



DEUTSCHLAND, DEINE

25 JAHRE SUCHE NACH DER GEMEINSAMEN SPRACHE?

Symbol der Teilung wie der Wiedervereinigung: das Brandenburger Tor

VON STEFAN FRITZEN

LASSEN SIE MICH, MEINE VEREHRTEN LESER, MEINE GEDANKEN ZUR JAHRZEHNTE-
LANGEN KULTURELLEN SPALTUNG UNSERES LANDES UND ZU DEN BEMÜHUNGEN,
WIEDER ZU EINER SPRACHE ZU FINDEN, MIT EINER KLEINEN ANEKDOTE BEGINNEN.



MUSIK!

Foto: flyinger - fotolia.de

In den 80er Jahren wurde ich nach unserer Ausreise aus der ehemaligen DDR nach einem langen Anstellungsverfahren in Mannheim am Ende aller Fachprüfungen von der Personalchefin gefragt, ob ich mich in der Lage sähe, als frisch Übergesiedelter in einer freien Gesellschaft eine leitende Stellung zu übernehmen. Mit relativem Unverständnis stellte ich die Gegenfrage, wo das Problem sei, denn wir hätten eine gemeinsame Kultur, eine gemeinsame Sprache, verträten mit unserer Kunst mindestens fünf Jahrhunderte gemeinsamer Musikgeschichte und Musizierpraxis, hätten

die gleichen klassischen Entwicklungen hinter uns, sogar ein nahezu identisches pädagogisches Vorgehen in der Musikvermittlung und sogar größtenteils die gleichen Lehrkompendien im Unterricht. Musikalische und musikpädagogische Tätigkeit beinhalte also hüben wie drüben die Vermittlung des musikalischen Regelwerkes und die Erarbeitung individueller Leistungen und dies gelänge überall auf der Welt nur durch Fleiß und Disziplin. Dieses Wort »Disziplin« war sofort ein Reizwort bei der Kommission, hinter dem man »stalinistische Zwangsmethoden« vermutete!

Mir wurde schlagartig bewusst, dass die über 40-jährige Teilung unseres Landes auch zu einer semantischen Veränderung der Bedeutung von Sprache und Begriffen geführt hatte, die eine problemlose Verständigung erschweren könnte. Vor dieser scheinbaren Sprachlosigkeit stand 1990 die Bevölkerung beider Teile Deutschlands, wobei der Anpassungsdruck im viel kleineren und armen Ostdeutschland größer war, da man sich im reichen Westen nicht in gleichem Maße gezwungen sah, Prägungen und Gewohnheiten abzulegen, die Ost und West unterschieden.

FAKTEN STATT INTERPRETATION

In den vergangenen 25 Jahren sind die Spezifika der »Ostmusik« in vielen wissenschaftlichen Untersuchungen ausführlich mit dem Versuch beleuchtet worden, die westliche mit der östlichen Musikkultur auf einer Ebene zu analysieren und zu vergleichen. Über ein Ergebnis war man sich einig: Die DDR-Musikkultur repräsentiert einen Zwiespalt von Konformität und Subversion und hat letztlich den Ost-West-Konflikt nicht nur auf militärischer, politischer und ökonomischer Ebene fortgesetzt. Diese Analyse ist sicher größtenteils richtig, insbesondere dann, wenn man die Situation der »gläubigen« DDR-Sozialisten unter den Künstlern in den Fokus der Betrachtung rückt, deren Macht und kerygmatische Ignoranz und Verlogenheit den unangepassten kreativen Suchern fast die Luft zum Atmen nahm.

AUCH NAMENLOSE ZEITZEUGEN? UNBEDINGT!

Letztlich kann man sich der DDR-Aufarbeitung nur mit der »historisch-kritischen Methode« sicher nähern. Sie ist die erste grundlegende Operation des geschichtlichen Wissens (siehe auch Kurt Flasch, »Warum ich kein Christ bin«). Nicht hehre Worte und verkündete große Ziele, sondern nur genaueste Kenntnisse und Beurteilung des täglichen Tuns und Lassens können Auskunft über die Faktizität einer politischen Ordnung geben. Da unsere bundesdeutschen Kulturvertreter traditionsgemäß mehr links stehen, fällt es ihnen relativ leicht, mit den Angepassten der ehemaligen DDR einen geistigen Konsens zu finden. Rührt man doch in den gleichen Theoremen. Als Gegensatz zu den großen, wortreichen Untersuchungen hilft dann vielleicht auch die persönliche Erfahrung betroffener Zeitzeugen, um einiges zu verdeutlichen und geradezurücken.

MARX UND MURKS

Über der gesamten Kultur der ehemaligen DDR lag die Dunstglocke der kommunistischen Klassendoktrin, die begrenztes Fragen und Experimentieren nur dann zuließ, wenn dies nicht an den Grundfesten der kommunistischen Diktatur rüttelte. Da dieses System letztlich ein ungeliebt übergestülptes war, das kaum mehrheitlich Proselyten anzog und nur einen politischen Opportunismus und ein permanentes politisches Credo für die Errungenschaften der DDR,



Neue Hörerfahrungen: die Ostvorbilder Dmitrij Schostakowitsch, Krzysztof Penderecki, Kazimierz Serocki und Witold Lutosławski (im Uhrzeigersinn, beginnend oben links)

der Sowjetunion und der »Bruderstaaten« zuließ, misstrauten wir Musiker aus den Orchestern immer den »erfolgreichen« Komponisten. Waren sie in ihrem Schaffen wirklich aufrichtig?

Darüber hinaus sollte ja über allem der Glaube an den verordneten »sozialistischen Realismus« als »Heiliger Geist« der Kunst schweben! Keinem ernsthaften Musikologen ist es je gelungen, diesen Formbegriff zu definieren und künstlerische Kriterien zu benennen, die Komponisten und Interpreten befähigt hätten, dieses letztlich rein inhaltlich determinierte »Formziel« zu realisieren. Mein verehrter Berliner Chefdirigent Kurt Sanderling sprach in diesem Kontext von »3 Trompeten und C-Dur«. Die zynischste Definition des Undefinierbaren gab der Komponist Ernst Hermann Meyer (1905 bis 1988) nach der Uraufführung seiner Streichersinfonie auf die ernstgemeinte Frage einer Hörerin, woran man bei der Sinfonie den sozialistischen Realismus erkenne. Er sagte: »Ich bin Sozialist und demzufolge ist meine Musik sozialistischer Realismus.«

