



KULTURGUT

AUFBEWAHRT FÜR DIE EWIGKEIT

Von Cornelia Härtl

Musik ist wohl das wichtigste Kulturgut unserer heutigen Zeit. Aber wie erhält man ein so bedeutendes Gut für die Nachwelt? Martin Kunze hat mit seinem Projekt »Memory of Mankind« eine bemerkenswerte Lösung geschaffen: In einer Salzmine im österreichischen Hallstatt sammelt er in einem Archiv aus Keramiktafeln Momentaufnahmen unserer Zeit – geschützt und haltbar für eine Million Jahre.

360 Meter über den Dächern Hallstatts befindet sich der Eingang zum ältesten Salzbergwerk der Welt. Seit 7000 Jahren wird hier Salz abgebaut. Nicht umsonst gehört es zur UNESCO-Welterbestätte Hallstatt/Dachstein-Salzkammergut. Ein geschichtsträchtiger Ort, an dem im Laufe der kommenden Jahrzehnte auch ein Archiv entstehen soll, in dem für die nächsten eine Million Jahre ein »Schnappschuss« unserer heutigen Zeit aufbewahrt werden soll.

MUSIK

Durch einen schmalen Tunnel gelangt man mit einer Bahn 500 Meter weit in den Berg hinein. Hier beginnt für die Touristen die Führung durch das Schaubergwerk. Und etwas abseits des Getümmels präsentiert uns Martin Kunze sein vorläufiges »Memory of Mankind«-Lager: Bis unter die Decke stapeln sich die schweren gelben Tonkisten, die im Laufe der Zeit mit 20 x 20 Zentimeter großen Keramikplatten gefüllt werden und ein Spiegelbild unserer heutigen Gesellschaft abbilden sollen.

Martin Kunze und »Memory of Mankind«

Seit über zehn Jahren beschäftigt sich Kunze gedanklich mit diesem Projekt – er stellte sich jede Menge Fragen über das Was, Wie, Wo und Warum und gelangte so bereits zu einigen sehr durchdachten Lösungen. An der Kunsthochschule studierte er Keramik: »Als Keramiker schafft man Dinge, die auch in 5000 Jahren noch erhalten sind.« Gleichzeitig stellte er sich die Frage, wie es in der Zukunft wohl mit unseren heutigen Aufzeichnungen aussieht.

Foto: Cornelia Härtl

Zwar werde momentan so viel publiziert wie nie zuvor in der Geschichte, gespeichert werden diese Aufzeichnungen aber hauptsächlich digital beziehungsweise online. Was also wird man aus unserer heutigen Zeit später einmal finden?

Zwei Szenarien hält Kunze für denkbar: Entweder man findet überhaupt keine Überlieferungen mehr, weil wir aus ökonomischen und ökologischen Gründen (beispielsweise aufgrund des hohen Energieverbrauchs und der CO₂-Emissionen durch das Internet) gezwungen waren, Daten zu löschen. Oder man findet ein zufälliges Datenfragment, das ein sehr verzerrtes Bild unserer Zeit widerspiegeln würde.

Weniger als ein Prozent der Aufzeichnungen aus der Antike sind heute erhalten. Da Publikationen damals aber sehr aufwendig waren, wurden nur Inhalte mit einer gewissen Relevanz veröffentlicht – dementsprechend können wir heute trotzdem ein relativ realistisches Bild der antiken Denkweise nachzeichnen. Heute dagegen ist Publizieren sehr einfach; jeder kann veröffentlichen, was immer er möchte. Und da Pseudo-Wissenschaften derzeit eine breitere Zuhörerschaft finden als richtige Wissenschaften, gibt es mehr Beiträge über Kornkreise als über Gravitationswellen. Ein zufälliges Datenfragment würde dementsprechend nur sehr wenige Dinge enthalten, die uns heute besonders wichtig sind und die wir mit großem Aufwand betreiben – wie zum Beispiel medizinischer Fortschritt, wissenschaftliche Forschung, die Erkundung des Weltalls und Ähnliches.

Der Inhalt des MOM-Archivs

Um diese Szenarien zu vermeiden und ein »Global Alzheimer« zu verhindern, will Kunze in seinem Archiv gezielt Inhalte auswählen und aufbewahren. Die Inhalte sind in drei Gruppen gegliedert: In der ersten Gruppe sollen allgemeine Inhalte gesammelt werden, die ein möglichst umfassendes und objektives Bild unserer Zeit wiedergeben – beispielsweise in Form von täglichen Leitartikeln der größten Zeitungen weltweit. Die zweite Gruppe enthält spezifische Beiträge von Institutionen, so können beispielsweise Museen ihre wichtigsten Exponate einreichen, Universitäten die besten Abschlussarbeiten und die Nuklearindustrie die Standorte von Atommüll-Lagerstätten festhalten. Eine wichtige Rolle spielen in diesem Bereich außerdem Preise und Auszeichnungen, beispielsweise im Bereich Literatur oder Wissenschaft.

Individuelle Inhalte werden in der dritten Gruppe gesammelt. Jeder darf sich hier beteiligen und einbringen: Auf der MOM-Internetseite kann man beispielsweise einen Textbeitrag bis zu 5000 Zeichen kostenlos hochladen. Einen Filter oder eine Redaktion gibt es nicht, es muss nur erklärt werden, warum gerade dieser Text erhaltenswert ist. »Das ist wichtig für die Relation der Inhalte, wenn zukünftige Historiker die Tafeln eines Tages analysieren«, erklärt Kunze. Wer 150 Euro spendet, darf eine komplette Tafel (auch mit Bildmaterial) gestalten, bei 350 Euro erhält man sogar ein Duplikat der Tafel in einer Geschenkbox. Dies wird häufig im Rahmen von besonderen Anlässen wie Jubiläen oder Hochzeiten genutzt.

Die dritte Gruppe führte auf wissenschaftlicher Seite anfangs zu »Naserümpfen«, erzählt Kunze schmunzelnd. »Manche haben vor allem den wissenschaftlichen Sinn von tausenden Hochzeits-Tafeln hinterfragt.« Mittlerweile konnten Archäologen und Linguisten diese Bedenken allerdings zerstreuen: Wenn ein Ereignis wie eine Hochzeit besonders häufig im Archiv zu finden sei, betone dies nur die Wichtigkeit dieses Ereignisses für unsere Gesellschaft. Und aus linguistischer Sicht gäbe es nichts Besseres als viele verschiedene Beschreibungen des gleichen Ereignisses.

»» Hier wird ein Bild unserer Zeit festgehalten, das kein anderes Archiv festhält. ««

Kunze sieht vor allem in der dritten Gruppe die größte Stärke des Projekts. Schließlich werde hier thematisch ein unglaublich breites Spektrum abgedeckt – vom Liebesbrief über private Geschichten bis hin zu Abschlussarbeiten: »Hier wird ein Bild unserer Zeit festgehalten, das kein anderes Archiv festhält.« Er betont, MOM sei kein Wissensspeicher, sondern vielmehr ein »Schnappschuss« unserer Zeit. Viel spannender als unser heutiger Wissensstand sei der Weg dorthin, also wie wir dieses Wissen erlangt haben. Deshalb spielen Blogs auch eine wichtige Rolle im MOM-Archiv.

Wie macht man Inhalte haltbar?

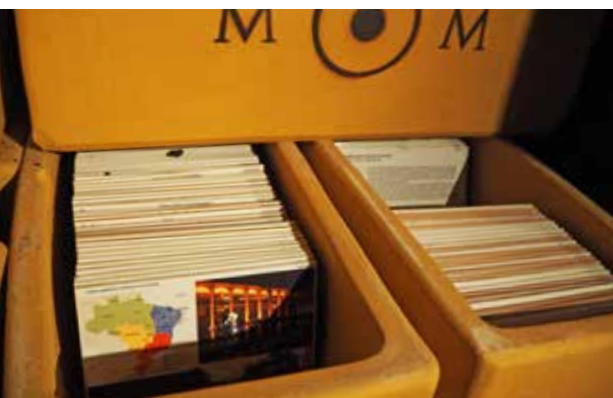
Momentan gibt es zwei Möglichkeiten, Inhalte im MOM-Archiv aufzubewahren: Auf »Level1-Tafeln« können Texte und Farbbilder verewigt werden. Die Tafeln bieten Platz für etwa 50000 Zeichen in Schriftgröße 4. Dank eines speziellen Druckver-



Das MOM-Archiv ist in der UNESCO-Welterberegion Hallstatt/Dachstein am Hallstätter See zu finden.



Durch diesen schmalen Tunnel gelangt man zum vorübergehenden Lagerplatz in der Salzmine.



Etwa 500 Keramiktafeln lagern bereits im Archiv.



Fünf Millionen Zeichen passen auf den keramischen Mikrofilm.

fahrens und besonderer temperaturbeständiger Farbkörper eignen sich diese Tafeln vor allem für Fotos. Die Tafeln sind hitzebeständig bis 1200 Grad Celsius und resistent gegenüber Chemikalien, Wasser, Strahlung, Magnetismus und Druck.

Bis zu fünf Millionen Zeichen sowie Grafiken in Schwarzweiß bekommt man darüber hinaus auf einer »Levelz-Tafel« unter, dem sogenannten keramischen Mikrofilm. Das entspricht etwa fünf Büchern mit jeweils 400 Seiten. Dabei werden mikroskopisch eingravierte Buchstaben beziehungsweise Linien auf dünne, aber dennoch hochstabile keramische Platten übertragen. Lesbar sind diese bereits mit einer Zehnfach-Lupe. Die »Levelz-Tafeln« sind temperaturresistent bis 1400 Grad Celsius, beständig gegen Säuren und Laugen, Druck und elektromagnetische Strahlung.

Musik im MOM-Archiv: Klänge für die Ewigkeit

Als wichtigstes Kulturgut unserer Zeit soll natürlich auch Musik im MOM-Archiv verewigt werden. »Ich könnte mir zum Beispiel vorstellen, dass man Instrumente mit Bauanleitungen abbildet«, überlegt Kunze. Und natürlich eine Erläuterung des Notensystems sowie Noten von verschiedenen Werken. »Für Partituren eignet sich beispielsweise der keramische Mikrofilm. Etwa 140 Seiten würde man auf einer Tafel unterbringen. Wer möchte, darf uns also gerne seine Kompositionen zukommen lassen.«

Aber natürlich denkt Kunze auch hier schon viel weiter: Er will die Musik in seinem Archiv auch hörbar machen! Derzeit wird an einer dauerhaft haltbaren CD geforscht. Eine erste Überlegung war, Schallplatten aus Porzellan zu machen oder Soundfiles auf keramischem Mikrofilm grafisch aufzuzeichnen. Ein Prototyp aus Silizium-Scheiben mit einer Wolframbeschichtung existiert bereits. Darauf können digitale Daten geschrieben werden.

Theoretisch wäre es auch möglich, diese Scheiben mit einem CD-Audio-Format zu beschreiben. Das CD-Audio-Format ist sehr einfach, fast noch analog. Es hat kaum Korrekturmechanismen und Kompressionen, sodass man relativ einfach darstellen kann, wie aus diesem digitalen Format wieder ein analoges wird. »Wir sind dann zu dem Schluss gekommen, dass eine Kombination aus Bedienungsanleitung und diesen Audio-CDs eine entzifferbare Möglich-

keit ist, wie man Musikdateien im Archiv einlagern könnte.« Die Klangqualität sei zwar nicht ganz so gut wie bei neueren digitalen Formaten wie zum Beispiel MP3-Dateien, diese wären allerdings wiederum komplizierter darzustellen. »Immerhin ein Anfang«, findet Kunze, »und wer weiß, was uns noch einfällt.« Auch über das Speichern bewegter Bilder und die Aufbewahrung von Videos wird bereits nachgedacht.

Die Herstellung einer solchen CD kostet Kunze zufolge etwa 500 Euro. Er überlegt bereits weiter: »Vielleicht wäre das ein guter Ansatz für eine Crowdfunding-Aktion. Man könnte verschiedene Alben zur Auswahl stellen und sobald man die 500 Euro zusammen hat, wird die Archiv-CD produziert.«

Music everywhere – and forever

Schon nächstes Jahr im Herbst will er die erste CD im Archiv einlagern. Für Oktober ist in Hallstatt eine Konferenz unter dem Titel »Here and Now – What does the Future need to know?« geplant, die von MOM und dem Human Document Project organisiert wird. Die Konferenz dauert drei Tage und umfasst neun Panels zu unterschiedlichen Themen. Jedes Panel wird von einigen Experten besprochen, darunter Biologen, Verhaltensforscher und Historiker.

Das Panel zum Thema Musik, »Music everywhere – and forever«, schließt die Konferenz ab. Darin soll es um folgende Fragen gehen: Was war zuerst da? Sprache oder Musik? Ging das eine aus dem anderen hervor? Übernimmt Musik den Teil der Kommunikation, den wir mit Sprache nicht ausdrücken können? Sind wir Menschen die einzige Spezies, die musiziert?

Am nächsten Tag ist dann ein großes Event in der Salzmine anberaumt: Kunze würde dafür gerne den britischen Musiker Peter Gabriel gewinnen, dessen künstlerische Arbeit sich schwerpunktmäßig auf die Produktion und Förderung von Weltmusik konzentriert. »Peter Gabriel ist ein Fachmann für Weltmusik, der uns bestimmt bei der Frage weiterhelfen kann, welche Musik repräsentativ im MOM-Archiv aufbewahrt werden soll.«

Die Vorbereitungen hierfür laufen bereits auf Hochtouren. Mit der österreichischen Musikverwertungsgesellschaft »austromechana« hatte Kunze bereits erste Gespräche. Schließlich will man mit den Ko-

Fotos: Cornelia Härtl

pien für das MOM-Archiv keine Urheberrechte verletzen. Aber er ist zuversichtlich: »Die finden unsere Idee und das MOM-Projekt auch sehr gut, da finden wir bestimmt eine Lösung.«

Die Schatzkarte

Abgesehen von einem äußerst beständigen Speichermedium sind für ein Archiv dieser Art aber auch gewisse geologische Voraussetzungen nötig. Die Salzmine in Hallstatt wurde also nicht aus symbolträchtigen Gründen als Standort ausgewählt. Das MOM-Archiv liegt hier tief unter der Oberfläche und ist somit vor Erosionen geschützt. Gleichzeitig kann es nicht durch einen steigenden Meeresspiegel geflutet werden.

Die geologische Struktur des umliegenden Gesteins verhindert, dass das Archiv zerdrückt wird und ein natürlicher Vorgang sorgt dafür, dass sich die Kammern mit der Zeit selbst verschließen. Somit wird auch verhindert, dass das Archiv durch Zufall von einer technisch unterentwickelten Gesellschaft gefunden wird und seine Inhalte aus Unverständnis zerstört werden. Aus diesem Grund wird der endgültige Standort übrigens auch noch einmal 1,5 Kilometer weiter in den Berg hinein verlegt. Am derzeitigen Standort wurden nämlich an einigen Stellen prähistorische Grabungsaktivitäten nachgewiesen.

