klassikakzente.de/news/klassik/article:230674/mauerfall-und-das-legendaere-konzert-fuer-berlin-89>
- Krims, A., *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge and New York 2000.
- Laderman, David/Westrup, Laurel (eds.), *Sampling Media*, OUP 2014.
- Nobelprize.org, *The Nobel Prize in Literature genres*, Nobelprize.org. Nobel Media AB 2014. Web. 4 March 2018. [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/genres.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/genres.html)
- Mowitz, John, *Percussion: Drumming, Beating, Striking*, Durham and London 2002.
- Pulitzer.org, *The Pulitzer Prizes: Prize Winners by Year*, <http://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/2018>
- Richards, Chris, *Kendrick Lamar deserves his Pulitzer. Rap is the most significant music of our time*, The Washington Post, April 16 2018: [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/kendrick-lamar-deserves-his-pulitzer-rap-is-the-most-significant-music-of-our-time/2018/04/16/e007e9b6-41b0-11e8-ad8f-27a8c409298b\\_story.html?utm\\_term=.363ed628f074](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/kendrick-lamar-deserves-his-pulitzer-rap-is-the-most-significant-music-of-our-time/2018/04/16/e007e9b6-41b0-11e8-ad8f-27a8c409298b_story.html?utm_term=.363ed628f074)
- Rose, Tricia, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, N.H. 1994.
- Small, Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Connecticut 1998.



**RZA** hört

**Wu-Tang Clan** — *C. R. E. A. M. (Cash Rules Everything Around Me)*

Shangri-La Studios, Malibu, Kalifornien, 9. Februar 2014

# Jens Cording

## Music in Africa

»Music is essential to communicate peace, harmony and human rights. When Nelson Mandela led our brothers in South Africa, he understood that African music is the language of hope the world needs.«

(Baaba Maal, senegalesischer Musiker)

In Dakar fand Ende November 2017 ein panafrikanischer Musikkongress statt, der internationale Beachtung fand. Den Eröffnungsvortrag hielt der senegalesische Musiker und Sänger Baaba Maal. Vor über 500 Musikern, Managern, Wissenschaftlern, Kulturpolitikern und Journalisten verwies der Künstler leidenschaftlich auf die Kraft der Musik. In einer Welt, die sich verändert, spiele die afrikanische Musik eine wichtige Rolle für die Förderung von Menschlichkeit und gegenseitigem Respekt. Um diesen Beitrag adäquat leisten zu können, so appellierte Maal, brauchten die Musiker mehr Unterstützung.

Die *Music In Africa Conference for Collaboration, Exchange and Showcases* (ACCES) bot genau diese Unterstützung. Sie lud zum Informationsaustausch ein. In Workshops, Diskussionen, Präsentationen und Networking-Sessions fand ein lebendiger Austausch über Ideen für den Musiksektor in Afrika statt. ACCES 2017 war eine Veranstaltung der *Music In Africa Foundation*. Das Goethe-Institut, die Siemens Stiftung sowie weitere regionale Organisationen unterstützten die Veranstaltung.

Doch was auf dem europäischen Kontinent kulturpolitischer Alltag wäre, ist in Afrika keine Selbstverständlichkeit. Der Veranstaltung ging eine siebenjährige intensive Aufbauarbeit im Rahmen des Projektes *Music In Africa* voraus. Erst musste der Boden für eine notwendige Vernetzung und einen Dialog innerhalb des differenzierten afrikanischen Musiklebens geschaffen werden.

Der Weg dahin war länger als erwartet. Bei Recherchen über die Musik Afrikas im Jahr 2010 wurde mir schnell klar: Es war kaum möglich, an

gesicherte und hochwertige Informationen zum aktuellen Musikschaffen auf dem Kontinent zu kommen. Selbst im Internet fand ich kaum etwas Verwertbares. Diese Erkenntnis war ernüchternd. Sie gab jedoch der Siemens Stiftung und dem Goethe-Institut den Impuls, zu einer Konferenz in Johannesburg einzuladen. Wir wollten mit afrikanischen Fachleuten aus den unterschiedlichsten Bereichen der Musikszene und des Musikbusiness darüber nachdenken, welche Struktur wohl am geeignetsten wäre, um die auch von den Künstlern beklagten Wissens- und Kommunikationsdefizite auszugleichen. Einstimmig beschloss man, eine Musikplattform als ein langfristiges, nachhaltiges Instrument für Information und Kommunikation zu schaffen.

### **Potenziale nutzen**

Mit der Initiative zu *Music In Africa* und dem Aufbau einer Online-Plattform nahmen die Siemens Stiftung und das Goethe-Institut die Herausforderungen an. Wir reagierten auf den Bedarf afrikanischer Musiker nach Interaktion und Vernetzung auf einem Kontinent, der geprägt ist von sehr unterschiedlichen kulturellen Infrastrukturen. Auch uns erschien es zwingend, der Musik Afrikas ein Forum zu geben. Nur so kann sie ihr Potenzial im wahrsten Sinne des Wortes ausspielen. *Africa United Through Music* – Im Büro der *Music In Africa Foundation* werden die Besucher mit diesem Satz empfangen.

Bereits beim Startschuss war allen Beteiligten klar, dass eine zu schaffende Struktur nur dann nachhaltig sein kann, wenn unabhängig und eigenständig gearbeitet werden kann. Seit 2013 pflegt die panafrikanische *Music In Africa Foundation* die Website und entwickelt sie – unterstützt von der Siemens Stiftung und dem Goethe-Institut – weiter. Für den Sitz der Non-Profit-Organisation wurde aufgrund der notwendigen Rechtssicherheit Südafrika gewählt. Mit dem Geschäftsführer Edington Hatitye, Musiker und Kulturmanager aus Simbabwe, fing alles zunächst klein an. Inzwischen gehören 14 feste Mitarbeiter zum Team. Mit Regionalbüros in Johannesburg, Kinshasa, Dakar, Lagos und Nairobi und einem jährlichen Budget von 300 000 Euro sind sie verantwortlich für den Aufbau und Betrieb von *Music In Africa*. Sie kümmern sich auch um Projekte, die genau dort ansetzen, wo es aus afrikanischer Sicht sinnvoll ist. Denn aus unserer jahrelangen Erfahrung wissen wir, dass eine Projektidee nur so gut ist, wie sie von allen Beteiligten mit Überzeugung getragen wird.

Was das Portal *musicinafrica.net* heute bietet, ist großartig. Die Künstler haben die Möglichkeit, sich zu vernetzen und mit anderen

Musikern auf dem Kontinent auszutauschen sowie fundierte Informationen und Weiterbildungsangebote abzurufen. Dazu werden die Chancen der Digitalisierung genutzt. So kann jeder Musiker auf der Plattform sein eigenes Profil erstellen und in Kontakt mit Fans, Konzertveranstaltern sowie anderen Akteuren der Musikszene treten. Über 15 000 Musiker- und Institutionenprofile und mehr als 600 qualitätsgeprüfte Überblickstexte sowie Lehrvideos und tägliche Musiknews sind online bereits zu finden. Damit ist es mittlerweile das führende Portal für aktuelle und fundierte Informationen über das Musikleben Afrikas. Anders als bereits existierende Seiten konzentriert sich *musicinafrica.net* nicht auf ein einzelnes Land, sondern bringt das kreative Potenzial – bis 2022 aller 54 Länder und der unzähligen Gesellschaften Afrikas – zusammen. Das Team versendet vier Newsletter pro Monat an über 10 000 eingetragene Abonnenten, und mit täglichen Facebook-Posts und Tweets werden Interessierte unmittelbar angesprochen. Diese Kommunikationsvielfalt, -dichte und -zuverlässigkeit bewegt monatlich über 160 000 Einzelnutzer dazu, die Seite zu besuchen.

An den Zahlen lässt sich ein erfolgreicher, da reger Austausch ablesen. Zudem bildet *Music In Africa* mittlerweile den Ausgangspunkt vieler professioneller Karrieren besonders im musikjournalistischen Bereich. Angefangen hat das Projekt mit nur wenigen, vereinzelt Autoren. Heute schreiben über 150 englisch- und französischsprachige Autoren aus ganz Afrika regelmäßig für das kostenlose Online-Angebot. An einem Beispiel möchte ich deutlich machen, welchen konkreten Nutzen jeder Einzelne daraus ziehen kann: Eine erfolgreiche tansanische Sängerin durfte nach ihrer Heirat ihren Beruf nicht mehr ausüben, sämtliche Tantiemen für ihr Werk fielen dem Ehemann zu. Nach der Trennung stand sie mittellos auf der Straße. Die Berichte über Urheberrechte, die beschriebenen Beispiele, die Hinweise auf juristische Unterstützung bei *musicinafrica.net* zeigen nicht nur ihr, dass man durchaus ein Anrecht auf die Früchte seiner Arbeit hat und dass man auf Unterstützung und Hilfe zurückgreifen kann.

Der Schwerpunkt der Arbeit von *Music In Africa* liegt auf dem Kontinent selbst. Mit einem innovativen digitalen Konzept stärkt das Online-Portal aber auch die weltweite Wahrnehmung des afrikanischen Musiksektors. Hier setzt die Chance für einen erforderlichen internationalen Dialog an. Auch deutschen Musikern ist es erstmals möglich, sich ein umfassendes und qualifiziertes Bild vom aktuellen Musikleben in Afrika zu machen und mögliche Kooperationen anzugehen. Das Interesse daran ist groß.

Die Website ist das Herzstück einer beispielhaften und erfolgreichen Initiative. Doch *Music In Africa* ist kein reines Online-Projekt: Das Team nimmt an Konferenzen und Veranstaltungen, wie etwa an der *World Music Expo* (WOMEX) oder der SIMA, dem Internationalen Forum für Musik aus Afrika in Dakar, teil. Daneben werden Bildungsprogramme und Workshops durchgeführt und Fortbildungen in Zusammenarbeit mit der *Global Music Academy* angeboten. Bau- und Reparaturseminare für Musikinstrumente sind sehr erfolgreich: Mit einem Startprojekt in Tansania wurden junge Handwerker im Bau und in der Reparatur von lokalen Musikinstrumenten geschult. Dieses Projektformat wurde im November 2016 in Gauteng, Südafrika, durchgeführt und 2018 in KwaZulu Natal, Südafrika, wiederholt.

Zunehmend ist *Music In Africa* auch mit Konzerten und Austauschprogrammen aktiv. Mit einem Workshop für senegalesische Hip-Hopper zusammen mit der deutschen Formation Blumentopf wurde 2014 im Münchner Muffatwerk der Grundstein für einen längerfristigen Kulturaustausch zwischen den Ländern gelegt. Die Stärke des senegalesischen Hip-Hops ist das politische Engagement der Künstler, das ihnen zu internationaler Aufmerksamkeit verholfen hat. Schlechte Lebensbedingungen und der Missbrauch politischer Macht werden angeprangert. Doch nicht jeder Rapper will sich mit Politik befassen, um gehört zu werden und seine Musik zu verkaufen. Kooperationen verhelfen hier zu Arbeits- und Auftrittsmöglichkeiten.

2016 war die Kameruner Band Macase erstmalig auf einem Festival in Deutschland zu hören, das afrikanische Musiker im Rahmen der Musikmesse in Frankfurt am Main vorstellte. Neben ihrem klassischen Programm präsentierten sie die Ergebnisse eines Workshops mit weiteren afrikanischen Musikern sowie Studierenden des Studiengangs Weltmusik der Popakademie Baden-Württemberg in Mannheim. Das ist typisch für Macase: In ihrer 25-jährigen Geschichte hat sich die Band immer wieder neu erfunden und durch die Hinzunahme junger Musiker diverse Stile integriert, Neues ausprobiert und damit frische Impulse gesetzt. Macase ist heute ein wichtiges Sprachrohr von *Music In Africa*.

Aktuell wird an *Music In Africa Connects* gearbeitet: Gerade in Krisen- und Konfliktländern, in denen die Menschen besonders dringend eine Stimme und Unterstützung brauchen, ist es auch für Musiker oft lebensgefährlich, ihre Kunst auszuüben. Um sie gezielt zu stärken, aus der Isolation zu holen und einzubinden, haben die *Music In Africa Foundation* und die Siemens Stiftung mit Unterstützung

des Auswärtigen Amtes *Music In Africa Connects* ins Leben gerufen. Innerhalb von zwei Jahren sollen gezielt Musiker aus den Ländern Tschad, Mali, Niger, Nigeria, Somalia, Sudan und Südsudan gefördert werden. Hierfür wird einerseits die bestehende digitale Plattform *Music In Africa* genutzt, andererseits werden analoge Projekte wie Kurse und Konferenzen maßgeschneidert. Als besonders drängendes Problem wurde gemeinsam mit den lokalen Partnern das Thema der mangelhaften Mobilität auf dem Kontinent identifiziert. *Music In Africa Connects* gibt Musikern die Möglichkeit, sich um Unterstützungen für lokale, regionale und internationale Konzerte und Tourneen zu bewerben. In jedem Fall wird den Künstlern zu Sichtbarkeit verholfen, sie werden in bestehende Strukturen integriert, und die Kreativwirtschaft hat zumeist erstmalig Gelegenheit, sich mit Künstlern dieser Länder auszutauschen. Die Schritte, die wir hier machen, sind noch klein: In Somalia, das in einem Bürgerkrieg unter dem autoritären Regime von Mohamed Siad Barre sehr gelitten hat, fand im letzten Jahr ein Workshop zur Wiederbelebung des Musiksektors statt. »*There is a general complexity to talk about and promote music classes in Somaliland*«, sagte Jama Musse Jama von der *Redsea Cultural Foundation*, die als Kooperationspartner vor Ort den Workshop organisierte. Dennoch konnten an drei Tagen 13 Teilnehmende in wesentlichen Punkten des Musikmanagements und der Musikproduktion unterrichtet werden.

*Music In Africa* setzt an einem Punkt an, von dem wir bei der Siemens Stiftung überzeugt sind: Wissen zur Gestaltung der Zukunft basiert auf Information. Menschen die Möglichkeit zu bieten, auf zuverlässige Informationen zugreifen zu können, schafft damit die Voraussetzung, einen Dialog in Gang zu setzen – zwischen mir und meinem Nachbarn genauso wie über Landesgrenzen hinweg. Dieser Dialog ist unabdingbar, um in einer Gesellschaft notwendig werdende Veränderungen und Prozesse in Gang zu setzen und zu begleiten. Die Musik, ohne die Afrika nicht denkbar wäre, ist ein wichtiger Baustein. Sie verbindet, stärkt, schafft Identitäten und prägt das Lebensgefühl der Kulturen in Afrika. Sie hat für mich deshalb gerade in diesem Projekt das Potenzial, zu Veränderungen beizutragen. André Le Roux von der *SAMRO Foundation* fasste das in einem schönen Bild zusammen: »*For multi-cultural understanding you and I do not have to speak the same language, but we can listen to the same music and respect each other's cultures.*« Das gilt für Afrika selbst wie für den Dialog zwischen den Kontinenten.



**Joe Satriani** hört

**The Rolling Stones** — *Casino Boogie*

zu Hause, San Francisco, Kalifornien, 16. November 2013

# Sebastian Krumbiegl

## »Ich wär so gerne Millionär«

Dass Musik eine internationale Sprache ist, die über Landes- und Kulturgrenzen über Sprachbarrieren hinweg ihre Wirkung entfalten kann, ist ein alter Hut. Musik ist eine emotionale Sprache, die jeder versteht, ganz gleich ob er sich als musikalisch gebildet bezeichnet oder nicht. Jeder Mensch hat wohl schon einmal erlebt, wie eine Musik von den innersten Gefühlen Besitz ergreifen kann: Gänsehaut oder Tränen, Lachen oder auch Schaudern – das alles kann Musik bewirken. Wir haben das schon als Kinder erfahren, als wir mit dem Thomanerchor rund um die Welt gereist sind und den Menschen in aller Herren Länder Johann Sebastian Bach vorgesungen haben. Italien, Spanien, Belgien, Polen, Sowjetunion – überall hat das Publikum die Botschaft verstanden. Am extremsten war es am sprichwörtlich anderen Ende der Welt, als wir 1977 – ich war gerade einmal elf Jahre alt – nach Japan flogen. Dort sind die Leute regelrecht ausgerastet, dort haben wir popstarähnliche Dinge erlebt. Unsere Hotels in Tokio, Kyoto oder Osaka wurden von meist ekstatischen jungen Mädchen belagert, und die Konzerte waren Triumphzüge mit stehenden Ovationen des Publikums. Nach dieser Reise hatte fast jeder Thomaner eine japanische Brieffreundin. Fumiko, der ich es wohl angetan hatte (und sie es mir auch), kam danach sogar nach Leipzig gereist, um zu sehen, wie ich wohne, um unseren Chor an der originalen, traditionellen Wirkungsstätte Johann Sebastian Bachs, der Leipziger Thomaskirche, zu hören und – und das schien ihr wohl das wichtigste zu sein – das Grab des Meisters in eben jener Kirche zu besuchen, Fotos zu machen, um den Geist dieser Musik zu konservieren und mit nach Hause zu nehmen.

Diese Musik hat mich geprägt. Wenn du als Kind zwei Stunden am Tag Johann Sebastian Bach singst, passiert etwas mit dir. Du lernst Musik nebenbei, wie eine zweite Sprache. Noch heute bin ich fasziniert, wenn ich die großen Bach-Werke, die Matthäus-Passion, die

Johannes-Passion, die h-Moll-Messe oder das Weihnachtsoratorium höre, weil sich mir nahezu jeder Ton eingebrannt hat. Als kleiner Junge im Sopran, der hohen Knabenstimme, ein paar Jahre später im Alt und dann als Männerstimme im Tenor – noch heute kann ich die einzelnen Chor-Stimmen auswendig, und die Arien und Rezitative auch, denn ich habe sie während der Proben und Konzerte immer wieder gehört. Interessant ist, dass wir damals den Jubel, den oft nicht endenwollenden Applaus nach unseren Konzerten auf eine kuriose Weise nicht auf uns selbst bezogen haben. Wir waren Teil einer anonymen Masse und empfanden es irgendwie als normal, im Applaus aufzuwachsen.

Als wir dann 15 oder 16 Jahre alt waren, wollten wir uns davon emanzipieren und unsere eigene Musik machen. Sicher war das auch eine Art Aufbegehren – klassische Musik war eben die Pflicht, und jetzt wollten wir die Kür, und die hieß Popmusik. Beatles, Rolling Stones, The Who, Kinks, Queen, Supertramp, Deep Purple, aber auch Udo Lindenberg, Pankow, Rockhaus oder Silly hatten es uns angetan, und das wollten wir jetzt auch machen. Wir gründeten unsere erste Band, imitierten damit unsere neuen Helden und fingen irgendwann an, die ersten eigenen Lieder zu schreiben. Daraus wurden irgendwann DIE PRINZEN, und wir hatten das große Glück, die Erfahrung machen zu dürfen, dass sich manchmal im Leben eben ein Kreis schließen kann. Natürlich wäre es vermessen, unsere Band in einem Atemzug mit Bach zu nennen, aber auch unsere Musik hat Landes- und Kulturgrenzen überschritten. Viele Menschen haben mit Liedern der Prinzen Deutsch gelernt, und das wirklich auf der ganzen Welt. In Europa sowieso, aber auch in Asien, Amerika, Australien oder Afrika lernen Kinder und Erwachsene den Konjunktiv mit »Ich wär' so gerne Millionär« – das finden wir natürlich großartig. Vor ein paar Jahren habe ich eine kleine Tour durch Colleges und High-Schools in den USA gemacht und war ganz gerührt, als die Kids unsere Musik kannten. Heute ist es natürlich sehr leicht, sich über das Netz mit Videos zu versorgen – praktisch alles ist überall abrufbar. Ich kann das insofern gut nachvollziehen, als ich früher auch unbedingt Englisch lernen wollte, weil ich die Musik der Beatles verstehen wollte, weil ich als großer Queen-Fan wissen wollte, was Freddie Mercury singt. Musik ist ein Transportmittel, und das sollten wir auch heute nutzen. Als ich 2010 in Mali war, habe ich dort auch mit den Leuten im Dorf Musik gemacht, und auch wenn diese so gut wie kein Englisch verstanden, geschweige denn sprachen – wir haben uns

verstanden, wir haben eine gemeinsame Sprache gesprochen. Es klingt immer ein bisschen blauäugig oder naiv, wenn jemand sagt, die Menschen sollen doch lieber miteinander Musik machen als aufeinander zu schießen. In Mali ist jetzt Krieg, und auch das Dorf, in dem ich mit den Leuten musiziert habe, wird davon betroffen sein. Wo wir uns auch umsehen auf der Welt, überall gibt es Stress – im Großen wie im Kleinen. Aggressive Streitereien, Hate-Speech im Netz, Beleidigungen, Schlägereien, Gewalt bei Demonstrationen, Übergriffe auf Asylbewerber-Heime, Terror jedweder Couleur bis hin zu handfesten, mörderischen Kriegen, oder – wie man heute gern sagt – militärischen Konflikten – überall machen sich die Menschen gegenseitig das Leben schwer. Meistens deswegen, weil sie vermeintlich andere Werte vertreten, in unterschiedlichen Kulturen leben oder verschiedene Götter anbeten.

Ja – es ist sicher naiv zu sagen: Wenn die Menschen mehr miteinander singen und musizieren würden, dann würde es das alles nicht geben. Aber ich bin nach wie vor davon überzeugt, dass wir nicht aufhören dürfen, genau daran zu glauben. »Ich wär so gerne Millionär« – ein Lied, das ich in deutscher Sprache an vielen Orten auf der Welt gesungen habe, in verschiedenen Ländern Europas, in den USA, in Vietnam oder in Mail – die Menschen haben es verstanden, oder zumindest haben sie gespürt, was gemeint ist. Wenn mich jemand fragt, was ich mit meiner Musik ausdrücken oder erreichen will, dann hole ich dieses Lied aus dem Zauberkasten, und ich bin fest davon überzeugt, dass ich damit überall verstanden werde.



**Emmylou Harris hört**  
**Sinéad O'Connor – *In This Heart***

Wiltern Theater, Los Angeles, Kalifornien, 10. April 2014

# Frederik Hanssen

## Wie klingt Europa?

Die Idee wurde geboren, als die Griechenland-Krise gerade ihren Höhepunkt erreicht hatte. Im Frühjahr 2013 ersann Rouven Klein vom Referat Öffentlichkeitsarbeit des Bundesfinanzministeriums die Veranstaltungsreihe »So klingt Europa«. Um den Blick wieder aufs große Ganze zu lenken, auf das, was die Gemeinschaft verbindet. Denn: »Die europäische Idee ist mehr als Finanzfragen. Europa ist Vielfalt und Kultur, ist Freundschaft und Miteinander, ist Frieden und Wertegemeinschaft.« Für den damaligen Finanzminister Wolfgang Schäuble wurden die Veranstaltungen ein Fixpunkt in seinem stets vollen Terminkalender. Nicht nur, weil die europäische Dimension der Finanzpolitik in seiner Amtszeit als Bundesfinanzminister immer wichtiger wurde, sondern auch, weil der CDU-Politiker ein überzeugter Europäer ist – und zugleich ein Musikfreund. Er hat einst Geige gelernt und nimmt sich selbst in seinem stressigen Politikerjob regelmäßig Zeit für klassische Konzerte. Bei allen Veranstaltungen diskutierte Wolfgang Schäuble nicht nur mit seinen jeweiligen Amtskollegen über Geld- und Geistesfragen, sondern war stets auch als aufmerksamer, neugieriger Zuhörer von Anfang bis zum Ende mit dabei. Musik trifft bei den »So klingt Europa«-Veranstaltungen auf Live-Malerei und kulinarische Genüsse. Jedes Mal wird ein Mitgliedstaat des Euroraums in seiner ganzen kulturellen Vielfalt präsentiert. Die Reihenfolge richtet sich danach, welches Land gerade die EU-Ratspräsidentschaft bekleidet oder frisch den Euro als Währung eingeführt hat. Gerne helfen die Botschaften den Öffentlichkeitsarbeitern des Finanzministeriums dabei, die interessantesten Künstler ausfindig zu machen. Instrumente, die aus dem jeweiligen Land stammen, sind dann ebenso zu erleben wie innovative, oft die Genre Grenzen sprengende Nachwuchskünstler.

Und auch so mancher Weltstar kam durch »So klingt Europa« zu einem Auftritt im ungewöhnlichen Gebäude an der Wilhelmstraße in Berlin-Mitte, das 1935/36 als Reichsluftfahrtministerium erbaut wurde, in dem nach dem Krieg die DDR gegründet wurde und das

dem Staat anschließend als »Haus der Ministerien« diene, und das seit 1999 Sitz des gesamtdeutschen Finanzministeriums ist. Der vielseitige Geiger Gidon Kremer repräsentierte hier Lettland, Edita Gruberová, die Diva des Koloraturgesangs, die Slowakei und der Liedermacher Herman van Veen die Niederlande.

Als Medienpartner dokumentiert die Deutsche Welle die abendfüllenden Veranstaltungen für ihre Sendung »Euromaxx«. Diese TV-Beiträge sind auf der Internetseite [www.so-klingt-europa.de](http://www.so-klingt-europa.de) zu finden, ebenso wie die unterschiedlichen Musikbeiträge der einzelnen Länder, die sich über einen Musikplayer abspielen lassen. Dass zudem ansprechend aufbereitete Informationen über Land und Leute abgerufen werden können, macht Lust darauf, sich intensiver mit den Traditionen der Nationen zu beschäftigen.

Wer weiß zum Beispiel, dass Lettland eine singende Nation ist? Die knapp zwei Millionen Einwohner sind in 900 Schulchören, 390 Laienchören und vier Profichören aktiv. Und die seit 1873 veranstalteten lettischen »Sängerfeste«, bei denen bis zu 15 000 Menschen ihre Stimmen vereinen, wurden 2003 in die UNESCO-Liste des Immateriellen Weltkulturerbes aufgenommen. Oder Malta: Die lediglich rund 414 000 Einwohner des Inselstaates haben die Auswahl zwischen drei Opernhäusern, von denen zwei sogar privat finanziert sind und sich lediglich 300 Meter voneinander entfernt in der gleichen Straße befinden.

Und dann sind da auch noch die ungewöhnlichen, teilweise Jahrtausende alten Instrumente, die für die kulturelle Vielfalt der Mitgliedstaaten stehen, wie die griechische Lyra. Oder die Birbyné, ein traditionelles Blasinstrument aus Litauen, das früher vor allem von Hirten gespielt wurde. Die Töne werden analog zur Klarinette über ein Rohrblatt erzeugt, außergewöhnlich aber ist, dass die Birbyné einen Resonanztrichter aus Kuhhorn besitzt. Die Fujara aus der Slowakei wiederum gehört zur Familie der Flöten. Sie beeindruckt schon optisch durch ihre Länge – auf ein Anblasrohr von 60 bis 80 Zentimetern Länge folgt das bis zu zwei Meter lange Hauptrohr. Diese Bauart ermöglicht es dem Spieler, viele Naturlaute nachzuahmen, sowohl in großer Tiefe als auch in extremer Höhe. Nicht nur Wissen zur musikalischen Vielfalt der Euroländer soll [www.so-klingt-europa.de](http://www.so-klingt-europa.de) weitergeben – auch die einzelnen Euro-Münzen werden hier gezeigt, samt Erläuterung der landestypischen Motive und der Geschichten, die diese abbilden. Die Hartgeld-Präsentation allerdings könnte man auch ironisch deuten: Schließlich zieht so

mancher EU-Bürger die klingende Münze jeder Musikdarbietung vor: Der Sound, den sie machen, wenn sie auf eine Tischplatte prasseln, hallt ihm noch angenehmer ins Ohr als Beethovens »Ode an die Freude«-Hymne. Auch unter Schäubles Nachfolger Olaf Scholz wird die Veranstaltungsreihe fortgesetzt. Je mehr die nationalistischen Bewegungen in den Mitgliedsländern erstarken, umso wichtiger werden Initiativen wie »So klingt Europa«. Weil sie auf konkrete, sinnlich-emotional erfahrbare Weise zeigen, was gemeint ist mit dem EU-Motto »In Vielfalt geeint«. Außerdem sind die Veranstaltungen im Finanzministerium ja keine Eintagsfliegen, sondern sind dank der zugehörigen Internetseite nachhaltig für Interessierte aus aller Welt zugänglich. Acht Länder waren bislang dabei. Es ist also noch viel Musik drin – und zwar in jedem erdenklichen Wortsinn – in diesem außergewöhnlichen Projekt an geschichtsträchtigen Ort. Mit jeder weiteren Veranstaltung, die auf der Internetseite dokumentiert wird, wächst der allgemein zugängliche, multimediale Wissensspeicher.

Oberflächlich betrachtet mag in der EU alles immer gleicher werden, durch die Brüsseler Normen, durch die Filialen globaler Handelsketten in den Fußgängerzonen und Shopping Malls, durch omnipräsente Kino-Blockbuster und Pop-Phänomene. Wer aber genau hinsieht – und hinhört! –, der wird staunend erkennen, wie reich Europa in kultureller Hinsicht ist.



**Allison Moorer** hört  
**Shelby Lynne** — *Miss You Sister*  
zu Hause, New York City, 11. August 2014

# Sönke Lentz

## Sprache der Herzen

»Musik ist die Sprache, die jeder versteht.« Dieses Zitat wird gerne dem 1860 in Frankfurt am Main verstorbenen Philosophen Arthur Schopenhauer zugeschrieben. Was für eine schöne Vision: Mit Musik werden Grenzen überwunden, Sprachbarrieren niedergerissen und kulturelle Unterschiede nichtig. Musik ist der Heils- und Friedensbringer, Botschafter, Vermittler und der Babel Fish aus Douglas Adams' Roman »Per Anhalter durch die Galaxis«, der im Ohr seines Besitzers alle Sprachen übersetzt.