Symptomatisch für die künstlerische Situation vieler Komponisten ist auch das kleine Bonmot von Johannes Paul Thilman (1906

bis 1973), der übrigens ein hübsches Po-saunenkonzert geschrieben hatte, das ich gern mit Orchester musizierte. Anlässlich eines »grenzüberschreitenden« Treffens in der DDR sagte er privat zu einem komponierenden Kollegen aus Mannheim: »Ich bin ein Radieschen, innen weiß und außen rot.«

DIE PARTEI HAT IMMER RECHT

Auf dem gesamten klassischen Schaffen lag die Last der kleingeistigen kommunistischen Bürokraten, die die Welt und die Kunst nach ihrem rechthaberischen und inkompetenten Weltbild gestalten wollten. Bereits 1951 wurde mit dem sogenannten Formalismusbeschluss der Versuch unternommen, westliche und avantgardistische Einflüsse zurückzudrängen. Leider beteiligten sich an diesem die Freiheit der Kunst einschränkenden Verdikt oft auch namhafte Komponisten und Kulturfunktionäre, die, dem Druck der Nazizeit entkommen, nun ihrerseits wieder Grenzen errichteten.

NAMENLOS?

Immer gab es jedoch auch Künstler, die versuchten, Grenzen auszuloten und sich kreativen Raum zu schaffen. Viele sind leider

vergessen oder erscheinen kaum auf offiziellen Namenslisten oder in den Programmen. Ich denke zum Beispiel an Siegfried Thiele (geboren 1934) oder Reiner Bredemeyer (1929 bis 1995), auch an den in den Westen getriebenen Hans-Karsten Raecke (geboren 1941), der wegen seines Protestes gegen den Einmarsch der Warschauer-Pakt-Truppen 1968 in Prag nach der Denunziation durch einige seiner Studenten in der DDR arbeitslos wurde. ...Wer nennt die Namen...? (Schiller)

Diese und andere Komponisten versuchten, statt eines Jubelkonformismus in ihrer Musik das Gültige und Existenzielle jeder echten Kunst zu gestalten. Sie suchten eine geistige Nähe zu den großen Zeitgenossen wie Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Hans Werner Henze oder Pierre Boulez. Außerordentlich bedeutenden künstlerischen Einfluss hatte auf diese Künstler auch Karlheinz Stockhausen mit seinen elektronischen Experimenten. Leider hatten viele Ostkünstler die Ungnade der zu frühen Geburt (frei nach Helmut Kohl). Eine neue Generation sprach bereits eine neue Sprache in Deutschland.

Nach 1990 wurde deutlich, dass »ostdeutsche« Musik nach dem Abschütteln des ideologischen Muffs fachlich durchaus auf gesamtdeutschem Niveau stand, da musikalische Charakteristika phänotypische Ausdrucksformen aufwiesen, die ansonsten jedoch mit dem weltweiten künstlerischen Schaffen korrelierten. Darüber hinaus boten die großen Werke von Dmitrij Schostakowitsch, Krzysztof Penderecki, Witold Lutosławski oder Kazimierz Serocki und viele andere für die Hörer in den alten Bundesländern wirklich neue Hörerfahrungen. Sie waren auch die Ostvorbilder!

BRAHMS BLEIBT BRAHMS

Im Bereich der Orchestermusik kann unser Thema durchaus als Ausruf der Freude verstanden werden. Die Anzahl der SED-Genossen als Orchestermitglieder war absolut marginal; im Berliner Sinfonieorchester und der Sächsischen Staatskapelle gehörten nach meiner Kenntnis zwischen drei und fünf Kollegen der SED an. Die Anzahl der Stasi-Spitzel hielt sich in den Orchestern ebenfalls in Grenzen!

Die Qualität der Orchesterkultur ist in Ost und West über die Jahre der Spaltung hinweg nahezu gleichwertig geblieben. Ja, man könnte sogar sagen, dass die durch die isolierende Teilung erhaltene und einst

Fotos: Archiv

durch Hans von Bülow, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Fritz Busch und viele andere Dirigenten geschaffene Unverwechselbarkeit und Intimität der in Ostdeutschland beheimateten Orchester auf Musikerkollegen und Publikum im Westen eine staunende Faszination ausübten.

Thielemann, Barenboim oder Sinopoli schwärmten von diesem Klang, dessen dunkel-satte und seidige Farben und die individuelle gestalterische Leidenschaft der Ausführenden ungläublichen Raum für tiefe künstlerische Ausdeutungen schufen. Dirigenten wie Karajan oder Jochum und die großen Plattenfirmen hatten den gestalterischen Wert dieser »Ostorchester« schon zu DDR-Zeiten zu schätzen gewusst.

» **Liebe Parteidemokraten, haben Sie endlich den Mut, wieder Wertprioritäten anzuerkennen!** «

Heute stehen die Berliner Staatskapelle, das Gewandhausorchester zu Leipzig und die Sächsische Staatskapelle Dresden wieder gleichgeachtet neben den Berliner und Wiener Philharmonikern und sind für große Solisten und Dirigenten hochgeachtete Adressen. Aber auch die Rundfunkorchester und Theater wie Chemnitz, Weimar, Rostock und Schwerin sind kultur- und leistungsprägend für ganz Deutschland und spannen den künstlerisch-bildenden Bogen über Essen, Nürnberg oder Mannheim, Hamburg bis München von Nord nach Süd und Ost nach West über unser wieder ungeteiltes Land!

WIE GEHT ES WEITER?

Meine sehr verehrten Leserinnen und Leser, über Jahrhunderte und alle politischen Zeitläufe hinweg wurde von den Bürgern unseres Landes und selbst von den oft fragwürdigen Machthabern unsere einmalige Kulturlandschaft gepflegt und erhalten. Heute, in der reichen Bundesrepublik, ist diese durch die sogenannten demokratischen politischen Kräfte bedroht! Kultur scheint nicht mehr nötig zu sein!?

Noch nie in unserer jüngeren Geschichte hat es einen solchen kulturellen Kahlschlag in der Theaterlandschaft gegeben. Man schreit »Event, Event« und vergisst, dass große Kunst zu den »Grundnahrungsmitteln« gehört, die einen Gegenwert zu unserer spaß- und spielversessenen Gesell-

schaft bildet. Liebe Parteidemokraten, haben Sie endlich den Mut, wieder Wertprioritäten anzuerkennen! Sie verlieren ganz sicher keine Wählerstimmen!