Aber wie kann man das Archiv in der Zukunft dann überhaupt jemals finden? Mit einer kleinen keramischen Scheibe, dem Token. Jeder, der bei MOM mitmacht, erhält diese »Schatzkarte«, auf der der Ein-



Der Token zeigt den Eingang zum Archiv. Zugleich dient er als Barriere, denn nur eine Gesellschaft mit einem dem unseren ähnlichen Wissensstand kann diese »Schatzkarte« entschlüsseln.

gang zum Archiv markiert ist. Sie soll von einer Generation an die nächste weitergegeben werden. Und je mehr Menschen sich an dem Projekt beteiligen, desto mehr Tokens sind im Umlauf.

Auf der Vorderseite sieht man unter anderem den Umriss von Europa und ein Fadenkreuz mit dem Kreuzungspunkt Hallstatt. Die Rückseite zeigt den Umriss des Hallstätter Sees sowie die relative Lage des Archiv-Eingangs zum See. Den Token kann nur entziffern, wer ein exakt vermessenes Koordinatensystem hat und geologische Prozesse versteht, also einen Wissensstand hat wie wir seit etwa Mitte der 1980er Jahre. Der Token ist Karte und Barriere zugleich. »Nur wer die Schatzkarte

lesen kann, kann auch mit unserem Vermächtnis etwas anfangen«, erklärt Kunze.

Scherben

Bei aller Begeisterung für dieses wirklich beeindruckend durchdachte Projekt stellt sich dennoch eine Frage: Was passiert, wenn eine Keramiktafel herunterfällt und in die Brüche geht? Kunze grinst über das ganze Gesicht, als habe er auf diese Frage gewartet: »Die Informationen sind damit ja nicht verloren. Seit Jahrhunderten kleben Archäologen uralte Scherben wieder zusammen. Ich denke, das sollte auch in der Zukunft kein Problem sein.«

www.memory-of-mankind.at

QUELLE KULTURELLER VIELFALT

DR. PHIL. DAVID GASCHE IM GESPRÄCH

Von Klaus Härtel

Seit 1990 widmet sich die Pannonische Forschungsstelle des Instituts Oberschützen (Kunstuniversität Graz) unterschiedlichen Themenbereichen der Blasmusikforschung. 2013 wurde sie zum International Center for Wind Music Research (Internationales Zentrum für Blasmusikforschung) erweitert, womit eine in Europa einzigartige Institution geschaffen wurde. Im September 2017 hat Dr. phil. David Gasche die Leitung der Pannonischen Forschungsstelle am Institut Oberschützen übernommen. Das Ziel bleibt deutlich: »Die Blasmusikforschung soll weitergetrieben werden. Sie ist ein riesiges Feld und es gibt einen kontinuierlichen Bedarf. Die Blasmusikforschung muss immer lebendiger, zugänglicher und praktischer werden.« Wir sprachen mit ihm über Blasmusik und Kultur.

Blasmusik ist noch nicht sehr lange Gegenstand der wissenschaftlichen Forschung – warum eigentlich nicht?

Das ist eine zentrale und gleichzeitig eine komplexe Frage. Die Antwort hängt von einer ganzen Reihe von Faktoren ab. Viel-

Dr. David Gasche im Archiv



leicht zwei kurze Gegenfragen, um diese Situation zu erklären: Was denken die meisten Leute, inkludiert die Studenten und die Forscher, über den Begriff »Blasmusik«? Triviale oder ernste Musik? In dem Musiklexikon MGG2 findet man zwar die Stichwörter »Bläserkammermusik« oder »Blasorchester«, aber nichts über die »Blasmusik« – obwohl es einen Artikel in der ersten Auflage gab. Nur eine kleine Anekdote, die vielleicht beweist, dass das Thema Blasmusik von der Musikwissenschaft lange Zeit ignoriert worden ist, obwohl es einen umfangreichen Forschungsbereich umfasst.

Ein Grund dafür hängt wahrscheinlich mit der Darstellung der Musik des 19. Jahrhunderts zusammen. Die Blasmusik wurde bedauerlicherweise immer eher negativ beurteilt. Sie stellt die Volksmusik oder die populäre Musik dar. Eine Musik, die von der großen Menge gern gehört wurde. Hier muss einem oft geäußerten Missverständnis begegnet werden. Für die meisten Menschen ist noch heute Blasmusik eine Stadtkapelle, die ausschließlich Arrangements, Marschmusik, Polkas oder Walzer spielt. Die Blasmusik ist viel mehr und die Blasmusikforschung versucht, dieses falsche Bild zu korrigieren. Die Musikwissenschaft hat trotzdem lange Zeit ein so verbreitetes Phänomen mit Vorurteilen betrachtet.

Es besteht zudem das Problem der Begriffsbedeutung und die Trennungslinie zwischen Bläsermusik und Blasmusik. Dies ist eine Schaffung der frühen modernen Musikwissenschaft, die alles kategorisie-

ren wollte. Eine Folge davon ist, dass die Forschung die geblasene Musik zu wenig als Kunstmusik betrachtet hat. Und auch für die Praxis und ebenso für die Medien ist diese Trennung zwischen Kunst- und Darbietungsmusik sichtbar. Dazu kamen noch andere Elemente. Selbst gesellschaftliche, soziale Gründe oder einfach die Frage des Geschmacks und der Mode können erklären, warum die Blasmusik ein ziemlich neues Forschungsfeld der Musikwissenschaft ist.

Und warum gibt es einen »kontinuierlichen Bedarf«?

Ein erster Punkt ist die Blasmusikforschung in sich. Seit 30 bis 40 Jahren gibt es Forscher (Wolfgang Suppan, Bernhard Habla, Eugen Brixel, Achim Hofer u. a.), die schon das Thema auf eher wissenschaftlicher Ebene behandelt haben. Und gute Literatur ist immer leichter zu finden. Aber die Blasmusik ist ein riesiges und lebendiges Feld. Daher ist es schwierig, einen vollständigen Überblick zu behalten. Grundsätzlich müssen mehrere Arbeiten aktualisiert oder vervollständigt werden. Die Schwerpunkte der Forschung sind außerdem vielfältig. Neue Entdeckungen, Wissen oder Kompositionen ermöglichen den Erwerb neuer Kenntnisse und Fähigkeiten. Ein anderer Punkt betrifft die Praxis. Die Forschung muss mit den Akteuren der Blasmusik eng zusammenarbeiten und mit dem Publikum immer zugänglicher und praktischer werden.

Wurde aus diesem Grund die Pannonische Forschungsstelle gegründet?

Die Blasmusik war ein von der Musikwissenschaft selten beachtetes Forschungsfeld und die Pannonische Forschungsstelle bot in der Tat die Möglichkeit, diese Lücke zu schließen. Sie war damals eine der wenigen wissenschaftlichen Institutionen, die von der Kunstuniversität Graz unterstützt wurde. Als markante Punkte auf dem Weg ihrer Gründung sind zunächst 1966 die Kommission zur Erforschung des Blasmusikwesens in Sindelfingen und 1974 die Gründung der Internationalen Gesellschaft

Fotos: Pannonische Forschungsstelle

zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB) in Graz zu nennen. Musikwissenschaftliche Kongresse von 1975 und 1988 gaben den Anstoß, dass die Pannonische Forschungsstelle (PFS) am 1. Juni 1990 eingerichtet wurde. Im Februar 2013 zog die PFS in die renovierten und ausgestatteten Räumlichkeiten am Institut Oberschützen. Und sie wurde 2013 zum International Center for Wind Music Research (Internationales Zentrum für Blasmusikforschung) erweitert, womit eine in Europa einzigartige Institution geschaffen wurde.

Erzählen Sie doch einmal kurz die Hintergründe.

Ein Ziel war, die Blasmusik zu rehabilitieren. Zu den Hauptaufgaben der Pannonischen Forschungsstelle zählen damals wie heute die Sammlung aller Quellen (Noten) sowie der Literatur zum Thema »Blasmusik« sowie deren Katalogisierung, um so eine Basis für wissenschaftliche und praktische Arbeit zu schaffen. Die Materialien der Zweigstellenbibliothek haben eine unglaublich umfangreiche, aber nur schätzbare Größe ausgemacht. Neben diesen vorwiegend Archivarbeiten brachte die Forschungsstelle ab 1994 auch Vorlesungen nach Oberschützen. Das bedeutet auch eine pädagogische Dimension. Und neben der Blasmusikausrichtung bildeten auch Forschungsprojekte einen weiteren Schwerpunkt an der PFS. Zum Beispiel besteht seit 1997 eine enge Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Blasmusikmuseum in Oberwölz in der Steiermark. Die PFS initiiert aber auch die Aufführung von historischem Notenmaterial. Bei diesen Projekten wirken musikwissenschaftliche Arbeit direkt mit der praktischen Aufführung und seinen musikalischen und

szenischen Fragestellungen zusammen. Seit der Gründung des Pannonischen Blasorchesters (PBO) wurde dieses repertoiremäßig von der PFS beraten und über 20 Jahre auch organisiert. Seit 1991 wurden 15 CDs aufgenommen, darunter von 2007 bis 2011 die sechsteilige CD-Serie »Europa Sinfonie« mit 13 original für Blasorchester komponierten Sinfonien europäischer Komponisten aus den letzten zwei Jahrhunderten.

Was passiert in Oberschützen genau?

Eine der häufigsten Fragen, die mir über meine Arbeit gestellt wird, ist: Was ist eigentlich ein International Center for Wind Music Research? Die Antwort scheint einfach und deutlich zu sein, aber sie löst unterschiedliche Reaktionen aus. Eine häufige Situation, die beweist, dass die PFS wenig bekannt ist und vielleicht noch eine relativ bescheidene Rolle spielt. Eine Hauptaufgabe ist das Sammeln aller relevanten Quellen zur Erforschung der Blasmusik. Die Bibliothek enthält heute mehr als 30 000 Exemplare, darunter Blasmusikzeitschriften, Fachbücher, Dissertationen, Verlagsverzeichnisse, Tonträger oder Notenmaterial ab etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts. Weiters beherbergt sie eine fast ebenso umfangreiche Sammlung von Salonorchesterliteratur, die ja historisch gesehen sehr eng mit den Werken für Blasorchester zusammenhängt. Die Forschungsstelle archiviert aber noch tausende Literaturquellen, die noch nicht aufgenommen und noch nicht der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Sie publiziert nebenbei Mitteilungen, Berichte oder arbeitet an der Buchreihe »Alta Musica« mit der IGEB und dem Institut 13 der KUG zusammen. Das International Center for Wind Music Research stellt nicht nur eine

Bibliothek mit vielen Materialien dar, sondern es übernimmt auch eine führende Rolle in der pädagogischen und künstlerischen Praxis.

Welche Ziele/Projekte verfolgen Sie mittel- bis langfristig?

Es liegt viel Arbeit in den kommenden Monaten vor uns und vielleicht sogar in den kommenden Jahren. Die Pannonische Forschungsstelle fördert die Blasmusikforschung aller Art und neue Themen oder Projekte sind immer willkommen. Ein Schwerpunkt ist außerdem das gedruckte Notenangebot für Blasmusik deutscher und österreichischer Verleger vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg. Aber viele Sammlungen müssen noch aufgenommen werden. Wir hoffen dazu, dass wir eine finanzielle Unterstützung erhalten, um einen Teil des Bestandes digitalisieren zu lassen. Ein weiteres Ziel ist, die Studenten mit Vorlesungen oder kleinen Projekten für die Blasmusikforschung zu sensibilisieren. Und vielleicht, um einen letzten Punkt zu erwähnen, ist die Harmoniemusik ein neuer Fachschwerpunkt der Kunstuniversität Graz. Arbeitssitzungen, Kongresse und Konzerte werden dazu in den nächsten Jahren organisiert, damit die Forschung und die Praxis miteinander weitergetrieben werden sollen.

Die Blasmusik ringt darum, als »immaterielles Kulturerbe« anerkannt zu werden. Warum ist das Ihrer Meinung nach so wichtig?

Weil die Blasmusik eine lebendige Tradition, eine Quelle kultureller Vielfalt und Garant nachhaltiger Entwicklung ist. Bräuche und Praktiken, die ein neues Verständnis über die Gesellschaft und das Musik-

Hereinspaziert!



Es gibt zahlreiche Arbeitsplätze.



SCHWERPUNKTTHEMA

leben entstehen lassen. Die Blasmusik wird dazu von einer Generation an die nächste weitergegeben und entwickelt sich weiter. Das Problem ist nur, dass sie lang diskriminiert wurde und ich beobachte seit ein paar Jahren bei verschiedenen Vereinen, Musikern und Komponisten ein geschärftes Bewusstsein ihres Wertes. Die Vielfalt der Blasmusik ist von großer Bedeutung und sie übernimmt eine tragende Rolle im politischen, sozialen und kulturellen Leben.