Und in der Tat gibt es Beispiele, bei denen Musik Verständigungsaufgaben erfolgreich übernimmt, und zu Recht gerade dafür bewundert und gefördert wird. An erster Stelle steht dafür das stets genannte West-Eastern Divan Orchestra, das mit dem Motto »Equal in Music« für Freiheit und Gleichheit zwischen israelischen und arabischen Musikern kämpft. An anderer Stelle und mit weitaus geringeren Mitteln arbeitet ein kleines Team an der Mission, junge Menschen innerhalb eines Landes zu versöhnen. Sie wollen Jugendliche aus der gesamten Ukraine in einer Art nationalem Jugendorchester zusammenbringen und damit politische Differenzen verringern. Diese von Dirigentin Oksana Lyniv im Sommer 2016 ins Leben gerufene Initiative, führte schon im Herbst desselben Jahres zu Probespielen vor einer deutsch-ukrainischen Jury im Lemberger Potocki-Palast. Alleine die Anreiseberichte der jungen Menschen nach Lemberg, die Geschichten der Mühsal des Musikmachens in einem Land, in dem die alten musik-pädagogischen Strukturen nach langer Leere nur langsam ersetzt werden und die Berichte der persönlichen Schicksale in einem geteilten Land, hätten die Jury für einen jeden Kandidaten gewinnen können. Doch die musikalische Qualität steht im Vordergrund der Initiative, und so wurden aus 200 Bewerberinnen und Bewerbern aus allen Teilen der Ukraine 30 für das erste Projekt ausgewählt. Lyniv erklärt im Interview mit der Deutschen Welle ihre Motivation:

»Unser Land ist seit 25 Jahren unabhängig, und die Krise der letzten drei, vier Jahre beweist wieder einmal, wie wichtig eine gemeinsame nationale Identität ist. West- und Ostukrainer haben ein, sagen wir mal, distanziertes Verhältnis zueinander. Nur durch persönliche, enge Kontakte und vor allem durch die kreative Zusammenarbeit finden Menschen einen Weg zueinander. Wenn wir uns als eine Nation definieren, können wir auch eine klare Botschaft nach außen transportieren. Ich finde, ein Jugendorchester ist das beste Medium, um diese Ziele zu erreichen.«

Über den Länderschwerpunkt Ukraine des Campus-Projektes des Bonner Beethovenfestes, der Deutschen Welle und des Bundesjugendorchesters wurde es mit Unterstützung des Auswärtigen Amtes und des Goethe-Instituts möglich, diese Ziele von deutscher Seite finanziell und inhaltlich zu begleiten. 37 Mitglieder des Bundesjugendorchesters standen den Ukrainern in ihrer ersten Orchesterphase im August 2017 zur Seite, verstärkten Pult an Pult Klang, Gestus und Orchestergefühl. Ihr Orchester, das Bundesjugendorchester, seine Struktur und Arbeitsweise stand dabei Pate für die Neugründung in der Ukraine. Die umjubelten Konzerte in Lemberg und Kiev bildeten den Abschluss dieser ersten Projektphase.

Im September war das Beethovenfest Gastgeber der zweiten Projektphase in Bonn. Das ermöglichte den meisten Teilnehmern aus der Ukraine die erste Reise in den Westen und damit auch die Chance, mit möglichen antideutschen Ressentiments, immer noch gespeist durch russische Weltkriegsfilme, aufzuräumen. Und auch das diffuse, vor allem aber durch den Krieg bestimmte Bild deutscher Jugendlicher von der Ukraine konnte um persönliche und kulturelle Aspekte erweitert werden. Wer kannte vor dem Besuch in der Ukraine schon die von Bauwerken der Renaissance, des Barock, Klassizismus und Jugendstils beherrschte Innenstadt Lembergs, wer kannte den wichtigen Nationalkomponisten Borys Ljatoschynskyj und wer wusste, das Franz Xaver Mozart, jüngster Sohn Wolfgang Amadeus Mozarts, das Musikleben der Stadt Lemberg über Jahrzehnte prägte? Das sind starke kulturelle Impulse auf beiden Seiten.

Wie aber funktioniert das gemeinsame Arbeiten, wenn die Sprachdifferenzen eine verbale Verständigung kaum möglich machen? Deutsch beherrschen viele ältere Bewohner der Westukraine, nicht aber die Jugend. Russisch sprachen zwei der deutschen Teilnehmer –

eine in der Ukraine inzwischen ungeliebte Sprache. Englisch, fast überall als kleinster gemeinsamer Nenner genutzt, wird von den ukrainischen Teilnehmern kaum beherrscht. Kann Musik diese Kluft wirklich überbrücken? Sicher ist, auch Musikerinnen und Musiker verstehen sich nicht ohne Worte. Weder Alltagsunterhaltungen noch ein intensives Erarbeiten musikalischer Inhalte sind ohne verbale Verständigung möglich. Gibt es keinen Sprachmittler und keinen erfahrenen Musikpädagogen, bleibt das gemeinsame Musizieren möglich, aber an der Oberfläche. Eine tiefergehende Interpretation, ein Ausloten der künstlerischen Absichten und das Auffächern der vielschichtigen Kontexte einer Komposition bleiben auf der Strecke.

Erschwerend kommen die unterschiedlichen musikalischen Traditionen und pädagogischen Ansätze hinzu. Eine auf Motivation und Gleichberechtigung bauende westliche Schule hier, trifft auf eine auf Virtuosität und Hierarchie zielende Tradition dort. Keine leichte Aufgabe als Dirigentin oder Dirigent diese Welten ohne Gesichtsverlust vor der einen oder anderen Gruppe zusammenzubringen. Je mehr Erfahrung die handelnden Personen im interkulturellen Dialog haben, desto leichter gelingt es, diese Hürden zu überwinden. Auch zunehmende Meisterschaft auf dem Musikinstrument verbessert die gemeinsamen Ergebnisse, denn Worte werden weniger wichtig, nonverbale Kommunikation ist bereits erprobt, Werkverständnis darf vorausgesetzt und Interpretationsideen können per Vorbild und Nachahmung vermittelt werden. Frühe Erprobung ermöglicht also eine zunehmende Beherrschung der notwendigen Techniken.

Auch Arthur Schopenhauer sieht es differenzierter als ihm zugeschrieben wird: »Die Musik redet verständlicher zu uns als irgend eine Sprache«, so wurde das Originalzitat in seinen Manuskriptbüchern im handschriftlichen Nachlass (Cholerabuch 1832, S. 140) gefunden. Auf die vielen internationalen Projekte des Bundesjugendorchesters bezogen, ist Schopenhauer so zu verstehen, dass die Musik ein Anlass der Kommunikation ist, der nicht die Sprachunterschiede nivelliert, sondern die Verbundenheit der Menschen stärkt. Die Musik spricht die Sprache der Herzen, des Gefühls und der Sinne. Die Gemeinsamkeit des Musikmachens erzeugt eine Gemeinschaft und einen Zusammenhalt, der ungemein stark wirkt, stärker vielleicht als eine verbale Übereinkunft es könnte. Für dieses Ergebnis lohnt sich jeder kulturelle Konflikt, jedes Kauderwelsch und jede Anstrengung für internationale Kooperationen.



**Lars Ulrich** hört

**Rage Against The Machine** – *Killing in the Name*

Metallica Studio, San Rafael, Kalifornien, 18. November 2013

# Eva Feldmann-Wojtachnia

## Anpfiff Europa

»Die Erweiterung unseres Wahrnehmungshorizontes ist eine unerlässliche Bedingung für jeden polnisch-deutschen Dialog – eine Bedingung dafür und noch nicht dieser Dialog selbst.«  
(Ludwig Mehlhorn, 1950–2001)

Es knirscht gewaltig im offiziellen deutsch-polnischen Verhältnis. Von gegenseitiger Verständigung ist man angesichts zahlreicher Differenzen – z.B. in der Flüchtlingspolitik, bei der Auffassung von Rechtsstaatlichkeit oder der Bewertung der Vergangenheit – recht weit entfernt.

Gemäß aktueller Umfragen haben diese politischen Töne jedoch keinen nennenswerten Einfluss auf die Sicht der Polen auf ihre deutschen Nachbarn. Hier überwiegt weiterhin eine positive Wahrnehmung. Allerdings wird diese Einstellung nur teilweise von den Deutschen erwidert, so dass die Einschätzung der deutsch-polnischen Beziehungen auseinanderdriftet: 64 Prozent der Polen bezeichnen diese als gut, jedoch nur 31 Prozent der Deutschen teilen diese Ansicht. Die Einstellungsstudie »Deutsch-Polnisches Barometer 2018«, die auch die Sichtweisen von Jugendlichen einbezieht, kommt daher zu dem Schluss: »Deutsche und Polen kennen sich nicht wirklich. Jeweils zwei Drittel haben ihr Nachbarland seit 1989 noch nie besucht.«

Persönliche Begegnungen ändern die Bilder im Kopf. Menschen, die an einem Austausch teilgenommen haben, beurteilen das deutsch-polnische Verhältnis unter anderen Gesichtspunkten. Zwischenmenschliches, Verständigung und Dialog rücken in den Vordergrund. Vorurteile lassen sich mindern, wenn gemeinsame Ziele verfolgt werden. Daher ist es Ziel des Deutsch-Polnischen

Jugendwerks (DPJW), welches nach deutsch-französischen Vorbild gegründet wurde, die Begegnung, das Kennenlernen und die bilaterale Zusammenarbeit junger Menschen zu fördern.

Musikprojekte spielen dabei eine wichtige qualitative Rolle. Sie machen die Begegnung auf Augenhöhe leichter möglich als andere Formen des Jugendaustauschs. Das gemeinsame Musizieren ist auch ohne Kenntnisse der Sprache des Nachbarlandes möglich, Gleichberechtigung beim gemeinsamen Musizieren selbstverständlich. Dank der Unterstützung des Deutsch-Polnischen Jugendwerks kommen sich jährlich etwa 2500 Jugendliche aus Deutschland und Polen über die Musik näher. Über die Musikzentralstellen des DPJW wurden 2017 rund 20 musikalische Jugendaustauschmaßnahmen gefördert. Über weitere Träger wie beispielsweise die Feuerwehr, kommunale Einrichtungen, Schulorchester oder Musikfestivals finden nach Einschätzung des DPJW mindestens doppelt so viele deutsch-polnische Jugendmusikprojekte pro Jahr statt. Trotzdem ist der Anteil der Musikprojekte im Rahmen des deutsch-polnischen Jugendaustauschs äußerst gering. Wurden 2017 insgesamt 2600 deutsch-polnische Jugendprojekte mit 100 000 Teilnehmenden gefördert, so waren hiervon nur ca. 2,5 Prozent Jugendmusikprojekte.

Dabei bieten nach Einschätzung von Stephan Erb, dem Geschäftsführer des Deutsch-Polnischen Jugendwerks,

»gerade musikbezogene Projekte ganz besondere Chancen. Sprache spielt nur eine untergeordnete Rolle. Gemeinsames Proben und das Musizieren schaffen ein Gemeinschaftsgefühl. Aus Sicht des Jugendaustauschs ist jedoch der Prozess wichtiger, als die künstlerische Qualität des Produktes – wie zum Beispiel ein Abschlusskonzert. Eine Jugendbegegnung, bei der von morgens bis abends nur geprobt wird und bei der andere Formen von Austausch und Begegnung gar nicht vorkommen, ist nicht in unserem Sinne.«

Im Zusammenhang mit pädagogischen Bestrebungen herrschen unterschiedliche Auffassungen von der Rolle, die die Musik bei Jugendmusikprojekten spielen soll. Um dem Ziel der Völkerverständigung gerecht zu werden, darf die musikalische Perfektion nicht im Vordergrund stehen. Es zählen vielmehr das Miteinander und der musikpädagogische Prozess, um zu einem konstruktiven Dialog

zu kommen. Zusammen zu musizieren ist hierbei als Methode zu verstehen, wenngleich als eine äußerst anregende. Moderne Musikpädagogik hat dabei zum Ziel, die Selbstentwicklung von Kindern und Jugendlichen zu fördern, sie zu eigenständigem, freien Denken und Fühlen sowie zur Reflexion darüber zu befähigen. Die Nutzung ästhetischer musikalischer Mittel im Kontext des deutsch-polnischen Jugendaustauschs bietet zahlreiche Möglichkeiten für Begegnung und verstärkt den nicht-formalen Lernprozess der beteiligten Kinder und Jugendlichen in Bezug auf ihre interkulturellen Kompetenzen.

### **Auf der Suche nach einer gemeinsamen Wahrheit**

Ein geglückter Austausch zeichnet sich durch das aufeinander Zugehen und ein aktives, aufmerksames Zuhören aus. Zentral sind hierbei der gegenseitige Respekt und das Artikulieren einer authentischen Sprache. Auf diese Weise kann Dialog entstehen – auf der Suche nach einer gemeinsamen Wahrheit. Musik allein kann dies nicht leisten, kann aber Gemeinsamkeit schaffen und Ausdruck von Emotionen ermöglichen – eine wichtige Basis für das gegenseitige Vertrauen. Auch kann die Musik dabei helfen, die sprachlichen Hindernisse zu überwinden, die zweifelsohne im deutsch-polnischen Jugendaustausch bestehen. Letztlich kommt es darauf an, sich ehrlich um den Anderen zu bemühen, um sich besser zu verstehen.

In diesem Geiste junge Menschen aus Deutschland und Polen zusammenzubringen, gemeinsam zu musizieren und Fußball zu spielen sowie über Europa zu diskutieren, ist Ziel des nunmehr seit sieben Jahren bestehenden Jugendmusikprojekts »Anpiff Europa«. Angesichts der zunehmenden politischen Spannungen in den deutsch-polnischen Beziehungen und vor dem Hintergrund des anwachsenden Populismus und Nationalismus in Europa werden derartige Projekte zur Völkerverständigung immer dringlicher. So wurde 2017 das Motto »Grenzen überwinden – Brücken bauen« gewählt. Gemeint sind Grenzen, die beim Denken beginnen, aber auch solche, die auf der Landkarte bestehen, die die Menschen in Europa trennen und die Europäische Union mehr und mehr abgrenzen. Brücken der Verständigung und des gegenseitigen Respekts zu bauen ist in Krisenzeiten, wie wir sie derzeit in Europa erleben, immer notwendiger. Das Jugendmusikprojekt »Anpiff Europa« ist ein Beispiel guter Praxis dafür, dass Kinder und Jugendliche über die Musik die Möglichkeit erhalten, Gleichaltrige aus dem Nachbarland kennenzulernen und sich auf Augenhöhe zu begegnen.

Unter der Leitung des musikalischen Direktors Dieter Kanzleiter und im deutsch-polnischen Dirigenten-Team mit Matthias Schädlich und Adam Czyzowski musizierten die Kinder und Jugendlichen täglich als deutsch-polnisches Orchester. Trotz der unterschiedlichen Leistungsstände entwickelte sich das Zusammenspiel schnell zu einem Ensemble, bei dem – ähnlich wie im Fußball – Teamgeist gefragt war. Wichtige Werte wie Toleranz, Respekt und gegenseitige Anerkennung wurden über die Musik mit Spaß vermittelt. In einem inhaltlichen begleitenden Workshop arbeiteten die Teilnehmenden in kleinen deutsch-polnischen Teams. Sie diskutierten, was ihnen an Europa gefällt, wo sie Verbesserungsbedarf sehen und welche »Brücken« aus ihrer Sicht in Europa gebaut werden müssten, um die bestehenden Probleme wie die zunehmende Fremdenfeindlichkeit zu überwinden. Den Abschluss des Projekts »Anpiff Europa« stellte 2017 das gemeinsame Konzert in Witnica in Polen dar. Hierbei musste von der Jugendbegegnungsstätte in Trebnitz aus die deutsch-polnische Grenze überquert werden, die die Teilnehmenden zu Fuß über eine Brücke passierten. Für einen syrischen Flüchtling, der Teil der Gruppe war, bedeutete dies, dass er erstmals in Europa eine Grenze legal überschreiten konnte – und das gemeinsam mit seinen neuen Freunden aus Polen und Deutschland.

Dieses Beispiel verdeutlicht: Musik erweitert den Erfahrungshorizont, stärkt die kreativen und interkulturellen Schlüsselqualifikationen und erfordert Engagement, befördert dieses aber auch. Musikalische Begegnung macht offen für den Dialog. Deutsch-polnische Jugendmusikprojekte sollten sich dieser Dimension bewusster werden.

## Literatur

- Feldmann-Wojtachnia, Eva / Szaniawska-Schwabe, Magdalena, *Gemeinsam in der Europäischen Union – Chancen für vertiefte Jugendbegegnungen*, in: Lada, Agnieszka, *Ein gemeinsames Jahrzehnt. Polen und Deutschland 10 Jahre gemeinsam in der Europäischen Union*, Warschau 2014, S.107–123.
- Lada, Agnieszka (Hg.), *Nachbarn kennenlernen! Wirkungen deutsch-polnischer Jugendbegegnungen auf die Teilnehmenden*, Warschau 2014.
- Stiftung Institut für Öffentliche Angelegenheiten (Hg.), *Deutsche und Polen. Geteilte Vergangenheit, gemeinsame Zukunft? Ergebnisse des deutsch-polnischen Barometers 2018*, Warschau 2018.
- Zurek, Robert, *Europäische Dimension der Deutsch-Polnischen Versöhnung*, in: *Wege zur Versöhnung*, OST-WEST Europäische Perspektiven, 2018 / Heft 2, S. 90–97.

# Streiflicht

## Mark Mast

### Musik schafft Heimat

Nach über dreißig Jahren internationaler Reisetätigkeit in Europa, den USA und Asien – immer im Zeichen der Begegnung und Völkerverständigung – reiste die Bayerische Philharmonie im Sommer 2015 mit einem ihrer »Klangkörper«, dem Jugendorchester der Bayerischen Philharmonie, nach Palästina. Diese Reise war für alle Teilnehmer eine ebenso berührende wie inspirierende Erfahrung, weit intensiver als es normale Konzertreisen sowieso schon immer sind. Deutlicher als je zuvor wurde uns bei dieser Reise bewusst, dass das Musizieren im Zeichen des friedlichen Dialogs, diese Friedensarbeit, gerade jetzt dringend notwendig ist – in der Welt wie zuhause in München. Nach aufwendigen und langwierigen Vorbereitungen und außerordentlichen finanziellen wie organisatorischen Anstrengungen fuhren wir im Sommer 2015 in ein fremdes und krisengeschütteltes Land, während just zu diesem Zeitpunkt täglich Tausende von Flüchtlingen am Münchner Hauptbahnhof ankamen.

In Zeiten globaler Herausforderungen wie Religionskriegen, Hungersnöten, Migration, Erderwärmung etc. stellt sich mir als Dirigent die Frage, welchen Beitrag die Musik auf dem Weg zu einer Weltgemeinschaft leisten kann. Und auch Europa ringt um seine Werte, seine Perspektive, seine Zukunft. Als überzeugter Europäer frage ich mich: Welche Mittel und Möglichkeiten hat vor diesem Hintergrund die Musik? Hat vielleicht gerade auch das gemeinsame Musizieren?

Der Dirigent Hans von Bülow formulierte einst in freier Adaption eines zentralen Bibelwortes: »Am Anfang war der Rhythmus.« Und wir dürfen ergänzen: »Und im selben Atemzug wurde der Mensch in Klang getauft«. Zu den Urerfahrungen des Menschen gehört der Rhythmus, der Mensch ist förmlich aus und im Klang geboren, er ist Musik. Das bedeutet, dass wir jenseits von Sprache und Intellekt, von Herkunft und Tradition, von Religion und Nationalität durch Klang und Musik berührt und erreicht werden können.

In diesem Sinne verbindet uns Musik und gibt uns Heimat. Im gemeinsam erlebten Rhythmus, im gesungenen Lied, in einem Dur- oder Moll-Akkord finden wir uns wieder. Unsere elementarsten Gefühle und Gedanken finden dabei ihren Ausdruck.

Musik ist geradezu idealtypisch und beispielgebend für Identitätsstiftung und Gemeinschaftsbildung: Dirigenten leiten weltweit international besetzte Orchester, Musiker unterschiedlichster Nationen spielen in aller Herren Länder zusammen, das musikalische Zusammenspiel ist über sprachliche und kulturelle Grenzen hinweg möglich und wird täglich so praktiziert. Und dabei ist die heilende und friedensstiftende Kraft der Musik nicht auf die aktiv Musizierenden beschränkt: Auch der Zuhörer eines musikalischen Geschehens kann jederzeit ihre Wirkung erleben und sich berühren lassen.

Jedes musikalische Geschehen beginnt in der Ruhe und entwickelt sich in der Zeit: Harmonische, melodische und rhythmische Kontraste bringen das musikalische Geschehen bis hin zu einem Punkt voran, an dem die Konfrontationen nicht weiterwachsen können. Nach diesem Höhepunkt werden alle Kontraste nach und nach aufgelöst, und es kehrt wieder Ruhe ein. So erleben wir das Ende im Anfang und den Anfang im Ende. Und wir erleben – ohne es bewusst wahrhaben zu müssen –, wie aus Diskrepanz und Dualität Einheit entsteht, friedlich, in vollem Respekt für die jeweils andere Position. Wir erleben die Ruhe vor und nach dem musikalischen Geschehen, wobei es sich bei Letzterer um eine andere, tiefere, friedlichere Ruhe handelt. Wir sind nicht mehr dieselben. Wir sind durch Konfrontation, Konflikt, Auseinandersetzung hindurchgegangen und haben Frieden gefunden.

Menschen unterschiedlichster Herkunft können voraussetzungslos gemeinsam einen Rhythmus klatschen, eine Harmonie summen oder ein Lied singen. Diese Tatsachen sind die Grundlage für die Mission der Bayerischen Philharmonie, wie sie in Form einer Selbstverpflichtung formuliert wurde: »Die Bayerische Philharmonie verpflichtet sich, allen Menschen stets frei und frohen Mutes den Zugang zur erneuernden Kraft der Musik zu ermöglichen.« Begegnung, Dialog, friedliche Auseinandersetzung mit dem Anderen – all das ist impliziert.

Und so entwickelt die Bayerische Philharmonie seit September 2015 das Projekt »Musik schafft Heimat«, das die Integration von Geflüchteten durch das Ermöglichen und Vermitteln von »Schlüsselerlebnissen« in der Musik fördert.

Das Projekt spiegelt geradezu idealtypisch die DNA der Bayerischen Philharmonie und stellt neben dem künstlerischen und pädagogischen Wirken eine wichtige Säule im Bereich des sozialen Engagements dar.

Ein wesentlicher Begriff ist in diesem Zusammenhang das »Schlüsselerlebnis«. All unser Erleben spielt sich immer im einzelnen Moment, im Jetzt, ab. Ein Schlüsselerlebnis ragt nun aus der grauen Masse des sukzessiv Erlebten durch seine Einmaligkeit, seine Unmittelbarkeit, seine horizonterweiternde Wirkung heraus.

Musizieren ebenso wie Musikerleben ist nun in der Lage, jeden Menschen unmittelbar zu erreichen, ihm positive, konstruktive, ja heilende Schlüsselerlebnisse zu ermöglichen.

Deshalb ist es so wichtig, mehr in Musik zu investieren, in Instrumentalunterricht, Musikschulen, Musikhochschulen und Ensembles. Wir sollten in Orchester und Chöre, Blaskapellen und Akkordeon-Orchester, Oud- und Trommelensembles u.v.m. investieren –, denn wo musiziert wird, werden Frieden und respektvolle Begegnung, im Einklang mit der eigenen Herkunft und den eigenen Bedürfnissen gefördert. Ich behaupte, wer gemeinsam musiziert, wird nicht aufeinander schießen.

Das Projekt »Musik schafft Heimat« der Bayerischen Philharmonie hat somit eine mehrfache Bedeutung für jeden von uns: Wir finden zurück zu unserem Ursprung in Klang und Rhythmus und damit gewissermaßen zu unserer Heimat, gleichzeitig können aus ihrer geographischen Heimat Vertriebene mit der Musik auch dem Neuen begegnen und damit doppelt Heimat finden – in ihrem Inneren wie in der Außenwelt.

Die Musik gehört somit als zentrales Element in Konzept und Programm einer »weltbürgerschaftlichen Bildung«. Unmittelbarer, direkter, günstiger wirkt keine Disziplin auf uns Menschen. Diese Kraft und ihre einmaligen Möglichkeiten sollten wir verstärkt nutzen und unser Weltbürgertum als niemals endendes symphonisches Musizieren begreifen.



**Robby Krieger hört**  
**Janis Joplin** — *Summertime*

Horse Latitudes Studio, Glendale, Kalifornien, 11. November 2014

# Hans Bäßler

## Von der Eintönigkeit zur Vielstimmigkeit

Manche schnell dahingeworfene Formel kann trügerisch sein, das wissen wir aus dem täglichen politischen Geschäft: Was eben noch naheliegend und logisch klang, wird schon bald brüchig, bedarf der Nacharbeit und sehr viel genauerer Justierung. Der Satz der deutschen Bundeskanzlerin Angela Merkel vom 31.8.2015, »Wir schaffen das!«, war eine spontane, eine richtige, sehr menschliche Reaktion auf das große Flüchtlingselend, auf eine humanitäre Katastrophe, die tagtäglich in den Medien sichtbar wurde. Die Kanzlerin eines so reichen Landes wie Deutschland konnte gar nicht anders auf die Bilder der Trecks auf der Balkan-Route und die Szenen im Bahnhof von Budapest, aber auch auf die Mitleidlosigkeit der ungarischen Regierung reagieren.

Doch die Tiefendimension eines solchen Satzes, seine Konsequenzen für die Verwaltungen, konnte damals keiner voraussagen. Auch ahnte man nicht, wie die breite Öffentlichkeit darauf reagieren würde. Inzwischen sieht man, wie vielfältig, wie komplex die Problemlage war und welche strategischen Mühen dieser Satz bei der Umsetzung in konkretes politisches Handeln mit sich brachte. Was damals aber so frappierend war: Jenseits aller Detailüberlegungen und aller Formeln entstand spontan eine übergroße Hilfsbereitschaft, die das ganze Land durchzog, ein Erkennen dessen, was jetzt Not tat: die elementare Hilfe für bedürftige, in Not geratene Menschen. In dieser ersten Phase ging es um Essen und Trinken sowie ein Dach über dem Kopf.

### **Herkulesaufgabe Integration**

Doch sehr schnell stellte sich heraus, dass eine Willkommens-»Kultur« mehr sein muss als nur das Stillen elementarer Bedürfnisse. Man erkannte erst spät, dass ein Abschieben in – meist abgeschottete –

Turnhallen, leere Hotels und ehemalige Kasernen das Umsetzen einer gelingenden Integration im Sinne eines gemeinsamen Miteinanders erschweren würde, zumal wenn sich Anerkennungsverfahren in die Länge ziehen. Gewiss, man hatte schnell zusätzliche Sozialarbeiter eingestellt, die sich um das Notwendigste kümmern konnten. Aber allein schon die Sprachbarrieren schufen Probleme. Die Situation war (und ist noch heute) hochkomplex, weil es nicht einen »Typus Flüchtling« gibt, sondern Menschen mit ganz unterschiedlichen Biographien, Menschen, die aus den verschiedensten Gründen nach Deutschland kamen: Neben den syrischen und afrikanischen gibt es die osteuropäischen Flüchtlinge; einige Gruppen kommen aus Kriegsgebieten, andere sind aus wirtschaftlicher Not nach Deutschland gekommen; mal handelt es sich um ganze Familien, mal um Einzelflüchtlinge, mal um minderjährige Jugendliche; die einen sind auf dem Landweg nach Deutschland gekommen, die anderen über das Meer, oft massiv traumatisiert.

Doch nicht genug der Schwierigkeiten. Die unterschiedlichen, teilweise sich feindlich gegenüberstehenden religiösen Orientierungen, die ganz verschiedenen Bildungsstände, der Umgang miteinander, das Rollenverständnis der Frau in den verschiedenen Kulturen, die höchst differenten Motivationen – all das zeigt bereits, dass es sich bei Integration um eine gesellschaftliche Herkulesaufgabe handelt, die nur gelingen kann, wenn sich alle gesellschaftlichen Gruppen öffnen und diese Offenheit wiederum als Gewinn und nicht als Last verstehen.

Und noch etwas muss bedacht werden: Diejenigen, die zu uns flüchteten, fühlten sich fremd. Geflohen aus einer anderen Welt, einer anderen sozialen und kulturellen Umgebung, voller Existenzängste: Werden wir abgeschoben? Was machen meine Familienangehörigen in den Kriegsgebieten? Wer von ihnen ist auf der Flucht?

Aber auch: Was soll ich den ganzen Tag machen? Deutschlernen? Wurde nicht angeboten, weil man noch nicht den Status des Flüchtlings hat. Arbeiten? Nicht erlaubt.

Und so zog die allgemeine Forderung nach einer wie auch immer gearteten Integration weitere Überlegungen zum Umgang mit den Geflüchteten nach sich. Zu Recht! Denn das Überleben bedeutet noch lange nicht ein Miteinander-Leben. Die Prozesse eines selbstverständlichen gesellschaftlichen Miteinanders sind alles andere als einfach – leicht bauen sich Parallelgesellschaften auf, in Berlin oder in Hamburg, aber auch in Heilbronn oder Nürnberg. Sie sind

ein zentrales Hindernis für ein gutes Miteinander! Genau genommen steht man vor einer fast schon unlösbaren Aufgabe. Darum ist es umso bewundernswerter, wenn man sieht, wie viele spontane Hilfsangebote zustande kamen – unkoordiniert, aus dem Moment heraus so, wie man in *diesem* Moment mit den eigenen Mitteln helfen kann.

Sportvereine und Kultureinrichtungen, nicht zuletzt auch zivilgesellschaftliche Stiftungen und Vereine waren jetzt gefordert. Da lag der Gedanke nah, sich auch um musikalische Brücken zu bemühen. Chöre luden zu Chorproben ein, Orchester spielten für Asylsuchende, die Kulturämter der Städte und Gemeinden unterstützten einzelne Musikerinnen und Musiker finanziell, damit sie schlicht Musik machten – auch das als Ausdruck einer spontanen Hilfsbereitschaft. Doch so sehr sich einzelne Initiativen gut entwickeln konnten, gab es vielerorts auch Frustrationen.

Jetzt, nach fast vier Jahren, lohnt es sich, noch einmal genauer hinzusehen, warum es so viele Enttäuschungen, so viel Frust gab. Denn es bestand und besteht die Gefahr, dass sich gerade bei Musikern der so positive Anfangsimpuls der Willkommenskultur auflöst und in Resignation verkehrt.