Mir sagen Kollegen aus den verschiedensten Orchestern, dass sie seit über 20 Jahren nur mit großer Angst vor ihrer möglichen »Abwicklung« musizieren. Die psychischen Erkrankungen wegen permanenter Existenzangst nehmen zu und bei jedem Intendantenwechsel befürchtet man ein erneutes Wuppertal, Zeitz oder Eisenach. Existenzangst statt der gelassenen Leidenschaftlichkeit in der Darstellung existenzieller großer Musikkultur! Alarmstufe »rot« ist immer angesagt, wenn kaum noch Neueinstudierungen stattfinden, vornehmlich kleine Spieloper auf dem Spielplan stehen und die große Oper langsam aber sicher vom Repertoire verschwindet.

LIEBE DEINEN NÄCHSTEN WIE DICH SELBST

Man sollte über dem zwingend notwendigen Altruismus gegenüber der Welt und ihren Sorgen und dem im Grundgesetz verbrieften Recht auf Asyl Verfolgter nicht die Grundlagen unserer Infrastruktur, unsere geistig-kulturellen Wurzeln und deren Pflege vergessen. Wir haben das Geld für Kultur, und unsere Theater und Konzerte könnten wohl auch den zu uns Strömenden geistigen Halt und erneuten Lebensmut schenken! In die Kultur investiertes Geld ist »unverbranntes« Geld!

MUSIKSCHULE UND AMATEUR-MUSIZIEREN IN BLASORCHESTERN

Generell kann man sagen, dass die Grundstrukturen der Instrumentalausbildung in beiden Teilen Deutschlands nahezu gleich waren. Über Vorkurse führte man an den Musikschulen die Kinder zum eigentlichen Instrumentalunterricht. Allerdings wurde, wie alles in der DDR, auch der Instrumentalunterricht an der Musikschule mit einer gewissen Verbissenheit durchgeführt. Während im Westen das Prinzip der Lehrfreiheit trotz allgemeiner Bildungsziele ein kostbares Gut ist, wurde im Osten die gesamte Ausbildung streng reglementiert.

Wie immer stand die sozialistische Ideologie über allem. Hier ein Ausschnitt aus dem ersten Abschnitt des Lehrplans der DDR für Trompete: »Der Trompetenunterricht hat das Ziel, die Schüler zur Beherrschung des Instruments zu befähigen und ihre Bereitschaft zu wecken, aktiv an der Gestaltung

des geistig-kulturellen Lebens unserer sozialistischen Gesellschaft teilzunehmen.« Die Eltern wurden auch gleich mit in die Pflicht genommen: »Im Elternhaus ist die Bereitschaft zu wecken, Verständnis für die Anforderungen des Trompetenunterrichts und für die Aufgaben der Musikschule aufzubringen.« Private Lebensbereiche durfte es nicht geben; man wollte alles unter Kontrolle haben. Die Realität in der Musikszene der DDR beweist das Misslingen dieser Vorgaben! Ähnlich martialisch ging es in der ebenfalls für alle geltenden Prüfungsordnung zu, wobei das erklärte Hauptziel der Ausbildung war, »interessierte Schüler auf ein musikalisches Berufsstudium vorzubereiten«.

DIE BREITE BRINGT DIE SPITZE!

Diese Denkungsart ist noch heute weit verbreitet. Als ich 2007 gebeten wurde, die Dresdner Bläserphilharmonie zu gründen und aufzubauen, suchte ich auch den Kontakt zum Heinrich-Schütz-Konservatorium. Dort sagten mir die Verantwortlichen, man sei »traditionsgemäß der Elitenförderung verpflichtet«, das Breitenmusizieren stünde demzufolge nicht so im Fokus der pädagogischen Ziele. Man könne mir nicht sagen, wo die vielen Absolventen abgeblieben seien und ob sie überhaupt noch musizierten. Das allgemeine Niveau im Laienmusizieren war demzufolge allerdings auch beklagenswert.

» **In der DDR ist das Laien- und Liebhabermusizieren nur noch zu einer Randerscheinung geschrumpft.** «

Nun darf man dabei aber nicht vergessen, dass die Blasmusik eine Domäne der Pionierorganisation und der FDJ war, streng militärisch ausgerichtet und den meist bürgerlichen und christlichen Musikliebhabern a priori suspekt. Während in den alten Bundesländern Musikschulen und musikalische Ausbildung eine flächendeckende Ausbreitung erfuhren und auch die Blasorchester sich demzufolge vergrößerten und verbesserten, ist in der DDR das instrumentale Laien- und Liebhabermusizieren nur noch zu einer Randerscheinung im Musikleben des Landes geschrumpft. Dies lässt sich leicht an der Zahl der Bläsergruppen, Posaunenchor und Musikvereine noch in den 30er Jahren und der Zahl der in der DDR erhalten gebliebenen Laienorchester nachprüfen.

Demgegenüber zählten die großen Polizei- und Militärorchester zu den besten Europas (sie erhielten allerdings mehr Gehalt als die Musiker der Staatsoper und waren entsprechend attraktiv) und die Jugendblasmusik erhielt ihre hauptsächliche Förderung durch den Zentralrat der FDJ mit seinen Unterorganisationen in den verschiedenen Regionen. Das private Vereinswesen spielte keine Rolle mehr und wurde allenfalls argwöhnisch beobachtet. Die meisten größeren zivilen Blasorchester wurden von Großbetrieben oder kommunalen Einrichtungen unterstützt, und obwohl viel Geld floss, waren diese Orchester nicht wirklich in der Gesellschaft verankert. Nach der politischen Wende hatte dies zur Folge, dass viele Orchester im Erwachsenen- und Jugendbereich die Abwicklung und Neustrukturierung ihrer fördernden Betriebe nicht überlebt haben.

Es darf allerdings nicht unerwähnt bleiben, dass es zu DDR-Zeiten immer eine Reihe fähiger Dirigenten gab, die über die »Großraummusik« der FDJ hinaus bestrebt waren, gute konzertante Blasmusik zu machen. Dazu gehörten unter anderem Joseph Hayna in Grimmen, Reinhard Günther in Bernsdorf, Helmut Römer in Leipzig, Hermann Taube in Lucka oder Karl Röhle in Thum/Erzgebirge. Thum gehört heute auch im wiedervereinigten Deutschland zu den Toporchestern, die unter der Leitung von Thomas Conrad in der »1. Liga« spielen. Diese Dirigenten verfügten nicht nur über eigene außergewöhnliche Leistungen, sondern waren darüber hinaus von einem starken pädagogischen Eros beseelt. Der permanente Devisenmangel in der DDR und der dadurch eingeschränkte Zu-

gang zu internationaler Musikkultur hatte auch sein aufgezwungen Gutes. Ein lebendiges Auftragswesen begünstigte die Entstehung vieler neuer konzertanter Werke und Bearbeitungen für Blasorchester, die meist handgeschrieben in den Archiven der ehemaligen oder noch existierenden Orchester schlummern. Diese Werke wiederzufinden und sie der großartigen Blasmusikszene Deutschlands verfügbar zu machen, wäre mindestens eine Diplomarbeit wert.