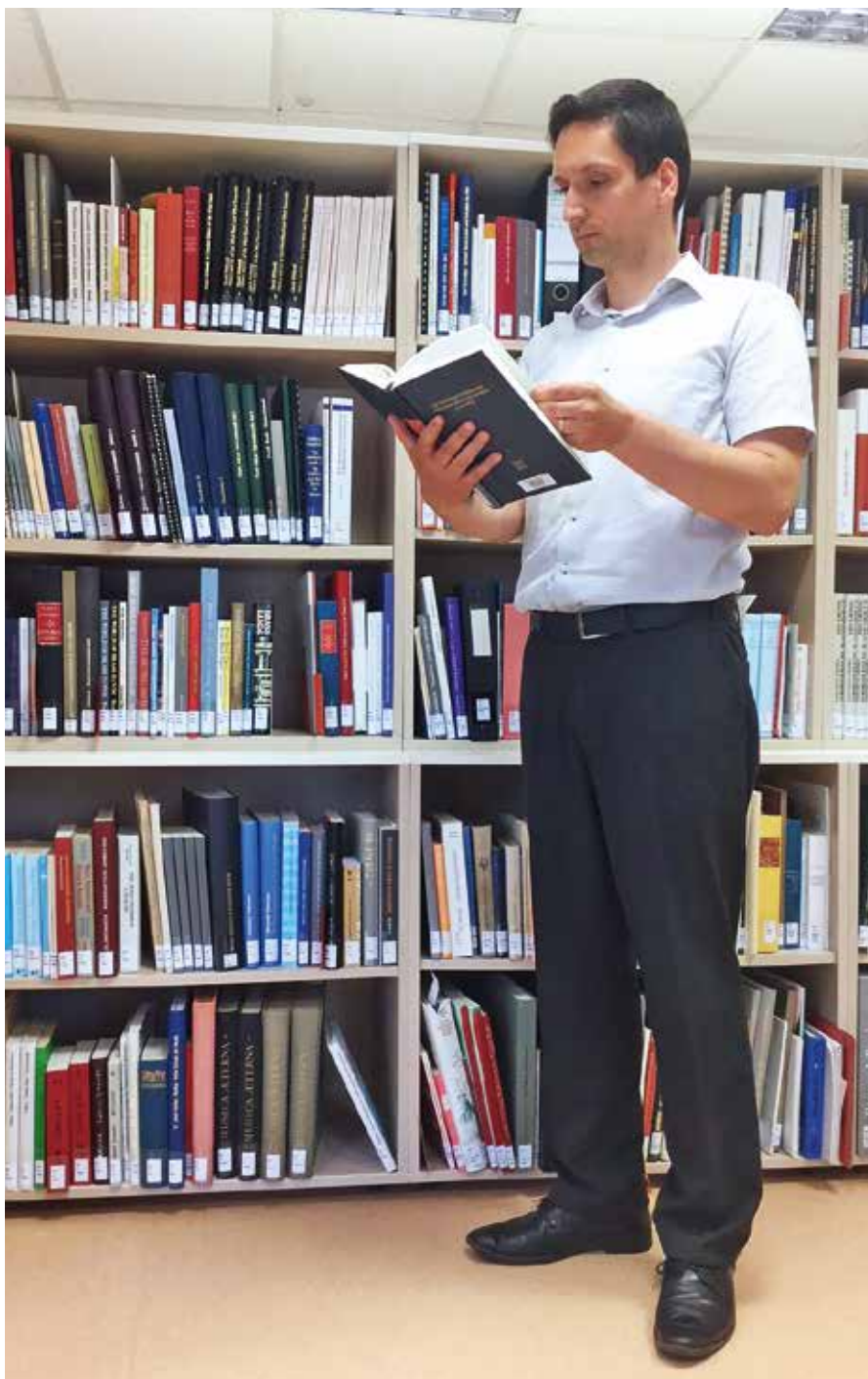
Wie würden Sie die Blasmusik beurteilen – ist sie der »Hochkultur« ebenbürtig?

Ebenbürtig schon. Es geht in keinen Fall um eine Musik zweiter Reihe für Leute, die nichts anderes spielen könnten. Man hat trotzdem immer die Tendenz, die Blasmusik mit der klassischen Musik – ich meine etwa ein sinfonisches Orchester – zu vergleichen, obwohl die Kriterien und die Ziele andere sind. Eine Sache steht fest: Ich bin mit der traditionellen Beurteilung und Erklärung der Musikwissenschaft nicht ganz einverstanden. Als Klarinetrist und Dozent kenne ich die beiden Seiten der Blas- und Bläsermusik und ich kann ganz ehrlich sagen, dass das Repertoire und die Aufführungen von heutigen sinfonischen Blasorchestern ein hohes Niveau erreicht haben.

Also ist Blasmusik sogar »Hochkultur«?

Noch einmal: Nach welchen Kriterien wird diese Beurteilung bestimmt? Meine Meinung ist, dass die Leitlinien der frühen Musikwissenschaft für die Blasmusikforschung angepasst werden müssen. Aber die Blasmusik erfüllt alle Voraussetzungen, um als Hochkultur angesehen zu werden. Sie vermittelt die Musik für alle und fördert die Interkulturalität und die Achtung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen. Sie spielt eine beeindruckende Rolle im Musikleben und stellt einen wesentlichen Bestandteil unserer Gesellschaft dar, ohne ihre Bildungsfunktion zu vergessen. Diese Debatte und Diskussionen über die Blasmusik als Hochkultur werden wahrscheinlich weiterhin offen bleiben und es ist gut so. Allerdings scheint es eine Folge davon zu sein, dass sich die Einstellung in den letzten Jahren verändert hat.

Bei der kommenden IGEB-Konferenz referieren Sie über »Neue Technologien und Innovationen in der Blasmusikforschung und -ausbildung«. Können Sie uns kurz erläutern, worum es hier geht?



Die Konferenz bietet mit ihrem etwas anderen Thema und Blickwinkel eine willkommene Abwechslung. Die Zukunft wird für die Forschung und die Praxis neue Herausforderungen in Bildung und Informationsgewinnung bringen. Neue Medien wie Tablets, Internet und Musiksoftware halten ihren Einzug in den traditionsorientierten Forschungszweig. Die IGEB-Konferenz in Wadgassen wird Wissenschaftlern und Pädagogen die Gelegenheit bieten, sich mit diesen neuen Entwicklungen auseinanderzusetzen. Ferner wird sie Möglichkeiten aufzeigen, wie man sich

diese Entwicklungen zunutze machen kann. Zu dieser Thematik gehört zum Beispiel mein Beitrag, der die Pannonische Forschungsstelle vorstellt, um ihre Forschungseinrichtungen, Herausforderungen und Verbindung zwischen Wissenschaft, Pädagogik und künstlerischer Praxis zu verdeutlichen. Aber der Kongress wird auch andere Aspekte berücksichtigen, die sich mit Blasmusikforschung befassen, um die Blasmusik weiter zu erforschen und zu fördern.

institut-oberschuetzen.kug.ac.at

Foto: Pannonische Forschungsstelle

BLASMUSIK ALS KULTURGUT

Von Stefan Fritzen

Mit dem Thema geraten wir leicht zwischen die Fronten eingefleischter Lordsiegelbewahrer der Musikkultur: Für klassische Musiker bleibt Blasmusik oft die Verballhornung ihrer großen Kunst, für überzeugte Pazifisten ist Blasmusik die klingende Überhöhung eines luziferischen Schlachtens im Kriege und für viele Volksmusikanten bleibt geblasene Musik die Kommerzialisierung echter Folklore.



Der Österreicher Alois Schöpf nennt die Blasmusik die »Philharmonie des kleinen Mannes«, in der der Versuch, große Kunst zu machen, über den eigentlichen Zweck jeder Blaskapelle hinausgehe. Lassen Sie mich zuerst eine klare Aussage treffen: Natürlich ist Blasmusik ein Kulturgut! Aber bevor wir über künstlerische Parameter der Blasmusik nachdenken, scheint es mir nötig zu sein, einige grundsätzliche allgemeine Gedanken zur Kunst und Kultur, zu unserer Musikkultur und deren Wurzeln zu machen.

Musik als Teil des Menschen

Musik ist eine menschliche Ausdrucksform, in der Töne und Klänge in unterschiedlicher Länge, Lautstärke und Klangfarbe zu »organisierten Schallereignissen« verbunden werden. Aristoxenes von Tarent definierte bereits drei Jahrhunderte vor Christus Begriffe wie Intervall, Tonsystem, Halbton, Viertelton und die diatonischen Tongeschlechter. Für ihn war Musik in erster Linie ein mathematisches Phänomen.

Die frühesten Funde von Instrumenten waren Blasinstrumente! 35000 Jahre alte Knochenflöten wurden auf der Schwäbischen Alb ausgegraben. Diese dienten ausschließlich dem Musizieren. Anthropologen und Evolutionsforscher sind sich allerdings darüber einig, dass Musik schon viel früher von Menschen gespielt wurde. Auf

das »Warum« will man sich jedoch heute in der Forschung noch nicht endgültig festlegen. Ich möchte jedoch glauben, dass Musik sowohl Informationen als auch Emotionen, kommunikative, aber auch kontemplative Möglichkeiten bot, sich in menschlichen Gruppen nonverbal auszutauschen und in ihnen zu leben. Parallel zur Entwicklung von Sozialstrukturen brauchte der Mensch die Entwicklung von Kunst aller Gattungen für die Gestaltung seiner transzendentalen Bedürfnisse und die Herausbildung sittlicher Normen.

Ursprünge der Musik

In der musikologischen Forschung wird heute die Ansicht vertreten, dass Musik sich ursprünglich aus einer mimetischen (nachahmenden) Lautäußerung entwickelte. Das griechische Wort »Mimesis« bedeutet ursprünglich, durch körperliche Gesten eine Wirkung zu erzielen. Der Vogelgesang zum Beispiel weist Charakteristika wie Ton- und Tonfolgewiederholungen auf, aus denen Menschen Motive, Melodien mit Leittönen oder Skalen bilden konnten. Dabei entwickelten sie aus den Stereotypen natürlicher Töne und Geräusche bereits frühzeitig eine große variable Bandbreite. In schriftlosen Kulturen, aber auch in der mittelalterlichen Gregorianik oder im Volkslied findet man noch heute beschwörende stetige Wiederholungen, Akkordbrechungen, Tonumfänge innerhalb einer

Dezime und Strophenformen. Diese prägen auch unsere volkstümliche Blasmusik, deren Terzenseligkeit nahezu jeden Menschen sofort in ihren Bann zu ziehen vermag.

Volkes Stimme – Volkes Lied (frei nach Luther)

Den Begriff »Volkslied« (er hätte »Volksmusik« sagen sollen!) prägte Johann Gottfried Herder im Jahr 1773. Charakteristika waren sangbare Einfachheit, weite Verbreitung in abgegrenzten Kulturräumen und Anonymität ihrer Schöpfer. Unsere volkstümliche Blasmusik weist auch alle diese Eigenschaften auf. Sie ist leicht zu spielen, »geht ins Ohr« und lässt sich mühelos nach- und mitsingen.

Nach einer Definition von Hugo Riemann (1882) ist ein Volkslied »ein Lied, das im Volk entstanden ist (das heißt, dessen Dichter und Komponist nicht mehr bekannt sind) oder eins, das in den Volksmund übergegangen ist oder endlich eins, das »volksmäßig«, das heißt schlicht und leicht fasslich in Melodie und Harmonie, komponiert ist«. Nach dem Philologen Alfred Götze (1876 bis 1946) ist ein Volkslied ein Lied, das »im Gesang der »Unterschicht« eines Kulturvolks in längerer gedächtnismäßiger Überlieferung und in seinem Stil derart eingebürgert ist oder war, dass, wer es singt (oder spielt), vom individuellen Anrecht

eines Urhebers an Wort und Weise nichts empfindet.« Diese Definition impliziert, dass auch »ein Bäckerbursche« Kulturträger einer Gesellschaft mit festumrissenen Kunstbedürfnissen sein kann.

Eine moderne Definition des Folksängers und Liedermachers Tom Kannmacher (*1949) lautet: »Volkslieder sind im Gedächtnis der Mitglieder einer soziologischen Gruppe allgegenwärtige Medien, die den Strömungen von Tradition, Kulturepochen, Herrschaftsverhältnissen unterworfen sind und somit nie feste Formen annehmen, die man dokumentarisch oder materiell fassen könnte.« Alle diese Beispiele beweisen, dass Musikkultur tief im Herzen der Menschen verankert ist, jedoch in festumgrenzten Kulturräumen ihre Grundlage findet.

Folgendes kleine Notenbeispiel soll diese Aussagen belegen. Es handelt sich um eine pentatonische Melodie eines schriftlosen Indianerstamms, den Bellakula aus Kanada:



Ähnliche Tonfolgen finden wir noch heute in unserer volkstümlichen Blasmusik, aber auch in den Volksliedsammlungen von Béla Bartók, Zoltán Kodály oder Percy Grainger. Trotz ihrer leichten Fasslichkeit bieten solche Melodien einen großen Reichtum gestalterischer Möglichkeiten und emotionaler Tiefe.

Bebauen wir ein Feld!

Und da sind wir bei einer weiteren Gretchenfrage unseres Themas: Was ist eigentlich Kultur? Das Wort stammt aus dem lateinischen Wort »cultura«, das eine Ableitung aus dem »colere = pflegen, urbar machen, ausbilden« bedeutet. Der Begriff »Kultur« ist im Deutschen seit Ende des 17. Jahrhunderts nachgewiesen und bezeichnet sowohl die Bodenbewirtschaftung als auch die Pflege geistiger Güter. Heute ist der bäuerliche Bezug des Begriffs nur noch in Wendungen wie Kulturland für Ackerland oder Kultivierung für Urbarmachung verbreitet. »Kultur« umfasst eigentlich alles, was der Mensch selbst gestaltend schafft (siehe auch Wikipedia). Das Gegenteil von Kultur wäre in diesem Kontext »Natur«.

Der südafrikanische Medizinanthropologe Cecil Helman definierte 1984 Kultur (in diesem Kontext sei auch an den »Kulturterror«

in George Orwells Roman »1984« erinnert) sehr viel enger: Für ihn ist Kultur ein System von Regeln und Gewohnheiten, die das Zusammenleben und Verhalten der Menschen leiten und bestimmen.

Aber auch in der weiter gefassten Interpretation des Begriffs »Kultur« als formende Umgestaltung eines vorhandenen Materials in der Technik, Landwirtschaft oder Kunst kommen wir bei näherer Betrachtung wieder zu der Deutung von Helman. Kulturleistungen wie Sprechen, Musik, Religion, Moral, Rechtlichkeit, aber auch Wirtschaft oder Wissenschaft korrelieren eng mit Lebensräumen, Landschaften, menschlichen und phänotypischen, aber auch etymologischen Entwicklungen und Bildungsbedürfnissen Einzelner und geschlossener Gesellschaften. Diese Kulturparameter helfen uns bei der Orientierung in einer Gesellschaft.

»Kultur« als Ausdruck eines Zeitgeists

Der Kulturbegriff ist zu allen Zeiten unterschiedlichen Betrachtungen und Definitionen unterworfen gewesen. Kulturbewertung ist immer abhängig vom jeweiligen Zeitgeist einzelner Epochen, von gesellschaftlichen Bedingungen oder philosophischen und soziologischen Anschauungen. Die Kultur und ihre unendlichen »Auslegungen« sind deshalb immer wieder auch dialektisches Tummelfeld von Ideologen aller Couleur und ihrer Wühllust in Theoremen gewesen. Nazis, Kommunisten, aber auch unsere idealistischen links-grünen Weltverbesserer liefern uns Beispiele. Hinsichtlich der Sehnsucht der Deutschen nach kultureller Wertschätzung im Weltkonzert der Stimmen seit 1945 spricht Eike Geisel (1945 bis 1997) vom »Wunsch nach Wiedergut-

werdung der Deutschen« nach der politischen Wende im Jahr 1989.

Der große Kulturphilosoph Egon Fridell (1878 bis 1938) fasste seine Kulturerfahrungen in die provozierende These »Kultur ist Reichtum an Problemen«. Recht hat er!