### **Fallstricken und Stolpersteine**

Ein wesentliches Problem für das Nicht-Funktionieren der Verständigung durch Musik war die Formel, die unterstellte, dass sich schon alles irgendwie lösen würde. Dabei bediente man sich – im naiven Glauben an die Wirkung von Musik – entsprechender Volksweisheiten wie »Musik verbindet«, oder »Wo man singt, da lass dich ruhig nieder, böse Menschen kennen keine Lieder«. Aus der Begrüßungskultur sollte – mithilfe der Musik – eine Begegnungs- und schließlich eine Verstehenskultur werden. Dabei könne, so die Annahme, die »allumfassende« Musik helfen.

Aber stimmt der Gedanke überhaupt: Musik als Weltsprache? Weltmusik? So schön es auch klingen mag, die Vorstellung ist falsch. Die musikalischen Genres, die musikalischen Praktiken sind schlicht zu unterschiedlich. Es sind die anderen Tonsysteme, Rhythmusauffassungen, die unterschiedlichen musikalischen Funktionen von Musik und besonders der usuellen Musikpraxis. Gewiss, es gibt Überschneidungen, wenn man an die populäre Musikkultur denkt, die tatsächlich weltumspannend ist. Aber sie kann meist nicht aktiv praktiziert werden. Das jeweils Andere wird gerade in einem so sen-

siblen Bereich wie der Musik leicht als »befremdlich« empfunden. Ein konkretes Beispiel aus der wohlmeinenden Flüchtlingsinitiative einer norddeutschen Großstadt: Volksliedersingen jeden Dienstag von 11.00 bis 13.00 Uhr in einer Flüchtlingsunterkunft. Zu Anfang waren gut 30 Interessierte da. Doch die Zahl bröckelte rasant. Nach vier Zusammenkünften hatte es keinen Sinn mehr, dieses Angebot aufrechtzuerhalten, denn der Graben der Fremdheit war einfach viel zu tief, ebenso die Sprache selbst, die musikalische Struktur, auch der Inhalt, der geprägt war von der Volksliedtradition des 19. Jahrhunderts. Das größte Problem: die Abbrecher, die nach zwei Terminen nicht mehr kamen.

Hinzu kam jedoch noch ein ganz anderes Problem: Die gesamte Kommunikation zwischen der Leiterin und den Teilnehmenden war sehr schwierig, eigentlich kaum möglich. Wie hatten die Flüchtlinge ihre Musik kennen und lieben gelernt? Im Regelfall aus der konkreten alltäglichen Lebenspraxis heraus. Jetzt jedoch sollte man in einer Chorprobensituation etwas in einer vollständig neuen Art singen, in einer anderen Tonbildung, in einer vollkommen fremden Sprache. Die Sinnhaftigkeit des eigenen Tuns erschloss sich den Teilnehmern nicht. Leider blieb dies also ein gut gemeinter Ansatz, der verkannte, dass eine so sensible Sprache wie die der Musik ihre je eigene Geschichte, ihre eigene Identität zum Ausdruck bringt.

Ähnlich schwierig und auch enttäuschend »funktionierten« die Einladungen zu sogenannten Flüchtlingskonzerten. Staunend saßen die Gäste da und hörten zu. Doch hatte man in allem Eifer übersehen, dass der einmalige Besuch eines Orchesterkonzerts oder eines Chors noch nicht automatisch ein Verstehen von Kultur bedeutet. Das Verstehen der unterschiedlichen kulturellen und insbesondere der musikalischen Milieus blieb aus.

Aus der Frustration aber erwuchs die einzig richtige Konsequenz: eine Diskussion um das »Eigene« und das »Fremde«. Das wechselseitig »Fremde« musste zunächst gelernt, ja ausgehalten werden. Vielleicht ist dies überhaupt die schwierigste Leistung für den Menschen, selbst wenn der gute Willen vorhanden ist – den Anderen als anders zu sehen und dies auszuhalten. »Jeder Mensch ist anders«, dieser lapidare Satz wird in neuen kulturellen und sozialen Kontexten manchmal sogar schmerzhaft verstärkt – trotz allen guten Willens auf beiden Seiten.

Doch wie kann man die daraus entstehende Hilflosigkeit überwinden? Nach fast drei Jahren bildet sich immer klarer eine Richtung

für die Begegnungskultur heraus, die sich an folgenden Punkten orientiert:

- Statt einer punktuellen Informationsstrategie *über* Musik muss es zu einem gemeinsamen Miteinander *in* der Musik kommen.
- Das Miteinander kann nur heißen: Es geht um ein Wahrnehmen des Anderen und seiner musikalischen Kultur ebenso wie umgekehrt um sein Wahrnehmen der hiesigen Kultur.
- Ein Miteinander schließt große Begegnungsveranstaltungen aus; vielmehr bedarf es relativ kleiner überschaubarer Gruppen.
- Neben der musikalischen soll auch die Umgangssprache Deutsch gefördert werden (musikalisches Tun als Spracherwerb).
- Gemeinsames Musikmachen sollte eingebunden sein in konkrete Lebenszusammenhänge, also auch in eine kulturell durchaus unterschiedliche Festpraxis.
- Schulen, besonders Ganztagschulen, könnten – gerade im Nachmittagsangebot – zu Orten werden, in denen sich schulische und außerschulische Musikkulturen begegnen.

Diese sechs Grundsätze sollten zunächst eine Struktur für weiteres Nachdenken, Planen und musikalisches Tun bilden. Sie könnten die mittlerweile Resignierten aus der Enttäuschung herausführen, jene, die zu Beginn der Migrationswelle so motiviert waren und dann das Gefühl bekamen, es sei alles mehr oder weniger sinnloses Agieren. Für sie muss es Fortbildungsangebote, *Best-Practice*-Beispiele, Aussprachekreise geben, an denen sie sich orientieren können.

Denn eines ist in jedem Fall klar: Die gesellschaftliche Integration der nach Deutschland Gekommenen kann überhaupt nur gelingen, wenn im Respekt vor einer anderen Kultur, einer anderen Biographie Brücken entstehen. Gelingt dies nicht, so entstehen Parallelgesellschaften mit ihrer die gesamte Gesellschaft betreffenden Sprengkraft.

Wenn man aber den Grundsatz von Sprache und kultureller (hier musikalischer) Praxis als einen wesentlichen Teil des Lebensentwurfs versteht, dann wird die Migrationsproblematik zu einer Chance: Sie öffnet den Menschen, die sich engagieren, Horizonte, die ihnen bislang nicht bekannt waren. Unterschiedliche musikalische Praktiken machen deutlich, was es an Vielfalt gibt, eine Vielfalt der Heimaten, die nicht unbedingt an Orte und Zeiten gebunden

sind. Vielfalt muss dann nicht »ausgehalten«, sondern kann zum Geschenk werden. Über die Sprache der Musik und in der Musik lässt sich dieser Grundsatz leichter verstehen als durch plakative politische Forderungen. Damit verändert sich das Miteinander in der Gesellschaft. Durch die insgesamt sehr großen Herausforderungen der aktuellen Migrationswelle kann man wiederum lernen, welches Miteinander-Umgehen notwendig ist; die Schlüsselbegriffe heißen: Solidarität und Verantwortung. Was wie eine utopische Floskel klingt, wird auf einmal zur sehr konkreten Leitlinie für eine bildungspolitische Aufgabe, deren Ende noch nicht einmal ansatzweise abzuschätzen ist, die aber jetzt angepackt werden sollte.





**Sérgio Mendes** hört  
**Antônio Carlos Jobim** — *Passarim*  
zu Hause, Encino, Kalifornien, 29. Januar 2012

# Almuth Süberkrüb

## Musikalische Annäherungen

Hamburg-Billstedt – ein Stadtteil, der überwiegend geprägt ist von Menschen unterschiedlichster Herkunftsländer und Kulturen – und das nicht erst seit 2015. Im Herzen dieses Stadtteils gelegen findet sich die Stiftung Kultur Palast Hamburg<sup>1</sup>, die in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (Studiengang Elementare Musikpädagogik<sup>2</sup>) und dem BFD Welcome (Stadtkultur Hamburg<sup>3</sup>) das Projekt *International Music Education* gestaltet.

Bei dem Projekt geht es um Förderung interkultureller sozialer Kompetenzen in Kombination mit individueller musikalischer und sprachlicher Entwicklung, beides Aspekte, die Lebensentwürfe von Menschen entscheidend mitprägen. Musiker, die in Deutschland Zuflucht gefunden haben, erleben im Rahmen des Projektes, dass sie ihre Expertise in den hiesigen Arbeitsmarkt einbringen können und erfahren im alltäglichen Leben, welche Integrationsmöglichkeiten sich über ihre musikalischen Kompetenzen ergeben können. Den Kitas in diesen besonders heterogenen und sozial wie kulturell benachteiligten Stadtteilen wird die Möglichkeit eröffnet, Musik in ihrer Vielfalt ganz selbstverständlich in den Alltag zu integrieren und als sozial verbindendes Element zu leben. Erzieher können im Rahmen der Weiterbildung durch Singen und musikalisches Gestalten grundlegendes Musikverstehen entwickeln, ihren eigenen musikalischen Werdegang reflektieren und folglich selbst-bewusster musikalisch mit den Kindern arbeiten. Für die Umsetzung des Projektes braucht es ein musikpädagogisches Konzept, das offen genug ist, um die unterschiedlichen Gegebenheiten und Notwendigkeiten aufzugreifen, welches im auditionsbasierten Musiklernen<sup>4</sup> bei Verwendung internationalen Musikgutes (u.a. in Form von Kinderliedern) gefunden wurde.

Die Hoffnung des Projektes ist es, dass durch Synergieeffekte und die Berücksichtigung unterschiedlicher Vorerfahrungen der Beteiligten etwas Neues entsteht, wodurch alle – geflüchtete Musik(erzieh)er, Erzieher, Kitas, Kinder und die Weiterbildenden – hinzugewinnen.

Bei der Projektentwicklung standen folgende Kerngedanken im Vordergrund:

Die am Projekt beteiligten geflüchteten Musiker haben die Möglichkeit, im Rahmen eines 18-monatigen BFD Welcome-Engagements die Qualifizierung »International Music Education« zu erwerben und sind dabei unmittelbar in ein potenzielles Berufsfeld (als Tandempartnern einer Erzieherin/eines Erziehers) integriert. Sie erhalten dabei theoretische und praktische Einblicke in das deutsche Bildungssystem und in musikalische Vermittlungswege. So sollen ihnen Zugänge zum Arbeitsmarkt oder zu weiterer Ausbildung eröffnet werden.

Erzieher erhalten (gemeinsam mit den Geflüchteten) die musikalische Weiterbildung und Qualifizierung »International Music Education«, bei der Musikverständnis durch audiationsbasiertes Musiklernen entwickelt wird. Der Lernprozess erfolgt hierbei in Anlehnung an das Lernen der Muttersprache, was den Erziehern aus alltäglichen Kontexten vertraut ist. Gleichzeitig erhalten sie im Kita-Alltag musikalische Unterstützung durch einen musikerfahrenen Geflüchteten, mit dem sie im Tandem arbeiten.

Als Tandem können Erzieher und Musiker die in den Fortbildungen gelernten Inhalte und Vorgehensweisen direkt in ihrer Alltagspraxis erproben und diese an die Notwendigkeiten ihrer Einrichtung anpassen und weiterentwickeln.

Die beteiligten Kitas profitieren von der Steigerung der Bildungsqualität in ihren Einrichtungen und dürfen erleben, dass Musik häufiger und selbstverständlicher in den Kita-Alltag integriert ist. Dabei wird versucht, der kulturellen Vielfalt der Kitas mit Kindern unterschiedlicher Herkunftsländer musikalisch gerecht zu werden.

Für die Kinder wird Musik alltäglicher Bestandteil ihres Kita-Tages und in ihrer Unterschiedlichkeit als verbindendes Element erlebbar: zwischen den Kindern und genauso zwischen Kindern und den Erwachsenen, die sie täglich in ihrem Leben begleiten.

Alle Beteiligten haben die Chance, das Unbekannte des Gegenübers persönlich in einer individuellen Beziehung zu erfahren und damit die Spannung zwischen Fremdem und Vertrautem in diesen Begegnungen zu erleben, auszuhalten und sich, das ist das eigentliche Ziel, dadurch weiterzuentwickeln.

Bei den verschiedenen Beteiligten geschieht Unterschiedliches: Die Tandempartner öffnen sich für das Fremde und erfahren bei ihrer Weiterbildung durch den Austausch mit anderen Tandems und in der Begleitung der Ausbilder Unterstützung. Die Kinder erleben Musik und

gleichzeitig die musikalische Freude gemeinsam mit den Erziehern. Sie alle erleben Musik dabei im konkreten, unmittelbaren Lebenszusammenhang, beim gemeinsamen Essen, Ausruhen, Anziehen, beim Ausflüge machen, Feste-Feiern etc. Die Dozenten wiederum lernen, auf Unerwartetes zu reagieren, die Gründe für die Situation einzuschätzen und Geduld zu üben, ohne das Gesamtziel des Projektes aus den Augen zu verlieren. Sie sind immer aufs Neue herausgefordert, Lösungen zu finden, um das Projekt im besten Sinne weiterzuführen.

Alle Beteiligten bringen ihre unterschiedlichen Erfahrungsschwerpunkte in den Prozess mit ein und profitieren von den Erfahrungen der anderen. Dies eröffnet neue Horizonte, bedeutet eine Stärkung der interkulturellen Kompetenz aller und stellt für die geflüchteten Musiker darüber hinaus eine wichtige Ressource zur Erschließung ihrer Beschäftigungsfähigkeit dar.

### **Hindernisse und Hürden**

Dass die Situation in der Umsetzung sehr viel komplexer ist, als bei der Entwicklung zunächst vermutet, zeigt sich auch in diesem Projekt an zum Teil vorhergesehenen, zum Teil aber auch völlig unerwarteten Hindernissen, von denen an dieser Stelle einige genannt seien:

Geflüchtete Musiker mit pädagogischer Erfahrung zu finden, erwies sich als sehr viel schwieriger als gedacht. So wurde das Projekt nach einigen Wochen auf musikinteressierte Geflüchtete mit pädagogischem Hintergrund erweitert. Dies führte allerdings dazu, dass nicht alle Kitas den erhofften musikalischen Input erhielten.

Personen, die allein die Weiterbildung erleben, nicht aber in einer Kita mitarbeiten möchten, können bei diesem Projekt nicht berücksichtigt werden, da es nicht der Gesamtidee entspricht.

Regelmäßigkeit und Pünktlichkeit beim Besuch der Fortbildungen und der Kitas sind aufgrund unterschiedlicher Motivationen – vorsichtig gesagt – nicht immer verlässlich. Die Beteiligten hatten zu Fortbildungszeiten immer wieder verpflichtende Termine beim Amt, manche kalkulierten Anfahrtswege zur Kita zu knapp oder vergaßen Fortbildungstage und kamen erst, nachdem sie persönlich angerufen wurden. Wieder andere mochten nicht in einer Kita mitarbeiten, kommunizierten dies jedoch den Verantwortlichen gegenüber nicht. Und auch das Fehlen einer Karte für die öffentlichen Verkehrsmittel führte zu Verspätungen, da alternativ eine günstige Mitfahrgelegenheit gefunden werden musste, die aber nicht zu den notwendigen Zeiten möglich war.

Im Laufe mehrerer Monate fand sich bis jetzt eine Gruppe von ca. 15 Geflüchteten zusammen. Noch immer gibt es Schwankungen, da Beteiligte das Projekt leider wieder verlassen (müssen). Die Gründe hierfür waren bzw. sind vielfältig: Änderung des Status, hierdurch bedingter Umzug in eine andere Region, andere Erwartungen als das in der Realität Erlebte, Interesse eher an künstlerischer als an pädagogischer Tätigkeit, beginnende Tätigkeiten bzw. Praktika in anderen Berufsfeldern, zu weite Fahrtzeiten etc.

Die große Fluktuation bei den im doppelten Sinne Angekommenen führte wiederum zu Verunsicherung in den Kitas und bei den beteiligten Erziehern. Geflüchtete, die sich in den Kitas gut eingelebt hatten und von allen freudig aufgenommen worden waren, verließen das Projekt, weil sich ihr Status änderte oder sie andere Angebote fanden, die ihrer ursprünglichen in ihrer Heimat gelebten Tätigkeit eher entsprechen. In Kitas, die dies zwei Mal erlebten, entstand Frustration, denn natürlich bedeutet es zunächst einen großen Aufwand, die Integration ins Team zu ermöglichen.

Einzelne Kitas zeigten dann erst einmal keine Bereitschaft mehr, in dem Projekt mitzuarbeiten. Um solche Kitas, die durch häufige Wechsel der geflüchteten Musiker betroffen waren und solche, für die sich zunächst kein Musiker finden ließ, zu motivieren und zu unterstützen, gehen aktuell Musikhochschulstudierende der Elementaren Musikpädagogik (EMP) in die Kitas und gestalten dort musikalische Einheiten.

Es ließen sich in den ersten Monaten zunächst nur wenige wirklich stabile Tandems bilden. Dies lag unter anderem daran, dass zunächst wenige geflüchtete Musiker für das Projekt gefunden werden konnten, die als Zugpferde andere hätten motivieren können. Einige dieser Musiker bemerkten, dass ihr Interesse eher dem Konzertieren als der pädagogischen Tätigkeit gilt. Die Gruppe, die sich mittlerweile in den Weiterbildungen zusammengefunden und stabilisiert hat, schafft jedoch ein Fundament, auf dem aufbauend eine neue Interessentenkohorte angeworben werden soll.

Doch auch von Gelungenem kann berichtet werden:

Bedenken, dass unterschiedliche Rollenverständnisse von Mann und Frau in den verschiedenen Kulturen bei einem so körperbezogenen Zugang zur Musik zu Problemen führen könnten, bestätigten sich nicht. Nach anfänglich vorsichtigem Herantasten wich die Zurückhaltung schnell lebendigem musikalischen Gestalten.

Die Teilnehmer unterschiedlicher Kulturen begegnen sich mittlerweile sehr offen. Dies betrifft auch den Umgang mit der Musik

des Gegenübers. Die Fortbildungen sind von Interesse an der Sache und den Menschen und von großer Freude an den Musiken geprägt.

Diejenigen Tandems, die bereits gemeinsam in den Kitas musikpädagogisch tätig sind, erleben dies als eine sehr produktive, freudige und positive Erfahrung. Das schafft – trotz mancher Durststrecke – Zuversicht für den weiteren Verlauf des Projektes.

Es bleibt die Hoffnung, dass sich mit Musik und in Musik verstehen lässt, dass Vielfalt ein Geschenk sein kann, wenn wir uns darauf einlassen und dabei das Eigene schätzen und lieben und gleichzeitig das Fremde annehmen, verstehen und lieben lernen.

- 1 <http://www.kph-hamburg.de/unsere-projekte/international-music-education/>
- 2 <https://www.hfmt-hamburg.de/die-hfmt/innovative-hochschule/int-music-education/>
- 3 <https://www.stadtkultur-hh.de/2017/10/auftakt-international-music-education-am-13-oktober-2017-im-kultur-palast/>
- 4 Für nähere Informationen vgl. Gordon, Edwin E., *Learning Sequences in Music. Skill, Content, and Patterns*, Chicago 1980 (51997) und in deutscher Sprache Süberkrüb, A.: *Music Learning Theory. Edwin E. Gordons Theorie des Musikkernens. Zusammenfassung in deutscher Sprache*, Saarbrücken 2014 und Süberkrüb, A./Kompare-Zecher J., *Cantabile e Mobile. Musik erleben von Anfang an*, Marburg 2010.



**Sir Graham Nash hört**  
**The Beatles — *A Day in the Life***

zu Hause, Manhattan Beach, Kalifornien, 14. Februar 2011

# Alicia de Banffy-Hall

## Instrumente sozialen Wandels

Community Music ist im deutschen Sprachraum ein noch relativ neues musikpädagogisches Konzept. Es geht dabei um gemeinschaftliches Musizieren als soziale Intervention,<sup>1</sup> basierend auf Partizipation, Inklusion und leichter Zugänglichkeit. Community Music hat das Ziel, Gemeinschaften zu stärken und ihre demokratische Entwicklung zu unterstützen. Der musikalische und der soziale Prozess und das musikalische Produkt stehen dabei gleichberechtigt nebeneinander.

Community Music befindet sich auf der Schnittstelle zwischen Musikpädagogik, Musikethnologie, Musik in der sozialen Arbeit und Musiktherapie. Das Feld bietet beides: eine theoretische Grundlage und praktisches Handwerkszeug für musikalische Projekte, die zur Bewältigung von aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen und zur Prävention von möglichen Krisen dringend nötig sind, und für die vor allem in Deutschland noch zu wenig Raum im musikpädagogischen Diskurs besteht. Neben dem Lernen über und von Musik geht es um Inklusion aller Menschen; um die Unterstützung von Gesellschaften und Individuen in Konfliktregionen; um die gesellschaftliche Partizipation aller; um das Verständnis von Demokratie als Grundpfeiler unserer Gesellschaft; um persönliches Wohlbefinden: All dies durch Musik zu erreichen, ist das Ziel von Community-Music-Projekten. Das starke Wachstum weltweit und in den letzten Jahren auch in Deutschland zeigt, dass in dem Ansatz ein großes Potenzial steckt, die Themen unserer Zeit konstruktiv zu bearbeiten.

Im anglosächsischen Raum ist »Community Music« schon lange ein etablierter Teil der Musikpädagogik. In der »International Society of Music Education« (ISME) zum Beispiel ist die »Community Music Activity Commission« seit 1981 fester Bestandteil der Organisation, und Lee Higgins, der 2018 zum Präsidenten von ISME gewählt wurde, ist eine der Schlüsselfiguren der Community-Music-Bewegung. Im Jahr 2018 ist außerdem das erste *Oxford Handbook of Community Music* erschienen<sup>2</sup>, neben den ersten originalsprachlichen

Veröffentlichungen zum Beispiel auf italienisch<sup>3</sup> und deutsch<sup>4</sup>. Dies zeigt beispielhaft, dass die Bedeutung auf der internationalen Bühne stetig zunimmt.

Community Music spielt zunehmend auch in Krisen- und Konfliktsituationen eine (konstruktive) Rolle. Regionen, die nach Kriegen oder gewaltsam ausgetragenen Konflikten humanitäre Hilfe für den Wiederaufbau benötigen, werden zunehmend auch durch kulturelle Projekte unterstützt. So führt etwa die australische Musikerin Gillian Howell seit vielen Jahren entsprechende Projekte in Krisengebieten durch. Howell beschreibt vier Intentionen von Community-Music-Projekten in Konfliktregionen: »Music education, Cultural Regeneration, Social Development and Healing, Health and Well-Being« (Howell 2018:46). In ihrem Kapitel über Community-Music-Interventionen im Kontext von Post-Konflikten<sup>5</sup> beschreibt Howell beispielsweise, wie Musikprojekte am Pavarotti Music Centre in Mostar, Bosnien-Herzegowina, einen wichtigen Beitrag zur Friedensförderung geleistet haben. Das Zentrum war 1997 eröffnet worden und durch private Fördergelder sehr gut ausgestattet – vom Aufnahmestudio über Probenräume für Bands bis hin zu Instrumenten. In den Musikprojekten des Zentrums wurde den Jugendlichen in der vom Krieg gebeutelten Stadt ein Raum gegeben, der frei von politischen Interessen war. Sie hatten dort die Möglichkeit, an alternativen kulturellen Aktivitäten zu partizipieren. Jugendliche, die im Krieg einander feindlich gesinnten Gruppen angehört hatten, begegneten sich in den Projekten und machten gemeinsam Musik. Vom Instrumentalunterricht zu einer »Rock School«, von Workshops zu elektronischer Musik und afrikanischen Trommelgruppen wurde ein breites Spektrum an musikalischen Aktivitäten angeboten. Die Inhalte der Angebote richteten sich an den Interessen der Jugendlichen aus, der pädagogische Ansatz war offen und flexibel und folgte keinem vorgegebenen Lehrplan. Den Leitern der Workshops lag insbesondere die leichte Zugänglichkeit am Herzen: Oft fuhren sie in weiter entfernte Stadtteile, um Teilnehmende abzuholen, die sich sonst nicht getraut hätten, durch die verschiedenen Zonen der Stadt zu gehen. Außerdem gab es Kooperationen mit Kindergärten und Schulen, die die selbst kaum über ausgebildete Musiklehrer verfügten und deshalb vom Angebot des Zentrums profitieren konnten.

Ein weiteres Beispiel ist »Community Music Palestine«, ein Projekt der niederländischen Organisation »Musiker ohne Grenzen«. Seit 1999 führt sie unter dem Motto *War divides – music connects* Musik-

projekte in Konfliktregionen durch. Seit 2008 werden beispielsweise in der palästinensischen Westbank Musikprojekte zur Gewaltprävention, Fortbildungen in Musiktherapie und Musikprojekte für Gehörlose angeboten. Auch hier werden die Inhalte der Programme in Zusammenarbeit mit den Teilnehmern entworfen, sind also immer abhängig von den jeweiligen Interessen und vom Kontext. So gibt es Rap-Projekte für Jugendliche, die den sozialen Wandel begleiten sollen. Aufgrund des starken Interesses an Fortbildungen und Workshops der Organisation entstanden Kooperationen mit sozialen und medizinischen Einrichtungen sowie Kultur- und Bildungszentren. Dabei geht es sowohl um das Erlernen sozialer Fähigkeiten als auch um die musikalische Entwicklung. Die Teilnehmenden beschreiben, dass die Projekte ihr Leben tiefgreifend beeinflusst und transformiert haben.<sup>6</sup> In beiden beschriebenen Projekten geht es um Lernen *in* der Musik und Lernen *durch* Musik.

In Deutschland gibt es natürlich ebenfalls schon lange Aktivitäten, die als »Community Music« bezeichnet werden könnten, auch, wenn sie nicht so genannt wurden: zum Beispiel die soziokulturellen Projekte in den 1970er-Jahren, die sich zeitgleich mit der britischen »Community Music«-Bewegung entwickelt hatten und von ähnlichen Ideen und Idealen des sozialen Wandels durch Kultur getragen waren. Aber auch Projekte einzelner Musikschulen basieren auf ähnlichen Prinzipien, wie sie Community-Music-Projekte kennzeichnen: So hat etwa die Folkwang Musikschule der Stadt Essen im Jahr 2008 einen sogenannten *Jam Truck* gestiftet. Es handelt sich dabei um einen LKW, der mit Proberaum, Tonstudio und Instrumenten ausgestattet ist und jeden Tag in ein anderes Stadtviertel fährt, um Jugendlichen die Möglichkeit zu geben, eigene Musik zu komponieren und aufzunehmen. Der *Jam Truck* bietet Jugendlichen, die vielleicht niemals den Weg in die Musikschule finden würden, einen Zugang zu Musik in ihrem eigenen Stadtviertel.

Ein weiteres Beispiel ist die Münchner Kunstwerkstatt »Grenzen:los«. Sie ist Teil von »Refugio«, die seit über 25 Jahren geflüchtete Menschen durch psychosoziale Beratung unterstützen. Im Musikprojekt der Kunstwerkstatt gibt es einen Mädchenchor sowie die Band Poetricks, geleitet von der Musikerin und Musiktherapeutin Doris Kohlenberger. Bei den regelmäßigen Treffen unterstützt sie die Jugendlichen musikalisch, pädagogisch und therapeutisch dabei, eigene Lieder zu schreiben, aufzunehmen und aufzuführen. Die

Arbeit von »Grenzen:los« zeichnet sich durch hohe künstlerische Qualität und Nachhaltigkeit aus.

Seit etwa 2013 identifizieren sich auch in Deutschland immer mehr Projekte und Initiativen explizit mit Community Music. So gründeten die Münchener Philharmoniker im Jahr 2015 das *Community Music Orchester*, in dem der Bratschist Wolfgang Berg und die Musiker Marja Burchard, Wolfi Schlick und Maasl Meier gemeinsam mit Menschen aller Altersstufen und aus den unterschiedlichsten Ländern Musik machen. Alle dürfen Lieder mitbringen: vom Bach-Choral, der gemeinsam neu interpretiert wird über georgische Lieder aus der Heimat zweier Teilnehmerinnen bis hin zu selbst entwickelten Stücken der Gruppe. Gefühlte Grenzen zwischen dem alltäglichen Musikmachen und dem Elfenbeinturm der Hochkultur werden so abgebaut. Es wird angestrebt, Brücken zwischen den Münchener Philharmonikern, der Stadtgesellschaft und den Teilnehmerinnen und Teilnehmern zu schlagen.

Auch kann man mittlerweile von einer Professionalisierung des Berufsbildes *Community Musician* sprechen. So existiert in München ein durch die Abteilung kulturelle Bildung des Münchener Kulturreferates und den Populärmusikbeauftragten des Bezirk Oberbayern gefördertes Netzwerk mit dem Namen »Community Music Salons«<sup>7</sup>, das seit 2014 regelmäßige Fortbildungsveranstaltungen für *Community Musicians* im süddeutschen Raum anbietet. Mit dem ersten Masterstudiengang in inklusiver Musikpädagogik/Community Music an der katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt hielt die Disziplin im Jahr 2017 mit großer Resonanz Einzug ins deutsche Hochschulwesen<sup>8</sup>.