Ich glaube, dass Sie, meine verehrten Leserinnen und Leser, einmal eine kleine Auswahl ostdeutscher Komponisten genannt bekommen sollten:

- Siegmund Goldhammer
- Klaus-Peter Bruchmann
- Joseph Böhnisch
- Horst Häupl
- Hans Hütten
- Manfred Grafe
- Hermann Baumann
- Peter Lorenz
- Joachim Gruner
- Werner Türmer
- Otto Wagner
- Hans Ahrenz
- Gerhard Paul
- Gerhard Titel
- Heinz Weizendorf
- Henry Krtschil
- Hans-Helmut Hönig

Diese und andere haben sich um das Blasmusikwesen im Osten verdient gemacht und dabei oft einen unverkennbaren Individualstil gefunden und ausdrucksstarke Werke aller Leistungsstufen geschaffen.

UNSERE GEMEINSAME SPRACHE

Am Ende meiner Betrachtung glaube ich, dass wir heute mit Fug und Recht sagen können, dass die vergangenen 25 Jahre von allen Freunden der Blasmusik gut genutzt wurden. Heute haben wir in allen neuen Bundesländern gute Landesorchester, die Sächsische Bläserakademie mit dem angeschlossenen Orchester gilt als eine der führenden Fortbildungseinrichtungen in Deutschland, viele Orchester sind nach Phasen der Lethargie wie Phönix aus der Asche wieder zu neuem Leben erwacht, neue Spitzenorchester wie zum Beispiel die Dresdner Bläserphilharmonie sind gegründet worden und viele Künstler, die früher unter der Enge einer politisch verordneten Isolation gelitten hatten, gehören heute zu den angesehenen Vertretern ihres Fachs in ganz Deutschland.

GEMEINSAMER BLICK NACH VORN

Noch in den 80er Jahren habe ich immer gesagt, dass die Ostbevölkerung 40 Jahre nach dem Westen geschaut habe, die des Westens hingegen ebenfalls und damit dem Osten den Rücken zugekehrt hätte. Heute blicken wir, in einer Reihe stehend, in die gleiche Richtung, haben die gleichen Stärken und Schwächen und können mit Stolz auf unser gesamtdeutsches Musikleben schauen. Und jeder Japaner, der bei uns Brahms zum Weinen schön spielt oder ein Blasorchester auf die höchsten Höhen führt, zeigt uns, welche Achtung unsere Musikkultur weltweit genießt.

Deutschland, deine Musik! Freuen wir uns über sie! ■



Das Jugendblasorchester der Stadt Thum gehört heute auch im wiedervereinigten Deutschland zu den Toporchestern, die unter der Leitung von Thomas Conrad in der »1. Liga« spielen.

THEINERTS THEMA

DIE DEUTSCHE EINHEIT

VON KLAUS HÄRTEL

»EIN LEIDENSCHAFTLICHES THEMA« SEI DAS THEMA DEUTSCHE EINHEIT, ERKLÄRT MARKUS THEINERT. SEHR GERNE UND EMOTIONAL SPRICHT ER DARÜBER. ABER AUCH NACHDENKLICH UND MAHNEND.



Herr Theinert, wissen Sie noch, wo Sie am Tag des Mauerfalls waren?

Ja, das weiß ich sehr genau: Ich war zunächst zu Hause und habe die Nachrichten geschaut. Ich bin dann, als die Öffnung der Grenzen bekanntgegeben wurde, mit ein paar Kollegen direkt an die Mauer gefahren. Wir haben dort spontan ein kleines Konzert gegeben. Deshalb ist mir das natürlich in Erinnerung geblieben. Die Grenzöffnung war eine unglaubliche Überraschung für uns alle. Dieses Gefühl, auf einmal die lang ersehnte Reisefreiheit in beide Teile Deutschlands tatsächlich miterleben zu können, war unbeschreiblich. Man hat das in den ersten Stunden zunächst gar nicht wahrhaben können. Als West-Berliner wollte man dann natürlich dabei sein. Wir haben nicht darüber nachgedacht, wie man dort hinkommt, ob die halbe Stadt unterwegs ist, wie die Volkspolizisten wohl reagieren würden. Diese vollkommen unvorhersehbare Situation gepaart mit einem unsagbaren Glücksgefühl war schon überwältigend.

Wie haben die Leute auf Sie reagiert?

Fremde Menschen lagen sich in den Armen. Alle begrüßten sich sehr herzlich. Und Musik ist natürlich immer etwas, das die Leute zusammenbringen kann, wenn gleich die Klänge der Blechbläser im tosenden Jubel der Menge auch teilweise untergingen. Einige hatten sich in ihrem Übermut auch auf die Mauer geschwungen. Wir hatten jedenfalls eine wunderbare Konzert-Atmosphäre.

Und es war ein Konzert, das zwar kostenlos, aber nicht umsonst war, oder?

Genau. Und es gab zwischen uns auch keine Diskussion darüber, ob wir ordentlich vorbereitet waren. Das war einfach eine spontane Aktion des »Nicht-anders-Könens«. Man kann nicht immer alles vorausplanen.

Lassen Sie uns einmal auf die vergangenen 25 Jahre zurückblicken. Helmut Kohl hat damals »blühende Landschaften« versprochen. Musikalisch gesehen – hat er Recht behalten?