Ein allgemeiner Kulturbegriff kann sich auf den Menschen schlechthin beziehen und all die sittlichen Normen beinhalten, die ihn vom Tier unterscheiden. In diesem Kontext ist zum Beispiel auch die Kulturforderung der Nächstenliebe zu sehen. Der Begriff stammt aus der Thora (Lev. 19,18) und gehört zu den größten Kulturleistungen des Menschen überhaupt. In der Thora wird der Begriff des Nächsten auf Gottes erwähltes Volk beschränkt. Scholem Ben Chorin spricht in diesem Zusammenhang deshalb vom »exklusiven Isolationismus« orthodoxer Juden.

Durch Jesus Christus jedoch wurde die Nächstenliebe zum Zentralbegriff des Christentums und schließt jeden Menschen ein. Diese Auslegung stellt an die Spezies Mensch gewaltige Anforderungen und eine enorme Akkulturationsfähigkeit. Diese Akkulturation (lat. von ad und cultura = Hinführung zu einer Kultur) bezieht sich als Oberbegriff auf alle Anpassungsprozesse von Personen oder Gruppen an eine Kultur. Neben den Kulturbegriff der »Nächstenliebe« stellten Christen den antiken Begriff »Gerechtigkeit«. Der »Nächste« kann nach diesem Verständnis jeder Mensch sein, der uns in einer großen Not begegnet. Diese generalisierende Betrachtungsweise scheint auch unserem deutschen Zeitgeist zu entsprechen, in dem jedes Individuum unserer Spezies als gleichartiges globales Wesen gedeutet wird. Zweifellos müssen



Fotos: Archiv



wir in diesem sittlichen Kontext von »Kultur« sprechen.

Kultur als kreatives Phänomen

Der Kulturbegriff, der von der Kunst nicht zu trennen ist, bezieht sich andererseits auch auf die Kulturleistungen von Menschen phänotypischer Bildung und Prägung und nahezu gleicher etymologischer Wurzeln, also auf Völker und Nationen. Und hierbei dürfen wir getrost wertend von einer großen Vielfalt einzelner Kulturen sprechen. Sie gelten alle im offiziellen Deutschland ohne Unterschied und politisch korrekt als gleichrangig.

Nicht umsonst sprechen wir in Deutschland heute im Plural von »Kulturen« und können uns um den Preis, den eigenen Boden unter den Füßen zu verlieren, kaum mehr auf verbindliche, aus unserer geschichtlichen Entwicklung erwachsene positive Kulturnormen einigen. Eine wertende und vergleichende Kulturdebatte, die weit über 1933 hinaus in die Vergangenheit weist, und eine historische Kontinuität aufzeigt, findet in Deutschland kaum noch statt. Wenn wir über Luther oder Wagner reden, steht oft nur deren Antisemitismus im Fokus. Den prägenden Einfluss auf die Entwicklung unserer Muttersprache oder die Bedeutung in der Musikkultur der ganzen Welt findet kaum größeres mediales Interesse. Und nur, was in den Medien Erwähnung findet, ist Wahrheit? Schon Ende des 19. Jahrhunderts formulierte Friedrich Nietzsche seine Erkenntnis: »Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen.«

Auch nicht umsonst kommt in den Verlautbarungen unserer politischen Machthaber in Deutschland das Wort »Kultur« kaum noch mit der Forderung identikativer Integration Zugereister vor. Eine absurde

Diskussion geht um die Frage, ob sich die (deutsche) Gesellschaft (in kultureller Hinsicht) den Zuwanderern öffnen soll oder die Zuwanderer die Regeln der Gesellschaft annehmen sollten (zitiert nach Henryk M. Broder). Was gehört dann noch zu Deutschland?

Blasmusik ist »Balsam für die Ohren«

Ohne unsere Musikkultur generell infrage zu stellen, kann man auf klassifizierende und bewertende Kriterien in der allgemeinen Kulturdebatte nicht verzichten. So sind der Song »Yesterday« von Paul McCartney oder die Oper »Lohengrin« von Richard Wagner kulturelle Weltleistungen, die allerhöchsten formalen und emotionalen Standards gerecht werden und nicht gleichmacherisch in einem »gut gemeinten« Weltbürgereintopf verrührt werden sollten, der voraussetzt, dass jeder auf der Welt ihn zubereiten und schmackhaft finden könnte. Das Individuum Mensch schafft die Kunst aus seiner Welt heraus; der Menschheit wird sie geschenkt! Meine lieben Kollegen in der Blasmusik, diese Erkenntnis gilt auch für die geblasene Musik. Seien wir stolz auf diese Kunst!

Deutsche Musikkultur

In die vorstehenden Betrachtungen fällt auch die Frage, ob es einen deutschen Orchesterklang gibt, der auch unsere Blasmusik prägend geformt hat. Noch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts bestand eine weitgehende Personalunion sowohl in der Ausbildung als auch in der musikalischen Praxis bei der »klassischen Musik« und der Blasmusik. Der Weg einer großen Zahl, möglicherweise der Mehrheit der Bläser, führte in Deutschland von der Musikschule über die Musikvereine zu den Kulturorchestern. Diese Personalunion garantiert auch heute noch, dass unsere Blasorchester

einem musikalischen Duktus und einem Klang verpflichtet sind, der seine Vorbilder in der Klangvielfalt der Musikkultur des 19. und 20. Jahrhunderts findet. Es ist die Zeit, in der die deutschen Kulturorchester sich zu einer wunderbaren Blüte entfaltet haben. Diese Blüte ist noch nicht welk geworden!

Einmal Nazi – immer Nazi?!

Jede Diskussion über »deutschen Klang« und »deutsche Musikkultur« leidet heute unter dem seit der Nazidiktatur pejorativ besetzten Begriff »deutsch«. Dieser wird oft als zu national oder gar nationalistisch empfunden. Als politisch korrekter Diskutant sollte man ihn deshalb tunlichst vermeiden, wenn man sich noch eine Chance im Gespräch erhalten will. Aus diesen Gründen ist es auch nachvollziehbar, wenn der Dirigent Ingo Metzmacher, den ich hier nur stellvertretend für viele nennen möchte, die Frage stellt: »Deutscher Klang?« und als echtes Kind der deutschen Nachkriegszeit vehement ausruft: »Eine Ideologie!« Er begründet seine Ansicht mit den Sätzen: »Ich bin zu dem Schluss gekommen, dass es sich bei diesem Topos höchstens um einen ideologischen Begriff handelt. Was wird denn eigentlich gemeint, wenn über diesen ominösen »Deutschen Klang« geredet wird? Man bekommt schnell Worte wie »erdenschwer« zu hören, oder »schwelgerisch...« (Quelle: Wikipedia)

Die deutsche Orchesterkultur ist ein Juwel (Daniel Barenboim)

Es gibt einen deutschen Orchesterklang! Er entstand über viele Musikergenerationen hinweg durch das Werte bestimmende Zusammentreffen verschiedenster und vielfältigster nationaler und internationaler Einflüsse, Haltungen und Überzeugungen in musikalischer, geistiger und klanglicher Hinsicht bei der Gestaltung eines Gesamtkunstwerks.

Der deutsche Orchesterklang ist dunkel, trotzdem schlank und ungeheuer farbenreich. Er korreliert immer mit Stil, Geist und Inhalt des Werks. Die Klanganlage deutscher Traditionsorchester ist weichsamig, feingliedrig, ja fast ein wenig »parfümiert«, und bewegt sich immer im Spannungsfeld von Glanz und Leidenschaft. Die deutsche Blasmusik steht nach meiner festen Überzeugung im direkten Dialog mit den traditionellen Werten deutscher Kulturorchester, denn in Deutschland gab es ja parallel zur Hochkultur immer eine echte

Volksmusik. Die Laien- und Kirchenchöre, aber auch die vielen Blaskapellen fanden ihre Vorbilder in den klassischen Musikern und standen zum Beispiel in Preußen stets in hohem Ansehen.

Diese unverwechselbaren musikalischen Charakteristika finden wir in Deutschland noch heute zum Beispiel in der Bläserphilharmonie Werneck unter der Leitung von Tanja Berthold oder bei der Dresdner Bläserphilharmonie, die von führenden Musikern der Staatskapelle und der Philharmonie Dresden unterstützt wird und im Konzert mit den Dresdner Kulturorchestern einen festen Platz einnimmt. Aber auch Prof. Ernst Oestreicher hat mit seiner Arbeit in Deutschland immer wieder klangliche Maßstäbe gesetzt, die er heute als Hochschullehrer sicher seinen Studenten vermitteln wird. Diese Namen stehen beispielhaft für viele andere. Es möge sich bitte niemand benachteiligt fühlen!

»Klang ist Leben!« (Daniel Barenboim)

Als Barenboim nach der Wende zu seinen Intentionen hinsichtlich der Berliner Staatskapelle befragt wurde, meinte er bildhaft, er habe in Berlin ein wunderbares altes Möbelstück vorgefunden, das jahrelang auf einem Speicher verstaubte und nur aufgearbeitet und aufpoliert werden musste. Er gibt meines Erachtens die beste Definition von Klang, also auch vom deutschen Orchesterklang, wenn er sagt: »Klang ist Leben!« Damit meint er das sowohl Gegenwärtige und Spontane als auch Flüchtige und Persönliche jeder musikalischen Interpretation, also auch den jeden musikalischen Ausdruck mitgestaltenden Klang. Diese Erkenntnis gilt im besonderen Maße natürlich auch für Bläserorchester, da noch heute der natürliche Entwicklungsweg des Nachwuchses von der Stadtkapelle zur Staatskapelle führt!

Zu dem Barenboimschen Topos möchte ich noch hinzufügen: »Klang ist Erleben!« und ergänzen, dass es sich bei deutschem Orchesterklang nicht um etwas superlativistisch Einmaliges handelt, sondern um eine uns sehr wichtige und teure Facette mannigfaltiger Möglichkeiten, die allerdings weltweit hochgeachtet und oft kopiert wird!

Die vornehmliche Ausprägung erfuhr die deutsche Orchesterkultur vom 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, wobei sich erst im 19. Jahrhundert eigentlich die stürmische Entwicklung der Orchesterkultur vollzog, so wie wir sie heute noch lieben. Begünstigt wurde die Orchesterentwicklung in Deutschland im Wesentlichen durch zwei Faktoren:

1. Die Kleinstaaterei in Deutschland. Heinrich Heine spottete noch bei einer Wanderung in Deutschland, dass ihm »das halbe Fürstentum Bückeburg an den Füßen kleben« geblieben sei. Diese Kleinstaaterei begünstigte eine ungeheure kulturelle und künstlerische Blüte und Vielfalt, die zusätzlich von den sich emanzipierenden reichen Bürgerstädten wie Leipzig oder Hamburg übernommen und weitergeführt wurde. Jeder kleine Fürst, jede selbstbewusste Stadt versuchte, je nach finanziellen Möglichkeiten, mit ihren Theatern, Dichtern und Musikern zu glänzen. Dies hatte einen großen Bedarf an guten Musikern zur Folge und führte zu Wanderbewegungen bedeutender Künstler zwischen Petersburg und London, Oslo und Neapel, Prag und Berlin durch viele Länder und Kulturregionen, bis sie beispielsweise in Putbus, Altenburg oder Mannheim für eine Reihe von Jahren blieben, um ein vielgestaltiges, hochambitioniertes Musikleben zu prägen und zu gestalten. Liest man in alten Musiklexika von vor dem Jahr 1900, staunt man über die Mobilität der darin aufgeführten deutschen, böhmischen, russischen, jüdischen,

polnischen oder auch englischen Musiker, die häufig in Personalunion sowohl Instrumentalisten, Dirigenten als auch Komponisten waren.

2. Deutschland war durch seine Größe und zentrale Lage im Herzen Europas gewissermaßen Schnittpunkt und Schmelztiegel der großen Kulturströme von Ost nach West und Nord nach Süd. Hier treffen sich französisch-romanische Eleganz und sentimental-brachiales slawisches Gefühl, jüdisch-schluchzende, süß-melancholische Melodik und düster-dunkle nordeuropäische Mentalität und, nicht zu vergessen, italienische Sangesfreude, das Belcanto, und vermischen sich zu dem, was man heute »Deutschen Orchesterklang« nennt. Zu ihrer Zeit wurde Mozart auch als der italienischste und Gluck als der französischste Komponist bezeichnet.

Man kann also mit Fug und Recht sagen, dass die deutsche Orchesterkultur eine Mittelpunktfunktion einnimmt bei gleichzeitiger enormer Integrationsfähigkeit verschiedenster geistiger und kultureller Strömungen. Der deutsche Orchesterklang ist das phänotypische Ergebnis interkultureller Verflechtungen, Rückkopplungen und Reflexionen in der Auseinandersetzung der musikalischen Protagonisten mit Musik, ihren Inhalten und instrumentalen Fragestellungen. Begünstigt wurde diese Entwicklung dadurch, dass der Tonkunst die Funktion einer allumfassenden Sprache zugeschrieben wird.

Ich musiziere, also lebe ich (frei nach René Descartes)

Musik, auch die Blasmusik, kann Leben in aller kognitiven und emotionalen Vielschichtigkeit und Variabilität in überhöhen-der Verallgemeinerung darstellen oder widerspiegeln. Gleichzeitig ist die Musik eine intime Kommunikationsform in überschaubaren urbanen Gemeinschaften mit einer hohen Identifikationsmöglichkeit des Einzelnen mit der ihn umgebenden künstlerischen Umwelt. Diese These finde ich anlässlich der vielen regionalen Musikfeste im Süden Deutschlands immer wieder bestätigt. Neben der Identifikation mit dem Orchester erlebe ich regionale Leidenschaft, klangliche Vorlieben und einen enormen Gestaltungswillen der musizierenden Amateure.

Geprägt durch klangliche Vorlieben verantwortlicher Musiker und deren Ringen um größtmöglichen Ausdruck, aber auch eines



Fotos: Archiv

Anteil nehmenden Publikums, bildeten sich in Deutschland Klang- und Spielweisen heraus, die noch heute nachwirken (ich möchte ausrufen: »Gott sei Dank!«) und deutsche Orchester auf allen Ebenen klanglich unaustauschbar und unverwechselbar machen. Obwohl nur etwa 150 Kilometer zwischen Dresden, Leipzig und Berlin liegen, hat die Sächsische Staatskapelle Dresden traditionell eine andere, sehr unterschiedliche Klang- und Deklamationsweise als das Gewandhausorchester zu Leipzig oder die Berliner Philharmoniker. Dies ist kein Werturteil, sondern nur der Hinweis auf eine regionale Andersartigkeit zwischen den drei Orchestern bei gleichen etymologischen und gesellschaftlichen Wurzeln.