- 1 Higgins, L., *Community Music: In theory and in practice*, Oxford 2012.
- 2 Bartleet, B.L./Higgins, L. (eds.), *The Oxford Handbook of »Community Music«*, Oxford 2018.
- 3 Coppi, A., *Community Music: nuovi orientamenti pedagogici*, Mailand 2012.
- 4 Hill, B./de Banffy-Hall, A. (Hrsg.), *Community Music: Beiträge zur Theorie und Praxis aus internationaler und deutscher Perspektive*, Münster/New York 2017.
- 5 Howell, G., *Community Music Interventions in Post-Conflict Contexts*, in: *The Oxford Handbook of Community Music*, 2018, p. 43.
- 6 Haak-Schulenburg, *Vom Outsider zum Insider.*, in: Hill, B./de Banffy-Hall, A. (Hrsg.), *Community Music. Beiträge zur Theorie und Praxis aus internationaler und deutscher Perspektive*, Münster/New York 2017, S. 178.
- 7 <https://communitymusicmuenchen.com/>
- 8 <http://www.ku.de/ppf/musik/musikpaedagogik/studium-und-lehre/masterstudien-gang-inklusive-musikpaedagogikcommunity-music/>

# Musik in Konflikten



**Iggy Pop** hört

**Link Wray & His Ray Men** — *Rumble*

zu Hause, Miami, Florida, 3. Februar 2015

# Stefan Schomann

## Wer nicht hören will, will auch nicht fühlen

Ende 2015 verfasste der damalige Außenminister Frank-Walter Steinmeier ein Grußwort zu einem deutsch-türkisch-armenischen Konzertprojekt der Dresdner Symphoniker. »Die Deportation der armenischen Bevölkerung aus Anatolien liegt rund hundert Jahre zurück«, resümierte Steinmeier. »Doch die offizielle Versöhnung des armenischen und des türkischen Volks steht weiter aus. Umso wichtiger sind Impulse für einen neuen, konstruktiven Dialog. Austausch auf dem Gebiet der Musik kann hierbei einen unschätzbaren Dienst erweisen.«

Versöhnung – Dialog – Austausch, das sind ebenso gängige wie wohlfeile Wunschvorstellungen im internationalen Kulturbetrieb. Insbesondere in Deutschland stehen sie hoch im Kurs; Kultur wird als probates Mittel zur Entschärfung von Konflikten, zur Verbesserung von Beziehungen und zur Aufarbeitung vergangenen Unrechts angesehen. Wer solche Verheißungen in Aussicht stellen kann, darf mit staatlicher Kulturförderung und wohlwollender Aufmerksamkeit in den Medien rechnen. Als reines Projektorchester sind die Dresdner Symphoniker selbst ein Beispiel für die vorherrschenden kulturpolitischen Mechanismen. Würden Künstler sich hingegen für Unversöhnlichkeit – Konfrontation – Abschottung starkmachen, so hätten sie zumindest hierzulande wenig Aussicht auf institutionelle Unterstützung.

Wie prekär die Spielräume freilich sind, erfuhren die Symphoniker, als sie ein Jahr später eine Auslandstournee absolvierten. Während die Auftritte in Belgrad und Jerewan wie geplant stattfanden, wurde das Konzert im deutschen Generalkonsulat in Istanbul vom Auswärtigen Amt mit Rücksicht auf die angespannte Lage in der Türkei abgeblasen. Wobei die Musiker es am Ende selbst platzen ließen, indem sie eigenmächtig Präsident Erdoğan dazu einluden. Kein Staatsoberhaupt der Welt würde zu einer Veranstaltung in ein

Konsulat kommen. Es scheint, als wäre der Skandal ihnen wichtiger gewesen als das Konzert. Den brüskierten Gastgebern blieb keine andere Wahl.

Am gleichen Abend stand auch ein Oratorium von Ulrich Klan nach Texten von Hrant Dink auf dem Programm. Doch die Aufführung unterblieb ebenso wie die im Anschluss vorgesehene Gründung einer deutsch-türkisch-armenischen Freundschaftsgesellschaft.

Der guten Absicht widerfuhr eine bittere Enttäuschung. Ob nun unschätzbar oder nicht, die Dienste der Musik waren nicht mehr erwünscht. Die hochfliegenden Ideale zerschellten buchstäblich sang- und klanglos an den politischen Realitäten. Andere Gastspiele ereilte ein ähnliches Schicksal. Teilweise verzichteten Künstler von sich aus darauf, etwa das Brandenburgische Staatsorchester oder zuletzt die Berliner Schaubühne. Sie sahen die Sicherheit ihrer Mitarbeiter gefährdet, nachdem auch immer mehr ausländische Staatsbürger in der Türkei aus politischen Gründen inhaftiert werden.

### **Hinten weit in der Türkei**

Bis etwa 1870 konnte das Osmanische Reich noch als Paradebeispiel einer multikulturellen Gesellschaft angesehen werden. Zeitgenössische Musikprojekte beziehen sich denn auch gern auf diese andere, erfreulichere Tradition. Sie sind demonstrativ mehrsprachig und interreligiös angelegt, und sowohl die Solisten wie die Instrumente spiegeln das ganze Spektrum der Kulturen Kleinasiens. Unter denen die armenische seit jeher eine Sonderrolle einnimmt. Nur wenige Völker verfügen über ein derart hochkarätiges musikalisches Vermächtnis. Doch durch die Massenmorde während des Ersten Weltkriegs und sieben Jahrzehnte Sowjetherrschaft war die Verbindung zu diesem Kulturkreis weitgehend unterbrochen. So dass die westliche Welt erst jetzt entdeckt, welche Reichtümer er birgt. Seine liturgischen Gesänge gehören zur ältesten schriftlich überlieferten Musik der Welt. Zeitgenössische Komponisten wie Tigran Mansurjan, Wache Scharafjan oder Awet Terterjan schöpften viel aus diesem Fundus; auch Krzysztof Penderecki ist über seine armenische Großmutter davon geprägt worden.

»Für eine Nation, die 500 Jahre lang über keine Armee verfügt hat, bedeutet Musik ein hohes Gut«, erklärt Mansurjan. »Diese schicksalshafte Verbindung können Angehörige von Mehrheitsvölkern oder souveränen Staaten kaum ermessen.« Der martialische Bezug mag im

ersten Moment überraschen, zumal der Maestro selbst als ein denkbar friedliebender und zartfühlender Zeitgenosse erscheint. Aber er trägt die Katastrophen seines Volkes in sich. Beide Eltern waren durch die Pogrome während des Ersten Weltkriegs zu Waisenkindern geworden. 1939 in Beirut zur Welt gekommen, wurde Mansurjan zum musikalischen Sprachrohr seines Volkes. Doch nicht als chauvinistischer Einpeitscher, sondern durch die Beseelung der Tradition. Seine Musik spricht unbedingt und ungeschützt. Wenn jemand wie er ein Requiem schreibt, dann beschwört es die Schrecken der Vernichtung auch dann herauf, wenn es dem klassischen lateinischen Text der Totenmesse folgt. Zugleich leistet es musikalische Trauerarbeit. Und Trauer, Anteilnahme, Mitmenschlichkeit, das wäre der Anfang einer Verständigung.

Weltweit ist sein »Requiem« in den letzten Jahren als ein bewegendes Zeugnis humanitären Gedenkens aufgenommen worden, von der Schweiz bis Südkorea. Nicht nur arrivierte Künstler studierten es ein, sondern auch Liebhaberorchester – ein Ausweis wahrer Popularität. Eine Aufführung in der Türkei wäre ebenso erstrebenswert wie illusorisch. Selbst als das Werk im fernen Mexiko gespielt wurde, versuchte der dortige türkische Botschafter das Konzert zu verhindern.

Neben dem Genozid stellt das Thema des Exils das zweite große Leitmotiv der armenischen Kultur dar. Bedingt durch die prekäre geopolitische Lage, durch Völkerwanderungen und Invasionen, verschlug es zahllose Menschen seit je in die Fremde. Ein Beispiel dafür bildet »Capriccio«, ein Cellostück von Mansurjan aus dem Jahr 1981. Es ist Karine Georgjan gewidmet, einer Cellistin, die damals die Sowjetunion verließ. Was bedeutete, dass sie sich womöglich nie wiedersehen würden. In jüngster Zeit hat Narek Hakhnazarjan, einer der vielversprechendsten Solisten der jüngeren Generation, das Werk mehrfach zur Aufführung gebracht. Es sei viel Schmerz darin, befindet er, »die Nerven liegen blank«. »Rubato quasi parlando« lautet die Vortragsanweisung, wie eine freie Unterhaltung. »Und es ist wirklich eine Unterhaltung zwischen zwei Individuen, vielleicht auch ein innerer Widerstreit zwischen zwei Positionen: Soll man der Sowjetunion den Rücken kehren oder nicht?«

Beide Leitmotive, der Völkermord und das Exil, kreisen letztlich um die gleiche Problematik: die Auseinandersetzung des Individuums mit der übermächtigen, blinden und in Krisenzeiten gnadenlos blutrünstigen Maschinerie des Staates. Armenier sind seit langem Experten für diese bedrohliche Mechanik der Macht.

## **Stalins langer Schatten**

Die sowjetische Kulturpolitik sah die Musik der nichtslawischen Völkerschaften als bloßes folkloristisches Dekor an. Im Vollbewusstsein ihrer Unangreifbarkeit konnte die demographische Mehrheit sich dabei am bunten Treiben der Minderheiten erfreuen. Der bedeutendste armenische Exponent dieser Linie war Aram Chatschaturjan. Menschlich integer, aber nach außen hin konform, hütete er sich vor der Todsünde des »Modernismus«. Und versuchte zähneknirschend, der Doktrin des »sozialistischen Realismus« zu entsprechen.

Geistliche Musik war damals ohnehin tabu, doch auch die Volksmusik wurde gleichgeschaltet und auf die plakative Feier fröhlichen Landlebens reduziert. Dabei spielte eine spezifisch sowjetische Einrichtung eine prominente Rolle: die großen Folkloreensembles. Sie dienten als Symphonieorchester der Volksmusik und zelebrierten massenwirksam jene Art von Frohsinn, mit dem Diktaturen ihren Untertanen einzuheizen pflegen. Eines der ersten trug den phantasievollen Namen »Musikgruppe Armeniens«. Es wurde 1938 gegründet, auf dem Höhepunkt des stalinistischen Terrors. Zu einer Zeit, in der schon Hirtenlieder zum Verhängnis werden konnten. Schostakowitsch schildert in seinen Memoiren, wie Stalin damals alle ukrainischen Volkssänger zu einem Bardentreffen zusammenrief. Und sie dann reihenweise erschießen ließ. Einfach damit sie, wie Schostakowitsch meint, »nicht im Wege waren«.

Armeniens Musikanten kamen glimpflicher davon, und solange sie den Interessen der Macht dienten, waren sie auch wohlgekommen.

## **Ressource Musik**

Niemand verkörpert die heilige Musiktradition Armeniens wie Komitas Vardapet. 1869 geboren, wirkte er als Priester, Musikforscher und Komponist. Nach seinem Studium in Berlin legte er nahezu im Alleingang die musikalischen Schätze seines Volkes frei. Mehr noch: Er sammelte systematisch auch türkisches und kurdisches Liedgut und trug so maßgeblich dazu bei, dass die im Osmanischen Reich kaum gewürdigte Musik als eine bedeutende Ressource verstanden wurde. An diese völkerverbindende Pionierarbeit ließe sich heute durchaus anknüpfen. Doch die Islamisierung der Türkei blockiert auch diese Brücke, gilt Musik strenggläubigen Muslimen doch als Teufelswerk.

Auch Komitas hatte freilich sein Kreuz mit der Religion, denn bei der Amtskirche stieß seine Passion auf wenig Verständnis. Weltliche

Konzerte wurden ihm untersagt, da ein Priester keine Liebeslieder singen dürfe. Später schwärzten ihn Mitbrüder gar bei der türkischen Geheimpolizei an. Das war 1912, als er in Konstantinopel einen dreihundertköpfigen Chor leitete, der auch erfolgreich im Ausland auftrat, etwa in Alexandria. Im Inland gab er Wohltätigkeitskonzerte fürs Militär und Benefizabende für die Jungtürken, denen daran gelegen war, sich als »Kulturnation« darzustellen, während sie im Stillen schon die Liquidierung der christlichen Minderheiten planten.

Zusammen mit gut 200 führenden Köpfen der armenischen Intelligenz wurde Komitas am 24. April 1915 deportiert. Er überlebte als einer der wenigen, dank der Intervention des amerikanischen Botschafters. Doch was er in den Lagern mit ansehen musste, den Anfang vom Ende seines Volkes, trieb diesen noblen Mann in den Wahnsinn. Den Rest seines Lebens brachte Komitas in Pariser Nervenheilstätten zu. Vergeblich legten seine Freunde ihm dort Volksinstrumente vor und spielten Grammophonplatten mit armenischen Liedern. Er saß nur misstrauisch und teilnahmslos dabei – ein erloschener Geist. Bis zur Errichtung des Mahnmals in Jerewan diente Komitas Grab dort als inoffizieller Treffpunkt am Gedenktag für die Opfer des Völkermords, eben jenem 24. April.

### **Wo man singt, da lass dich nieder?**

Wenn jemand heute einen Weg weisen könnte, um das Totschweigen historischer Gräueltaten zu überwinden, dann wäre es eine Gestalt wie Hrant Dink. Der Staatsbürgerschaft nach war er Türke, der Muttersprache nach Armenier und dem Herzen nach ein großer Humanist. Aufgewachsen in einem Istanbuler Waisenhaus, lernte er als Kind Klavier und Violine und errang gar einen Preis im »Psalmenwettsingen«. Sein Spitzname und Pseudonym lautete denn auch *cutak* – armenisch für Geige. Dink sah Musik als »Gegengift für ethnische Konflikte«: »Früher hat jeder seine eigenen Lieder gesungen. Heute singen wir auch die Lieder unserer Nachbarn.« Ähnlich optimistisch hatte auch Komitas an die besänftigende Macht der Musik geglaubt. Für beide hatte es fatale Folgen.

Das erwähnte Oratorium von Ulrich Klan, dessen Aufführung in Istanbul unterblieb, plädiert auf Deutsch, Türkisch, Armenisch und Kurdisch für eine Verständigung im Geiste Dinks. Von Hause aus Musikpädagoge und Komponist, führt Klan zudem den Vorsitz der Armin T. Wegner-Gesellschaft, die das Andenken an jenen deutschen Schriftsteller ehrt, dessen Bilder und Berichte ihn zu einem Kron-

zeugen des Genozids machten. »Wie eine Taube«, so der Titel des Werkes, greift auch eine Schlüsselstelle aus Dinks letzten Kolumnen auf:

»Man braucht für den Umgang mit Geschichte einen gewissen Anstand, eine Ethik. Wo beides fehlt, nützen die Dokumente wenig. Die ethische Haltung, die wir in der Armenierfrage brauchen, ist Empathie – Einfühlung.«

Doch wer nicht hören will, will auch nicht fühlen. Und so geht das Abstreiten des Völkermordes denn auch mit akustischen Ausfallerscheinungen einher: Die Nachgeborenen stellen sich taub und weigern sich, einander zuzuhören. Hannah Arendt hat diese kollektive Verstocktheit einmal treffend benannt – als »die Unfähigkeit, nachträglich dem zu begegnen, was Wirklichkeit war«. Zeitlebens hat sie das Erinnern als historische Aufgabe verstanden. »Sofern es überhaupt ein ›Bewältigen‹ der Vergangenheit gibt, besteht es in dem Nacherzählen dessen, was sich ereignet hat.«

Kein Erzähler ohne Zuhörer. Jeder Verständigungsprozess setzt die Bereitschaft voraus, der anderen Seite Gehör zu schenken. Musik wäre ein bevorzugtes Medium der Empathie. Doch solange ihr Ohren und Herzen verschlossen bleiben, besteht keine Chance dafür. Dies wurde erst kürzlich wieder am Fall der Kulturstiftung Anadolu Kültür offenbar, bis vor zwei Jahren einer Vorreiterin des türkisch-armenischen Dialogs. Sie hatte einschlägige Gesprächsrunden, Filmreihen und ein türkisch-armenisches Jugendorchester ins Leben gerufen. Ihr Gründer, der Industrielle Osman Kavala, der wichtigste Mäzen Istanbuls und eine der wenigen verbliebenen Lichtgestalten des türkischen Kulturlebens, wurde im Oktober 2017 verhaftet. Einfach damit er nicht im Wege ist.





**Robbie Robertson hört**  
**Arsenal — *Far I Have Come***

Village Studios, Los Angeles, Kalifornien, 11. Februar 2011

# Björn Gottstein

## Spiel der Differenzen

Im Herbst 2017 erschienen die wundersamen Aufnahmen des Ensemble Extrakte. Es ist eine fast schon märchenhafte Musik. Das Ensemble Extrakte besteht aus Musikern aus aller Welt. Zu hören ist eine armenische Duduk, aus dem Chinesischen eine Hulusi und eine Sheng, aus dem Arabischen eine Ud und eine Mazhar, eine indische Tabla, eine koreanische Daegum, aus dem Europäischen ein Kontrabass, eine Oboe, eine Mundharmonika. Und aus dem 21. Jahrhundert: Elektronik. Das Besondere an den Aufnahmen ist, dass die Musiker gemeinsam musizieren und dabei aber die Eigenarten ihres jeweiligen Kulturraums beibehalten, also auch mit einem je unterschiedlichen Musikverständnis spielen. Sandeep Bhagwati hat Stücke geschrieben, die gemeinsamen Improvisationsanleitungen gleichen, sodass die Musiker gemeinsam an einer musikalischen Idee arbeiten, diese aber jeweils sehr unterschiedlich umsetzen können. Im Ensemble Extrakte erfüllt sich der Traum einer »Neuen Musik«, die verschiedene Kulturkreise miteinander vereint, die offen ist für alle möglichen Einflüsse und die vor allem die Differenzen gelten lässt.

Das Ensemble Extrakte ist in dieser konsequenten Umsetzung der Idee einer transnationalen Musik sicher eine Ausnahme. Mit solcher Klarheit hat sonst noch niemand die kulturellen Differenzen erklingen lassen. Es ist vielleicht ein Sinnbild für die Offenheit der Neuen Musik. Wer heute auf die Konzertprogramme schaut, der erkennt, dass Komponisten Neuer Musik aus aller Welt kommen. Bei den Donaueschinger Musiktagen 2018 kamen die Komponisten und Klangkünstler aus Ägypten, Argentinien, Bolivien, Deutschland, England, Frankreich, Georgien, Italien, Kroatien, Lettland, Marokko, Norwegen, Österreich, Polen, Schweden, Taiwan und aus der Schweiz.<sup>1</sup> Natürlich ist Europa in dieser Liste dominant und es fehlen auch nach wie vor viele Regionen, vor allem das subsaharische Afrika. Aber man kann der Neuen Musik doch attestieren, dass sie internationale Sichtbarkeit, Tragweite und Relevanz erreicht hat. Auch wer auf die

deutschen Kompositionsklassen schaut, der findet der Herkunft nach sehr heterogene Gruppen, mit einem Schwerpunkt auf europäischen Ländern und dem ostasiatischen Raum, vor allem Japan, Korea und China.

Zuletzt haben sogar die Musikinstitutionen erkannt, dass auch sie sich dem Prozess der Dekolonisierung stellen müssen. In dem Forschungsprojekt »Defragmentation« hat die Kulturstiftung des Bundes vier große Festivals auch dazu angehalten, sich neben Themen wie Geschlecht, Diversität und Technologie auch mit dem Prozess der Dekolonisierung zu befassen: die Darmstädter Ferienkurse, die Donaueschinger Musiktage, die MaerzMusik Berlin und das Ultima Festival Oslo.<sup>2</sup> Im Zuge dieser Selbstreflexion konnte dann auch ein mehrjähriges Forschungsprojekt zur Neuen Musik im Globalen Süden entstehen, das 2021 wiederum in Donaueschingen vorgestellt wird.<sup>3</sup> So schauen wir heute auf eine Neue Musik, die versucht internationale Beziehungen aufzubauen und zu pflegen. Man darf aber vielleicht auch anmerken, dass es nicht nur ein langer und steiniger Weg dorthin gewesen ist, sondern dass auch lange nicht vorherzusehen war, dass es so kommen könnte. Die Neue Musik ist ihrem Ursprung nach keine besonders internationale Kunstform. Sie ist viele Jahrzehnte lang nicht dazu in der Lage gewesen, als ein versöhnendes Medium zwischen Kulturen zu vermitteln.

### **Isolation und Ausgrenzung**

Das hat viel mit der Situation zu tun, aus der heraus sie entstanden ist und damit, wie sie sich in den heroischen Pionierjahren positioniert hat. Als nach dem Zweiten Weltkrieg die Neue Musik als eine wirklich neue, radikale Kunstform entstanden ist, ging es zunächst weniger um Öffnung, sondern eigentlich mehr um Abgrenzung. Das hatte zum einen damit zu tun, dass man sich in der Avantgarde zunächst vor allem in der Distanz zu den vorangegangenen Kriegsjahren und in Deutschland vor allem zum Nationalsozialismus verortete. Man war damit beschäftigt, die musikalische Sprache als ein Gegenmodell zu ihren historischen Vorläufern zu entwickeln. Damit verbunden ist ein zweiter Aspekt – derjenige der Selbstermächtigung. Die Neue Musik hat um die Mitte des Jahrhunderts durchaus großspurig einen gewissen Wahrheitsanspruch geltend gemacht. Das heißt, man hat behauptet, die einzige »eigentliche« Musik der Gegenwart zu sein. Alle anderen musikalischen Sprachen wurde ästhetisch herabgesetzt. Berühmt wurde das apodiktische Verdikt von Pierre Boulez, dass

jeder Komponist, der die Notwendigkeit der zwölftönigen Sprache nicht erkannt habe, »unnütz« sei. Diese Form der Abgrenzung war nötig, um sich zu wehren gegen Stimmen, die in der Neuen Musik einen Irrweg der Musikgeschichte sahen und die mit der ja durchaus radikalen Klangsprache nichts anfangen konnten. Die Neue Musik war ein Politikum, etwas vermeintlich Unerwünschtes, das sich sein Recht, gehört zu werden, erst erkämpfen musste. In gewisser Weise kann man also auch von einer defensiven Haltung der Neuen Musik sprechen. Gleichzeitig wurde diese Selbstermächtigung der jungen Komponisten damals zu einem wichtigen Teil ihrer Legitimation. Erst infolge des behaupteten Wahrheitsanspruches konnte sie überhaupt zu einer Institution im Musikleben werden. Zu einer, um mit dem berühmten Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus zu sprechen, »musikgeschichtlichen Tatsache«.

Man kann also eine gewisse Isolation, einen Rückzug und eine Ausgrenzung beschreiben, die die Neue Musik von den späten 1940er- bis in die späten 1950er-Jahre prägte. Damit soll nicht darüber hinweg gesehen werden, dass auch Grenzen, Ressentiments und kulturelle Differenzen überwunden wurden. Die Orte der Neuen Musik hießen damals Paris, Köln, New York, Venedig, Mailand, Darmstadt und Donaueschingen. Orte, an denen sich Komponisten aus vielen europäischen Ländern trafen. Komponisten der ersten Jahre kamen u. a. aus Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich, Schweden, der Schweiz, Ungarn und den USA. Der enge Zirkel der Neuen Musik, die verschworene Gemeinschaft, die in den Jahrzehnten danach so oft wegen ihres hegemonialen Gebarens in die Kritik geraten war, überwand doch auch viele Vorurteile und Grenzen, die der Zweite Weltkrieg hinterlassen hatte. Dass die Neue Musik auch hier bisweilen mit Vorurteilen zu kämpfen hatte, mögen zwei Begebenheiten belegen. Luigi Nono beschwerte sich einst darüber, dass man ihm, weil er eben Italiener ist, stets unterstelle, *cantabile* zu komponieren oder dass er seine Wurzeln verleugne, wenn er dies nicht tue. Und John Cage wurde einst von einem jungen italienischen Komponisten darauf angesprochen, dass er ja gar keine Neue Musik schreiben könne, weil er in den USA nicht von Kulturdenkmälern der Vergangenheit umgeben sei. (Woraufhin Cage gekonnt konterte, dass er glaube, der junge Italiener könne es aus eben diesem Grunde, weil er nämlich von der Vergangenheit umstellt sei.)

Aus dem überlegenen Gefühl heraus, die musikalische Wahrheit gefunden zu haben, entstanden dann ab den 1960er-Jahren Werke,

die sich um Universalismus bemühten, die als eine große öffnende Geste verstanden werden sollten, die aber – man muss es leider so deutlich sagen – aus heutiger Sicht einer vollkommenen Verblendung gleichkommen. Die beiden wichtigsten Beispiele sind zwei Werke von Karlheinz Stockhausen: »Telemusik« von 1966, ein Tonbandstück, in dem musikethnologische Aufnahmen aus aller Welt avantgardistisch collagiert werden mit dem Anspruch, der ganzen Welt eine Musik zu schaffen; »Hymnen«, das zwischen 1966 und 1969 entstand und dieselbe Idee mittels Aufnahmen von Nationalhymnen verfolgte. Heute wirken beide Werke in ihrem kolonialen Dünkel beinahe unerträglich. Auch wenn Stockhausen es sicher gut gemeint hat, war er nicht in der Lage, wirklich integrativ zu wirken. Andere Komponisten haben versucht Ideen und Konzepte der asiatischen Philosophie und Religion in ihr Werk zu integrieren: John Cage konnte dem Haiku und dem Buddhismus viel abgewinnen, Giacinto Scelsi dem Hinduismus und dem Schamanentum, aber es wirkten ihre Werke nicht auf die Internationalität der Musik hin, sondern auf eine Erweiterung des eigenen Horizonts. So entstand die Neue Musik in Europa und in den USA als eine auf sich selbst konzentrierte und nach außen hin ausgrenzend wirkende Kunstform.

Wie kam es also dazu, dass sich die Musik trotzdem zu einer internationalen und offenen Kunstform entwickeln konnte? Momente der Öffnung der Neuen Musik lassen sich gut verorten. Und sie liegen nicht in Europa, sondern in Ländern, in denen die Kunst der westlichen Welt nicht nur verfolgt, sondern in denen ihr auch ein gewisser Modellcharakter zugeschrieben wurde. Dabei sind die musikalischen Entwürfe von Komponisten aus solchen Ländern, die aus ihrer Kolonial- und Migrationsgeschichte heraus einen engen Kontakt zu Europa halten, weniger aufschlussreich, also etwa die Musik aus iberamerikanischen Ländern wie Argentinien und Mexiko. Die ersten nennenswerten Versuche, aus einem grundlegend anderen Musikverständnis heraus eine Brücke zur europäischen Avantgarde zu schlagen, kommen aus Ostasien. 1960 komponierte Chöng Hoegap, der in der westlichen Tradition ausgebildet worden war, ein Konzert für das traditionelle koreanische Instrument Kayagüm und Orchester. Bezeichnenderweise wurde dieses Werk vom südkoreanischen Militär in Auftrag gegeben. Es ist das erste Werk der Neuen Musik, in dem Instrumente aus verschiedenen Kulturkreisen Eingang finden, ja einander gegenübergestellt werden, in der Musik also nicht nur adaptiert, sondern als Ort der Begegnung begriffen

wurde. Später wurden viele außereuropäische Instrumente, vor allem solche aus dem asiatischen Raum, von den Komponisten des Westens regelrecht kultiviert: die Sho, die Shakuhachi, die Biwa sind heute im Konzertsaal keine Ausnahme mehr.

Aus Korea kam auch Isang Yun, der vielleicht als Prototyp des asiatischen Komponisten Neuer Musik gelten darf, der in den 1950er-Jahren zunächst Werke im westlichen Stile schrieb und 1956 zum Studium nach Paris und später nach Berlin ging. Yun gelang es, mit den Mitteln der Neuen Musik Elemente der koreanischen Kultur zu bewahren und weiterzuentwickeln, indem er beide Traditionen miteinander verband. Man darf dabei nicht vergessen, dass Neue Musik auch dazu dienen konnte, gesellschaftliche Kritik an der Situation der jeweiligen Herkunftsländer zu üben.<sup>4</sup> Mitte der 50er-Jahre war Korea eine japanische Kolonie, in der die koreanische Kultur unterdrückt wurde. Offenheit gegenüber Strömungen aus dem Westen waren um des Fortschritts und der Internationalität Willen erwünscht. Isang Yun ist aber noch aus einem anderen Grunde ein wichtiges Beispiel, weil sich nämlich seinerzeitigen Komponisten erstmals in breiten Maße international politisch einmischten, als Yun aufgrund seiner Kritik am südkoreanischen Regime Park Chung-hee und eines Nordkorea-Besuchs 1967 vom südkoreanischen Geheimdienst entführt, inhaftiert und wegen »Landesverrats« zu lebenslanger Haft verurteilt wurde. Erst aufgrund massiver Proteste vieler Musiker und Komponisten wurde Yun freigelassen. 1971 wurde er deutscher Staatsbürger. Zu den Unterstützern gehörten damals Igor Strawinskij, Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen und Hans Zender.

Versteht man den Begriff der internationalen Beziehungen in einem engeren, politisch-diplomatischen Sinn, dann fällt die Bilanz ein wenig nüchtern aus. Als zwar etablierte und akzeptierte Kunstform ist die Neue Musik natürlich auch Teil des institutionellen Repräsentationsapparats. Da sie vielen aber immer noch als radikal, schwer zugänglich, Hörer-unfreundlich und monströs gilt, wird sie als politisches Instrument auf der hohen politischen Bühne eher nicht genutzt. Selbst in Deutschland wurden Werke der Neuen Musik lieber mit dem Argument der fehlenden »Zumutbarkeit« abgesetzt als in einem festlichen Rahmen aufgeführt. Helmut Lachenmanns *Staub* wurde jedenfalls 1985 anlässlich des 40-jährigen Bestehens des SWF-Sinfonieorchesters nicht uraufgeführt. Und 2013 setzte der Staatssekretär für Kunst und Kultur in Baden-Württemberg ein Werk von Johannes Kreidler ab, das eigentlich zur Aufführung bei der

Verleihung des Schiller-Preises an Rainald Goetz vorgesehen war, mit der Begründung, das Werk sei »zu progressiv«.

Und dann gibt es noch die Fälle, in denen die Musik Gegenstand der internationalen Beziehung wird. Ein berühmtes Beispiel geht auf das Jahr 2004 zurück. Der in Schweden lebende israelische Komponist Dror Feiler leistete sich eine unvergleichliche Geschmacklosigkeit, als er im Rahmen einer Ausstellung zum Thema »Völkermord« im Historischen Museum Stockholm seine Installation »Schneewittchen und der Wahnsinn der Wahrheit« zeigte. Auf einem mit rotem Wasser gefüllten Bassin schwimmt ein weißes Bötchen. Als Segel ist das Foto der palästinensischen Selbstmordattentäterin Hanadi Jaradat gehisst. Aus dem Lautsprecher erklingt die Bach-Kantate »Mein Herze schwimmt im Blut«. Bei der Ausstellungseröffnung geriet der israelische Botschafter angesichts dieses Machwerks derart in Zorn, dass er die Installation kurzerhand zerstörte, indem er eine der Lampen ins Becken warf. Das löste eine echte diplomatische Krise zwischen Schweden und Israel aus. Die Provokation war gelungen. Neue Musik hatte sich in politische Belange auf dem internationalen Parkett eingemischt.