Das ist sicher ein sehr zwiespältiges Feld. Die Erwartungen waren natürlich riesengroß. Die östlichen Bundesländer hatten einen für uns »Wessies« kaum bekannten Reichtum an Musik. Die Orchesterlandschaft alleine war zumindest quantitativ überwältigend. Selbst kleinere Städte hatten ihre eigenen Orchester oder gar Opernhäuser. Dem größten Teil der Bevölkerung stand ein mannigfaltiges musikalisches Angebot zur Verfügung. Im westlichen Teil war dies im Vergleich zum europäischen Durchschnitt zwar auch sehr dicht ausgebaut, aber eben nicht mehr im selben Maße von öffentlicher Hand unterstützt. In der Hinsicht hatte die DDR viel getan. Das muss man trotz aller Kritik am politischen System und der methodischen Missachtung vieler Menschenrechte durch die Regierung feststellen. Als nun die beiden Teile im Oktober 1990 auch offiziell wiedervereinigt wurden, haben die Menschen im Osten gehofft, materiell und wirtschaftlich Fuß fassen zu können. Für die Westdeutschen entstand hingegen ein neues Nationalgefühl gepaart mit einigen Vorbehalten. Wenn man nun zwei auf jeder Ebene so unterschiedliche Systeme zusammenschließt, kommt es zwangsläufig

zu Durchmischungen der Standards. Wenn wir uns die Städte und Landschaften im Osten Deutschlands anschauen, hat sich natürlich unheimlich viel getan. Aber insgesamt wurde gerade für uns Musiker ein unglaublicher Kahlschlag vollzogen. Insofern ist diese Hoffnung, das vereinigte Deutschland als Kulturland und als Land der Musik für die Menschen mit all seinen Institutionen zu bewahren, nicht erfüllt worden. Auf diesem Gebiet ist ein Rückschritt erfolgt. Dabei bezieht sich dieser Rückschritt nicht notwendigerweise auf die musikalische Qualität, aber in jedem Fall auf die Quantität in der Orchesterlandschaft.

Wie sahen die Erwartungen an die Wiedervereinigung denn konkret für den einzelnen Musiker aus?

Wir hatten den Wunsch, mit anderen Musikern der DDR Kontakt aufzunehmen. Das war natürlich auch schon vor der Wende so. Ich bin einer derjenigen gewesen, die zweimal im Monat wenigstens für ein paar Stunden nach Ostberlin eingereist sind – trotz der Schwierigkeiten, die man damals mit einem West-Berliner Pass hatte. Der Besuch musste vorher schriftlich beantragt werden, es gab den Zwangsumtausch, unangenehme Fragen an der Grenze. So abschreckend das für viele von uns war, ich habe es einfach gemacht und dabei natürlich auch versucht, mit Ostberliner Musikern nicht nur Kontakt aufzunehmen, sondern über die Jahre auch zu halten. Es gab viele Gespräche. Ich kann mich an ein sehr langes Gespräch mit der damaligen Soloflötistin des Ostberliner Rundfunks während einer Konzertreise nach St. Petersburg im Juni 1989 erinnern. Sie hatte die

Hoffnung so gut wie aufgegeben, als ich sie fragte, ob sie sich nicht vorstellen könne, dass die politische Spaltung angesichts der zunehmenden Protestbewegung in der DDR irgendwann ein Ende haben könnte. Ihre Antwort war frustriert und resigniert: »In unserem Leben passiert das nicht mehr.« Fünf Monate später war es dann soweit und die Mauer fiel für uns alle...

Die Erwartungen sind zunächst groß gewesen. Wenn sich neue Möglichkeiten ergeben, braucht es eben seine Zeit. Weder Politiker noch Kulturschaffende haben damals verstanden, dass man so unterschiedliche Systeme nicht im Hau-Ruck-Verfahren zusammenführen kann. Man hätte genau beobachten müssen, wie die Systeme gestaltet waren: Wie wurden sie finanziert? Welche Programme gibt es? Wie sind die Erwartungen des Publikums? Hier wurde nicht sorgfältig vorgegangen, sondern buchstäblich mit der Axt hantiert – nicht aus Böswilligkeit, sondern aus rein wirtschaftlicher Notwendigkeit.

Hatten die Menschen möglicherweise auch erst einmal andere Probleme, als sich um die Kultur zu kümmern?

Die Musik – ob das heimische Blasorchester, ein Musical oder die Promenadenkonzerte des örtlichen Kurorchesters – war eine willkommene Abwechslung für die Bürger und die Arbeiter der DDR. In ihren Berufen und im politischen System konnten die ihre angestaute Frustration oft gar nicht ausleben. Insofern war Musik wertvoll für den emotionalen Ausgleich. Wenn diese teilweise menschenverachtende Systematik der DDR auf einmal wegfällt, besinnen sich die Menschen schnell auf das Existenzielle und schauen, wie sie weiterkommen. Da mag die Musik zunächst sicher nicht das



Markus Theinert war Leiter der Mannheimer Bläserphilharmonie und betreute an der Musikhochschule Mannheim das Fach Blasorchesterleitung. Heute ist er Vice President of Marketing Conn-Selmer.

Allerwichtigste sein. Auf der anderen Seite wissen wir, dass gerade in schweren Zeiten Musik immer wieder nicht nur Trost spendet, sondern auch motiviert, die vielen anstehenden schweren Aufgaben bewältigen zu können.

Es gab in dieser Zeit eine unglaubliche Welle an Solidaritätskonzerten und gegenseitiger Unterstützung. Und das wurde nicht durch die öffentliche Hand arrangiert – das haben die Menschen gemacht. Schon im Dezember 1989 habe ich die ersten Gemeinschaftskonzerte mit ostdeutschen Ensembles miterlebt. Im Januar 1990 habe ich ein Kurorchester in Eberswalde dirigiert, von dem ich vorher noch gar nicht wusste, dass es existiert. Es sind viele Dinge sehr schnell und sozusagen auf dem kurzen Dienstweg entstanden. Man muss zugeben, dass mit der Zeit und spätestens mit der organisatorischen Einheit im Oktober 1990 diese Ära der Spontaneität schnell zu Ende ging.

Gab es da Unterschiede zwischen der Profi- und der Amateurszene?

Die gab es sicherlich. Blasorchester waren weit verbreitet. Um Berlin herum gab es viele kleine traditionelle Blasorchester, die auf hohem Niveau musiziert haben. Es gab – wie im Westen auch – die Zusammenarbeit mit professionellen Institutionen und Orchestern. Viele Profis haben aus Passion bei den Amateurensembles mitgemacht. Das war selbstverständlich. Berührungsängste oder Arroganz hatten da keinen Platz.

War dieser Solidaritätsgedanke während der Wende stärker, als er heute ist?

Das schon, aber diesen Gedanken hat nicht die Wende hervorgerufen. Der war auch vorher da. Es herrschte eine allgemeine Offenheit, eine unglaubliche Solidarität. Davon kann man viel lernen. Der Zusammenhalt und die authentische Identität eines Blasorchesters sind für mich heute noch ein großes Vorbild. Ich habe heute immer noch das Gefühl, dass die Einheit in den Köpfen der Menschen nicht vollständig angekommen ist. Das gilt für beide Seiten. Aber noch einmal: Es braucht Zeit, solch unterschiedliche Systeme, solch unterschiedliche Lebensgewohnheiten in einer Nation und in einem Land wieder unter einen Hut zu bringen. Diese Aufgabe ist überwältigend groß. Da sind 25 Jahre doch überhaupt nichts. Es muss sich über Generationen auswachsen, dass wir auch von der Grenze in den Köpfen nicht mehr sprechen.