Wer zählt die Völker, nennt die Namen (Schiller, Die Kraniche des Ibykus)

An dieser Stelle sei es mir gestattet, einige Namen zu nennen, die mit der Entwicklung deutscher Orchesterkultur untrennbar verbunden sind. An erster Stelle ist der aus Böhmen stammende Johann Stamitz (1717 bis 1757) zu nennen, der mit seinen revolutionären Ideen in spieltechnischer und vor allem in klanglicher und dynamischer Hinsicht die Mannheimer Hofkapelle zu seiner Zeit nicht nur zum besten Orchester der Welt machte, sondern das gesamte Orchesterspiel auch der Bläserorchester in Deutschland reformierte. Die Mannheimer Schule steht noch heute für leidenschaftliches, atemberaubendes Musizieren.

Aber auch Mendelssohn in Leipzig, Hellmesberger in Wien, der musikalische Weltbürger Arthur Nikisch oder der Geiger Joseph Joachim, der den Wiener Streicherklang mit nach Berlin brachte, und Johannes Brahms, der in seiner Musik die gebändigte Ekstase verkörperte und dessen ungarische Einflüsse noch gar nicht richtig gewürdigt wurden, sind als die großen Inspiratoren deutscher Orchesterkultur neben vielen anderen zu nennen. Richard Wagner hat den Blechbläsern völlig neue Aufgaben zugewiesen und sie damit vor enorme klangliche und spieltechnische Anforderungen gestellt, die den Bau und die Spieltechnik der Blechblasinstrumente revolutionierte. Vor allem in der modernen Filmmusik ist er ein großer Inspirator!

Gustav Mahler, dessen Ausruf »Tradition ist Schlamperei!« vor den Wiener Philharmonikern noch heute zitiert wird, wenn unkündbare Musiker in der Lethargie des Dienstalltags zu versinken drohen, hat ge-



radezu fanatisch an der Verlebendigung von Ton und Klang gearbeitet. Er übernahm in seinen Werken immer wieder Melodien und Harmonien aus der Volksmusik und volkstümlichen Blasmusik, wenn er einfachen Gefühlsreichtum, aber auch seine eigene intellektuelle Fremdheit in geschlossenen Gesellschaften zum Ausdruck bringen wollte. Hans von Bülow, Otto Klemperer, Carlos Kleiber, aber auch Bruno Walter oder Wilhelm Furtwängler und viele mehr haben sich als Interpreten zum Anwalt sinnerfüllter und unverwechselbarer Gestaltung gemacht. Dabei unterstützten und prägten sie ganze Musikergenerationen bei ihrem Suchen nach optimalem, den Geist eines Werks verdeutlichendem Klang. Diese wirkten wiederum als Lehrer in den Vereinen und Musikschulen und trugen ihr musikalisches Denken damit an die Basis.

Ein voller Bauch schafft Dekadenz (nach einem Sprichwort)

Paulus Christmann, der Gründer der »Deutschen Philharmoniker«, sieht einen von ihm beklagten Niedergang des typisch deutschen dunklen Klangs in der »Ästhetik moderner CD-Aufnahmen, die in erster Linie auf helle Brillanz getrimmt würden, um auf heimischen Stereoanlagen spektakulärer zu klingen.« (Quelle: Wikipedia) Dass dadurch gleichzeitig die klangliche Unverwechselbarkeit deutscher Orchester verloren geht und ein nivellierender, gleichmacherischer, quasi geklonter und austauschbarer Klang entsteht, belastet Tontechniker und viele Musiker offenbar wenig. Man steht ohnedies einem individuellen, leidenschaftlichen Musizierstil skeptisch gegenüber, da qualitatives An-

derssein oder gar Besseres nicht ins Weltbild unseres linken Strebens nach biologischer oder anthropologischer Gleichheit passt. Dass die Erziehung zu hammerharter Gleichheit zur materiellen und geistigen Armut aller führt, ist vielen nicht zu vermitteln. (Mir sagte unlängst ein Demonstrant: »Warum brauchen wir fünf Joghurtsorten, eine reicht auch, und wenn man keine hätte, ginge die Welt auch nicht unter und man würde Müll vermeiden!«) Sozialisten und Gleichmacher haben schon immer gern für andere verzichtet. Bitte nicht in der Kunst!

Stilpluralismus

In unserem Thema stellten wir zu Unrecht die Frage nach einem Kulturgut hinsichtlich der Blasmusik. Schon angesichts der immensen Zahl musizierender Bläser kann es da kein Fragezeichen geben! Als Kulturgut wird alles bezeichnet, was in Geschichte und Gegenwart Bestand hat. Hinzu kommt der unglaubliche Spielpluralismus in unserer deutschen Kunst. Bei einer Mozartsinfonie gibt es große individuelle Interpretationsspielräume. Und unsere Kunst weist generell eine stilistische und formale Variabilität auf, die immer ihre begeisterten Hörer findet. Um sich nicht im Stilabyrinth rettungslos zu verirren, ist immer auch ein hohes Maß an Bildung und Kenntnissen erforderlich.

Ich interpretiere für mein Leben gern die großen sinfonischen Werke von Rolf Rudin oder James Barnes, aber genauso gern die gemütvolle böhmische Polka »Am See«. Ich fühle mich reich beschenkt! Musik kann nicht die Welt retten, aber sie kann wenigstens in düsteren Zeiten noch Freude bringen. ■

THEINERTS THEMA

KULTURGUT BLASMUSIK



Von Martin Hommer

Die Blasmusik ist vor allem im deutschsprachigen Raum ein Bestandteil der öffentlichen Kultur und deshalb auch völlig zurecht im Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes der deutschen UNESCO-Kommission. Vor allem auch, weil »Kultur eben gerade nicht etwas Statisches oder Konserviertes ist. Kultur ist immer lebendig«, findet Markus Theinert. Wir haben uns lange mit ihm unterhalten.

Herr Theinert, Kultur ist nach der Definition im weiteren Sinne alles, was von Menschen geschaffen ist – im Gegensatz zur Natur, auf deren Existenz der Mensch keinen Einfluss hat. Kann man die Blasmusik in diesen Zusammenhang bringen?

Wie in allen Bereichen der Musik wird der Weg vom Klang zur Musik nur durch das Schöpferische im Menschen möglich gemacht. Wenn wir uns also von den rein physikalischen Schwingungen her in die Affektenwelt der Musikwahrnehmung hineinbewegen, dann ist der Mensch immer auch als Schaffender dabei. Das erstreckt sich natürlich auf alle Genres des Musikschafterns, also nicht nur auf die Blasmusik, sondern auch auf alle anderen Klangkörper, die ohne das menschliche Zutun nicht zu dem geworden wären, was sie heute sind. Wir bedienen uns dabei allerdings der komplexen Natur des Klangs – und hierbei gibt es eine häufige Verwechslung: Viele glauben, dass die Harmonik, die melodischen Kräfte, die Rhythmik und alle anderen Parameter der musikalischen Entwicklung vom Menschen selbst erschaffen wurden. In Wirklichkeit sind sie alle bereits in der Struktur des natürlichen Klangs enthalten! Demgegenüber steht natürlich die Evolution von Instrumentenkonstruktionen und Erfindungen, die in der jeweiligen Kultur durch innovative und schöpferische Individuen gewachsen ist.

Die Blasmusik hat dennoch eine gewisse Sonderstellung insofern, als das sehr wahrscheinlich älteste Instrument, das archäologische Ausgrabungen zutage gefördert haben, ein Blasinstrument war: Ein angebohrter Vogelknochen aus dem Donautal ist, soweit wir wissen, das älteste Musikinstrument überhaupt. Es ist unglaublich aufregend, wenn man sich vorstellt, wie ein Hirte oder Jäger vor 40000 Jahren entdeckt hat, dass eine stabile Schwingung herauskommt, wenn man in einen hohlen Knochen oder in den Stoßzahn eines Mammut hineinbläst. Mit dieser Entdeckung ging dann die Faszination zum Klang, diese Magie, die der Klang auf uns ausübt, einher. Dann beginnen natürlich die Fragen: Wie mache ich das überhaupt? Was mache ich daraus? Wie kann ich die Tonhöhe verändern? Wenn man da ein Loch hineinbohrt und das mit dem Finger zuhält, und den Finger dann wieder wegnimmt, dann entsteht ein Intervall und so weiter und so fort. Der Rest ist Geschichte.

»» **Der Weg vom Klang zur Musik wird nur durch das Schöpferische im Menschen möglich gemacht.** ««

Es besteht über die Jahrhunderte der Musikgeschichte hinweg auch eine durchgängige Verbindung von der Antike über

das Mittelalter, die Renaissance und die Barockzeit bis heute: Blasinstrumente haben immer eine herausragende Rolle in der Instrumentenentwicklung gespielt. Nicht zuletzt deswegen, weil sie schon sehr früh für die archaischen Militärmusiken Verwendung fanden, ob dies nun die römischen Legionen waren, die sich der Krummhörner bedienten, oder andere Streitmächte in Europa und Asien. Auch in der sakralen Tradition Venedigs haben hauptsächlich Kornette und Zinke die Kirchenmusik bestimmt. Ich glaube demnach schon, dass Blasmusik hier eine ganz zentrale Rolle spielt.

Aber zurück zu meiner Eingangsbemerkung: Für jede Instrumentalgattung und Ensembleform gilt der gleiche Grundsatz: Es waren Menschen, die diese Instrumente entwickelt und gebaut haben, und es waren Menschen, die sich mit der Natur des Klangs beschäftigt haben, um eben zu einer solchen Ausdrucksform wie dem Blasorchester, dem Streichorchester oder dem Chor zu kommen.

Das instrumentale Laien- und Amateurmusizieren wurde von der deutschen UNESCO-Kommission ins Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes aufgenommen. Müsste das dann nicht auch weltweit passieren, wenn die Blasmusik die Menschen doch zu allen Zeiten und überall auf der Welt in dieser Weise fasziniert hat?

Persönlich würde ich das unbedingt unterstützen. Denn eines müssen wir noch bedenken: Die Hauptvertreter der verschiedenen Instrumentalgattungen waren in der Regel doch, was wir heute »professionelle Musiker« nennen würden. Die haben Musik wirklich als Beruf ausgeübt und sich hauptsächlich mit ihrem Instrument auseinandergesetzt. Der Zugang zur Musik ist aber keineswegs nur auf die Berufsmusiker und ihr jeweiliges Publikum beschränkt. Wir haben ja heute Erkenntnisse durch die Wissenschaft gewonnen, die belegen, dass es nicht das passive Konsumieren von Musik ist, was dem Menschen eine solch phänomenale Erweiterung des emotionalen und intellektuellen Horizonts ermöglicht, indem es das frühkindliche und jugendliche Lernen stark stimuliert, sondern es ist die aktive Beschäftigung mit einem Instrument und das aktive Ausüben von Musik, was zu einer solchen Stimulierung führen kann und damit die gesamte Gehirnentwicklung des Menschen in großem Maße fördert.

» Der Zugang zur Musik ist keineswegs nur auf die Berufsmusiker und ihr Publikum beschränkt. «

Es wäre also mehr als nur ein erfreulicher Nebeneffekt, wenn wir gerade dem Laienmusizieren und vor allen Dingen der musikalischen Früherziehung noch mehr Vor-schub leisten könnten. Dabei helfen derartige Initiativen natürlich schon, weil wir ansonsten kaum Unterstützung von öffentlicher Hand bekämen. Die Amateurblasmusik, wie im Falle von Süddeutschland, Österreich und anderen Regionen mit ähnlicher Tradition und Kultur, ist dort ein fester Bestandteil des täglichen Gemeindelebens, der sich über die Grenzen des Musikvereins hinaus auch auf die gesamte soziale Kompetenz und auf die künstlerische Intelligenz des Menschen auswirkt. Kurzum: Selbstverständlich würde ich eine solche Maßnahme befürworten, wenn wir hier Kulturerbe in einem weiteren Sinne verstehen als nur Bauwerke, Museen und bildende Künste. Allerdings darf es nicht bei einem politischen Lippenbekenntnis bleiben.

Sie haben gerade festgestellt, dass die Blasmusik vor allem im deutschsprachigen Raum ein Bestandteil der öffentlichen Kultur ist. Sie sind ja viel auf Reisen durch die ganze Welt und sehen die Blasmusik in ganz unterschiedlichen kul-

turellen Umgebungen. Hat die Blasmusik denn überall die gleiche Bedeutung? Oder hat die Blasmusik ganz unterschiedliche Bedeutungen in China, in Südamerika, bei uns in Europa oder in den USA?

Das ist in der Tat sehr unterschiedlich. In den USA besteht das große Problem nach wie vor darin, dass zwar die öffentliche Hand in guter Absicht die Musikausbildung an den Schulen unterstützt und die Künste allgemein in den Lehrplänen des ganzen Landes als fester Bestandteil eingeschrieben wurden. Allerdings fehlt es hier an nachhaltigen Folgeprogrammen. Wenn also die Jugendlichen von der High School an die Universität wechseln, dann haben sie zwar dort noch die Möglichkeit, sich in einem College-Blasorchester musikalisch zu betätigen. Allerdings mit dem Abschluss – es sei denn, er führt zu einer Karriere als Berufsmusiker – entfällt in der Regel ein solches Angebot der musikalischen Aktivität. Die erwachsenen Berufstätigen finden in den USA tatsächlich nur wenige Gelegenheiten, die Musik als Hobby weiterzuführen. Außerhalb privater Initiativen bestehen kaum unterstützende Netzwerke für das Laienmusizieren.

In China ist die Situation eine ganz andere: Hier kämpft man noch mit den elementaren Voraussetzungen. Zwar ist auch die chinesische Regierung stark engagiert und startete einige Initiativen, um den Musikunterricht an öffentlichen Schulen auszubauen. Allerdings steht man hier noch ganz am Anfang. Es gibt unter den hunderttausenden allgemeinbildenden Schulen in China nur einen sehr niedrigen Prozentsatz, an denen überhaupt Musik im schulischen Rahmen betrieben wird. Es fehlt vor allen Dingen auch an Fachkräften, an Musiklehrern und Instrumentallehrern. Einen speziellen Studiengang für Musikerzieher gibt es nur an wenigen Hochschulen und das riesige Land hat natürlich damit zu kämpfen, überhaupt eine musikalische Ausbildung auf breiter Ebene zu etablieren. Das heißt: An das Erwachsenenmusizieren in Laienensembles ist dort so gut wie gar nicht zu denken. Es kann sich auch schon deswegen kaum entwickeln, weil immer noch viel zu wenige Kinder qualifizierten Musikunterricht erhalten. Es wird sicherlich noch Jahrzehnte dauern, bis die Situation an ähnliche Verhältnisse heranreicht, wie wir sie in Europa heute haben. Beim Klavier ist das übrigens ganz anders: Klavierunterricht ist in China sehr hoch angesehen und zumindest in den oberen Bevölkerungsschichten weit verbreitet. Wir alle wissen

aber, dass das Klavier, wenn man nicht daneben noch ein anderes Orchesterinstrument erlernt, im Grunde genommen eine sehr individuelle Sache ist, die zur sozialen und manchmal auch zur musikalischen Vereinsamung führen kann, weil es eben kaum als Ensembleinstrument eingesetzt wird und daher den Aspekt des gemeinsamen Musizierens nicht in dem Maße fördert, wie es beispielsweise die Blasmusik im Musikverein tut, wo man einmal oder zweimal in der Woche mit dem Zweck zusammenkommt, gemeinsam ein Stück zu erarbeiten.