Das zweite Beispiel hat auch damit zu tun, dass nationale Befindlichkeiten verletzt werden, aber nicht durch eine billige Geschmacklosigkeit, sondern eher in dem Bemühen um Aufklärung und Förderung der Gedächtniskultur. Vielleicht hätte Helmut Oehring das Stück, das im Rahmen des Konzerts der Dresdner Sinfoniker zur Uraufführung kam, nicht unbedingt »Massaker, hört ihr MASSAKER!« nennen sollen. Aber grundsätzlich ging es dem sächsischen Orchester zunächst darum, mit seinem Konzertprojekt »Aghet« gemeinsam mit Armeniern und Türken des Völkermords an den Armeniern 1916 zu gedenken. Neben Oehring war auch die türkische Komponistin Zeynep Gedizlioğlu mit einem neuen Werk beauftragt worden. Die Türkei protestierte gegen das Konzertprojekt: Sie kündigte das gemeinsame EU-Kulturprogramm auf, forderte, dass die EU die Förderung des Projekts einstellen sollte, und die geplante Aufführung des Konzerts im deutschen Generalkonsulat in Istanbul wurde abgesagt.

In beiden Fällen hat die Neue Musik sich in politische Angelegenheiten eingemischt. Und sie ist dabei erhört worden. Dass die zu ziehende Bilanz nicht positiv ausfällt (ein zerstörtes Kunstwerk, ein abgesagtes Konzert), steht zunächst auf einem anderen Blatt. Aber man kann doch immerhin hoffen und wünschen, dass die Neue Musik

auch auf der politischen Bühne in Zukunft auch etwas dazu beiträgt, dass nicht nur musikalische und kulturelle Grenzen überwunden werden, sondern Konfliktlösungsstrategien ins Realpolitische übertragen werden.

- 1 <https://www.swr.de/-/id=22488346/property=download/nid=2136962/jrwuxe/donaueschinger-musiktage-2018-programmflyer-neu-pdf.pdf>
- 2 <http://internationales-musikinstitut.de/de/ferienkurse/defragmentation/>
- 3 [https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/musik\\_und\\_klang/detail/100\\_jahre\\_donaueschinger\\_musiktage.html](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/musik_und_klang/detail/100_jahre_donaueschinger_musiktage.html)
- 4 Vgl. Utz, Christian, *Verflechtungen und Reflexionen. Transnationale Tendenzen neuer Musik seit 1945*, in: Hiekel, Jörn Peter/Utz, Christian (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart 2016, S. 135-154, S. 135.



**Gerald Wilson** hört  
**Gerald Wilson** — *Blues for Yna Yna*  
Studio, Encino, Kalifornien, 17. Juli 2012

# Detlef Diederichsen

## Auch böse Menschen haben Lieder

Eine große Veranstaltungshalle irgendwo im Norden Mexikos. Wellblech-Style, no frills, aber gut gefüllt mit gut gelaunten Menschen jeden Alters, viele Familien, viele Kinder. Auf der Bühne spielt ein Trio in der Besetzung Akkordeon, Tuba und Gitarre, drei freundlich-fröhliche Herren, die mit ihren breitkrepfigen Hüten aussehen wie aus der Tourismus-Werbung. Alle drei Musiker singen – genauso wie das Publikum. Jeder hier scheint die Texte zu kennen. Doch was sind das für Texte, die hier jeder, jung wie alt, bestens gelaunt mitsingt?

»Mit einer AK-47 und einer Bazooka um den Hals / blasen wir jedem den Kopf weg, der uns herausfordert / wir sind blutrünstige Verrückte / wir lieben es zu töten / wir sind auch die Besten für Entführungen / wir sind immer als Gruppe unterwegs, alle meine alten Kumpels / mit kugelsicheren Westen, bewaffnet und bereit / zu exekutieren.«

Eine Szene aus dem Film »Narco Cultura« (Regie: Shaul Schwarz, USA / Mexiko 2013) – willkommen in der Welt der Narcocorridos, eine der populärsten Musikrichtungen im 123-Millionen-Land Mexiko und nicht nur dort. Narcocorridos werden in der ganzen spanischsprachigen Welt gehört und produziert, nicht zuletzt auch in den USA. Andere lateinamerikanische Länder wie Kolumbien oder Argentinien haben ihre Entsprechungen, ihre eigenen lokalen Musikstile, die ebenfalls brutale Taten aus den Reihen der organisierten Kriminalität heroisieren. Italien lauscht seit über 100 Jahren den nicht minder eindeutigen Liedern der Mafia, und es heißt, dass auch unverdächtige Stars zumindest einen entsprechenden Titel im Repertoire haben sollten, wenn sie in bestimmten Gegenden Süditaliens auftreten.

Corridos, jene fröhlichen Akkordeon-Polkas, gibt es in Mexiko seit über 100 Jahren. Es ist die Partymusik der kleinen Leute, Ganoven und

Diebe und hat dort schon immer ihren Platz. Seit den 1980er-Jahren verändert sich jedoch der Tonfall, es wird brutaler und es geht zunehmend um die Welt der immer mächtiger werdenden Drogenkartelle. Schließlich spricht man von einem neuen Genre: den Narcocorridos.

»Narcocorridos sind eine Reaktion auf die Wirklichkeit«, erklärt Juan Carlos Ramirez-Pimienta, Dozent an der San Diego State University im *Vice-Magazin*. »Die Kartelle befinden sich im Krieg und nutzen die Narcocorridos für Kriegspropaganda. Sie sollen ihren Feinden Angst machen.« El Komander, einer der größten Stars des Genres, dessen Songs millionenfach heruntergeladen oder gestreamt werden, obwohl sie im Radio nicht gespielt werden dürfen, sagt:

»Die Leute lieben Geschichten über böse Menschen. Manchmal machen sie sie zu Helden. Ich weiß nicht genau, warum das so ist, aber es hat wohl etwas damit zu tun, dass man stolz ist, wenn jemand aus der eigenen Nachbarschaft reich und mächtig geworden ist. Egal wie.«

Schaut man sich die Website, die Videos und die CDs von El Komander an, sieht man ihn meist mit Waffen vor protzigen Autos posieren. Nicht nur diese Bildwelt hat die Narcocorrido-Szene mit dem Hip-Hop gemeinsam. »Die wichtigste Inspiration für Narcocorridos sind amerikanischer Hip-Hop und Mafia-Filme«, sagt Elijah Wald, Autor des Buchs *Narcocorrido: A Journey into the Music of Drugs, Guns and Guerrillas* (2002) in einem Interview mit den *New York Daily News*. »Hip-Hop-Größen wie Tupac Shakur, der sein Leben mit Gewalt, Drogen und Illegalität idealisierte, sind omnipräsent in den Narcocorridos.« El Komander sagt: »Narcocorridos bilden eine bestimmte Wirklichkeit im Mexiko der Gegenwart ab. Genauso wie es Hip-Hop in den USA tut.«

Shakur starb 1996 im Alter von 25 Jahren in einem Kugelhagel in Las Vegas. Ein Schicksal, das seit 2006 auch Dutzende weitere Narcocorrido-Musiker ereilte, die zur falschen Zeit am falschen Ort waren oder schlichtweg das falsche Lied sangen. Denn die Musiker sind nicht nur Chronisten, sondern oftmals mittendrin im brutalen Bandenkrieg. »Wenn ein Sänger besonders populär ist, kommen natürlich die Kartelle und wollen, dass er Lieder über sie schreibt«, so Guadalupe Correa-Cabrera, Professorin der University of Texas in Brownsville, die über die Kartelle forscht, in der *New York Daily News*.

»Oder die Kartelle kommen und wollen, dass man ein Konzert für sie spielt – wie sagt man nein zu diesen Leuten?«

### **Musik kann sich nicht wehren**

Was sagt es über die Menschheit aus, wenn die populärsten Musikgenres weltweit immer wieder Gewalt verherrlichen? Denn wenn auch die Popularität der Narcocorridos vor allem auf Lateinamerika beschränkt ist – Hip-Hop gibt es mittlerweile in jedem Land der Erde, mit denselben Inhalten. Das gilt auch für Heavy Metal. Natürlich finden sich im Metal – wie im Hip-Hop – Inhalte aller Art. Aber es werden schon auffallend häufig schaurige Weltuntergangsszenarien, Amokläufe und Satanismus thematisiert. Als besonders konsequent erwiesen sich dabei die norwegischen Schwarzmétaller: Der musikalisch wie in seinen Texten besonders gnadenlose »Black Metal« entstand gegen Ende der 1980er-Jahre und fiel in Norwegen auf besonders fruchtbaren Boden. Das aus dem Satanismus abgeleitete Anti-Christentum korrespondierte mit gewissen rechten Neo-Wikinger-Ideen, und der Musiker Varg Vikernes fand es nur konsequent, historische christliche Kirchen anzuzünden. Während die Polizei noch nach dem Serien-Brandstifter fahndete, brachte Vikernes das Bild eines von ihm zerstörten Gotteshauses auf das Cover eines Albums seiner Band Burzum. Wenig später schloss er sich der stilprägenden Band Mayhem an, doch es gab immer wieder Streit mit Bandleader Euronymous. Am 10. August 1993 eskalierte ein Streit, so dass Vikernes seinen Kontrahenten mit über 20 Messerstichen ermordete. Er plädierte auf Notwehr: Sein Opfer hätte dasselbe mit ihm vorgehabt und er sei ihm lediglich zugekommen. Vikernes wurde zur Höchststrafe von 21 Jahren Gefängnis verurteilt, saß davon 15 Jahre ab und ist seit 2009 wieder frei. Zuletzt war er unter französischen Neonazis aktiv und wurde zusammen mit seiner Frau aufgrund des Verdachts festgenommen, die beiden würden einen Terroranschlag gegen muslimische und/oder jüdische Ziele planen, nachdem sie eine Anzahl von Waffen gekauft hatten.

Nun ja, man könnte sagen: Es gibt eben schlimme Menschen, sie begeistern sich für schlimme Musik. Das Gros der Konsumenten von Hip-Hop, Narcocorridos, selbst Black Metal sind indes unauffällige Alltagsmenschen. Weder im Publikum noch unter den Künstlern sind psychopathische Sadisten mehr als eine kaum zu beziffernde Minderheit. Umgekehrt gilt auch, dass es unter den Bewunderern vermeintlich gewaltfreier Musik, etwa der Meisterwerke der euro-

päischen Klassik, Massenmörder, KZ-Aufseher, Diktatoren und Gangsterbosse gibt. Dringt Musik nicht durch? Wird ihre Wirkung auf das menschliche Seelenheil überschätzt?

Will man Musik in Schutz nehmen, muss man ihr zubilligen, dass sie sich nicht wehren kann. Deshalb wird ihre einmalige emotionale Wirkung gerne genutzt, um Menschen von etwas zu überzeugen, wovon sie sich nicht rein argumentativ überzeugen lassen. So sind Werbefilme ohne Musik kaum denkbar. Solange er lebt, kann der Urheber hier zwar noch eingreifen – weswegen Bruce Springsteen es US-Präsident Donald Trump gerichtlich verbieten ließ, seinen Song »Born In The USA« für seine Wahlkampagne zu nutzen und die Toten Hosen die CDU verklagten, weil sie ihr Lied »Tage wie diese« im Wahlkampf 2013 einsetzte.

Es gibt aber andere, weit schlimmere Nutzungen ihrer Werke, gegen die sich Künstler nicht wehren können. In ihrem Aufsatz »Attack Music. Interpretative Aufladungen von Musik im und für den Krieg Sierra Leonas 1991–2002«<sup>1</sup> schreibt die Ethnologin Cornelia Nuxoll über die Rolle von harmlosen Reggae-Songs im Bürgerkrieg in Sierra Leone:

»Die zentralen Themen um Unterdrückung, Ungerechtigkeit und Revolution, aber auch die Wahrnehmung der Musiker als Propheten, Wahrheitsverbreiter, Fürsprecher und Revolutionäre politisierten die RUF-Rebellen weiter und kamen immer wieder zum Einsatz, um die Anwendung von Gewalt zu legitimieren. Obwohl keiner der ehemaligen RUF-Rebellen der Meinung war, dass Reggae zu Gewalt aufrufe, umschrieben einige die Gewaltanwendung als ›in die Praxis umgesetzte‹ Reggae-Botschaft. (...) Anhand Burning Spears ›It's Not A Crime‹ mit seinem Refrain ›It's not a crime / to do the right / it's not a crime / to strengthen the smaller one‹ handelten einige der Kämpfer für sich moralisch-ethische Auswege aus, um damit leben zu können, Gewalt auszuüben und Zerstörung zu verursachen.«

Im persönlichen Gespräch präzisierte Nuxoll weiter, dass die Kämpfer diesen Song des friedlich-spirituellen Reggae-Meisters vor allem direkt vor Kampfhandlungen hörten und, so aufgeputscht, Dörfer überfielen und Zivilisten massakrierten.

Von einer anderen Form des Missbrauchs von Musik erfuhr die Öffentlichkeit zum ersten Mal im Jahr 1990. US-Truppen waren im

Dezember 1989 in Panama einmarschiert, um den des Drogenhandels beschuldigten ehemaligen Staatschef Manuel Noriega zu verhaften. Noriega floh in die Nuntiatur des Vatikan, woraufhin die amerikanischen Soldaten das Gebäude Tag und Nacht mit brüllend lauter Rockmusik beschallten, bis sich Noriega schließlich ergab. Folter mit Musik sollte mit den Jahren von den Amerikanern weiter perfektioniert werden und vor allem in Abu Ghraib und Guantanamo zu den Standardwerkzeugen gehören, wobei »die verwendete Musik identisch ist mit derjenigen, die die Soldaten selbst hören, um vor gefährlichen Missionen und Patrouillen das Gemeinschaftsgefühl zu stärken«, so Tore Tvarnø Lind, Professor am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften der Universität Kopenhagen in seinem Text »Foltern mit Musik«.<sup>2</sup> Lind weiter:

»Musikfolter ist eine von mehreren Methoden, die als ›No touch torture‹ bezeichnet werden und darauf abzielen, die Psyche des Gefangenen zu zerrütten. Diese Methode hinterlässt keine Narben wie Brandmale, abgehackte Finger oder Wunden nach Peitschenhieben. Solche Spuren helfen überlebenden Opfern, ihre Folterungen von Ärzten und Menschenrechtsorganisationen dokumentieren zu lassen. Extreme Temperaturen, fingiertes Ertrinken, Schlafentzug und tagelang lautstarke Musik hören zu müssen, hinterlassen dagegen keine sichtbaren Spuren.«

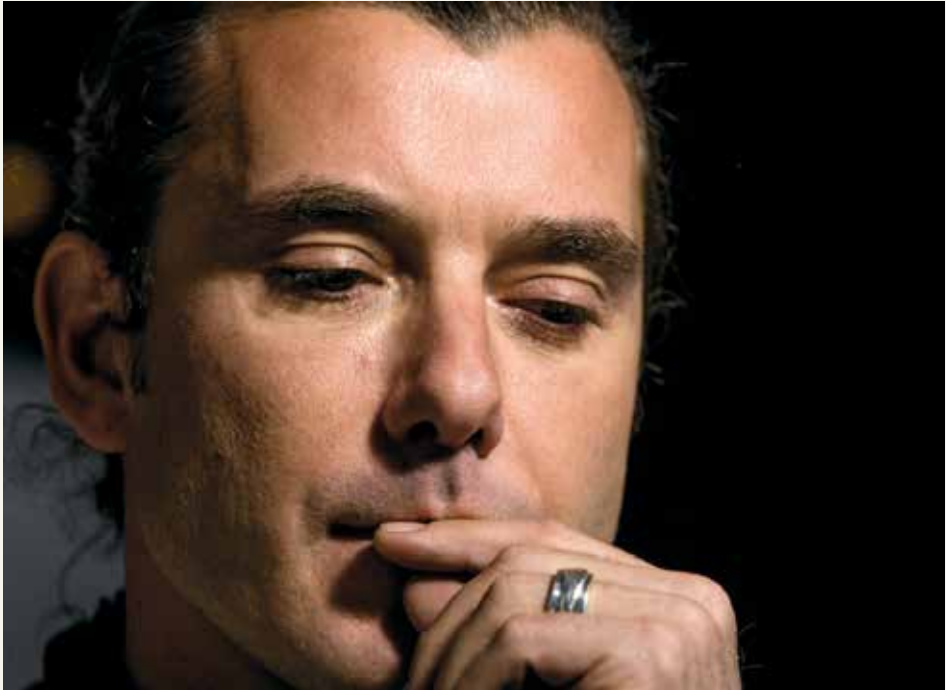
Es kommt also weniger auf die Art oder Qualität von Musik an, um sie missbrauchen zu können. Setzt man Menschen gegen ihren Willen pausenlos über einen längeren Zeitraum und in besonders hoher Lautstärke irgendeiner Musik aus, wird auch die sanftmütigste Friedenshymne oder die kunstvollste Sinfonie zum Folterwerkzeug.

Es scheint an der Zeit, über die Funktion von Musik neu nachzudenken. Noch 2015 sagte Thomas Hengelbrock, Chefdirigent des NDR-Sinfonieorchesters bei einer Diskussionsveranstaltung im Hamburger Thalia Theater, klassische Musik würde die Menschen »ein Stück weit besser machen«. Es sei ein »Totschlag-Argument«, dass auch Nazi-Größen gern klassische Musik gehört hätten. Wenige hundert Meter weiter, am Hamburger Hauptbahnhof, lief im selben Moment eine Playlist, die das Unternehmen Mood Media maßgeschneidert hatte, um Junkies und Kleinkriminelle aus dem Bahnhofsgelände zu vertreiben. Nicht etwa die Läuterung der Seelen armer Sünder war

Anlass für die Beschallung mit Schubert, Mozart und Haydn: »Klassik hat ein Image von Größe, Erhabenheit und Wohlstand. Damit will man gewissen Leuten sagen: ›Wir wollen euch hier nicht.«, so der Musikberater Heiko Maus im »Hamburger Abendblatt«.

Musik – vor allem aber nicht nur instrumentale Musik – ist beliebig instrumentalisierbar. So wenig gemeinsames Musizieren echte Verbindungen schafft, die über das künstlerische hinausgehen, so wenig gemeinsame Musikerlebnisse verhindern, dass die Protagonisten am nächsten Tag aufeinander losgehen (wie etwa aus dem Jugoslawien-Krieg breit dokumentiert), so sehr lassen sich banale wie hochkomplexe Kunstwerke für finstere Zwecke dienstbar machen. Aber letztlich gibt es ja auch keine Einigkeit darüber, was ein »guter Mensch« ist.

- 1 Die Texte von Cornelia Nuxoll und Tore Tvarnø Lind erschienen in dem Buch *Krieg singen*, von Detlef Diederichsen und Holger Schulze (Hrsg.), in der Reihe *100 Jahre Gegenwart*, Berlin 2017.
- 2 Siehe Fußnote 1.



**Gavin Rossdale hört**  
**Jay Z – *99 Problems***

zu Hause, Los Angeles, Kalifornien, 7. Januar 2011

# Cornelia Nuxoll

## Soundtrack des Krieges?

Musik wird oftmals als universelle Sprache der Menschheit verstanden, die aufgrund ihrer ästhetisch-emotionalen und partizipativen Eigenschaften Menschen zusammenführt, für seelisches Wohlbefinden sorgt und als immanent gut empfunden wird. Bereits in der Antike wurde Musik zur Wiederherstellung des geistigen Wohlergehens, der inneren Harmonie und zur Heilung diverser Krankheiten eingesetzt. Die heutige Musiktherapie findet vor allem in kurativen, rehabilitativen und präventiven Bereichen Anwendung und erzielt unter anderem nachweisbare Erfolge in der Arbeit mit Trauma-Patienten und von einer Posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) Betroffenen sowie bei Menschen mit chronischen Schmerzen, Depressionen, Alzheimer, Suchtkrankheiten und Ess- oder Angststörungen. Die große Mehrheit der Patienten, die musiktherapeutisch unterstützt behandelt wurden, zeigt eine sichtbare Verbesserung ihrer Symptome, ein besseres psychisches Allgemeinbefinden und eine höhere Therapiezufriedenheit.

So sehr die harmonisierenden und therapeutisch-heilenden Eigenschaften von Musik allgemein auch anerkannt und herausgestellt werden, trifft man jedoch häufig auf regelrechte Widerstände gegen die Vorstellung, dass Musik auch im Kontext von Konflikten, Gewalt und Krieg Anwendung finden kann. Dabei wird oftmals übersehen, dass Musik, die eine Gruppe solidarisiert, diese damit gleichzeitig auch von einer anderen Gruppe separieren kann, so dass Dynamiken der Neuformation von Zugehörigkeit und Abgrenzung entstehen können.

In den letzten 15 Jahren sind musiksoziologische Forschungen zunehmend den Fragen nachgegangen, wie Musik nach beendeten Konflikten in Friedens- und Aussöhnungsprozessen, aber auch in der Nationenbildung und der Gedenk- und Trauerarbeit effektiv eingesetzt werden kann. Parallel dazu gibt es zunehmend mehr Untersuchungen dahingehend, wie Musik als Mobilisierung- und Propagandamittel und zur Anstiftung und Begleitung von Gewalt

Verwendung findet. Beiden Fragestellungen liegt dabei die Überzeugung zugrunde, dass Musik die Disponiertheit, die Intentionen und Handlungsweisen von Musikhörenden und Musikmachenden – sei es zugunsten des Friedens oder des Krieges – gleichermaßen aktivieren und intensivieren kann. Oder anders gesagt: Musik kann Menschen mobilisieren – für Krieg oder Frieden.

### **Stärkung der Moral der Truppe**

Bereits in der Antike wurden Klänge und Musik zur politischen und für den Krieg bedeutsamen Angelegenheit. Auf den Schlachtfeldern wurden vor allem Trommeln und Blasinstrumente als gut hörbare, truppeninterne Signalgeber eingesetzt. Später entwickelte sich die Marschmusik zum charakteristischen Militärlied und zum festen Bestandteil des Exerzierens und des militärischen Drills. Musik übernimmt aber auch andere wichtige Funktionen wie zum Beispiel die Stärkung der Truppenmoral. So können Soldatenlieder Feindbilder untermauern oder als Durchhalteparolen das übergeordnete Kriegsziel in Erinnerung rufen; sie gelten aber auch der soldatischen Erbauung und der Romantisierung des Heldentods. Bis heute dienen neben Musik auch Sirenen und Schallkanonen als Instrumente psychologischer Kriegsführung, wenn sie als gewaltige Klangmauern zur Einschüchterung, Abschreckung und Zerstreung des Feindes zum Einsatz kommen. Auch wenn Militärmusik heutzutage einen eher repräsentativen Charakter hat und überwiegend im Rahmen militärischer Öffentlichkeitsarbeit zur Aufführung kommt, spielt Musik in Kriegen und Konflikten weiterhin eine wichtige Rolle. Im Vietnamkrieg der 1960er- und 1970er-Jahre hatten US-Soldaten erstmals direkten Zugang zu ihrer eigenen Musik an der Front. Mit der Feldpost bekamen sie Alben und Singles ihrer Lieblingsbands zugeschickt, und über das Rundfunkprogramm des *American Forces Vietnam Networks* empfangen sie die neuesten Hits aus der Heimat. Musik übernahm auch hier viele der Funktionen, die ehemals designierte Militärmusiker übernommen hatten. Amerikanische Hits wie Jimi Hendrix' »Purple Haze« oder Nancy Sinatras »These Boots are Made for Walkin'« dienten als wichtige Projektionsflächen und erhielten im Kontext des Vietnamkrieges völlig neue Bedeutungszuschreibungen. Während »Purple Haze« in der Heimat als psychedelischer Song verstanden wurde, wurde er von den Soldaten mit dem Rauch von Nebelgranaten assoziiert. Sinatras Popsong hingegen avancierte mit seinem Refrain zur inoffiziellen Hymne der US-Truppen. Dank der

fortschreitenden Technologisierung haben Soldaten heute stärker denn je Zugang zu ihrem ganz eigenen, persönlichen Soundtrack des Krieges. Die iPod-Generation des Irakkrieges konnte sich kompletter, digitaler Musikbibliotheken bedienen, um sich mit einer entsprechenden »Kriegs-Playliste« auf Patrouillengänge einzustimmen und diese musikalisch zu unterlegen.

Im Folgenden möchte ich einen kurzen Überblick über die vielfältige, kreative und politische Nutzbarmachung von Musik durch die Rebellengruppe der *Revolutionary United Front* während des sierra-leonischen Bürgerkrieges (1991–2002) geben. Darüber hinaus soll auch die Instrumentalisierung von Musik in der Nachkriegszeit im Rahmen von Wiederaufbau, Versöhnungsarbeit, Traumabewältigung und Reintegration beleuchtet werden. Abschließend werde ich die Rolle und Wirkung neu aufgekommener Popmusik im Vorfeld der ersten Nachkriegswahlen diskutieren.

### **Der Beat des sierra-leonischen Bürgerkriegs**

Während meiner Feldforschungen sprach ich mit ehemaligen Rebellen der *Revolutionary United Front* (RUF) über die Rolle von Musik zu Zeiten des sierra-leonischen Bürgerkrieges. Die RUF bestand vorwiegend aus Teenagern und jungen Männern, die ihr Volk von jahrzehntelanger Korruption und Ausbeutung wertvoller Bodenschätze befreien wollten und für eine Verbesserung der eigenen sozio-ökonomischen Situation kämpften.

Aus verschiedenen Gründen entfernte sich die RUF jedoch recht schnell von ihren politischen Zielsetzungen und verlor die Unterstützung der Zivilbevölkerung, als sie ihr Fortbestehen zunehmend mittels brutaler Raubüberfälle und Zwangsrekrutierungen sicherstellten. Erinnerung wird dieser Konflikt vor allem aufgrund seiner Gräueltaten, wegen dem weitläufigen Einsatz von Kindersoldaten und dem Handel mit sogenannten Blutdiamanten.

Auch wenn die RUF als politische Bewegung nicht überzeugen konnte, so waren die RUF-Mitglieder der ersten Stunde durchaus ideologisch motiviert und fanden in vielen sozialkritischen Inhalten von »Roots Reggae«-Liedern Parallelen zu den Missständen im eigenen Land. Es waren unter anderem die Songinhalte von Bob Marleys »War« und »The Real Situation«, Burning Spears »It's not a Crime« oder Lucky Dubes »House of Exile«, welche die jungen RUF-Rekruten so für sich deuteten, dass sie sich darin bestätigt fühlten, zu den Waffen zu greifen.

»Roots Reggae« bot den Rebellen eine wichtige Projektionsfläche, um sich zu politisieren, den bewaffneten Aufstand zu legitimieren und sich selbst nach außen als revolutionäre Freiheitskämpfer zu stilisieren. Songtexte wurden untereinander diskutiert, interpretiert und so auf die politische Lage in Sierra Leone übertragen, dass die Anwendung von Gewalt im Namen des revolutionären Auflehns für gerechtfertigt erachtet wurde. Reggae-Lieder spielten zudem eine wichtige Rolle beim Stressabbau und waren eng an den Konsum von Marihuana, Alkohol und anderen Drogen zur Entspannung und Zerstreuung nach Gefechten gekoppelt.

Aber auch lokale Musik, die während des Krieges erschien, wurde von der RUF aufgegriffen und mit neuen Bedeutungen aufgeladen, um sie im Sinne psychologischer Kriegsführung als auditives Angriffsmittel einzusetzen. So wurden die schnellen und rhythmisch komplexen Bubu-Lieder des Sängers Ahmed Janka Nabay gehört, während man auf Angriffsziele vorrückte. Bei Dorfüberfällen wurden die Einwohner mit Nabays Musik beschallt, um sie zu verwirren, aus ihren Häusern zu locken und besser umzingeln zu können. Bei anderen Gelegenheiten sangen die Rebellen, während sie in Dörfer einfielen, umgedichtete Songtexte und wandelten so die Inhalte von Nabays Liedern in ihrem Sinne ab. Mit der perfiden Vereinnahmung dieser Songs wurden die Dorfbewohner genau derjenigen Lieder beraubt, die Nabay ursprünglich als moralische Unterstützung für die unter dem Krieg leidende Zivilbevölkerung geschrieben hatte.

Je länger der Krieg andauerte, umso brutaler und kaltblütiger wurden auch die bewaffneten Parteien. Die Machtpositionen und materiellen Vorzüge, die die RUF als Warlords für sich gewonnen hatten, wollten die Rebellen keinesfalls wieder einbüßen. Um diese Entschlossenheit auch nach außen zu demonstrieren, wählten viele RUF-Kämpfer den Gangsta Rap und ihre Vertreter als ihre Bezugssysteme, um sich als hypermaskuline, abgehärtete und unerschrockene Einzelkämpfer in Szene zu setzen. Es war weniger die Musik, sondern vor allem das visuelle Gangster-Image des US-Rappers Tupac Shakur (2Pac), dem die jungen Kombattanten nacheiferten. Zwar wurden auch Songtitel und -slogans wie zum Beispiel »Me Against the World«, »Hit 'Em Up« und »Only God Can Judge« als Durchhalteparolen und prahlerische Statements nutzbar gemacht, aber Tupac als Person war eine noch viel wichtigere Identifikationsfigur. Für die Rebellen verkörperte Tupac einen gesellschaftlich benachteiligten, gewaltbereiten und Selbstjustiz übenden Underdog, der eine nihilistische

Einstellung propagierte und einem gewaltsamen Tod, den er in vielen Liedern besang, furchtlos entgegenblickte.

### **Versöhnung mit Musik**

Das Ende des Krieges – der eigentlich nur Verlierer hervorgebracht hatte – stellte Sierra Leone vor die große Herausforderung, unzählige Ex-Kombattanten und Kindersoldaten, die während des Konfliktes zu Feinden, Tätern und Opfern geworden waren, wieder in die Gemeinschaften zu integrieren. Musik spielte bei den landesweiten Friedens-, Versöhnungs- und Reintegrationsbemühungen häufig eine zentrale Rolle, um Botschaften über Nationenbildung, Gewaltfreiheit und Aussöhnung zu kommunizieren. Internationale Nichtregierungsorganisationen beauftragten sierra-leonische Künstler wie etwa Steady Bongo damit, zukunftsorientierte Lieder mit Policy-Slogans zu komponieren, um so in der Bevölkerung ein Bewusstsein für den Friedensprozess zu schaffen. Parallel dazu formierten und engagierten sich diverse lokale Initiativen, die Musik, Kunst und Theater in ihren Outreach-Programmen verwendeten, um beispielsweise ehemalige Kriegsgegner auf der Bühne zusammenzubringen oder Ängste und Vorurteile der Zivilbevölkerung gegenüber ehemaligen Kindersoldaten abzubauen. Oftmals wirkten in diesen Performance-Gruppen auch ehemalige Kombattanten mit, die einerseits positiven Wandel herbeiführen wollten, für die die Aufführungen aber andererseits auch ein Mittel zur eigenen Trauma-Bewältigung darstellten. In ländlichen Gebieten wurden darüber hinaus lokale Versöhnungsrituale mit Musik abgehalten, in der Täter rituelle Abbitte leisteten, um in ihre Gemeinschaften zurückkehren zu dürfen. Entscheidend für die Wirksamkeit der Musik im Dienste des Wiederaufbaus war es, mit kulturell verankerten Ausdrucksformen zu arbeiten, die die Gemeinsamkeiten der verschiedenen Akteure betonten und einen Dialog zwischen Tätern und Opfern initiieren würden.