Die Wiedervereinigung ist zwar gelungen – aber noch nicht vollendet?

Auf dem Papier ist sie abgeschlossen. Auch in der Arbeitswelt. Geografisch sowieso: Wenn man im Harz mit dem Auto, dem Rad oder zu Fuß unterwegs ist, merkt man das ja nicht mehr. Die Grenze ist nicht mehr sicht- oder spürbar. Allein das ist eine großartige Errungenschaft! Wenn wir dennoch mentale Grenzen empfinden, dürfen wir aber auch nicht vergessen, dass es diese anderswo auch gibt. Die Nord- und Süddeutschen reden beispielsweise gerne vom »Weißwurstäquator«. Man geht eben nicht mit gleichen Gedankengängen an die Dinge heran. Und auch nicht mit gleichem musikalischem Hintergrund.

Wenn Sie nun 25 Jahre nach vorne schauen und an »50 Jahre Deutsche Einheit« denken: Was glauben oder wünschen Sie, wo wir dann musikalisch stehen?

Ich wünsche mir, dass unsere Regierung irgendwann versteht, dass nicht das wirtschaftliche Interesse einer Europäischen Union alleine für die Menschen wichtig ist, sondern dass wir wieder Kultur und Wärme in unser Leben bringen müssen. Dazu gehört die Musik in ganz direkter Form. Musik ist essenziell! Musik ist lebenswichtig! Und Aufgabe des Souveräns wird es immer sein, sich darum zu kümmern, dass die Kultur im öffentlichen Leben verankert bleibt. Musik muss fester Bestandteil der subventionierten Kultur bleiben, denn sie ist unter betriebswirtschaftlichen Grundsätzen nicht finanzierbar. Wir brauchen den Staat. Vor 25 Jahren hatten wir in Westdeutschland fast 90 professionelle Orchester, in Ostdeutschland über 120. Die Summe daraus ist heute nicht 210, sondern vielleicht gerade die Hälfte. Das ist ein Armutszeugnis für ein Land mit einer solchen Tradition. Klar, wenn etwas nicht finanzierbar ist, muss man priorisieren. Wenn ich einkaufen gehe und einen begrenzten Geldbeutel habe, muss ich auch überlegen, was ich mir kaufe und was nicht. Diese Priorisierung läuft bei uns in die falsche Richtung. Ich wünsche mir da eine Umkehr. Wir sind immer stolz auf unsere kulturelle Vergangenheit gewesen – aber was tun wir denn dafür? Wir führen musikalische Institutionen wie mittelständische oder industrielle Unternehmen, und das kann in der Musikwelt nicht funktionieren. Jedenfalls nicht, wenn wir uns mit tiefen musikalischen Erlebnissen beschäftigen wollen. ■

MEHR BILDUNG!

MICHAEL STECHER IM GESPRÄCH

VON KLAUS HÄRTEL

WENN WIR DAS THEMA »DEUTSCHLAND, DEINE MUSIK« BETRACHTEN, KOMMEN WIR UM DIE MUSIKPÄDAGOGIK NICHT HERUM. MICHAEL STECHER HAT SICH VIELE GEDANKEN ZUM THEMA GEMACHT. »DENK ICH AN DEUTSCHLAND IN DER NACHT, DANN BIN ICH UM DEN SCHLAF GEBRACHT«, DICHTETE EINST HEINRICH HEINE. DER PÄDAGOGIK-DOZENT DER MUSIKHOCHSCHULE FREIBURG KANN ZWAR NOCH GUT SCHLAFEN, ABER ER FORDERT DRINGEND EIN UMDENKEN.

Herr Stecher, »Früher war alles besser! Auch in der Pädagogik?

Wenn man die Bildung betrachtet, haben wir heute große Chancen. Denn wir erleben so viele Reformen wie noch nie. Früher war Bildung relativ konstant und heute jagen wir von einer Reform zur nächsten. Das wäre wirklich eine Chance. Leider haben wir uns aber ein Problem eingefangen, weil sämtliche Reformen in der Bildung – alle! – den Kern der Bildung verlieren. Aber: Den Kern der Bildung hatten wir früher auch nicht. Das war also nicht besser, denn der Kern der Bildung ist eigentlich noch nie richtig in die Bildungssysteme eingedrungen. Es geht schlicht darum, dass Verstehensprozesse kaum eine Rolle spielen. Es geht um Faktenvermittlung, Stoffhuberei, Wissensanhäufung. Den Kern der Bildung als wirklicher Verstehensprozess haben wir nicht. Nirgends. Den haben wir nicht in der Mathematik, nicht bei den Fremdsprachen und wir haben ihn auch nicht in der Musik. Insofern ist es eigentlich schade, dass alles nach Bildung schreit, wir aber zum Kern nicht vorstoßen. In dieser Hinsicht kann man die gesamte Bologna-Reform als gescheitert betrachten. Wir betreiben hier momentan nämlich Ausbildung und keine Bildung.

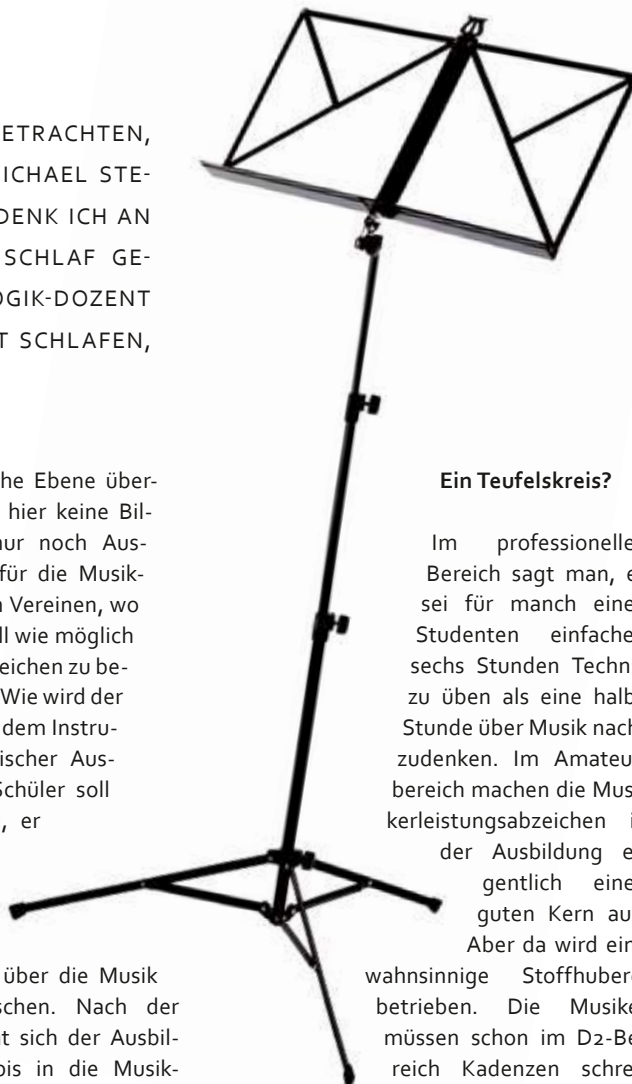
Wo liegt denn der große Unterschied zwischen Bildung und Ausbildung?