» Die Dichte der Musikvereine im alpenländischen Raum ist eben immer noch einzigartig. «

Dieses Treffen in der Probe, aus den verschiedensten Berufszweigen und alltäglichen Beschäftigungen heraus, ist der gemeinsame Nenner, der die musizierenden Amateure regelmäßig zusammenbringt. Das ist in Asien soweit eigentlich nur in Japan gediehen.

Ansonsten gibt es für die europäische Form der Amateurblasmusik auf anderen Kontinenten kaum Entsprechendes. Vielleicht noch am ehesten in Kanada, wo es historisch bedingt viele europäische Einflüsse gibt. Dort gibt es auch Community Bands in größerem Maßstab als es in den USA der Fall ist. Aber wenn wir an die Dichte der Musikvereine denken, wie sie im alpenländischen Raum vorherrscht, so ist die eben immer noch einzigartig. Hier bestehen in manchen kleineren Gemeinden mit weniger als 1000 Seelen unter Umständen sogar zwei Musikvereine!

Eigentlich mutet es beinahe kurios an, dass es in einem kommunistischen Land wie China so wenig gemeinschaftliche Musiziermöglichkeiten gibt, oder?

Ja, es gehört zu den großen Fehlleistungen des Sozialismus und des Kommunismus, dass die Gleichmacherei letztendlich auch dazu geführt hat, dass jeder ein Einzelkämpfer bleibt und dass sich das Individuum, vor allem was das hobbymäßige Musizieren angeht, auf verlassenem Posten befindet. Aber ich glaube, man hat dort durchaus realisiert, dass zur Erlangung eines höheren wirtschaftlichen und ökonomischen Niveaus auch die kulturelle Entwicklung Voraussetzung ist. China nimmt für sich in Anspruch, irgendwann auch die Weltwirtschaft anzuführen. Musikerziehung

wird hier also auch unter ökonomischen Gesichtspunkten eingesetzt, weil man die Studien des Westens ernst nimmt und davon ausgeht, dass Kinder bessere Berufschancen haben, höhere Intelligenz, bessere Koordinationsfähigkeiten und intellektuelle Fähigkeiten entwickeln, wenn sie sich aktiv mit Musik beschäftigen. Es geht hier nicht um die selbstlose Unterstützung einer Kunstform, sondern vielmehr um eine wettbewerbsfähige Ausbildung und Erziehung des Nachwuchses.

» **Es ist ehrlicher, wenn die Beschäftigung mit Musik nicht von oben angeordnet wird.**



Man kann darüber sicher geteilter Meinung sein. Viele behaupten, der Zweck heilige die Mittel. Aber es ist natürlich viel nachhaltiger und vor allem ehrlicher, wenn die Beschäftigung mit Musik aus einer endogen gewachsenen Kultur herrührt und nicht von oben angeordnet wird. Denn natürlich können jahrhundertelange Traditionen nicht durch kurzfristige politische Entscheidungen ersetzt werden, mit dem Ziel, das alles quasi über Nacht nachzuholen. Man braucht hier viel Geduld. In der europäischen Blasmusikszene wurde der heutige Stand ja auch nicht von heute auf morgen erreicht.

Im vorigen Jahr war ein gesamtbayerisches Auswahlblasorchester bei einem großen Blasmusikfestival in China zu Gast. Alle waren ganz begeistert über die tolle Organisation und wie gut das Festival und die Blasmusik überhaupt dort angenommen wurden. Es gab auch viele asiatische Teilnehmer, und das Publikum war geradezu enthusiastisch bei den Auftritten des Orchesters. Was Sie jetzt erzählen, spricht eine ganz andere Sprache. Glauben Sie, ein »Kulturimport« kann überhaupt funktionieren?

Ich glaube, auf Dauer lässt sich eine »zentralistische« Strategie einfach nicht halten. Die wenigen Ausnahmeveranstaltungen, von denen Sie gerade gesprochen haben, gibt es natürlich, und sie werden meistens von chinesischen Musikern initiiert und organisiert, die mehr gesehen haben als nur die Ausbildung im eigenen Lande. Oftmals haben sie selbst im Ausland studiert und dort gesehen, wie Musikausbildung stattfinden kann, und dann ihre Erkenntnisse wieder in ihr Heimatland zurückgebracht. Solche Visionäre haben natürlich einen

weiteren Horizont als diejenigen, die nur das Angebot im eigenen Lande erleben konnten.

Wenn ich das gerade so salopp heruntergespielt habe, dann wirklich mit dem Hintergrund, dass wir es in China immerhin mit einer Bevölkerung von anderthalb Milliarden Menschen zu tun haben. Die angesprochenen Festivals und die guten Bemühungen um einen offenen Umgang mit ausländischen Gastorchestern und Dozenten stehen einfach noch in keinem Verhältnis zur Größe des Landes und zum Potenzial, das in dieser Bevölkerung zweifelsfrei drinsteckt. Ich habe mich erst kürzlich mit einem chinesischen Komponisten über dieses Thema unterhalten. Er unterrichtet heute Komposition am Zentralkonservatorium in Peking, und ich habe ihn gefragt, wie groß das Interesse der Musikstudenten ist, sich mit authentischer chinesischer Blasmusikliteratur auseinanderzusetzen. Es ist doch sehr ernüchternd festzustellen, dass es dort auch nicht viel anders ist als beim Tonsatzunterricht, den deutsche Musikstudenten heute erhalten: Sobald die Pflichtzahl der Semester absolviert ist, melden sie sich ab und konzentrieren sich auf das eigene Instrument oder auf ihr Hauptfach und erfüllen sozusagen nur die Minimalanforderungen, die ein solches Angebot mit sich bringt. Das ist natürlich sehr schade, weil wir dann auch die Entwicklung der Komponisten im eigenen Lande verpassen, von denen ja doch ein nationales Selbstverständnis im Kulturleben abhängt. Denn wenn man ausschließlich ausländische Literatur spielt, wird es schwer sein, nachhaltig eine eigene Identität der Blasmusik zu schaffen. Dazu gehören nun mal auch eigene Autoren und eine eigene nationale Schule.

Dennoch ist es erfreulich, dass wir in China gute Entwicklungen in dieser Richtung beobachten können. Im August habe ich selbst die Möglichkeit, mit einer Gruppe von 150 jungen Blasorchesterdirigenten eine Woche lang in Chengdu zu arbeiten. Dieser Kurs hat das Ziel, der Schulmusik in China neue Impulse für die Etablierung von Bläserklassen zu geben. Aber im Verhältnis zur Gesamtgröße des Landes sind solche Angebote leider noch verschwindend gering.

Wenn heute viele Studenten gerade mal die Pflichtsemester in Tonsatz ableisten und sich nicht kreativ im Sinne von Kompositionen mit der Musik auseinandersetzen, muss man dann um die Blasmusikkultur fürchten? Ist die Blasmusik bei uns vielleicht so institutionalisiert, so

gesetzt, dass die Notwendigkeit zur Innovationsfreude fehlt?

Ich glaube, das Problem liegt woanders. Die professionelle Seite der Blasmusik hat sich sehr spezialisiert – wie überhaupt alle musikalischen Bereiche heutzutage einen hohen Grad an Spezialisierung vom Einzelnen verlangen. So ist zum Beispiel der Wettbewerbsdruck auf eine Orchesterstelle beim Probespiel so groß, dass sich die jungen Musikstudenten kaum mehr erlauben können, etwas anderes zu tun als acht Stunden pro Tag mit dem Instrument zu verbringen.

» **Für eine musikalische Persönlichkeit braucht es aber viel mehr als nur instrumentale Technik.**



Um eine vollständige musikalische Persönlichkeit zu entwickeln, braucht es aber viel mehr als nur instrumentale Technik. Leider ist dieser Bedarf an Kreativität überdeckt durch diese Spezialisierung und den Druck auf den Einzelnen, sodass wir auch unter Musikerziehern nur noch wenige Beispiele finden – und da zähle ich zum Teil auch die Verantwortlichen in der Blasmusikszene dazu –, die sich darum bemühen, dass Blasmusik eben nicht ein Feld wird, auf dem sich Berufsmusiker als Dirigenten austoben können, sondern dass man noch authentisch, ursprünglich und mit gesunder Empfindung Musik entdecken kann. Das kann auch geschehen, wenn sich die instrumentalen Fähigkeiten nicht auf professionellem Niveau bewegen, vielleicht gerade deswegen, weil wir mit dem Begriff »Amateur« Menschen bezeichnen, die durch die Liebe zur Musik angetrieben sind und einen Teil ihrer Freizeit drangeben, um ihre musikalischen Erfahrungen mit anderen zu teilen. Wir müssen also an den universitären Einrichtungen das Laienmusizieren aktiv mit einbeziehen, wie es zum Teil ja bereits geschieht. Ich sehe in diesem Bezug durchaus positive Entwicklungen. Deswegen habe ich keine Bedenken, dass die Blasmusik eine rosige Zukunft vor sich hat. Denn es gibt viele Bemühungen, nicht nur integrative Studiengänge für Blasorchesterdirigenten an den Musikhochschulen einzuführen. Vielmehr versteht man mittlerweile auch im Bereich der Schulmusik das Fach Ensembleleitung als eine Möglichkeit, tatsächlich die pädagogischen und methodischen Fähigkeiten zu fördern, die von einem Blasorchesterdirigenten verlangt werden, wenn er sich mit Anfängern, Schülern

oder erwachsenen Laien auseinandersetzt. Denn hier muss man doch anders herangehen als mit einem professionellen Ensemble.

Zum Schluss möchte ich einen kleinen Bogen zurück fast zum Anfang unseres Gesprächs schlagen. Die instrumentale Laienmusik und das Amateurmusizieren stehen heute im Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes. Wird man mit so einer Begrifflichkeit der Amateurmusik eigentlich gerecht? Schließlich lesen sich weite Teile dieses Verzeichnisses wie eine Liste bedrohter Kulturarten. Dabei ist die Blasmusik heute in Teilen eher eine Bewegung geworden, die dynamisch und jung ist. Passt da ein institutionalisierter Kulturbegriff? Oder müsste man eigentlich ein neues Wort erfinden?

Herr Hommer, da haben Sie eine sehr berechtigte Frage gestellt. Denn der Begriff »Kulturgut« klingt tatsächlich ein bisschen nach dem Schutz einer bedrohten Art. Und das wäre wirklich das Gegenteil von lebendiger Integration in den menschlichen Alltag, wie ich es verstehe. Wenn es also darum geht, die Blasmusik ins Museum zu

verbannen, dann bin ich selbstverständlich mit dieser Definition nicht einverstanden und würde vorschlagen, eine andere Terminologie zu verwenden.

» *Kultur ist nichts Statisches oder Konserviertes.* «

Aber Kultur ist eben gerade nicht etwas Statisches oder Konserviertes. Kultur ist immer lebendig, das steckt doch schon im Begriff drin. Wir sprechen beispielsweise bei einer Bakterienkultur auch nicht von abgestorbenen Einzellern, sondern beschreiben damit durchaus aktive und sich vermehrende Populationen. Wenn Wachstum und Leben nicht ein wichtiger Bestandteil dieses Begriffs bleiben, dann wäre Kultur nicht nur verstaubt, sondern in aller Regel redundant. Also: Die Musikszene, das Laienmusizieren, das Musikvereinsleben – wenn das alles lediglich als etwas Werthaltiges aus der Vergangenheit angesehen würde, dann hätten wir unseren Auftrag als Kulturschaffende verfehlt. Vielmehr müssen wir uns um den Fortbestand kümmern. Dazu braucht man nicht nur Konservatoren der Tradition, sondern

im Gegenteil: Dem wachsenden Potenzial, das uns die heutige Zeit beschert, muss weiter Vorschub geleistet werden. Hier sehe ich also keine Weltuntergangsstimmung, sondern das krasse Gegenteil. Genau genommen gibt es heute weltweit mehr junge Menschen, die sich aktiv musikalisch betätigen, als jemals zuvor. Das ist eine unglaublich positive Entwicklung! Die Verantwortung liegt nun auf der anderen Seite darin, dass dem wachsenden Potenzial auch eine entsprechende Ausbildung zur Seite gestellt wird. Dies gilt nicht nur auf der Ebene der elementaren Musikerziehung oder, wie in den USA, für die Stationen High-School und College und dann ist alles zu Ende. Sondern wir müssen Einrichtungen und Inhalte bereitstellen, die auch den älteren Generationen die Möglichkeit geben, sich weiterhin aktiv mit der Musik auseinanderzusetzen und nicht nur Aufnahmen anzuhören oder vielleicht ab und zu mal in ein Konzert zu gehen. Wir müssen die Blasmusikkultur als lebendigen Bestandteil unseres Lebens erhalten und fortsetzen, damit der spielerische Umgang mit dem Klang selbst dann noch wach gehalten werden kann, wenn es andere Prioritäten wie Familie und Beruf gibt. ■

DIE KLASSIKER...

BLASORCHESTER-REPERTOIRE AUS DER »ERSTEN REIHE«

Von Joachim Buch

In der Regel wird zu Recht konstatiert, dass sich im Blasorchester noch kein Kanon an Repertoire-Klassikern herausgebildet habe. Im gleichen Atemzug werden dann aber doch einige wenige Titel genannt, die zum Teil von anerkannten »klassischen« Komponisten stammen (wie die beiden Suiten von Gustav Holst oder die »English Folk Song Suite« von Ralph Vaughan Williams) und zum Teil von speziellen Blasmusik-Komponisten (wie »Tirol 1809« von Sepp Tanzer). In diesem Beitrag soll es um Beiträge anderer »klassischer« Komponisten für das Blasorchester-Repertoire gehen – wobei auch Werke für kleinere Besetzungen Erwähnung finden.