### **Journalismus im Musik-Format**

Im Vorfeld der ersten Nachkriegswahlen im Jahre 2007 ging ein regelrechter Ruck durch die sierra-leonische Popmusiklandschaft. Geprägt vom jahrzehntelangen Krieg, dessen Ursachen in Korruption, Nepotismus und Misswirtschaft zu suchen sind, waren vor allem junge Menschen für die Missstände im eigenen Land sensibilisiert, über den schleppenden Wiederaufbau des Landes frustriert und fest entschlossen, eine bessere Zukunft für sich zu gestalten. Vor diesem

Hintergrund erschien eine Reihe neuer, aufstrebender Musiker auf der Bildfläche, die ihr Recht auf freie, kritische Meinungsäußerung einforderten und schonungslos über die Machenschaften der Politiker sangen, Forderungen an sie stellten und ein Bewusstsein dafür schufen, worunter die Bevölkerung am meisten litt. Mit Liedern, die Korruption, Arbeitslosigkeit und mangelnde Bildungschancen anprangerten, waren sie das unverblümete Sprachrohr einer ganzen Nation. Songs wie »Corruption, e do so« (»Wir haben genug von der Korruption«) von Daddy Saj oder »Pak 'N Go« (eine Aufforderung an die Regierungspartei, zusammenzupacken und das Feld zu räumen) von den Jungle Leaders, verbalisierten sie die Unzufriedenheit der Bevölkerung und machten die Forderungen nach politischer Reform laut. Sierra-Leoner informierten sich durch die sogenannte *Youth Music* über aktuelle politische Geschehnisse. Die meist in der Verkehrssprache Krio gesungenen Songs wurden von allen Hörern landesweit gut verstanden und viele betrachteten die Lieder als Journalismus im Musikformat. Gleichzeitig weckten die kritischen Lieder aber auch das politische Interesse und förderten das Engagement der Bevölkerung. Während Musik unmittelbar nach dem Krieg eingesetzt wurde, um Friedens- und Demokratieprozesse auf den Weg zu bringen, agierten die jungen Sänger nun in der Rolle der »musikalischen Opposition«, quasi als Wächter über den Demokratieerhalt während und nach dem Wahlkampf.

Als die beiden größten politischen Parteien schließlich den Einfluss der jungen Musiker erkannten und sich deren Stimmen für ihre Belange zunutze machen wollten, gerieten einige Künstler schnell in den Verdacht, als Preissänger von der einen oder anderen Seite angeworben worden zu sein. Nach der (angeblichen) Vereinnahmung der Musiker und den beendeten Wahlen wandten sich viele Sierra-Leoner erst einmal von den politischen Songs ab. Bis heute gehen Sierra-Leoner aber davon aus, dass die politischen Songs den Wahlausgang entscheidend mitbeeinflusst haben. Auch wenn es nach den Wahlen stiller um die politisierten Musiker geworden ist, können Sierra-Leoner weiterhin auf die kritischen Kommentare ihrer Sänger in Form von neuen Liedern setzen, wenn erneut wichtige politische Entscheidungen im Lande bevorstehen.

### **Musik ist instrumentalisierbar**

Musik erfüllt eine Vielzahl von Funktionen im Krieg. Sie stärkt den Gruppenzusammenhalt und kann Feindbilder schaffen. Soldaten

nutzen sie, um sich vor Gefechten aufzuputschen und ihre gewalt-samen Handlungen zu legitimieren. Gleichzeitig kann Musik vom Krieg ablenken, ein Gefühl von Normalität an der Front suggerieren und Gemütszustände regulieren. Musik schafft aber auch wichtige Verbindungen zur und Erinnerungen an die Heimat, die eigenen Angehörigen und das frühere Leben in Friedenszeiten.

Lieder werden interpretativ aufgeladen, als wichtige Projektions-flächen in das Kriegsgeschehen integriert und je nach Bedürfnis nutz-bar gemacht. Damit ist Musik eine wichtige Bewältigungsstrategie, um mit der Realität des Krieges umzugehen, sie zu rationalisieren, zu verherrlichen oder ihr zu entfliehen.

Musik spielt aber auch in Versöhnungs- und Reintegrationspro-zessen eine zentrale Rolle, wenn es darum geht, das Erlebte zu kommunizieren, Traumata zu bewältigen, Brücken zu schlagen und den Friedens- und Demokratieprozess voranzutreiben.

In beiden Fällen spielen jeweils die Akteure, der Kontext und die Intention des Einsatzes eine entscheidende Rolle in der Frage, ob Musik zu mehr Frieden oder mehr Krieg beiträgt.

# Musik und Religion



**Verdine White** hört

**James Brown** — *Papa's Got a Brand New Bag*

zu Hause, Los Angeles, Kalifornien, 5. Februar 2011

# Detlef Pollack

## In höheren Sphären

Warum fühlen sich Menschen weltweit vom Fußball angezogen? Man könnte auf das Gemeinschaftserlebnis hinweisen, das beim Besuch eines Fußballspiels entsteht, auf die Identifikation mit einer bestimmten Region, einer Stadt, einer Nation, auf die Durchbrechung des Alltags, die mit der Begeisterung für den Fußball verbunden ist. Die überzeugendste Antwort aber lautet: Fußball fasziniert, weil man den Ball nur mit Kopf und Fuß berühren darf und diese Regel zur artistischen Behandlung des Balls zwingt. Warum feiern die Menschen in der ganzen Welt Karneval? Natürlich hat das erneut etwas mit der Stärkung von Gemeinschaftsgefühlen zu tun, mit der Verbundenheit mit lokalen Traditionen und mit der im Karneval vollzogenen Umkehrung der als normal erachteten Ordnung. Die beste Antwort aber lautet schlicht: Karneval begeistert, weil Menschen es lieben, sich gelegentlich zu verkleiden.

### **Musik verzaubert**

Und wie ist es mit der Musik? Auch hier gilt zunächst einmal die einfachste Antwort: Musik verzaubert uns, weil hier auf nichtzufällige Weise Töne miteinander verbunden werden. Selbstverständlich spielen Gemeinschaftsgefühle, Vorlieben für bestimmte musikalische Traditionen oder Außeralltäglichkeitserfahrungen ebenso eine Rolle. Das soll nicht bestritten sein. Zentral aber ist, dass es offenbar etwas in der Musik gibt, das uns anzieht – eine besondere Rationalität, die in uns Gefühle auslöst, die wir ansonsten nicht hätten, eine bestimmte Logik, die wir wiederholt sehen möchten und die in Form von melodischen Motiven, Rhythmen und Harmoniefolgen auch tatsächlich immer wiederkehrt, eine eigentümliche Struktur, die sich kumulativ verstärkt und durch Variation, Modulation und Abweichung zwar herausgefordert werden kann, in der Regel letztendlich dann aber doch immer wieder gefestigt wird. Gewiss tragen auch die kulturell vermittelten Dispositionen des Individuums zum musikalischen Erlebnis bei. Ja, wir können noch nicht einmal ausschließen, dass

sich die ästhetische Wirkung der Musik auch ihrer oft beschworenen Übereinstimmung mit kosmischen Sphären verdankt. Und doch machen den eigentlichen Reiz der Musik nicht diese subjektiven, gemeinschaftlichen oder gar metaphysischen Zutaten aus. Der Kern des Musikalischen lässt sich nicht auf etwas Außermusikalisches zurückführen, sondern liegt in der Musik selbst. Deswegen kann man der Aussage von Arvo Paert nur schwer zustimmen, dass Musik mit einem weißen Licht vergleichbar sei, in dem alle Farben enthalten sind, und dass nur ein Prisma – etwa der Geist des Zuhörers – diese Farben voneinander trennen und sichtbar machen könne. Der Kern des Musikalischen besteht nicht in einer unbenennbaren Einheit, in die nur von außen Differenz und Struktur hineingetragen werden kann. Die Autonomie der Musik begründet sich vielmehr aus der ihr eigenen Struktur.

Darin gleicht Musik anderen Künsten. Auch diese gewinnen ihre Autonomie aus ihrer Eigenlogik. Musik unterscheidet sich aber von anderen Künsten insofern, als sie so ungegenständlich ist wie keine andere. Hat Musik einen Inhalt? Überbringt sie eine Botschaft? Kann sie überhaupt eine Botschaft überbringen? Natürlich gibt es manche gegenständlichen Bezüge und Zitate in der Musik. Man denke an das Krähen des Hahns in Bachs Matthäuspassion, an die Nachahmung von Vogelgezwitscher, Bachgeplätscher und Gewitter in Beethovens Pastorale oder an die Erzeugung des Eindrucks einer Dampflokomotive in Honeggers Pacific 231. Auch wenn jede Kunstform dazu tendiert, gegenständliche Bezüge zu verflüssigen, gibt es doch kaum eine Kunst, die darin so weit geht wie die Musik. Erklärt sich daraus vielleicht ihre Verwandtschaft mit der Religion, die die intersubjektiv erreichbare Gegenständlichkeit ebenfalls überschreitet und sich auf etwas bezieht, das sie als transzendent behandelt? Die Nähe zwischen Religion und Musik wurde oft beobachtet, aber nur selten erklärt.

### **Harmonie und Disharmonie**

Eine Ähnlichkeit zwischen Religion und Musik besteht auch insofern, als beide es nicht nur mit Harmonien zu tun haben, sondern stets auch mit Dissonanzen, nicht nur mit der Bejahung des Lebens, sondern auch mit dem Tod, nicht nur mit der Steigerung von freudigen Empfindungen, sondern auch mit Trauer, Niedergeschlagenheit, Hoffnungslosigkeit und Furcht. Musik – könnte man sagen – ist durch das ständige Wechselspiel zwischen Harmonie und Disharmonie definiert. Empfindungen der Harmonie lassen sich ohne Dissonan-

zen überhaupt nicht herstellen. Die harmonische Auflösung bedarf zwangsläufig der Dissonanz.

Dabei hängt die ästhetische Wirkung eines Musikstücks durchaus auch von der Schärfe der Dissonanzen ab, also von den Beziehungen zwischen Dissonanz und Harmonie, die äußerst unterschiedlich gestaltet sein können. Dissonanzen können eine kurzzeitige Unterbrechung tonaler Harmoniefolgen sein und sofort wieder in die als angenehm empfundene Konsonanz zurückkehren. Sie können von einer Dissonanz in die nächste führen, sich in Modulationen und unaufgelösten Disharmonien winden und erst nach langen Umwegen wieder zur harmonischen Auflösung finden. Sie können sich aber auch gegen jede Versuchung von Konsonanz behaupten und die Einmündung in die harmonische Beruhigung verweigern. Die Zwölftonmusik Arnold Schönbergs kann in diesem Sinne gelesen werden. Sie ist gegen jede tonale Erwartung komponiert, negiert die Heraushebung eines Tones als Grundton, behandelt alle zwölf Töne als gleichwertig, vermeidet Wiederholungen und damit eine an harmonische Zusammenhänge erinnernde Logik, sperrt sich gegenüber tonalen Klangmustern, ja unterminiert diese ganz bewusst durch unerwartete Tonfolgen und atonale Reihen und kreierte so ihre eigenen Muster. Es gibt in der Musik die schnelle Befriedigung, die heitere Belanglosigkeit, die anstrengende, sehnsuchtsvolle Suche nach Erlösung und die Verweigerung des erlösenden Ausgangs. Letztere nennt Schönberg die »Emanzipation der Dissonanz«.

Ganz genauso finden sich auch in der Religion unterschiedliche Verhältnisbestimmungen von Konsonanz und Dissonanz. Neben dem Versprechen billiger Gnade steht die Forderung nach Bußübungen, Askese und Entsagung, neben dem breiten Weg der Sakramentsfrömmigkeit der schmale Pfad der Tugend, neben den tiefen religiösen Zweifeln postmoderne Wohlfühlspiritualität. Auch müssen Erlösung und Allversöhnung nicht das letzte Wort Gottes sein. Auf manchen warten, wenn wir Gottes Wort ernstnehmen, auch Verdammnis und ewige Höllenqualen. Die Gebete und Rituale der Gläubigen drehen sich um Schuld und Sühne, um Vergebung und Versöhnung, um Verfehlung und Wiedergutmachung. Auch wenn die Geschichte am Ende gut ausgehen sollte und manch einer vielleicht sogar meint, Heilsgewissheit bereits auf Erden erlangt zu haben, Gott kann das erlösende Wort auch verweigern. Nicht nur in der Musik muss der Lauf der Dinge nicht zur Erlösung führen. Auch in der Religion müssen sich die Dissonanzen nicht in Harmonie auflösen. Und so wie es einen

inflationären Gebrauch von Konsonanz und dürftigen Disharmonien in der Musik gibt, so gibt es Kitsch auch in der Religion.

Was dabei jeweils als harmonisch und was als disharmonisch empfunden wird, variiert stark sowohl historisch, kulturell als auch individuell. Im musikalischen Stilempfinden unterscheiden sich Milieus, Bildungsschichten, Regionen und Zeitepochen in hohem Maße. Der Musikgeschmack kann zuweilen geradezu als ein Marker herangezogen werden, um soziokulturelle Gruppen zu identifizieren und voneinander zu trennen. Wer Volksmusik liebt, geht in der Regel nicht in die Oper. Und wer Free Jazz bevorzugt, kann zumeist wenig mit Marschmusik anfangen. Mit dem Musikgeschmack sind Ekelgrenzen bezeichnet, die sich oft nur schwer überschreiten lassen. Deswegen sollte man auch vorsichtig sein mit der Annahme, Musik verbinde die Menschen und stelle so etwas wie ein Medium der Völkerverständigung dar. Wahrscheinlich ist eher das Gegenteil richtig, auch wenn nicht auszuschließen ist, dass im gemeinsamen Musikerlebnis Menschen unterschiedlichster Prägung zusammenfinden, sich in der Begeisterung aneinander steigern und irgendwann sogar anfangen, im Takt zu klatschen. Die hohe emotionale Bindungskraft der Musik kann auch trennend wirken.

### **Verdammnis und Erlösung**

Darin liegt ein weiterer möglicher Vergleichspunkt zwischen Musik und Religion: Religion kann zur Verständigung zwischen Menschen beitragen, Frieden zwischen verfeindeten Gruppen stiften, fremde Kulturen rezipieren und sich mit ihnen vermischen, aber sie vermag auch Konflikte zu schüren, Identitäten zu markieren, Grenzen gegen Andersgläubige aufzurichten und sogar zur Vernichtung Andersdenkender aufzurufen. Musik und Religion vermögen so gleichermaßen ambivalente Wirkungen hervorzubringen. Auch wenn wir vor allem ihre integrativen Kräfte im Auge haben, sollten wir die von ihnen ausgehende Dynamik nicht idealisieren.

Tatsächlich, Religion und Musik weisen eine Reihe überraschender Ähnlichkeiten auf. Wie Musik überschreitet auch Religion die Erfahrungen des Alltags und der tagtäglichen Lebenswelt. Beide eröffnen eine außeralltägliche Sinnprovinz, in die der einzelne eintauchen kann, aus der er auch wieder herausfinden kann, die sich aber in jedem Fall von den Normalitätsunterstellungen des Alltags unterscheidet. Darüber hinaus treffen sich beide auch darin, dass sie sich auf etwas Ungegenständliches beziehen und dieses zugleich

medial erfahrbar machen. In der Religion und in der Musik lassen sich Erfahrungen der Einheit mit dem ganz Anderen machen, mystische Erfahrungen, die den einzelnen über sich hinausführen und mit etwas außerhalb seiner selbst verbinden, die ihn mitnehmen und derer er sich zuweilen kaum erwehren kann. Musik und Religion besitzen aber auch insofern eine besondere Nähe, als sie Missklang und Wohlklang sowie Gefühle der Verdammnis und Erlösungsgefühle miteinander kombinieren.

Diese Ähnlichkeiten tragen dazu bei zu erklären, warum Religion und Musik vielfach als verwandt angesehen werden. Aus ihrer Nähe erklärt sich aber auch die zwischen ihnen oft zu beobachtende Konkurrenz. Über Jahrhunderte achteten Kleriker immer wieder argwöhnisch darauf, ob sich in der Musik nicht ein blasphemisches Potenzial verberge. Blasinstrumente zu spielen war in mittelalterlichen Nonnenklöstern verboten. Der Tritonus galt als Teufelsintervall. Gerade die besondere Nähe von Religion und Musik trägt in manchen Hinsichten auch zu besonderen Spannungen zwischen ihnen bei. In der Zeit, als sich Musik als eigenständiges System ausdifferenziert und von ihrem Geselligkeitsgebrauch emanzipiert hatte – im 19. Jahrhundert –, war die spannungsreiche Konkurrenz besonders deutlich spürbar. Man denke nur an die quasireligiösen Anspielungen und religionsgleichen Ansprüche in den Operndramen Richard Wagners.

Religion und Musik können sich aber auch ergänzen und füreinander wichtige Funktionen erfüllen. Musik begleitet religiöse Rituale, verbindet die Mitglieder einer religiösen Gemeinschaft, erhebt die Gefühle der Gläubigen. Gerade ihre Ungegenständlichkeit macht sie für ihren Einsatz für religiöse Zwecke besonders geeignet. Jede sinnhafte Aussage hingegen erregt unmittelbar den Gegensinn. Sie eröffnet einen weiten Horizont von Bedeutungen. Kaum ist sie ausgesprochen, laufen die unterschiedlichsten Assoziationen, Bedenken, Vermutungen und Gegenargumente an, die dazu führen können, sie zu modifizieren oder sogar aufzugeben. Anders in der Musik. Sie trifft überhaupt keine Aussagen und kann daher auch nicht widerlegt werden. Sie findet einen unmittelbaren Weg in unser Herz. Auch wenn wir nicht jede Musik gleichermaßen lieben, ist unsere Reaktion auf sie viel weniger rational vermittelt als bei gegenständlich gemeinten Aussagen. Oft findet sie uns geradezu widerstandslos. Natürlich kann unser Widerstand auch durch Wörter, durch Überredungskünste, Schmeicheleien, Einsprüche, Kritik, durch Ermahnungen und Gegenargumente, durch Buß-, Umkehr-,

Mahn- und Moralpredigten gebrochen werden. Die Macht der Musik liegt hingegen darin, dass ihr dieser rational begründete Widerstand gar nicht erst entgegentritt und sie uns unmittelbar anspricht oder abstößt. Das gesprochene oder geschriebene Wort müssen wir verstehen, bevor wir uns emotional zu ihm verhalten können. Es erfordert in weitaus höherem Maße unser aktives Mittun als ein Musikstück. In der Musik sind wir im Wesentlichen Empfangende, Erlebende, Mitfühlende, in der sprachlichen Kommunikation ist die Eigenleistung des Rezipienten höher.

### **Mehr als Mittel zum Zweck**

So ist es auch in der Religion, die nach Schleiermacher zwar Gefühl ist – Sinn und Geschmack des Unendlichen –, deren Wirkung aber ebenfalls in hohem Maße an den verstehenden Nachvollzug ihrer Sinnformen, Symbole, Praktiken und Lehren gebunden ist. Nicht zufällig spielt in der Geschichte der Religionen daher auch die Kritik an der Religion eine prominente Rolle. Die wirkmächtigen sozialistischen Bewegungen im Gefolge von Karl Marx möchten sie überhaupt abschaffen. Ob es sie geben soll oder zu bekämpfen ist, stellt bis heute einen immer wieder aufflammenden Streitpunkt dar.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen Religion und Musik besteht in dem unterschiedlichen Grad ihrer Funktionalisierbarkeit. Musik lässt sich als Marschmusik, als Tanzmusik, als Filmmusik, als gottesdienstliche Musik, ja zur bloßen Unterhaltung und Untermalung einsetzen, ohne dass dies ihrem Eigensinn Abbruch tun würde. Religion wird zwar individuell und sozial auch vielfach für nichtreligiöse Zwecke benutzt – zur Legitimation politischer Herrschaft, zur Begründung philosophischer Annahmen, zur Stiftung von Ehen und zum Trost in persönlichen Krisen. Ihre Wirkung ist aber nicht unwesentlich daran gebunden, dass man auf sie nicht erst dann zurückgreift, wenn man sie benötigt, dass sie einen Wert unabhängig von ihrer Nützlichkeit darstellt, dass sie in ihrem Zweck nicht aufgeht und auch unabhängig von ihrem Gebrauchswert einen intrinsischen Wert besitzt. In ihr geht es um etwas Höheres als um menschliche Interessen und Ziele, um die höhere Ehre Gottes, das ganz Andere übermenschlicher Mächte, um den letzten Sinn allen menschlichen Lebens und der Geschichte. Einen solchen Universalitäts- und Letztgültigkeitsanspruch stellt die Musik nicht. Sie ist in ihrer Form und ihrem Inhalt bescheidener und zugleich unbestimmter. Aufgrund ihres weit ausgreifenden Sinnhorizonts kann Religion an

jeden Sachverhalt – und sei er auch noch so kontingent – anknüpfen und alles in ein anderes Licht tauchen. Religion ist äußerst variabel, geschmeidig, anpassungsfähig, ambivalent und plastisch. Sie kann sich alles zunutze machen, aber nicht selten sperrt sie sich gegen ihre Indienstnahme. Gewiss erreicht sie nicht jenen Grad an Unbestimmtheit, der der Musik eigen ist. Doch nähert sie sich ihr diesbezüglich in der Spätmoderne immer mehr an: Sie wird flüssiger, uneindeutiger, ungegenständlicher, auch persönlicher; sie entledigt sich mehr und mehr ihrer lehrhaften Anteile und präsentiert sich immer weniger in der Form von Dogmen, Geboten und Verboten. Wie schon Luther wusste, hat, »wer sich der Musik erkiesst, ein himmlisch Gut gewonnen«.



**Quincy Jones hört**

**James Ingram and Patti Austin — *How Do You Keep the Music Playing***

zu Hause, Los Angeles, Kalifornien, 30. August 2012

# Kamal Salhi

## Zwischen Entgrenzung und Einheit

Der Zusammenbruch der Sowjetunion und die Errichtung unabhängiger Staaten in den zentralasiatischen Provinzen ermöglichte es, bessere Einblicke in Weltregionen zu erhalten, die lange Zeit abgeschottet waren – und auch, die Bedeutung der Musik in Theorie und Praxis für unterschiedliche muslimische Communities besser zu verstehen.

Das Misstrauen des orthodoxen Islam gegenüber der Musik steht seit langem in dynamischer Spannung mit dem Gesang und den rhythmischen Aufführungen der nicht-orthodoxen islamischen Bewegungen, die oft unter dem Begriff des Sufismus zusammengefasst werden.

Nachdem sich der Islam seit dem 7. Jahrhundert n.Chr. in der Welt verbreitet hatte, vermischten sich solche nicht-orthodoxen Praktiken mit regionalen und lokalen Musiktraditionen, mit Tanz und Ritualen, um verschiedene neue musikalische Traditionen zu begründen. Der Kontakt mit oder die Übernahme des Islam innerhalb der verschiedenen indigenen Kulturen und Traditionen der (später) muslimischen Welt brachte neue Rhythmen, Töne und Strukturen hervor, die dann wiederum in religiösen Zusammenhängen am längsten erhalten bleiben. Gleichzeitig hat die Musik schon immer die Gemeinschaft gefördert. Das Gefühl der Einheit mit anderen stärkt eine gemeinsame Identität und hat unter den richtigen Umständen die Kraft, unterschiedliche Gruppen zusammenzubringen und dazu beizutragen, Konflikte zu entschärfen.

Die musikalischen Darbietungen in der islamischen Welt zeugen von der Fähigkeit und dem Bedürfnis nach Revitalisierung und Authentizität, nach Formen der Erneuerung. Und sie bringen zum Ausdruck, dass Musik in der muslimischen Erfahrung von großer Bedeutung ist.

Diese musikalischen Praktiken, die sich in den letzten Jahrzehnten durch den technischen Fortschritt und die Globalisierung rasant weiterentwickelt haben, setzen der Orthodoxie alternative Interpretationen von Frömmigkeit, Dialog und Ethik entgegen.

### **Abbau von Spannungen**

Gerade am Beispiel Musik zeigt sich: Der Islam kann nicht monolithisch oder monokulturell gedacht werden. Es gibt die stereotype Wahrnehmung, dass der Islam Vergnügen, die Debatte und Kreativität nicht kenne, da er angeblich nur Gewalt, Fundamentalismus, Unterdrückung und Freudlosigkeit hervorbringen in der Lage wäre. Solche Vereinfachungen sind irreführend, wenngleich sie eine starke Wirkung entfalten. Weltweit leben ganz verschiedene Gemeinschaften von Muslimen ihre kollektive Identität im Dialog mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Kräften: den Hinterlassenschaften des Kolonialismus, den Herausforderungen der Globalisierung, dem Druck der Diaspora, den Anforderungen der Moderne, dem Sog des religiösen panislamischen Radikalismus und dem als ungerecht empfundenen »Krieg gegen den Terror« des Westens. Die sich kreuzenden Achsen des Globalen, des Lokalen und des Transnationalen zwingen auch die Muslime, sich darüber Gedanken zu machen, wie Kollektive gestärkt, das historische Erbe bewahrt und die Zukunft gestaltet werden können. Wie alle Menschen weltweit betätigen sie sich dabei auch auf angenehme und vergnügliche Art und Weise, indem sie Musik machen, hören und sich dadurch emotional stärken. Sowohl in der Diaspora als auch in den Heimatländern der Muslime wird die musikalische Darbietung zu einem Vehikel, um historische und soziale Spannungen zu formulieren und zum Beispiel die widersprüchlichen Hinterlassenschaften des britischen und französischen Kolonialismus sowie des postkolonialen Nationalismus und des Fundamentalismus verschiedenster Schattierungen darzustellen und auszuagieren.

### **Kunst des Klangs**

Musik und musikalische Betätigung waren seit Beginn der Ausbreitung des Islams ein wichtiges Thema, das kontrovers diskutiert wurde. Man einigte sich schließlich darauf, dass zwei Theorien der Musik ihre Berechtigung haben, eine von al-Farabi und Ibn Sina und die andere von den »Brüdern der Reinheit« (*Ikhwan al-Safa'*) und al-Kindi. Der eine Ansatz befasst sich mit dem, was Musik ausmacht, der andere betrifft das, was sie für uns tut, wobei beide Denkrichtungen komplementär

sind. Grundlegend war der pythagoräische Ansatz zur Begründung des Existenzrechts muslimisch geprägter Musik, der ihre Aufgabe nicht nur darin sieht, ihren Adressaten Freude zu bereiten. Muslimisch geprägte Musik und Tanz sind vielmehr darauf ausgerichtet, sich der Wahrheit hinter der Wirklichkeit anzunähern und auch den Körper für den Lobpreis Gottes einzusetzen, was im klassischen Gebet nicht der Fall ist. Islamische Musik und musikalische Darbietung kommen bei ganz unterschiedlichen Anlässen zum Einsatz und sind sehr vielfältig, da auch die jeweiligen lokalen Glaubensvorstellungen und Ästhetiken einfließen.

Darum sollten sie auch nicht nur aus der Perspektive westlicher, europäischer Kulturen betrachtet und »von außen« analysiert werden, weil die entsprechenden Riten ein »inneres« Wissen um die jeweilige »Politik des Klangs« voraussetzen, in der die spezifischen Vorstellungen und Bedeutungen des Visuellen oder Gestischen, der Worte wie des Gesang zum Ausdruck kommen und eine untrennbare Einheit bilden.

Auch die Musikinstrumente sind mit spezifischen Symbolen und Zeichen versehen, die die jeweiligen religiösen Vorstellungen zum Ausdruck bringen, auf die Kriterien für Frömmigkeit und Ehrung des Anderen im Islam verweisen und dazu dienen, die innere Erfahrung des Subjekts mit der äußeren, objektiven Struktur der Aufführung zu verbinden.

Muslime gebrauchen auch den Begriff »Musik« nicht immer so, wie er in westeuropäischen Sprachen verwendet wird. Er gilt nicht für alle Arten von künstlerischen Vokal- und Instrumentalarrangements von Klängen, Tönen und Rhythmen. Im religiösen Kontext sprechen Muslime von der »Kunst des Klangs«, während die Bezeichnung »Musik« eher zeitgenössische Musik mit westlichen Elementen oder bestimmte Formen des Jazz meint, die einen eher fragwürdigen Stand haben.

### **Politische Kreativität**

Die Vielseitigkeit der Klangkunst lässt Raum für künstlerische, soziale und politische Kreativität in der muslimischen Welt. In der Türkei zum Beispiel sind Musik und Performance ein Vehikel für öffentliche Debatten und damit Teil eines weit gefassten Bildungskonzepts. Die zentrale Rolle, die das Radio auch heute noch spielt, beruht auf der Bedeutung der für Istanbul charakteristischen Arabesque-Musik, eine Mischung aus Volksmusik und klassischer Musik mit östlichen und westlichen Vorbildern. Wegen ihrer Sprengkraft verbot der türkische Staat ägyptische Film- und Radioproduktionen, die von türkischen Musikwissenschaftlern als degeneriert angesehen werden. Weil sich diese Musik der staatlichen Kontrolle entzieht, lehnt die Politik sie

mit der Begründung ab, sie repräsentiere das einseitige Bild des sich durch die städtische Migration selbst entfremdeten Menschen.

Der »böse Blick« des Staates kann auch die Musik treffen und ihr alle möglichen schädlichen Wirkungen unterstellen.