Allgemein gilt: Das kritische und mündige »selbst denken« bleibt auf der Strecke. Wenn wir die Begriffe Bildung vs. Ausbil-

dung auf die musikalische Ebene übertragen, haben wir auch hier keine Bildung mehr, sondern nur noch Ausbildung. Das bedeutet für die Musikschultätigkeit und in den Vereinen, wo es darum geht, so schnell wie möglich das Musikerleistungsabzeichen zu bekommen, in erster Linie: Wie wird der Schüler technisch fit auf dem Instrument? Das ist ein typischer Ausbildungsgedanke. Der Schüler soll seine Trompete spielen, er soll funktionieren. Aber der Bildungsaspekt geht ja viel, viel, viel tiefer. Der berührt über die Musik den kompletten Menschen. Nach der »Grundausbildung« zieht sich der Ausbildungsgedanke weiter bis in die Musikhochschulen. Diese sind geradezu Paradeanstalten, in denen der technische Aspekt ganz weit vorne steht. Die wirklichen musikalischen Verstehensprozesse bleiben auf der Strecke. Das ist im Musikverein genau das gleiche. Die Fragen lauten dann: Was macht ihr denn für eine Ausbildung? Warum sind die Schüler nicht motiviert? Warum kommen die nicht gerne zur Probe? Und man geht dann nicht an die Wurzel des Problems. Denn die Wurzel ist ja, dass ich, wenn ich Musik als Musik erlebe, die musikimmanenten Wirkkräfte in mir habe. Dann muss man nicht mehr motivieren. Aber wenn ich nur technisiere und keinen Verstehensprozess anleite, kommt es zu Motivationsproblemen. Dann wird nur kuriert mit »Ihr müsst mehr üben!«

Ein Teufelskreis?

Im professionellen Bereich sagt man, es sei für manch einen Studenten einfacher, sechs Stunden Technik zu üben als eine halbe Stunde über Musik nachzudenken. Im Amateurbereich machen die Musikerleistungsabzeichen in der Ausbildung eigentlich einen guten Kern aus. Aber da wird eine wahnsinnige Stoffhuberei betrieben. Die Musiker müssen schon im D2-Bereich Kadenz schreiben. Diese fertigen sie aber nur nach den Stimmführungsregeln an. Ein inneres Hören des Geschriebenen gibt es nicht. Musikgeschichte kommt bereits im D1-Bereich vor. Das Problem aber ist, dass dieses Wissen nicht mit dem gekoppelt wird, was die musikalische Erfahrung eigentlich ausmacht. Das ist blankes, totes Wissen. Statt Musikgeschichte bräuchte es so etwas wie Interpretations- oder Stilkunde. Allgemein gilt, dass die Fächer, die man zum Musikverstehen bräuchte, auf der Strecke bleiben. Rhythmik und Gehörbildung etwa sind dramatisch unterbelichtet oder sie verkommen zu einem Angstfach. Schauen Sie sich die Ausbildungskonzepte in der deutschen Bläuserszene an: Sie haben 80 bis 90 Pro-



zent blanke Musiktheorie und 10 bis 15 Prozent Rhythmik und Gehörbildung. Es muss doch genau umgekehrt sein! 80 Prozent muss den Hörprozessen dienen, dem Rhythmus und dem harmonischen Hören! Wenn wir diesen Bildungsprozess nicht betreiben, bekommen wir eben diese Motivationsprobleme oder dass Musik den Menschen nicht berührt. Ich kenne nur ein Ausbildungskonzept innerhalb der deutschen Bläserjugend, die diese lernpsychologischen Erkenntnisse auch konsequent umsetzt. Alle anderen Konzepte verfehlen diese Ziele meilenweit. Oft sogar auch dann, wenn sie von professoraler Hochschuleseite mitentworfen wurden.

Woran liegt das Ihrer Meinung nach? An den Lehrplänen? An der Ausbildung der Pädagogen?

Das ist unglaublich vielschichtig. Im Musikschulbereich etwa sind ja Lehrpläne Fehl-anzeige. Korrekterweise muss man sagen, dass der VdM welche für jedes Instrument geschrieben hat. Aber wer kennt die? Und welcher Lehrer richtet sich danach? Auf der Amateurebene haben wir Bildungspläne, die das Grundproblem inhaltlich aber nicht erkannt haben. Nämlich was die traditionelle Musikpädagogik von der neuzeitlichen oder ganzheitlichen umfassenden Musizierpädagogik unterscheidet. Zum einen sind diese Pläne ohnehin zu theorie-lastig und zum anderen behindert eines die Verstehensprozesse massiv: Wir haben eine totale Dominanz des Sehens. Instrumentalunterricht findet, sobald Noten ins Spiel kommen, ab der ersten Stunde über das Auge statt. Das ist zur absoluten Dominanz geworden. Und später steht dann der Dirigent vor seinem Bläserorchester und wundert sich, warum die Blicke nicht nach vorne gerichtet sind. Die Schüler werden von Anfang an darauf geschult: Mein Auge liest eine Symbolschrift und diese gibt mir die technische Anweisung, welche Klappe, welches Ventil ich zu drücken habe. Wenn die Gehirne von Anfang an so getrimmt werden, sind sie in einer Sehkultur. Dabei ist Musizieren doch eigentlich eine Hörkultur! Das ist das eine große Problem. Das zweite Problem wiegt eigentlich noch schwerer: Wir haben drei aktive Modi des Musizierens. Im Barockzeitalter waren die noch eine absolute Einheit: Die Interpretation, die Komposition und die Improvisation. Wenn man die beherrscht, ist man im Bildungsprozess zur Musik schon extrem weit vorne. Das hat sich mit der Gründung der Konservatorien – spätestens 1850 – massiv verändert. Seit dieser Zeit hat man