Komponisten aus der »ersten Reihe« haben schon immer für größere Bläserbesetzungen geschrieben, zumindest seit den Harmoniemusiken von Haydn und Mozart. Ebenso wie viele heutige Blasmusikstücke handelte es sich auch bei einigen der Harmoniemusiken um Bearbeitungen – oft von Arien aus aktuellen Opern oder Singspielen. Auch Mozart beugte sich hier ungeschriebenen Gesetzen, wie er nach der Uraufführung der »Entführung aus dem Serail« an seinen Vater Leopold schrieb: »Nun habe ich keine geringe Arbeit. – bis Sonntag acht tag muß meine Opera auf die Harmonie gesetzt seyn – sonst kommt mir einer bevor – und hat statt meiner den Profit davon...«



Mozart

Aber er wusste die Harmoniemusik auch als eigenständige Besetzung zu nutzen und schrieb einige originale Harmoniemusiken, die im Einzelfall sogar noch um einiges über das klassi-

sche Harmonie-Oktett (je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte) hinausgingen. Am berühmtesten wurde KV 361, auch unter dem Namen »Gran Partita«. Sie ist instrumentiert für 13 Musiker (je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte, Bassethörner, vier Hörner und Kontrabass) und übertrifft mit einer Spieldauer von ca. 50 Minuten jede von Mozarts 41 Sinfonien.

Die »Gran Partita« entstand in der ersten Hälfte der 1780er Jahre, also vor der Französischen Revolution, die mit ihren Freiluftmusiken als »Geburtsstunde« des modernen Blasorchesters gilt. Deren wichtige Komponisten haben sich in der Musikgeschichte keine übergroße Bekanntheit erworben. Im Katalog des Molenaar-Verlags finden sich jedoch einige Werke aus dieser Zeit in einer behutsam den gegenwärtigen Standards angepassten Instrumentation. Zu nennen sind vor allem Kompositionen von François Joseph Gossec (1734 bis 1829) und Louis Emanuel Jadin (1768 bis 1853).



Mendelssohn
Bartholdy

Die zunächst als »Notturmo« veröffentlichte »Ouvvertüre für Harmoniemusik« von Felix Mendelssohn Bartholdy entstand 1824 für die Harmoniemusik im Ostseebad Bad Doberan und ist in der Urfassung instrumentiert für Flöte, je zwei Oboen, Fagotte und B-Klarinetten, Trompete, zwei Hörner und Bass-Horn. Nachdem die Originalpartitur verlorengegangen war, schrieb der Komponist zwei Jahre später unter Nutzung seines fotografischen Gedächtnisses die Partitur neu, weitere zwölf Jahre später entstand eine Neufassung für 23 Bläser und Schlagzeug unter dem heute bekannten Titel »Ouvvertüre für Harmoniemusik«. Außerdem sind bis heute mehrere Editionen für sinfonisches Blasorchester erschienen. Die bekannteste amerikanische ist die von John Boyd, für den europäischen Markt haben Otto Zurmühle, Sieg-

mund Goldhammer, Wolfgang Suppan und zuletzt Walter Ratzek das Stück bearbeitet.



Berlioz

Als erster »Premium«-Komponist aus Frankreich hat sich Hector Berlioz mit dem Blasorchester beschäftigt. Im Auftrag der französischen Regierung schrieb er 1840 anlässlich

des zehnten Jahrestages der sogenannten Juli-Revolution seine »Grande Symphonie funèbre et triomphale«. Berlioz hegte zwar keine großen Sympathien für die damalige Regierung, aber das Honorar von 10 000 Francs ließ ihn offenbar schwach werden. Das komplette dreisätzige Werk liegt heute in einer zeitgemäßen Instrumentation von Ton van Grevenbroek vor.

Vier Jahre nach der Entstehung der Berlioz-Sinfonie entstand die »Trauer-Sinfonie« von Richard Wagner. Anlass war die Überführung der sterblichen Überreste des 1826 verstorbenen Komponisten Carl Maria von Weber von London nach Dresden, wo der Komponist einen Großteil seines Lebens verbrachte. Das Werk basiert auf zwei Themen aus Webers Oper »Euryanthe« und ist instrumentiert für eine damalige Militärkapelle in großer Besetzung (damals noch ohne Saxofone). Eine gängige Version in heutiger Instrumentation stammt vom Amerikaner John Boyd.

Der Italiener Amilcare Ponchielli (1834 bis 1886) ist heute vor allem noch als Komponist der Oper »La Gioconda« und als Lehrer der Komponisten Giacomo Puccini und Pietro Mascagni bekannt. Neben zahlreichen Bühnenwerken schrieb er auch viele Werke für Banda, also die italienischen Blasorchester, deren Repertoire zumeist aus Bearbeitungen bestand. Neben einigen Märschen entstanden zwei Sinfonien und einige Solostücke, unter anderem das »Concerto per flicorno basso« aus dem Jahr 1872, das als erstes Solokonzert für Eufonium gilt.



Dvořák

Antonín Dvořák ist im Bläserorchester vor allem mit Bearbeitungen seiner »Slawischen Tänze« präsent, gelegentlich auch mit Auszügen seiner berühmtesten Sinfonie »Aus der Neuen Welt« –

oder auch dem gesamten Werk. Wer im Konzert nicht immer nur das ganze Orchester spielen lassen möchte, findet in der »Serenade d-Moll« op. 44 eine dankbare Aufgabe. Das Werk ist instrumentiert für je zwei Oboen, Klarinetten und Fagotte, Kontrafagott ad lib., drei Hörner, Violoncello und Kontrabass und entstand im Rahmen der damaligen »Renaissance« der Bläserserenaden von Haydn und Mozart.

Aufgrund seines sehr engen Verhältnisses zu Bläsern muss Richard Strauss (1864 bis 1949) hier erwähnt werden, auch wenn von seinen vielen Märschen und Fanfaren keine mehr in Originalfassung vorliegen, sondern in Instrumentationen die an die heutige Bläserorchesterbesetzung angeglichen sind. Größte Popularität genießen heute noch der »Königsmarsch« und die »Festmusik der Stadt Wien«. Für größere Bläserensembles schrieb er die Suite op. 4 mit einer ähnlichen Besetzung wie der »Gran Partita« (zwei Flöten statt zwei Bassethörner, Kontrafagott statt Kontrabass) und die Serenade op. 7, in der er auch eine Kontrabass-Klarinette vorsieht.



Schmitt

Sechs Jahre jünger als Strauss war der Franzose Florent Schmitt (1870 bis 1958), der in seinem Stil den Impressionismus von Claude Debussy mit Elementen der deutschen Spätromantik verband.

Sein bekanntestes Bläserwerk »Dionysiaques« entstand 1913, wurde allerdings erst ein gutes Jahrzehnt später vom großen Harmonieorchester der Garde Républicaine uraufgeführt. Felix Hauswirth hat dieses extrem anspruchsvolle Werk für heutige Besetzung neu instrumentiert.

Nicht nur die Garde Républicaine, auch andere herausragende Militärorchester wie die belgischen Gidsen spielten damals neben zahlreichen klassischen Transkrip-

tionen immer wieder auch zeitgenössische Originalwerke, letztere unter anderem Werke von der Gruppe »Les Synthétistes« rings um Marcel Poot (1901 bis 1988). Nachdem im frühen 20. Jahrhundert auch durch die eingangs erwähnten Engländer Gustav Holst und Ralph Vaughan Williams einige Originalkompositionen für »Military Band« entstanden sind, wollte Paul Hindemith 1926 im Rahmen der Donaueschinger Musiktage dem Bläserorchester-Repertoire in Deutschland einen ähnlichen »Push« verpassen. Hindemith steuerte für das Festival damals seine »Konzertmusik für Bläserorchester« op. 41 bei und konnte einige erst-rangige Komponisten-Kollegen für eine Mitwirkung gewinnen: Ernst Krenek (»Drei



Hindemith

lustige Märsche für Bläserorchester«), Ernst Popping (»Kleine Serenade«), Ernst Toch (»Spiel für Militärorchester«) sowie Hans Gál (»Promenadenmusik«).

Die Stücke stellten eine niveauvolle Erweiterung des Repertoires dar, waren jedoch für die Amateurbläserorchester der damaligen Zeit durchweg zu schwer und stellten auch an das Uraufführungorchester (Militärmusik des Ausbildungsbataillons des Infanterie-Regiments 14 Donaueschingen) hohe Anforderungen. Das Orchester habe sich »wacker geschlagen«, so ein Rezensent der Uraufführung. Die »Promenadenmusik« darf als das spieltechnisch einfachste Stück angesehen werden. Hier ist nicht zwingend ein Höchststufenorchester nötig. Erst zu Beginn der 1990er Jahre rückten die Stücke aufgrund von neu edierten Notenausgaben und eines CD-Projekts des Landesbläserorchesters Baden-Württemberg wieder stärker ins Bewusstsein.

Seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten gingen einige, nicht nur deutsche Komponisten ins Exil, vor allem in die USA, wo sie das damals bereits recht gut entwickelte Schulbläserorchesterwesen kennenlernten und Stücke für diese Besetzung schrieben. Krenek schrieb in den 1970er Jahren die sehr umfangreich instrumentierte »Dream Sequence« (unter anderem mit drei Bariton- und zwei Bass-Saxofonstimmen). Paul Hindemith schrieb im Auftrag der US Army Band seine »Symphony in B flat«. Auch Arnold Schönbergs tonales »Thema und Variationen« op. 43a entstand im amerikanischen Exil auf Bitten

seines Verlegers Carl Engel, Präsident von G. Schirmer Music.

Weitere Komponisten aus Europa, die während des Zweiten Weltkriegs oder danach in die USA auswanderten, ließen sich von der vielfältigen Szene dort zu neuen Werken für Bläserorchester inspirieren. Zu nennen sind hier der Franzose Darius Milhaud (1892 bis 1974) und der gebürtige Tscheche Karel Husa (1921 bis 2016). Milhaud schrieb die im Laufe der Jahre auch in Europa sehr populär gewordene »Suite Française« und die »West Point Suite«. Karel Husas »Music for Prague« ist wie viele andere seiner Werke in einer sehr expressiven Tonsprache geschrieben, erlebte aber trotzdem seit der Uraufführung Anfang 1969 mehrere tausend Wiederholungen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg traten einzelne europäische Komponisten, die man eher als »klassische« Tonsetzer ansah, mit Werken für Bläserorchester oder größere Ensembles hervor. Zu nennen wäre der Niederländer Henk Badings (1907 bis 1987), der zunächst für das American Wind Symphony Orchestra von Robert Austin Boudreau schrieb – in der Regel mit den Bläsern eines Sinfonieorchesters besetzt –, aber in seinen letzten Lebensjahren auch mit einigen



Badings

Werken für sinfonisches Bläserorchester auf sich aufmerksam machte. Der Italiener Luciano Berio (1925 bis 2003) schrieb 1980/81 »Accord« für vier Bläserorchester, während der etwa

gleichaltrige Hans Werner Henze die Suite »Ragtimes and Habaneras« für Brassband schrieb. Auf Bitten des Komponisten fertigte sein Schüler Marcel Wengler eine Fassung für sinfonisches Bläserorchester an.

Seit den frühen 1990er Jahren schufen einige deutsche und österreichische Komponisten Werke für Bläserorchester, oft angeregt durch einzelne Dirigenten. Zu nennen sind hier Stephan Adam, Richard Heller (beide Jahrgang 1954), Rolf Rudin (*1961) und der zwei Jahre jüngere Erland Maria Freudenthaler. In jüngster Vergangenheit hat der Komponist und Verleger Hubert Hoche immer wieder erfolgreich versucht, Kollegen zum Schreiben für Bläserorchester zu ermutigen, unter anderem den im Februar in dieser Zeitschrift vorgestellten Christian FP Kram. ■

AUSSENANSICHT

BLASMUSIKKULTUR ANDERSWO!?

Von Alexandra Link

Die heimische Blasorchester-Kultur mit ihren unterschiedlichen Ausprägungen ist uns vertraut. Wir kennen die traditionelle, die unterhaltende und die sinfonische Blasmusik – mit all ihren Mischformen. In Mitteleuropa sind die verschiedenen Länder in der Blasmusik-Kultur sehr ähnlich. Vor allen Dingen im deutschsprachigen Europa mit seinen angrenzenden Ländern. Aber wie sieht es mit der Blasmusik-Kultur anderswo aus? Exemplarisch stellen wir in diesem Beitrag die Blasorchester-Szene aus vier Ländern vor und versuchen zu ergründen, ob die Blasmusik als Kulturgut in diesen Ländern verankert und anerkannt ist.

Schauen wir zuerst in Europas Süden. Von Italien, Spanien und Portugal wissen wir – vor allem durch die internationalen Wettbewerbe in Riva del Garda und in Valencia, dass es große Blasorchester gibt, die auf einem extrem hohen Niveau spielen. Aber wie sieht es beispielsweise in Griechenland aus?



Über die Blasorchester-Szene in Griechenland haben wir mit dem Dirigenten Nikolas Chrysochoou gesprochen.

Nikolas Chrysochoou hat seinen Master in Dirigieren am American Band College of South Oregon abgelegt, nachdem er in Griechenland Trompete, Orchestrierung, Fuge und Byzantinische Musik studiert hatte. Er dirigiert die Pandora Municipal Band der Stadt Kozani. Kozani liegt in Nordgriechenland und ist die Hauptstadt von Westmakedonien. Außerdem leitete



Nikolas Chrysochoou

er 17 Jahre lang die Ampelokipi Municipal Band. Ampelokipi ist ein Stadtteil von Athen. Sein Ziel ist es, die Blasorchester-Szene in Griechenland voranzubringen und durch authentische Literatur die Blasmusiktradition zu stärken. Deshalb organisiert er Blasorchesterfestivals, lädt große Solisten zu Workshops ein und gibt fast jedes Jahr Meisterkurse mit bekannten Dirigenten.

Die Ausbildung der jungen Blasmusiker läuft über die Musikschulen. Hier macht sich jedoch die Finanzkrise extrem bemerkbar. Nicht für alle Blasinstrumente gibt es geeignete Lehrer. Viele haben ihren Job verloren. Ein weiterer Grund ist, dass Blasmusik und Blasorchester nicht überall in Griechenland eine große Tradition haben. Es fehlt deshalb an geeigneter Unterrichtsliteratur für gewisse Instrumente, die in einem Blasorchester benötigt werden. Weder an den Musikschulen noch in den allgemeinbildenden Schulen gibt es Blasorchester.