Diese Erfahrung mussten auch die Uiguren machen, eine muslimische Gemeinschaft in Xinjiang in China. Ironischerweise hat ihre Musik, vom Parteistaat einst als »Volksmusik« abgetan, aufgrund ihrer gemeinschaftsbildenden Kraft dazu beigetragen, die Entstehung der chinesischen Nationalmusik zu fördern. Das Kernstück dieser Nationalmusik ist der komplexe und reiche arabische Maqâm, der die uigurische Musiktradition fortschreibt und gleichzeitig zum Bezugspunkt chinesischer nationaler Identität wurde.

Muslimische Mystiker im heutigen Ägypten sind in konservativen islamischen Kreisen für ihre heterodoxen poetischen Verse berüchtigt, die Metaphern des Rausches und der sinnlichen Liebe verwenden und mystische Liebe im Bild körperlicher Vereinigung zum Ausdruck bringen. Als friedliche Antwort auf den religiösen Fundamentalismus in Ägypten führen religiöse Sänger, die sogenannten *Munshids*, solche Gedichte öffentlich auf, begleitet von verschiedenen Musikensembles. Der selbständig tätige *Munshid*, der innerhalb des Sufi-Establishments kein Amt bekleidet, ist in seiner Performance verhältnismäßig frei und unabhängig. Er kann durch seine Texte Emotionen im Hörer hervorrufen, die einen Einblick in die göttliche Realität, die *Haqiqah*, geben.

In den nicht öffentlichen Ritualen der Sufi-Orden, den *Tariqas*, beschränken sich die Texte im Allgemeinen auf konventionelle Überlieferung; die Emotionen sind zurückhaltender und Musikinstrumente seltener. Dieser Gegensatz steht für unterschiedliche musikalisch-religiöse Strategien, je nach den Motiven und Zielen der Musiker und Hörer, aber auch nach den Zwängen durch den politischen Islam.

Beide Gruppierungen nutzen ihre poetischen Darbietungen nicht nur, um Momente der Ekstase zu schaffen, sondern auch als Instrument für spirituelle Erziehung und für die Förderung der Solidarität in der Gemeinschaft. In beiden Fällen werden mögliche Konflikte mit der Scharia durch den Rahmen der Performance und durch Strategien der textlichen Überlieferung gemindert, die nicht auf ein rationales Verstehen von Aussagen zielen, sondern eher die affektive Wahrnehmung von Klängen fördern. Obwohl auch die *Tariqa*-Organisationen Kritik der Konservativen hervorrufen, wird doch gleichzeitig anerkannt, dass ihre musikalischen Rituale die

Gemeinschaften stärken, die heilige Botschaft verbreiten und das Ansehen des Islam und seiner Anhänger fördern.

### **Mit Musik gegen Radikalisierung**

Diese Mehrdimensionalität zeigt auch die Herausforderungen, denen sich die verschiedenen Bewegungen, die Musik aus religiöser Überzeugung betreiben, heute stellen müssen. Musik ist hier das Feld, um innerhalb des zeitgenössischen Islam gegen Radikalisierung vorzugehen. Die musikalischen Darbietungen und Praktiken werden dazu genutzt, um Debatten zu führen, Freude zu vermitteln und für Frieden zu werben.

Der Sinn eines großen Teils von Musik in der muslimischen Welt ist es, den wichtigsten Begriff des Koran zu erfassen: *tawhid* oder »Einheit«. In Marokko beispielsweise sind soziale und kulturelle Entwicklungen in den marokkanischen Sufismus eingeflossen und geben dem »Chanter«, dem »Sänger«, den Rahmen, um sich über unverwechselbare Identitäten zu äußern. Dissens und Alterität sind Merkmale dieser Singtradition, und diese Gruppen fördern die Varianz als Teil ihrer Antwort auf die Einheit des Göttlichen.

Der Gesang wird damit ein Vehikel der Selbstermächtigung, das über die Grenzen des Aufführungsortes hinausreicht, um die größere marokkanische Gemeinschaft zu inspirieren, und kann somit als befreiend innerhalb der islamischen Kultur angesehen werden. Der Sänger greift dabei die einzigartigen Klangmuster, wie sie nur der *Munshid* und sein Chor erzeugen können, auf und variiert sie. Aus den Wörtern, die die Sänger wählen und aus deren Kombination erzeugen sie wiederum ein eigenes Muster, ihre persönliche Melodie. Ihre Kompositionen und Lobpreisungen, *Dikr* oder *Madih*, sind in den meisten staatlichen und privaten Fernsehsendern Nordafrikas zu sehen und haben einen eigenen Rhythmus und Beat.

Diese Musikkonzerte werden vor allem während des Ramadan und anlässlich anderer religiöser Feiertage gezeigt – um die Frömmigkeit zu stärken und den Geist zu beruhigen. Die Rezitationen bei den Zeremonien und Live-Auftritten kommen beim Publikum an. *Dikr* oder *Madih*, komponiert um aufgeführt zu werden, erfordern dafür jedoch eine besondere Einstellung des Sängers. Diese haucht den Worten und Werken erst ihre Seele ein und fördert die Kommunikation mit dem Publikum. Die Kunst besteht darin, im Publikum die Haltung einer gemeinschaftlichen Erwartung zu wecken.

Wer sich auf den Sänger einlässt, den lädt er zur Teilnahme ein. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Publikums stark auf den Darsteller gelenkt. Das Publikum gerät in eine Abhängigkeitsbeziehung vom Darsteller, der es im Spiel gefangen hält. Die Fähigkeit, über eine Darbietung in soziale oder kulturelle Gegebenheiten einzugreifen und sie zu transformieren, hängt also von der Macht des Darstellers über sein Publikum ab. Macht bekommt er über sein ästhetisches Können, über die Gestaltung von Mustern durch Wörter und Phrasen, genauso wie über das bewusst gesteuerte Atemtempo. Die meisten muslimischen musikalischen oder rhythmischen Gesänge werden als fesselnde Kunst betrieben, die das Publikum hypnotisieren kann.

In Süd- und Westasien demonstrieren weibliche Anhängerinnen an Sufi-Schreinen sehr eindrucksvoll, wie Musik körperlich befreiende Freude erzeugen kann. Diese Musik, die offiziell zwar verboten ist, aber kollektiv aber sehr geschätzt wird, fordert verschiedene Orthodoxien – nationale, säkulare, patriarchalische und islamistische – heraus.

### **Entgrenzung und Einheit im Tanz**

Wie die Musik, so spiegelt auch der Tanz die Vielfalt der Menschen, Kulturen und Sprachen wider, die alle durch die Interaktion mit dem Islam verändert und bereichert wurden. Die Tanzstile der spirituellen Sufi-Bewegungen, die darauf abzielen, Geist und Körper zu entkoppeln, um sich mit Gott zu verbinden, variieren sehr stark. Viele Tanzformen haben sich im Austausch mit verschiedenen lokalen und »importierten«, muslimischen und nicht-muslimischen Kulturen entwickelt. Mystische Sufis sind die engagiertesten Tänzer in der muslimischen Welt, die wirbelnde und andere die Trance fördernde Bewegungen ausführen, um Allah näher zu kommen.

Bis vor etwa 35 Jahren war das Tanzen bei ländlichen muslimischen Hochzeiten auf der ganzen Welt fast eine Selbstverständlichkeit.

In Afghanistan zum Beispiel bildeten die Paschtunen-Männer traditionell einen Kreis, um einen alten Ritualtanz, den *Attan*, aufzuführen, ein Gruppentanz, der als »Nationaltanz« und Ausdruck afghanischer Identität betrachtet wird. Auch Frauen tanzen den *Attan*, jedoch von den Männern getrennt. Gemäßigte Muslime haben im Allgemeinen nichts gegen Musik und Tanz an sich, einige Hardliner jedoch sehen die körperlichen Bewegungen als zu aufreizend und anzügliche Texte sowie unverheiratete Paare, die zusammen tanzen, als *haram*, als tabu, an.

Hier zeigen sich Parallelen zur Ablehnung des Tanzes durch manche christliche Amerikaner.

So äußerte etwa Minister Cotton Mather im 17. Jahrhundert, dass der Tanz eine Schöpfung des Teufels sei, und forderte, dass »ein Christ nicht auf einem Ball sein sollte«. Der Tanz gilt also als eine zweideutige Angelegenheit – im Spannungsfeld von Vergnügen, Frömmigkeit und Identität. Afghanen, die westlichen Gesellschaften leben, wo Tanzen heute eine gesellschaftlich akzeptierte Tätigkeit ist, haben die Freuden des gemeinsamen Tanzes wiederentdeckt – und damit eine Möglichkeit gefunden, afghanische Kultur auch in der Diaspora zu leben und zu pflegen.

Wer verstehen will, was Rhythmus für Muslime bedeutet, muss wissen, dass ihr Verständnis von westlichen Vorstellungen abweicht. In der westlichen Kultur wird etwa Trommeln fast ausschließlich mit Unterhaltung oder einfach nur mit der musikalischen Qualität eines Songs in Verbindung gebracht.

In muslimischen Gesellschaften hingegen haben Trommeln eine tiefere symbolische, soziale und historische Bedeutung. Muslimische Hörer nehmen den Rhythmus nicht nur als Angebot wahr, den Körper zur Musik zu bewegen, sondern dazu, Ereignisse tiefer fühlen und nacherleben zu können. So werden etwa emotional stark aufgeladene Erzählungen wie die Erinnerung an die schiitische Schlacht von Karbala von visuell und akustisch aufwendigen Ritualen begleitet, in denen die Trommeln eine wichtige Rolle spielen – nicht nur als musikalische Begleitung, sondern im wahrsten Sinne des Wortes als Kommunikations-, Diskussions- und Verhandlungsmethode.

### **Islamische Musik in den Medien**

Es gibt starke Verbindungen zwischen Musik und Ort. »Orte« muss man sich dabei nicht nur geographisch vorstellen; es handelt sich dabei um komplexe Einheiten, Ensembles materieller Objekte, Menschen und Systeme sozialer Beziehungen, die unterschiedliche Kulturen und vielfältige Bedeutungen und Praktiken verkörpern.

Die Diaspora-Gemeinschaften sind eine wichtige politische und wirtschaftliche Ressource und eine Grundlage für die Neudefinition der Zugehörigkeit von Menschen. Für einige europäische Muslime sind sie Raum neuer Möglichkeiten, ein Bereich, in dem sie sich neu formieren und Schwierigkeiten überwinden können. Zeugnis davon legt etwa das Genre der »Hip-Hop Bismillah« als subkulturelle Verehrung Allahs in Westeuropa ab.

Der islamische Hip-Hop im Westen ist hochpolitisch, nicht nur wegen des herrschenden Konflikts zwischen »dem Westen« und »dem Islam«, sondern auch wegen der politischen Debatten innerhalb muslimischer Gemeinschaften selbst. Hip-Hop hat das Ziel, Rechte einzufordern und Kritik an der Situation unterprivilegierter Gruppen in der Gesellschaft zu äußern. Es entsteht eine dialektische Beziehung zwischen den verschiedenen Bereichen, auf die sich die Menschen beziehen.

Junge muslimische Musiker in der Diaspora nutzen die neuen Medien, etwa MySpace und Facebook, um sich und ihren Bands Gehör zu verschaffen. Doch werden sie nach wie vor sowohl online als auch offline an den Rand gedrängt. Die Seite *Taqwacores*, eine Plattform für eine transnationale Punk-Musikszene in der Diaspora, dient als Forum, in dem diese Marginalisierung bekämpft wird. Selbst in der Zeit nach dem 11. September, als Islamophobie im Westen zunahm, wurde *Taqwacores* weiterhin als geschützter Raum für aktive und progressive Muslime angesehen. Das Internet spielt eine immer wichtigere Rolle für muslimische musikalische Subkulturen, insbesondere von ausgegrenzten, um sich frei und kreativ ausdrücken zu können. Der Cyberspace fungiert als sozialer Raum für Muslime, um sich gegen islamophobe Tendenzen zur Wehr zu setzen.

Mittlerweile ist der Cyberspace so relevant, weil Musik vor allem von hier aus durch die Räume wandert. Auch Filme von *Qawwali*-Sufis in Südasien und in der Diaspora sind zu mächtigen Instrumenten geworden, um islamische Botschaften musikalisch zu verbreiten. Während ein traditionelles heiliges *Qawwali*-Ereignis traditionellerweise an einem Schrein stattfindet, ist es nun die Darstellung eines Schreins auf dem Bildschirm, die dem gleichen Zweck dient. Die Popularität hat durch die Verschmelzung von *Qawwali* mit indischer Populärmusik noch zugenommen und gleichzeitig neue Räume für Muslime in der Gesellschaft und deren Medien geschaffen.

Alle oben beschriebenen Variationen von Musik unter Muslimen haben auch politische Dimensionen und die Macht, den Blick auf die bestehenden geographischen, sozialen, kulturellen und politischen Gegebenheiten überall auf der Welt zu verändern.

*Aus dem Englischen von Mirjam Schneider*





**Esperanza Spalding** hört  
**Nina Simone** — *Wild Is The Wind*

The Fonda Theater, Los Angeles, 27. April 2012

# Aufstehen für die Musik

## Ein Gespräch mit dem Griot Bassékou Kouyaté aus Mali

*Aufgezeichnet und transkribiert von Violet Diallo.*

Bassékou Kouyaté ist ein Meistermusiker. Er ist sehr stolz darauf, in direkter Linie von dem Griot<sup>1</sup> Balla Fasséké Kouyaté abzustammen, der bereits im 13. Jahrhundert offizieller Sprecher des damals im Rahmen eines Konflikts zwischen Stammesoberhäuptern neu geschaffenen Reiches war, das große Teile Westafrikas umfasste. Die Kouyatés waren und sind die wichtigsten Ansprechpartner, wenn Kaiser, Könige, Stammesoberhäupter und mittlerweile Präsidenten sowie ausländische Diplomaten Berater benötigen, besonders in Zeiten des Konflikts.

Acht Jahrhunderte des Ruhmes und Erfolgs einer einzelnen Familie mögen uns sehr lang erscheinen. Doch trugen die engen Familienbande dazu bei, dass die bemerkenswerten Taten der Vorfahren über die Generationen weiter erzählt wurden und dass sich die einzelnen Familienmitglieder entschlossen zeigten, in deren Fußstapfen zu treten. Weil die Kouyatés über die Jahrhunderte hinweg eine Art virtuellen Nachrichtendienst betrieben, besitzen ihre Griots, angesehene Träger der mündlichen Überlieferung, auch ein beachtliches Wissen über Familien- und Diplomatengeheimnisse. Jede ethnische Gruppe in Westafrika (etwa die Bambara, Fula, Bobo, Songhoi, Tamacheq usw.) hat dabei ihre eigenen Griots, die mit besonderem Wissen

1 Der Begriff »Griot« bezeichnet in Teilen Westafrikas einen berufsmäßigen Sänger, Dichter und Instrumentalisten, der in einer bestimmten Form des Gesangs epische Texte als Preissänger, Geschichtenerzähler, Lehrer oder rein zur Unterhaltung vorträgt. Griots tragen dazu bei, dass durch mündliche Überlieferung traditionelles Wissen weitergegeben wird.

vertraut sind und ihr Amt weitervererben. Auch die Fähigkeit, die Geschichte und Geschichten zu erzählen, wird von den Eltern und Großeltern an die Kinder weitergegeben.

Die Griots – darunter auch weibliche Griots, die überwiegend im häuslichen Bereich tätig sind (bei Hochzeiten und Namensfeiern, manchmal aber auch im Dienst mächtiger Herrscher) –, gelten daher als »wortmächtig« und sind für bestimmte sprachliche Überlieferungen und Rituale zuständig. Dazu zählen historische Überlieferungen, die Lokalgeschichte, anspruchsvolle Reden und Geschichten, die Intervention bei Verhandlungen über familiäre Ereignisse wie Hochzeiten, überzeugende öffentliche Reden sowie auch die Musik.

Vom Hof oder den Empfangsbereichen der lokalen Führer bis hin zu den öffentlichen Plätzen, an denen man zusammenkam, unterhielt und erzog Musik stets die Menschen und stützte sich dabei auf die Organisation der Griots. Traditionell ist die westafrikanische Gesellschaft entlang spezieller Fähigkeiten untergliedert, und dies gilt weitgehend auch heute noch, selbst dann, wenn jemand aus einer Griot-Familie sich entscheidet, seine ererbte Rolle nicht anzunehmen. Aber auch mit den modernen Medien und der Konkurrenz aus Übersee sind die Griots in Mali immer noch die Könige und Königinnen der Musik. Die strenge Erziehung der Kinder zielt darauf ab, die traditionelle Regel, der Berufung der Linie zu folgen, auch weiter einzuhalten.

### **Sprengkraft der Musik**

Für Bassékou Kouyaté ist es nicht möglich, seine Rolle als Musiker von seiner Rolle als Griot zu trennen. Beide Rollen wurden durch seine Erziehung und Ausbildung in der Familie, durch die Erwartungen der Gemeinschaft und durch seine persönlichen Erfahrung so miteinander verwoben, dass sie eins sind. Er erkennt die Musikalität und das Können von Musikern, die keine Griots sind, durchaus an, aber die Frage nach der Rolle der Musik im Konflikt führt ihn sofort zu den Griots mit ihrer besonderen Fähigkeit, in angespannte, oft politisch aufgeladene Situationen einzugreifen.

Für Kouyaté hat der Griot den Vorteil, dass er eine der gesamten Bevölkerung zutiefst vertraute Figur ist und dass er die lokalen Sprachen so beherrscht, dass er nicht auf westliche Denkmuster und Formulierungen zurückzugreifen muss, die den Menschen oft als unverständlich oder gar befremdlich erscheinen.

Für die heutigen Menschen liegt der Reiz der Griots auch im Bekanntheitsgrad ihrer Musik, die auf traditionellen akustischen Instrumenten gespielt wird, den sogenannten Ngoni – Lauten aus Holz, Kürbis und Leder – und mittlerweile auch zusammen mit modernen Saiteninstrumenten, die elektronisch verstärkt werden.

### **Auf Augenhöhe mit den Machthabern**

Schon im 13. Jahrhundert überschritt der umherziehende Griot mit dem Ngoni auf dem Rücken ungehindert alle Grenzen: Jeder kannte sein Geschäft. Er wurde in die Versammlungen seines Schirmherrn geladen und spielte Musik, um Spannungen zu lösen und Konflikte zu entschärfen. Während er traditionellerweise demütig im Schneidersitz auf dem Boden saß, in der Nähe der wichtigsten Personen, weil sein Instrument keine Verstärkung hatte, vermittelte er seine Botschaften. So sah das bis ins 20. Jahrhundert aus, bis Bassékou den revolutionären Schritt unternahm, im Stehen zu spielen, wobei die Ngoni von einem Gurt wie bei einer Gitarre gehalten wurden.

Bei den älteren Ngoni-Spielern, die an der althergebrachten bescheidenen Selbstinszenierung des Griot-Musikers festhalten wollten, rief dieser Schritt viel Kritik hervor. Die Neuerung hat jedoch den großen Vorteil, dass sie die Ngoni vor dem Aussterben retten und auch das öffentliche Interesse an der traditionellen Live-Musik und den alten Liedern wiederbeleben konnte. Deshalb haben mittlerweile alle Gesellschaften des Sahel die Präsentationsweise von Bassékou übernommen.

Die Lieder der Griots basieren auf Traditionen. Oft werden die Taten historischer Persönlichkeiten besungen (z.B. geht es im Mandé-Gebiet oft um Kaiser Soundiata unter einem seiner vielen Namen, wie etwa »Kulanjan«), um die Zeitgenossen zu Bewunderung und Nachahmung anzuregen. Für Bassékou ist es die Freiheit, ja die Pflicht des Griots, sich dabei auch zu aktuellen Themen zu äußern. Dazu gehört auch die Kritik an Herrschern und Regierungen. Es geht ihm darum, die Wahrheit zu sagen, mit Fingerspitzengefühl, um positive Veränderungen zu fördern.

Die Griots werden aber auch oft dafür kritisiert, dass sie die Machthaber in Radio- und Fernsehsendungen nicht nur kritisieren, sondern auch ehren und lobpreisen. Aber dadurch können sie Einfluss nehmen. Ein Beispiel dafür, was die Verweigerung eines Lobpreises bewirken kann, ist allen Menschen in Mali wohlbekannt. Bassékous Großvater mütterlicherseits, Bazoumana Sissoko, wurde

dafür berühmt, dass er sich geweigert hatte, den Führer des Militärregimes von 1968 bis 1991 zu besingen. Die Bevölkerung verstand dieses beredte Schweigen nur allzu gut.

### **Die Katze aus dem Dorf jagen**

Die Musiken in Mali, ja in der gesamten Sahelzone, sind durch lokale Bezüge und ethnische Besonderheiten gekennzeichnet: je nachdem benutzen sie eine heptatonische oder pentatonische Skala (Mandé-Musik gehört zu den ersten, während Bambara und Songhoi zu den zweiten gehören), einen spezifischen Perkussionsstil oder eigene Instrumente, besondere Sprichwörter in den Texten, besondere historische Bezüge und verschiedene Tanzstile. Die Kombination dieser Elemente und die Melodie eines Liedes können die Herzen tief berühren – überall auf der Welt, aber vor allem, wenn sie sich auf die eigene Gemeinschaft beziehen. In manchen Gegenden werden Menschen durch das Hören von Musik und das Mittanzen in einen tranceähnlichen Zustand versetzt. Diese Art von Musik ist zentrales Charakteristikum der kulturellen Gemeinschaften in der Sahelzone. Sie ist so wichtig, weil vor der technischen Ausstrahlung von Musik öffentliche Veranstaltungen über viele Jahrhunderte hinweg mit gemeinschaftlichen Feiern verbunden waren (jedes Familienereignis in einem Dorf oder einer Kleinstadt wird als Gemeinschaftsveranstaltung angesehen). Es gibt außerdem Musik für jegliche Art von Tätigkeiten, etwa um bei harter körperlicher Arbeit die Kraft zu stärken und die Anstrengung zu mindern.

Die Musik der Westafrikaner und das Können der Darsteller – über lange Zeit die einzige Form der Unterhaltung für Jung und Alt, Frauen und Männer – hat auch heute noch zahlreiche Anhänger. Da der Rundfunk die Musik von früher isolierten oder räumlich weit entfernten Gemeinschaften verbreitet, ist es mittlerweile überall möglich, die verschiedenen Tanzrhythmen und Stile zu hören. Ein eindruckliches Beispiel ist der Song »Takamba«, den alle Menschen in Mali lieben und der zum Beispiel von der Diva Oumou Sangaré aus dem Süden von Mali gespielt wird. Bassékous eigene »Jonkolonik« ist eine lustige und lebendige Nacherzählung der Reaktion eines Lokalherrschers längst vergangener Zeiten auf die Nachricht, dass eine schwarze Katze sein Dorf betreten habe. Es geht dabei um die schicksalhafte Vorhersage, dass dies seinen Untergang bedeuten würde. Überall lieben die Zuschauer die Geschichte und das Bild, wie die Menschen die Katze aus dem Dorf jagen.

Über virtuose Instrumentalisierung hinaus bieten die Lieder abwechslungsreiche Unterhaltung. Die grundlegende Bedeutung der traditionellen klassischen Musik Malis ist es jedoch, Spannungen abzubauen und die Menschen zum Nachdenken über Emotionen und zum konstruktiven Handeln anzuregen – auch außerhalb der Religion, obwohl Gott oft angerufen wird, um den Menschen zu helfen. Traditionelle Aufführungen vermitteln Ratschläge, beruhend auf Hinweisen auf die Großzügigkeit und Geschicklichkeit der Vorfahren, umfassen eine Fülle von oft sehr alten Sprichwörtern sowie Hinweise auf die Eigenschaften von Tieren und der Natur – auch wenn diese für die städtische Jugend zunehmend unverständlich werden. Ein bekanntes und prägnantes Sprichwort ist oft weitaus eingängiger als die Interpretation einer Verwaltungsvorschrift. Wichtig ist es dabei zu wissen, dass die Darbietungen von einigen traditionellen Sufi-Führern durchaus gebilligt werden, in völligem Gegensatz zu allen wahhabitischen Klerikern.

### **Tage der Extremisten**

Der Erhalt des musikalischen Erbes Malis wird von den Mitarbeitern von Radio Mali und zunehmend seit der Einführung des Fernsehens in Mali im Jahr 1983 aktiv gefördert. Lokale Feste werden jetzt regelmäßig landesweit übertragen und vermitteln ein visuelles und akustisches Bild von dem, was ein so wichtiger Teil der Identität Malis ist. Aber der Tag der Extremisten ist angebrochen, die alles, was nicht spezifisch muslimisches Erbe ist, beseitigen wollen.

Bassékou bezeichnet Menschen, die unempfindlich gegenüber Musik sind, als »Menschen ohne Herz«. Es ist nicht schwer zu verstehen, von wem er da spricht.

Warum gilt Musik manchen Menschen in Mali als so gefährlich? Ganz so neu ist das Thema nicht.

Renommierte Berufsmusiker in Mali erzählen von ihren frühen Erfahrungen als Teenager, als sie sich nachts davonschleichen mussten, um sich kleinen Bands anzuschließen, weil ihre Väter es den jungen Musikern nicht erlaubten zu proben. Ein Grund war, dass Familien, die selbst keine Griots waren, nicht wollten, dass ihre Kinder sich außerhalb der ihnen von der Tradition zugewiesenen sozialen Rolle entwickelten. Ein anderer Grund war, dass manche Familie mit Griot-Hintergrund Sorge hatte, aus ihrem Kind könne ein armer Wandermusiker werden – es solle sich darum besser auf die Schule konzentrieren und einen anderen Beruf erlernen.

So manche Nicht-Griot-Familie hat auch die Sorge, dass die Musik die Kinder zu sehr den Einflüssen der Bars und Clubs aussetzen könnte – was definitiv nicht zu den Traditionen einer frommen malischen Familie passt. Bassékou ist der Meinung, dass diese Angst durch die Tendenz einiger Musiker Nahrung erhält, sich von ihrer wesentlichen Aufgabe abzuwenden: Anstatt das Publikum und insbesondere die Jugendlichen gut zu beraten, wollen diese Musiker lieber Ruhm und schnelles Geld. Diese Musiker mögen zwar von Griots abstammen, aber indem sie sich als »Künstler« und nicht mehr als Griots inszenieren, leben sie den jungen Menschen ein westliches Show-Business-Modell vor und versetzen deren Familien in Angst und Schrecken.

Das Problem geht aber natürlich noch weiter. Profimusiker dürfen ihre Kunst nicht mehr ausüben, seitdem extremistische muslimische Gruppen ihren Machtbereich im Norden und im Zentrum Malis ausgedehnt haben. Ihr strenger Lebensstil, geprägt von der arabischen Wüste, macht sie allergisch gegen ausländische Popmusik, aber auch gegen die Musik der Einheimischen. Dabei haben sie nicht unbedingt Angst vor einer Musik, die die Vorfahren ehrt und den Jugendlichen Ratschläge vermittelt, wie sie ein untadeliges, gottesfürchtiges Leben führen und Familie und Gemeinschaft unterstützen können. Für die Extremisten besteht das Problem vielmehr darin, dass die traditionelle Musik ein Forum für Kritik auf allen Ebenen, auch an den Machthabern, ist – und dass diese Kritik vom Griot geübt wird. Wird er dieser Verantwortung nicht gerecht, kann er das Gelübde, das er mit seiner Kunst leistet, nicht erfüllen.

Nicht nur in Nord- und Zentralmali zeigt sich, dass der extremistische Einfluss jedem Schuldgefühle auferlegt, insbesondere den Frauen, die permanent fürchten müssen, die importierten extremistischen Regeln und Gebote zu verletzen. So gab es zum Beispiel im Süden Malis eine Gruppe professioneller Musikerinnen aus der Region Sikasso, die ihren Lebensunterhalt mit dem Singen und Spielen von Perkussion-Instrumenten bei Familien- und Gemeindefeiern verdienten, aber auch mit Arbeitsliedern, um die Bauern beim Schuften auf den feuchten, schweren Böden ihrer Region zu unterstützen. Abgesandte der Extremisten haben die Dörfer aufgesucht und ihren Bewohnern verboten, die Dienste der Frauen weiterhin in Anspruch zu nehmen, so dass diese angesehenen Frauen mit besonderen Fähigkeiten die Grundlage ihres Lebensunterhalts verloren haben.

Die Extremisten wollen den Geist aller Malier kontrollieren und fürchten jeglichen Anflug von Dissens oder Kritik. Für Musiker, die

mit Gewalt bedroht werden, besteht die Wahl zwischen Nachgeben, dem Umzug in eine andere Gegend oder Verdrängung der Gefahr. Obwohl abgewanderte Musiker von ihren Kollegen in der Hauptstadt Bamako willkommen geheißen werden, können nur wenige von ihnen dort ihren Lebensunterhalt bestreiten, da auch die Ressourcen für die bereits bestehenden Gruppen knapp bemessen sind. Die politische Unsicherheit in Bamako erfordert teure Schutzmaßnahmen für das Publikum und die Interpreten, so dass die Kosten für Festivals in Mali in die Höhe geschwungen sind, das Arbeitsangebot stark reduziert ist und alle Musiker unter Verdienstausschlag leiden.

Bassékou erzählt, wie ihn einmal einige kurzärmelige, langbärtige muslimische Extremisten besuchten und ihn fragten, ob er als prominente Persönlichkeit die Eröffnung einer Moschee in der Gegend unterstützen würde. Sie erklärten, dass viele Muslime nicht richtig gläubig wären und deshalb Hilfe bräuchten, um ihre Lebensführung zu verbessern. Bassékous Reaktion war sehr direkt: Er sagte ihnen offen, dass er mit ihrer Ablehnung der Musik nicht einverstanden sei und dass er den Beweis hätte, dass der Prophet Mohamed Musik während des Gebets in seinem Haushalt geschätzt habe. Die Besucher sind gegangen.

Ein großes Problem bei der Aufklärung der Bevölkerung über den Extremismus ist der in Mali weit verbreitete Glaube an das Übernatürliche. Bassékou kann Fälle von Personen schildern, denen Kugeln aus Feuerwaffen nichts anhaben konnten oder die durch das Tragen spezieller Amulette unerwartet verschwinden konnten. Aber die Überzeugung potenzieller Selbstmordattentäter, dass ihr Handeln sie direkt ins Paradies führen werde, sei ein Irrglaube, der viel Leid und Tod nach sich ziehe. Doch wie viele Landsleute fühlt sich auch Bassékou in seiner Heimat sicher, weil er dort in einer Gemeinschaft lebt, in der sich alle persönlich kennen und somit potenzielle Störenfriede frühzeitig identifizieren können.