Insgesamt gibt es etwa 170 Amateur-Orchester in Städten und Gemeinden – ähnlich den hiesigen Musikvereinen. Einige dieser Orchester spielen auf semiprofessionellem Niveau. Zudem gibt es 17 Militärblasorchester und zwei professionelle Blasorchester. Die beiden professionellen Orchester sind die Thessaloniki Municipal Concert Band und die Athens Municipal Concert Band. Unter den Militärorchestern gilt das Blasorchester der Marine als bestes Orchester. Neben den zeremoniellen Aufgaben der Militärorchester kommt ihnen – wie auch vielen Amateurblasorchestern – eine große Bedeutung bei der musikalischen Begleitung religiöser Anlässe zu. Die Blasorchester in Griechenland sind nicht in

einem Verband organisiert. Es gibt auch keine regelmäßigen Wettbewerbe. Es gibt auch kaum Komponisten in Griechenland, die sich mit der Blasmusik auseinandersetzen. Einer der wichtigsten und besten griechischen Komponisten ist laut Nikolas Nikos Skalkotas. Trotz der Bemühungen, die originale, internationale Blasorchesterliteratur bekannt zu machen, werden von den Blasorchestern doch meistens populäre Arrangements und Märsche aller Art gespielt. »Wir arbeiten sehr hart daran, die sinfonische Blasmusik in Griechenland zu fördern und zu stärken. Stolz sind wir jedoch darauf, dass an einigen Orten – beispielsweise in Korfu – die Blasorchestertradition schon seit 120 Jahren gepflegt wird.«

Können wir nun beim Beispiel Griechenland von »Blasmusik-Kultur« sprechen? Fest steht, dass es große Bemühungen gibt, die Blasmusik in Griechenland als Kulturgut zu verankern.



Schauen wir nach Asien, genauer: Singapur. Blasorchester-Szene in Singapur? Ja, die gibt es! Der Stadtstaat ist mit 719 Quadratkilometern kleiner als Berlin und hat die stattliche Zahl von 200 Blasorchestern! Wenn wir der Frage nachgehen, ob Blasmusik in Singapur zur dortigen Kultur gehört, kann man mit einem klaren »Ja« antworten. Schließlich handelt es sich bei der Blasmusik-Kultur in Singapur im Prinzip um eine Art staatlich verordnete Maßnahme.

Die Mehrheit dieser Blasorchester sind Schulbands – ähnlich wie in den USA. Das Musikprogramm an den Schulen in Singapur wurde erst nach 1959 vom damaligen

Fotos: Archiv

Gründungs-Premierminister Mr. Lee Kuan Yew ins Leben gerufen (Singapur wurde 1959 selbstregierte britische Kronkolonie und ab 1965 unabhängig). Unter seiner Führung wurden alle Highschools zu einem Militär- oder Blasorchester verpflichtet. Diese Maßnahme begründete die Blasorchesterbewegung in Singapur.

In Singapur leben viele ethnische Gruppen zusammen. Chinesen, Malaien und Inder stellen die größte Bevölkerungsgruppe dar. Es gibt vier Amtssprachen: Tamil, Malaiisch, Chinesisch und Englisch. Auf eine enge Interaktion der verschiedenen Bevölkerungsgruppen und Religionen wird viel Wert von Seiten des Staates gelegt. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass die Regierung bedeutende finanzielle Mittel für die Anschaffung von Instrumenten und für die Ausbildung der Musikpädagogen zur Verfügung stellt.

In Singapur können die Schüler ihre Schulblasorchester als »Co-Curricular Activity« (CCA), also als AG auswählen – eine Aktivität, an der sie nach Schulschluss ohne zusätzliche Gebühren teilnehmen können. Andere Arten von CCAs sind zum Beispiel Chöre, Tanz oder Non-Performing-Arts-Aktivitäten wie zum Beispiel Sport. Jedes Schulblasorchester hat in der Regel eine oder zwei Proben pro Woche. Die meisten Schulblasorchester nehmen an einem alle zwei Jahre stattfindenden Wettbewerb teil, dem »Singapore Youth Festival«, bei dem sie die Gelegenheit haben, ein Pflichtwerk und ein frei gewähltes Werk in einem Konzertsaal zu spielen. Den Orchestern wird dann für die Qualität ihrer Leistung eine »Auszeichnung«, ein »Leistungszertifikat« oder ein »Certificate of Commendation« verliehen. In den letzten Jahren hat sich das renommierte »Singapore International Band Festival (SIBF)« etabliert, bei dem bereits Spitzen-Blasorchester und -Dirigenten aus der ganzen Welt waren.

Die gespielte Literatur bei den Blasorchestern in Singapur unterscheidet sich nicht sehr vom europäischen Repertoire. In den letzten Jahren sind in der lokalen Szene auch Werke von singapurischen Komponisten sehr populär geworden, mit einer aufregenden Mischung aus etablierten und jungen Komponisten wie Dr. Kelly Tang, Zachariah Goh, Ho Chee Kong, Phoon Yew Tien, Benjamin Yeo, Lee Jinjun, Gu Wei, Daniel Bonaventura, Bertram Wee, Terence Wong, Wong Kah Chun und Dax Wilson Liang. Bemerkenswert ist, dass die Mehrheit der Konzertbesucher – durch-



Ignatius Wang

schnittlich zwischen 250 und 500 Personen – unter 40 Jahre alt sind.

Über die Blasorchester-Szene in Singapur hat uns Ignatius Wang Auskunft gegeben. Wang (Jahrgang 1990) ist Musikdirektor der Singapore Armed Forces (SAF) Ceremonial Band und der Lion City Brass Band, außerdem dirigiert er die Temasek Polytechnic Alumni Band. Er trat 2011 in die SAF Central Band ein und spielte dort das 1. Eufonium. Später erhielt er ein Stipendium an der Royal Marines School of Music in Portsmouth, Großbritannien. Während dieser Zeit studierte er unter anderem bei Dr. Elizabeth Le Grove, Paul Patterson und Malcolm Binney. Er war der erste ausländische Student, dem der Titel »Royal Marines Director of Music« verliehen wurde. In Singapur hat Ignatius Wang mit einigen der prominentesten Blasorchester wie der Singapore Wind Symphony, Orchester Collective und The Philharmonic Winds zusammengearbeitet. Er hat enge Kontakte zu Tan Beng Wee und Douglas Bostock, die im Laufe der Jahre eine entscheidende Rolle in seiner musikalischen Entwicklung gespielt haben. Im Jahr 2017 wurde er vom World Music Contest (WMC) als einer der Finalisten ausgewählt, die an der WMC International Conductor's Competition 2017 in Kerkrade (Niederlande) teilnehmen dürfen.

Bleibt noch die Frage: Blasmusik = Kultur in Singapur? Nun, wir sehen auch hier, die Bestrebungen, eine Blasmusik-Kultur zu etablieren, sind da.



Wie sieht es in Japan mit der Blasmusik-Kultur aus? Über die Blasorchester-Szene in



Hayato Hirose

Japan haben wir mit dem Komponisten, Dirigenten und Dozenten Hayato Hirose gesprochen.

Hayato Hirose ist einer der erfolgreichsten japanischen Komponisten. Seinen Master in Komposition und Blasorchesterdirektion legte er am renommierten Lemmens-Institute in Belgien ab. Er studierte bei Jan Van der Roost, Piet Swerts, Andy Vores und Yoriaki Matsudaria. Er dirigiert Blasorchester, Chöre und Sinfonieorchester in Japan. Außerdem gehört er dem Lehrkörper des Shobi College of Music in Tokio an.

Die Instrumentalbildung ist ähnlich wie in den USA in den Schulen organisiert. Alle allgemeinbildenden Schulen in Japan bieten Aktivitäten am Nachmittag, nach dem Unterricht, an. Zu den Aktivitäten, die angeboten werden, gehört beispielsweise Fußball, Baseball, Basketball, Volleyball, Chor, Popmusik, Blasorchester, Kunst usw. Die Schullehrer unterrichten im Bläserklassen-System. Das Niveau des Unterrichts schwankt jedoch, abhängig von Schule und Region. Sehr wenige Schüler nehmen noch zusätzlichen privaten Instrumentalunterricht. Darunter eigentlich nur diejenigen, die einen professionellen Weg einschlagen möchten. An den Schulen und Hochschulen in Japan gibt es in etwa 12.400 Blasorchester (Elementary 1100, Junior High 7200, High School 3800, College 300). Hayato Hirose schätzt, dass zurzeit etwa 1,2 Millionen Menschen in Japan durch die »after school activities« Erfahrungen in einem Blasorchester gemacht haben – und das bei einer momentanen Bevölkerungszahl von etwa 12,6 Millionen Japanern. Allerdings findet es Hayato Hirose sehr bedauerlich, dass die meisten nach der Schule

bzw. Hochschule mit dem Musizieren aufhören. Ein ähnliches Phänomen wie in den USA.

Dennoch gibt es etwa 1700 »Community Bands« – also vergleichbar mit Musikvereinen. Weiter gibt es 32 Militärorchester (Army 21, Marine 6, Air Force 5). Es gibt sieben professionelle Blasorchester und zehn bis 15 saisonale, auf Projektbasis agierende professionelle Blasorchester. Eine Besonderheit: Die Polizei und die Feuerwehr warten mit nicht genau gezählten 40 bis 80 Blasorchestern auf. Zu den besten professionellen Blasorchestern in Japan gehören ohne Frage das Tokyo Kosei Wind Orchestra und das Siena Wind Orchestra. Beide Orchester sind vor allem durch ihre CD-Einspielungen weltweit bekannt.

Organisiert sind die Blasorchester in Japan in der »All Japan Band Association«. Hauptaufgabe dieses Verbandes ist die Organisation des Nationalen Blasorchester-Wettbewerbs, des Marching-Band-Wettbewerbs und des Ensemble-Wettbewerbs. Die All Japan Band Association besteht aus elf regionalen Verbänden und diese wiederum aus Unterverbänden in insgesamt 47 Präfekturen, die jeweils die Vorentscheide für den nationalen Wettbewerb austragen.

Hayato Hirose schätzt, dass in etwa 60 Prozent der gespielten Musik von japanischen Komponisten komponiert, von japanischen Verlegern verlegt, stammt. Weitere 20 Prozent der gespielten Literatur sind Transkriptionen. Mit jeweils 10 Prozent halten sich amerikanische und europäische Komponisten die Waage. Die zehn wichtigsten japanischen Komponisten sind Hirokazu Fukushima, Masanori Taruya, Hayato Hirose, Satoshi Yagisawa, Hiroki Takahashi, Yosuke Fukuda, Masamichi Amano, Eiji Suzuki, Toshio Mashima und Hiroaki Kataoka. Einige dieser Namen sind auch uns Europäern wohl bekannt.

Bei Blasorchester-Konzerten sitzen – je nach Ort, Rahmen und Orchester – von 300 bis hin zu 1800 Personen im Publikum. Von einer in der breiten Öffentlichkeit verankerten Blasorchester-Kultur können wir nach Meinung von Hayato Hirose in Japan dennoch nicht sprechen. Auch in Japan stehen die Besucher meist in direktem Verhältnis zu den Musikern auf der Bühne. Aber er und viele seiner Kolleginnen und Kollegen sehen es als ihre Aufgabe an, der Blasmusik in Japan einen noch höheren Stellenwert zu geben.



Mit 600 Militärblasorchestern, 400 örtlichen Blasorchestern, 30 Schulblasorchestern und sechs professionellen Blasorchestern können wir jedoch durchaus schon von einer Blasorchester-Szene in Brasilien sprechen. Es gibt allerdings keinen Blasmusikverband in Brasilien.

Mit dem vielleicht wichtigsten Vertreter der brasilianischen Blasorchester-Szene haben wir ein Interview über die Szene allgemein und sein persönliches Verhältnis zur Blasmusik geführt: mit Dario Sotelo.

Dario Sotelo ist der amtierende Präsident der World Association for Symphonic Bands and Ensembles (WASBE). Er ist unter anderem verantwortlich für den Dirigierunterricht für Ensembles und Orchester am Konservatorium in Tatui sowie künstlerischer Direktor und Dirigent des Brazilian Wind Orchestra. Er ist weltweit als Gastdirigent und Juror unterwegs.

Wie wichtig ist für Sie Musik, und speziell Blasmusik?

Musik ist der wichtigste Teil meines Lebens, ich begann mit neun Jahren Klavier zu spielen, nächstes Jahr werde ich 50 Jahre Musik machen. Vor mehr als 20 Jahren musste ich zwischen Sinfonieorchester und sinfonischem Blasorchester wählen. Meine Wahl fiel auf das Blasorchester.

Welche musikalischen Aktivitäten waren und sind Teil Ihres Berufslebens?

Ich bin der Leiter des sinfonischen Blasorchesters am Konservatorium von Tatui sowie Dirigent des sinfonischen Blasorchesters der Städtischen Musikschule in der Stadt São Paulo, außerdem Dirigent am Konservatorium von Tatui.

Wie wichtig ist Blasmusik überhaupt in Brasilien?

Die Blasmusik bzw. die Blasorchester sind Teil der Geschichte von Brasilien. Das erste Blasorchester kam mit dem portugiesischen König, der vor Napoleon davonlief, als Frankreich in Portugal einmarschierte. Es gibt eine Menge Arbeit, um die Menschen davon zu überzeugen, das musikalische Niveau zu einem künstlerischeren zu erheben.

Alle vier Personen tun sich schwer mit der Akzeptanz der Blasmusik als Kulturgut in ihren Ländern. Alle vier haben in Ländern studiert, in der die Blasmusik einen sehr hohen Stellenwert hat. Dario in England,



Dario Sotelo

Nikolas in Amerika, Ignatius in England und Hayato in Belgien. Und sie bewegen sich in der internationalen Blasorchester-Szene bei Gastdirigaten, Juroren-Jobs, Meisterklassen und Festivals und Kongressen. Den Stellenwert der Blasmusik in ihren eigenen Ländern zu stärken, haben sie sich auf die Fahnen geschrieben. Auch in Mitteleuropa kämpft man darum, dass vor allem die sinfonische Blasmusik den gleichen kulturellen Wert wie die klassische, sinfonische Musik erhält. Das hat natürlich viel mit Selbstbewusstsein zu tun. Wir haben schließlich auch viel vorzuweisen:

- Wir spielen in unseren Blasorchestern zeitgenössische und zeitgemäße Literatur.
- Wir haben die größtmögliche Spielwiese an Genres, Stilen, Klängen und Farben zur Verfügung.
- Die Erwartungen an ein Blasorchester sind komplett anders als die Erwartungen an ein Sinfonieorchester. Wir werden nicht auf ein bestimmtes Repertoire reduziert, wir geben »lebenden« Komponisten die Chance, sich kompositorisch auszutoben und auszuprobieren.
- Wir scheuen uns nicht davor, auch Klavier, Celli, Kontrabass, Harfe und vieles mehr in unseren Reihen aufzunehmen.
- Wir können konzertant, traditionell und unterhaltsam spielen. Entweder sind wir auf einen dieser Bereiche spezialisiert und können diesen Bereich bis hin zur Meisterschaft führen oder wir machen von allem ein wenig zur Freude. Alles zu seiner Zeit, versteht sich, und jedes Blasorchester so, wie es seine Mitglieder wollen.

Lasst uns unsere Stärken hinausposaunen. Das gilt für Mitteleuropa wie auch für anderswo.

Foto: Archiv

UHU's  Weisheiten



Zeichnung: Christoph Müller