Er empfiehlt die folgende internationale Unterstützung:

- die Förderung der Musikerziehung, die in den malischen Schulen praktisch nicht vorhanden ist (möglicherweise mit privaten Mitteln der Zivilgesellschaft, jenseits der Kontrolle der bereits ausgelasteten und überforderten Bildungs- und Kulturinstitutionen), um das Wissen über die traditionelle Musik in Mali zu erweitern, den Geschmack zu schulen und Werte zu vermitteln;

- die bessere Ausbildung von Lehrern für die Organisation von Aufführung durch die Schüler, nicht nur für die Vermittlung trockener Musiktheorie;
- die finanzielle Unterstützung von Musikern – viele von ihnen brauchen Instrumente und Verstärker;
- die Unterstützung von Musikfestivals und Auftritten außerhalb von Bamako mit ausreichender Bewachung und Sicherheitsmaßnahmen;
- die Einbeziehung lokaler Griots in zivilgesellschaftliche Verhandlungen mit Gruppen, die in Konflikte verstrickt sind,
- das Schaffen einer Sozialversicherung für selbständige Musiker und deren Angehörige, ohne die das Weiterbestehen der malischen Musiktradition in Gefahr gerät;
- die Entwicklung eines Frühwarnsystems für Griots, um über erhöhte Spannungen zwischen den Religionsgemeinschaften zu berichten – wie viele andere sieht Bassékou darin eine ernsthafte Bedrohung.

*Aus dem Englischen von Mirjam Schneider*





**Gustavo Dudamel** hört  
**Simón Díaz** — *Arbolito Sabanero*

Walt Disney Concert Hall, Los Angeles, Kalifornien, 5. März 2015

# Karl-Josef Kuschel

## Hören können ohne hörig zu sein

Man nähert sich Yehudi Menuhin zuallererst über seine Musik. Aber ich schreibe im folgenden nicht als Musikwissenschaftler oder Musikkritiker, sondern als leidenschaftlicher Musikhörer, zu dessen wissenschaftlichem Arbeitsgebiet zugleich die Erforschung des Dialogs der Kulturen und Religionen gehört. Dabei gehe ich von der Tatsache aus, dass wir in Yehudi Menuhin gewiss einen der ganz großen Künstler in der Musikwelt des 20. Jahrhunderts vor uns haben, der zugleich sein Charisma in den Dienst des Friedens zwischen den Nationen und der Verständigung zwischen den Kulturen und Religionen gestellt hat. Sein internationaler Ruhm hat ihn nicht selbstgenügsam gemacht, sondern zu Aufgaben für andere motiviert: Aufgaben im Bereich des Musikpädagogischen und der Förderung junger, talentierter Künstler zugunsten von Bedürftigen und Marginalisierten (so war er aktiv für die Organisation *Live Music Now* in Deutschland) und zu Aufgaben im Bereich der Völkerverständigung. Dass Yehudi Menuhin also eine Verbindung von Musik und Völkerversöhnung geschaffen und vertreten hat, dass er in seinem Musizieren und Reden für die kulturtranszendierende Kraft der Musik eingetreten ist, für die gewalteindämmende, die friedenszerstörenden Kräfte immer wieder domestizierende Macht der Töne, das interessiert mich und viele, die seine Musik lieben. »Genau darum geht es in der Kunst«, hat er einmal geschrieben, »und dazu ist sie da«. Und weiter: »Wenn wir Leidenschaft nicht über die Kunst zum Ausdruck bringen, äussert sie sich als Zerstörung« (Unterwegs, 1996, 35). Das alles hat sich bei ihm Stück für Stück entwickelt.

Herkunft bestimmte auch bei ihm Zukunft. So konnte Yehudi Menuhin, der 1916 in New York City als Sohn russisch-jüdischer Eltern, Nachfahren chassidischer Rabbiner, geboren wurde, über seine Herkunft sagen:

»Meine Ursprünge? Meine Ursprünge liegen in den beiden riesigen Ländern, zwischen denen Europa sich befindet – Russland und den Vereinigten Staaten.«

Niedergelassen aber habe er sich in England und der Schweiz. Darüber hinaus betrachte er Europa aus der Perspektive des Nahen Ostens, Griechenlands und Nordafrikas, da seine Vorfahren nicht nur aus dem mediterranen Bereich stammten, sondern auch, so wörtlich, »von den asiatischen Steppen und den nördlichen Ländern jenseits des Baltikums«. Er spreche von daher, folgert Menuhin, »als ein Mensch, der auf keine spezifische Kultur beschränkt«, so sehr er auch als Musiker der Tradition jeder einzelnen verpflichtet sei, sei sie nun »slowakisch, katalanisch, schottisch, englisch oder bayerisch« (Unterwegs, 1996, 126).

### **Gegengift zum Nationalismus**

Kein Zufall somit, dass dieser Mann mit seiner kosmopolitischen Herkunft sich »in höherem Masse« als Europäer begreift »als der Vertreter irgendeiner dieser Nationen« (ebd.) und dieses Europäertum als Gegenmittel zu einem Nationalismus betrachtet, der diesen Kontinent im 20. Jahrhundert bereits zweimal in den Abgrund gerissen hat. Als Menuhin 1979 den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels entgegen nimmt, erinnert er sein deutsches Publikum daran, wie sehr diese große Nation »vom Krieg verwüstet« worden war. Er hatte es mit eigenen Augen gesehen, als er 1945 in Konzentrationslagern musizierte und 1946/47 wieder nach Berlin reist. Warum? Weil er das »wirkliche Antlitz des deutschen Denkens in seiner universalen Bedeutsamkeit« wieder zum Leuchten bringen und gerade hier die »universale Musik Beethovens« habe spielen wollen. Und dies aus der Überzeugung heraus: »Alle großen Deutschen waren Europäer«, gerade das ruft er in der Paulskirche seinem Publikum zu, »Europäer in des Wortes wesentlicher Bedeutung«. Und erinnert sie daran: Wien? Was sei Wien einst anderes gewesen als ein »Katalysator wegen seiner geographischen Lage am Kreuzweg Europas«? Mozart? Schöpfte er nicht aus italienischen Inspirationsquellen ebenso wie ein Johann Sebastian Bach? Und die Türken? Haben nicht auch sie Spuren in der musikalischen Mode Europas hinterlassen? Beethoven? Hat er nicht Weisen schottischer Volksmusik erarbeitet? Joseph Haydn? Ist er nicht von Esterhazy in Ungarn nach London gezogen, wo seine Symphonien 93 bis 104 entstanden sind? Und Mendelssohn

und Händel? Der erste setzte sich dem rauen Klima der Hebriden aus, der andere wurde »Ehrenengländer«, 1685 in Halle geboren, 1759 in London gestorben, in Westminster Abbey beigesetzt.

### **Komposthaufen der Zivilisation**

Nein, diese »einzigartige europäische Zivilisation«, meint Menuhin, »ist wie ein reicher, riesiger Komposthaufen, auf dem unsere ganze Geschichte zum Fermentieren und Fertilisieren geworfen ist« (Preisrede, 9 u. 10). Er selber weiß sich von Herkunft und musikalischem Repertoire dieser ungemein fruchtbaren Verbindung der Kulturen verbunden. Hier liegt die Wurzel seiner Wachheit für alle Stilformen in den Kompositionen der Menschheit, in der Welt der Musik, die er immer stärker als die eine Welt-Musik wahrnimmt. Und hier liegt die Wurzel seines grenzenüberwindenden humanitären Engagements. Man hat ihn nicht von ungefähr einen »echten Weltbürger« und »fahrenden Kosmopoliten« genannt, der »keinem Volk angehöre und keiner Kategorie oder Gruppe zuzuordnen sei. Nur eine einzige »brüderliche Gemeinde« kenne er: »diejenigen« nämlich, »die, wo immer in der weiten Welt, hören können, ohne hörig zu sein«. Ihre Heimat sei auch die seine: »das Reich der Töne, das keine Grenzen kennt«. (Laudatio Friedenspreis, 1979). Nicht zufällig tragen denn auch seine beiden Memoiren-Bände die Titel »Unvollendete Reise« (dt. 1976) und »Unterwegs«, drei Jahre vor seinem Tod 1996 noch erschienen.

Hier kann man lernen, dass Menuhin sich gerade das Spezifische der Musik für seine Arbeit an einer »globalen Gemeinschaft der Nationen« zunutze gemacht hat. Musik ist ja Sprache ohne Sprache, Ton-Kunst ohne Wortkunst, in der Tonsetzung genau kalkuliert, aber letztlich unsagbar, das Hirn herausfordernd und zugleich das Herz berührend, rational und emotional zugleich, von Bedeutungen schwer, aber in Worten nicht zu fassen. Das macht sie unverwechselbar und genau das ist ihre Chance. Menuhin hat das erkannt. Denn die Tonsprache der Musik ist von allen Menschen erlern- und erlebbar, welche Sprache auch immer sie sprechen, aus welcher Kultur auch immer sie kommen, zu welchem Gott auch immer sie beten. Das hat sie mit der Mathematik gemeinsam. Worte trennen oft, Musik verbindet. Wort-Sprache baut eher Barrieren, die Ton-Sprache Brücken. Wie stark ist doch die Sprache der Töne gegenüber der Sprache der Worte. Toccata und Fuge F-Dur von Johann Sebastian Bach? In Sprache nicht erfassbar. Wer hätte je beschreiben können, was man an Nuancen hört, wenn Schuberts »Impromptus« erklingen

oder die »Nocturnes« von Chopin? Wie armselig ist die Wortkunst gegenüber der Tonkunst, die aber zugleich auf die Wortkunst angewiesen bleibt, will man verstehen, was man hört und anderen mitteilen, was man erfährt.

### **Unausdeutbare Sprache Musik**

Aber keine Tonfolge und keine Klangfülle ist in Sprache restlos übersetzbar. Die Größten unter den Wortkünstlern sind daran gescheitert. Selbst ein Tolstoi. Was er zum Violinspiel in Beethovens »Kreutzer-sonate« (op. 47) in seiner gleichnamigen Erzählung zu sagen hat, ist tief und mitreißend, gewiss, aber was ist das gegenüber dem Hörerlebnis? Was Hesse im »Glasperlenspiel« zu Bachs »Kunst der Fuge« zu schreiben weiß, ist gescheit, aber die Sprache der Klänge und Töne? Unausdeutbar. Was Stefan Zweig in den »Sternstunden der Menschheit« zur Entstehung von Händels »Messias« zu schreiben versteht, ist ergreifend, aber die Musik ist dadurch nicht erfasst. Und die wenigen Druckseiten Prosa, die Thomas Mann im »Doktor Faustus« dem Musiklehrer des angehenden Komponisten Adrian Leverkühn, Wendel Kretschmer, über Beethovens c-Moll Klavier-sonate opus 111 in den Mund legt, sind brilliant. Das große Rätsel dieser Sonate: Warum kein dritter Satz bei diesem einzigartigen Stück des späten Beethoven? Aber was ist die tiefste und brillianteste Prosa gegen die Musik selber? Menuhin hat sich genau das für seine internationale Friedensarbeit zunutze gemacht. Er wusste, die Musik spricht einen universalen Code, der wortlos verstanden wird, ob in Europa, Indien, Japan oder China.

Wie er seine Arbeit über das rein Ästhetische, Technische und Virtuose hinaus verstanden haben wollte, kann man in den »Erinnerungen« nachlesen. Da war er ganz realistisch, weil er um das Mühselige und oft Enttäuschende der Versöhnungsarbeit weiß. Aber auch wenn sein »Ehrgeiz«, schreibt er, »wenigstens gelegentlich die Menschen zu versöhnen, vom Fehlschlag bedroht« sei, heiße das nicht, dass er dieses »Ziel« aufgegeben habe. Und wörtlich:

»Ich bin mit meinem Kopf schon gegen eine ganze Reihe von ideologischen Wänden gerannt, aber die Erfahrung hat mich nicht davon überzeugt, dass die Musik vor der Unversöhnlichkeit der Menschen kuschen muss oder dass der Musiker nur dumpf vor sich herfiedeln darf, während die Welt in Flammen steht.« (Unvollendete Reise, 258)

Nein, sein Realismus war nie bitter, seine Enttäuschung nie zynisch genug, als dass er je die Botschaft des Schlusschors aus Beethovens »Neunter« von der potenziellen Brüderlichkeit aller Menschen zu einem »leeren Wahn« (F. Schiller) erklärt hätte: »Alle Menschen werden Brüder ...«!

### **Spirituelle Substanz**

Zugewachsen ist ihm auch schon früh die Erkenntnis, dass die Kulturen und Religionen in ihrer spirituellen Substanz zusammengehören und dass die Musik mit ihren so verschiedenen Stilen und Formen ein Bewusstsein dafür schaffen kann. Schon 1952 reist er nach Indien, früher als viele Europäer seiner Profession, und kommt seither nicht mehr los vom »Geist Indiens«, wie der das nennt: Meditation, Philosophie, Religion, Jahrtausende alt. Es herrsche hier, schreibt er, »ein außergewöhnlicher, auf Überlieferung beruhender Sinn für das Heilige in Bezug auf alles, was das Leben« betreffe, »ob es nun Schöpfung oder Vernichtung« sei. Er selber werde es immer »als einen Glücksfall« betrachten, gleich nach dem Krieg nach Indien gekommen zu sein, als es für den Westen Neuland war und er die indische Musik, Kunst, Tanz, Bildhauerei und Malerei zum ersten Male in die USA habe bringen können. Zum ersten Male hätten Amerikaner durch Fernsehen und Schallplatten die größten indischen Musiker sehen und hören können: Ali Akbar Khan, Ravi Shankar, Chatur Lal und herrliche Tänzer wie Shanto Rao. *West meets East*, heißt denn auch eine Einspielung, auf der Menuhin und Ravi Shankar zusammen musizieren und Indisches und Europäisches ineinander fließen lassen.

Dasselbe gilt für China. Es sind bewegende Passagen, die Menuhin diesem Land und seiner ebenfalls Jahrtausend alten Musikkultur widmet. Es hatte das Ende von Maoismus und Kulturrevolution gebraucht, bis er 1979 erstmals nach China reisen kann. Noch vor Jahren waren chinesische Musiker ins Gefängnis gekommen, wenn sie westliche Musik spielten. Jetzt trifft er im Pekinger Konservatorium, vor kurzem erst wiedereröffnet, auf die »wunderbare Lernfähigkeit dieses Volkes« und lernt ihre Musikalität kennen »mit den typisch chinesischen Instrumenten«. Menuhin und seine Frau hören »etliche bemerkenswerte, hinreißende Aufführungen chinesischer Musik. Ihre Instrumente seien »nicht nur faszinierend, sondern musikalisch und emotional dramatisch« (Unterwegs, 43). Jetzt hatte Menuhin einen universalen Blick auf die großen Musiktraditionen der Menschheit gewonnen.

Denn im selben Jahr 1979 strahlt die Canadian Broadcasting Corporation eine achteilige Fernsehserie aus, in der Menuhin seinem Publikum »Die Musik des Menschen« vorstellt. Ein mit Bildern opulent ausgestattetes Begleitbuch trägt ebenfalls diesen Titel. Das Projekt ist wahrhaft global angelegt, geschichtlich tief und kulturvergleichend reich. Die Ursprünge der Musik werden untersucht von den prähistorischen Zeiten an bis zu den ersten großen Kulturen der Sumerer, Ägypter, Chinesen, um dann zur klassischen Epoche des alten Griechenland zu kommen und darüber hinaus bis zu den Musikkulturen Afrikas, einst und jetzt. Und das alles in dokumentarischen Aufnahmen vor Ort, ob in den entlegensten Dörfern des Senegal oder in den Klöstern von Sylos, ob in den Gärten der Alhambra oder im Amphitheater von Delphi.

Buchstäblich bis an die Uranfänge der Menschheit reicht die geschichtliche Tiefenbohrung dieses Mannes. Beinahe aus allem, was in der Natur zu finden sei, – Knochen, Horn, Weidenrinde, Tierdärme – habe der Mensch Musikinstrumente gemacht, beobachtet er. »Die Musik«, sie sei »die älteste menschliche Ausdrucksform«, »älter als die Sprache oder die Kunst«. Sie beginne »mit der Stimme und unserem überwältigendem Bedürfnis, mit anderen in Verbindung zu treten«. Und er schreibt:

»Musik mag vieles sein: expressiv, verbindend, bewegend und inspiriert, selten aber ist sie zufällig, nicht einmal dann, wenn sie das ewige Rauschen des Meeres oder die Unmittelbarkeit des Vogelgesangs widerspiegelt. In der Musik sind der Schrei des neugeborenen Kindes, das hämmernde Stakkato eines Spechts, das Krachen des Donners und das Raunen des Windes im Weizenfeld ebenso wesentliche Klänge wie das Gurren von Tauben oder das Rascheln der Samenschoten, das Klingen von Metall oder der sanfte Tritt des Fußes im Unterholz. Bilden nicht gerade diese sehr natürlichen Geräusche das Rohmaterial, aus dem sich der Mensch seine Musik erschafft?« (Vorwort, S. IX)

Hier, bei diesen Bausteinen zu einer Philosophie universaler Musikalität, grundgelegt in der Schöpfung und in jedem Menschen, erreichen wir den tiefsten Grund für Menuhins Auftrag zu einem die Menschen und die Schöpfung verbindenden Dialog der Kulturen und Religionen.

## Wiedergewinnen des Seelenheils

Und ein letztes kommt hinzu: Wer sich in seine Erinnerungen und Schriften vertieft, vor allem den Essay-Band »Kunst als Hoffnung für die Menschheit« von 1986, dem drängt sich der Eindruck förmlich auf: Je mehr dieser Mann die großen Kulturen der Menschheit kennen lernt, eine westlich verengte Perspektive durch Begegnungen vor allem mit der Musik-Kultur des Osten aufbricht und für die wechselseitige Bereicherung von Menschen durch die Kraft der Musik eintritt, desto stärker entwickelt sich der *homo aestheticus* in ihm zu einem *homo spiritualis*, der nicht nur täglich mit Hilfe des indischen Yoga seinen Körper in Zucht nimmt, sondern auch seine spirituellen Quellen ohne alle Religionsvermischung universalisiert. Früher als andere hatte Menuhin erkannt, dass wir in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Westeuropa zwar Religion auf eine geschichtlich beispiellose Schwundstufe öffentlicher Präsentation haben schrumpfen und ein nie gekanntes Maß an Vergleichgültigung gegenüber dem Religiösen zugelassen haben, dass aber, weltweit gesehen, ob in Indien, Südostasien oder Afrika, Religion eine Massen von Menschen nach wie vor treibende, motivierende und bindende Kraft ist. Der Einfluss von Hinduismus oder des Islam ist ungebrochen.

Menuhin vertraute darauf, dass alle Menschen spirituelle Quellen in sich tragen, oft verschüttet oder verdrängt, aber erweckbar, dass sie Antennen besitzen, die sie für die Wahrnehmung des Unendlichen disponieren, ob in der wortlosen Meditation erahnt oder in Gebeten und Liedern angerufen. Und die Kunst? Sie könne eine wichtige Rolle »bei der Wiedergewinnung unseres Seelenheils spielen«, schreibt Menuhin. Und man möchte es ihm glauben, wenn er so Verführerisches wie dieses zu Papier bringt:

»Das ist jedenfalls meine Überzeugung – ein Glaube, der sich ganz fest auf das Erbe gründet, das uns in Michelangelos Moses, in Rembrandts Nachtwache, in der Kathedrale von Chartres, in Bachs h-moll Messe und ebenso in Henry Moores King and Queen, Picassos Pierot, im Opernhaus von Sidney und in Bartoks Streichquartetten überkommen ist.« (Kunst als Hoffnung, 163)

Aber Menuhin wusste zugleich, dass die Zeiten des Monopolan-spruchs einer Religion für ungezählte suchende Menschen vorbei ist. Die Zeit des religiösen Exklusivismus ist abgelaufen, so sehr er in einzelnen Regionen etwa des Hinduismus oder des Islam heute neue

Zuckungen erlebt. Menuhin aber hat schon in den 1990er-Jahren den, so wörtlich, »verlockenden Gedanken« entwickelt,

»ein universeller Glaube könnte letztendlich den Gott Abrahams, den Sohn Gottes (Christus) und andere Religionen, selbst den Buddhismus, in sich aufnehmen und zu der Überzeugung, zu dem moralischen Imperativ führen, der anerkennt, dass ›Omnia Animat‹, alles beseelt ist, dass die gesamte Schöpfung, einschliesslich eines jeden von uns, von einem Geist beseelt ist – unser Gewissen wie auch unser Bewusstsein legen Zeugnis davon ab, dass wir dem Einen angehören –, der uns in die Lage versetzt, in den alten jüdischen Traditionen des mystischen Kommunizierens mit dem Anderen unmittelbar und ohne Vermittler mit Ihm in einen Dialog zu treten, so wie wir dies über unser Gewissen untereinander können. ›Omnia Animat‹ ist das Gegenteil aller Lehren der Ausschliesslichkeit, aller Lehren, die Überlegenheit für sich beanspruchen, aber auch der Garant einer unendlichen Vielfalt.« (Unterwegs, 143 f.)

Damit wird sein Denken anschlussfähig an heutige Diskurse in Politik-, Rechts- und Religionswissenschaft über globale Zivilgesellschaft, die Universalität von Menschenrechten, der Herausbildung eines Weltrechts und der Implementierung globaler ethischer Standards. Denn ein Bewusstsein für die eine, vielfältige Menschheitskultur, wie Menuhin sie vorschwebte, wird sich nur durchsetzen, durch ein gleichzeitig entwickeltes Bewusstsein für die Gültigkeit eines gemeinsamen Ethos der Menschheit, getragen von religiösen und nichtreligiösen Menschen. Für das also, was heute unter dem Programmwort »Weltethos« diskutiert und implementiert wird. In diesen Diskursen ist Menuhin als Repräsentant der Kunst eine unverwechselbare Stimme. Zeuge und Anwalt zugleich.

»Bei meinem Versuch, die Musik des Menschen zu erforschen«, hatte er sein Vorwort zur »Die Musik des Menschen« enden lassen, habe er sich von der bescheidenen Absicht leiten lassen aufzuzeigen,

»dass Geistiges und Sinnliches in der Musik verschmolzen würden, dass die Musik Ekstase ohne Schuldgefühle spenden, einen Glauben ohne Dogma, Liebe als Verehrung überbringen und den Menschen mit der Natur und dem Unendlichen in Einklang bringen könne.« (Die Musik des Menschen, Vorwort, XI)

Kein Zufall also, dass es ihn gedrängt hat, diesem »Glaube ohne Dogma« auch einmal Sprache und Form zu geben.

### **Herangezogene Texte von Yehudi Menuhin (1916–1999):**

*Unvollendete Reise. Lebenserinnerungen*, München 1976.

*Die Musik des Menschen* (mit Curtis W. Davis), Genf 1980.

*Kunst als Hoffnung für die Menschheit. Reden und Schriften. Mit einer Laudatio von Pierre Bertaux*, München-Zürich 1986.

*Unterwegs. Erinnerungen 1976–1995*, München-Zürich 1996.

Über Yehudi Menuhin zum 100. Geburtstag:

Eggebrecht, Harald, *Helles Flirren*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 22.4.2016.

Büning Eleonore, *Er hatte noch den Bogen raus*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2. Mai 2016.

# Hinweise zu den Autorinnen und Autoren

**Kira Alvarez** ist Doktorandin an der Freien Universität Berlin und forscht zu Themen auf der Schnittstelle zwischen Musik, Religion und Politik sowie zur internationalen Musikdiplomatie.

**Hans Bäßler**, Prof. Dr., war Leiter der Studiengänge »Musik vermitteln« der Musikhochschule Lübeck. Von 2003 bis 2013 Mitglied des Präsidiums des Deutschen Musikrates, von 2003 bis 2015 Vorsitzender des Bundesfachausschusses Musikalische Bildung. Von 2001 bis 2003 und seit 2013 Präsident der Föderation musikpädagogischer Verbände. Seit 2014 Ehrenpräsident des BMU.

**Alicia de Banffy-Hall** promoviert als Community Musician in Musikpädagogik an der Hochschule für Musik und Theater München.

**Jens Cording** ist Projektleiter für Kultur in der Siemens Stiftung.

**Detlef Diederichsen** ist Publizist und Bereichsleiter für Musik, Tanz und Theater im Berliner Haus der Kulturen der Welt.

**Frank Duerr**, Dr. phil, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Museum MUT der Eberhard Karls Universität Tübingen.

**Mario Dunkel** ist Juniorprofessor für Musikpädagogik mit dem Schwerpunkt transkulturelle Musikvermittlung (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg).

**Daniel Mark Eberhard** ist Professor für Musikpädagogik und Musikdidaktik an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt und Initiator des Masterstudiengangs »Inklusive Musikpädagogik/Community Music«.

**Eva Feldmann-Wojtachnia** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Centrum für angewandte Politikforschung (CAP) in München.

**Marianne I. Franklin** ist Professorin für Globale Medien und Politik an der Goldsmith University, London.

**Dieter Gorny** ist Medienmanager, Lobbyist und Musiker sowie Professor für Kultur- und Medienwissenschaft an der Fachhochschule Düsseldorf. Er ist Präsidiumsmitglied des Deutschen Musikrates und war bis 2017 Vorstandsvorsitzender des Bundesverbands Musikindustrie. 2015 wurde er von Bundeswirtschaftsminister Sigmar Gabriel zum »Beauftragten für Kreative und Digitale Ökonomie« berufen.

**Björn Gottstein** ist Redakteur für Neue Musik beim SWR in Stuttgart. Seit 2015 ist er Leiter der Donaueschinger Musiktage.

**Ronald Grätz**, geboren 1958 in São Paulo, ist Generalsekretär des Instituts für Auslandsbeziehungen (ifa) e.V.

**Nils Grosch** ist Professor für Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft an der Universität Salzburg.

**Frederik Hanssen** ist Kultur- und Musikjournalist in der Redaktion des Berliner Tagesspiegel.

**Christian Höppner**, geboren 1956 in Berlin, ist Generalsekretär des Deutschen Musikrates, dessen Präsidiumsmitglied bzw. Vizepräsident er von 2000 bis 2004 war. Seit 1986 unterrichtet er Violoncello an der Universität der Künste Berlin.

**Satch Hoyt** ist Musiker, Komponist und bildender Künstler in Berlin. In seinen künstlerischen Arbeiten setzt er sich vor allem mit der sogenannten »middle passage« auseinander und reflektiert die Geschichte der afrikanischen Diaspora.

**Bassékou Koyaté** ist Griot-Musiker und kommt aus Mali. Bekannt wurde er als virtuoser Ngoni-Spieler und Modernisierer der Musik der westafrikanischen Griots.

**Sebastian Krumbiegl** ist Sänger der Band »Die Prinzen« und als Solokünstler aktiv.

**Karl-Josef Kuschel**, Prof. em., war von 1995 bis 2013 Professor und Akademischer Direktor für Theologie der Kultur und des interreligiösen Dialogs sowie stellvertretender Direktor des Instituts für ökumenische und interreligiöse Forschung der Universität Tübingen. Von 1995 bis 2009 war er Vizepräsident der Stiftung Weltethos.

**Sönke Lentz** ist Projektleiter des Bundesjugendorchesters.

**Mark Mast** ist Dirigent und künstlerischer Leiter mehrerer Festivals und Institutionen. Als Chefdirigent und Intendant der Bayerischen Philharmonie ist Mast seit vielen Jahren auch pädagogisch tätig.

**Verena Metze-Mangold** ist Präsidentin der Deutschen UNESCO-Kommission.

**Cornelia Nuxoll** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Göttingen und Mitglied der Free Floater Forschungsgruppe »Musik, Konflikt und der Staat«.

**Detlef Pollack** ist Professor für Religionssoziologie in Münster.

**Kamal Salhi** ist Dozent für Frankophonie-, Postkolonial- und Nordafrika-Studien an der University of Leeds und stellvertretender Direktor des Leeds Centre for African Studies, Großbritannien.

**Dörte Schmidt** ist Professorin für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin. Sie ist Vizepräsidentin des Landesmusikrats Berlin, Präsidiumsmitglied im Deutschen Musikrat und Präsidentin der Gesellschaft für Musikforschung.

**Stefan Schomann** ist freier Autor und Journalist.

**Shain Shapiro**, Dr., ist der Gründer von »Sound Diplomacy«, einer Organisation, die Städte und Regierungen in den Bereichen Musikstrategie, Wirtschaftsberatung und Forschung unterstützen.

**J. P. Singh** ist Direktor des Instituts für internationale Kulturbeziehungen und Professor für Kultur und politische Wirtschaft an der Universität Edinburgh.

**Almuth Süberkrüb** ist Professorin für Musikpädagogik, Allg. Instrumental-/Vokaldidaktik und Elementare Musikpädagogik an der HfMT Hamburg. Sie ist künstlerische Leiterin des Projektes »International Music Education« (in Kooperation zwischen Kultur Palast Hamburg, der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, BFD welcome und der EEGG).

**Wolfgang Welsch**, Prof. em., ist Philosoph und hat vielfach zur transkulturellen Gesellschaft publiziert.

**David-Emil Wickström** ist Professor an der Popakademie Baden-Württemberg.

Erste Auflage 2019

© 2019 für die Fotografien: Richard Ehrlich  
© 2019 für die Texte bei den Autoren  
© 2019 für diese Ausgabe Steidl Verlag, Göttingen  
Alle Rechte vorbehalten

Herausgeber: Christian Höppner, Deutscher Musikrat,  
und Ronald Grätz, Institut für Auslandsbeziehungen  
Übersetzung und Lektorat: Mirjam Schneider  
Buchgestaltung: Holger Feroudj / Steidl Design  
Umschlagabbildung: Dianne Reeves hört Laura Mvula – *She*,  
aus Richard Ehrlich: Face the Music (Steidl 2015), © Richard Ehrlich  
Bildbearbeitung: Steidl image department  
Gesamtherstellung und Druck: Steidl, Göttingen

Steidl  
Düstere Str. 4 / 37073 Göttingen  
Tel. +49 551 49 60 60 / Fax +49 551 49 60 649  
mail@steidl.de  
steidl.de

ISBN 978-3-95829-526-1  
Printed in Germany by Steidl