» MICHAEL STECHER



studierte zunächst an der Pädagogischen Hochschule in Freiburg die Schwerpunkte Reformpädagogik, Beziehungsdidaktik und Musik, bevor er sich an der Musikhochschule Freiburg den Fächern Trompete sowie Dirigieren, Rhythmik und Früherziehung widmete. Heute ist er Akademischer Mitarbeiter im Bereich Musikpädagogik an der Musikhochschule Freiburg, unterrichtet am Hohner-Konservatorium Trossingen Systemische Musikpädagogik und Allgemeine Instrumentalpädagogik, an der Bundesakademie Trossingen (B-Lehrgang) Probenpädagogik und Reflexionen über Musik und ist Lehrkraft für Trompete an der Musikschule Südlicher Breisgau in Staufen.

www.michaelstecher.de

für jede Teildisziplin einen Speziallehrer. Gehörbildung, Harmonielehre, Alte Musik, Jazzharmonik usw. Die Quintessenz ist: Wir sind total dominant im Interpretieren. Das normale Musikergehirn kann nichts anderes mehr. Das liegt an der Dominanz des reinen Seh-Sinns. Alles geht über den Notenständer. Eigentlich ist der Notenständer der Musikverhinderer Nummer 1. Es ist im Gehirn festgelegt, wie man mit Musik umgeht. Verstehen gehört dann nicht dazu. Dorisch schreiben kann jeder. Aber dorisch denken? Wenn Bläserorchesterdirigenten ihre Partitur öffnen, brauchen 90 bis 95 Prozent ein Hörbeispiel, um zu sehen, was da steht, weil die Noten im Gehirn keinen Klang erzeugen.

Die Dominanz des Sehens ist aber ein gesellschaftliches Phänomen, oder?

Es hängt alles mit allem zusammen. Die heutige Gesellschaft ist eine Gesellschaft

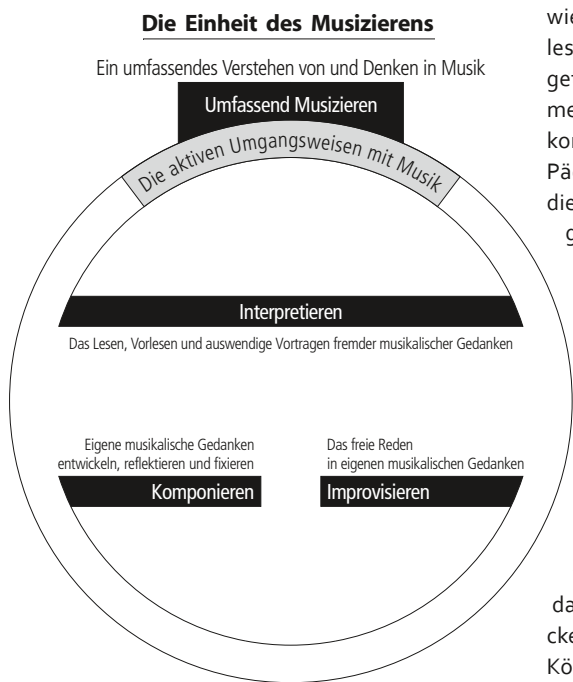
mit einer Aufmerksamkeitsdefizitkultur. Die Probleme, die wir vor allem bei Kindern kennen – sich nicht konzentrieren können, nicht länger bei einer Sache bleiben, gleich wieder aufhören –, sind bei den wenigsten Kindern physiologische Hirnstörungen. Das ist schlicht und ergreifend eine Kulturstörung, die in den vergangenen 40 Jahren in den Vordergrund gerückt ist. Diese Aufmerksamkeitsdefizitkultur macht es Dirigenten, Jugendausbildern, Lehrern so schwer. Was wir durch die modernen Ritualhandlungen des Spektakels und der Sensation verloren haben, das sind Aufmerksamkeiten von hoher Kultur. Und das tiefgreifende, versunkene Hin- und Hineinhören ist – wie das Verinnerlichen der musikalischen Grammatik – eine sehr hohe Kulturleistung.

Was läuft denn beispielsweise bei einer typischen Probe dahingehend verkehrt?

Zu Beginn einer Probe oder einer Unterrichtsstunde kommt das sogenannte Wecken. Die meisten Dirigenten beginnen heute noch mit »klingend B-Dur«. Aber der Musiker kommt doch in erster Linie, um zu musizieren. Gleich zu Beginn gehen dessen Aufmerksamkeitskanäle eben nicht in die Richtung hoher Kultur, sondern sacken ab. Dann muss der Dirigent gleich eine Reizstärkenerhöhung betreiben. Das funktioniert ja auch – aber Reize schleifen sich ab. Die Schwierigkeit ist eben, nicht in den Aufmerksamkeitsdefizitkanal zu rutschen. Das genau erreiche ich eben mit Bildung. Gerade auch mit einer ästhetischen Bildung. Gelingende Musizierprozesse haben immer auch mit einer Klangästhetik zu tun. Dieser Bildungsprozess soll nach dem Wecken zum Staunen führen. Was ist in der Musik? Wie kann sie klingen? Was bietet sie? Was steht zwischen den Zeilen der Partitur? Dann setzt ein Reflektieren ein und kein bloßes Funktionieren.

Und je weiter man sich vom eigentlichen Kern wegbewegt, desto schwerer wird der Weg zurück?

Ich glaube, das wär gar nicht mal so schwer. Wenn ich wirklich in Richtung des Hörens gehe, wenn ich will, dass eine hohe Aufmerksamkeit innerhalb einer Probe stattfindet, dann muss ich da vorne als Dirigent schlicht etwas zu sagen haben. Wenn ich nichts über Musik zu sagen habe, bekomme ich einfach ein Grundproblem. Einer der größten Kritikpunkte eines Dirigenten ist immer »zu laut«, »zu leise«, »zu wenig crescendo«... Es wird zu viel an musikalisch



schen Banalitäten herumgearbeitet, die ein Dirigent doch eigentlich durch sein Dirigat zeigen kann. Die wichtigen Dinge der Aufführungspraxis und bewusst eingenommene Interpretationsstile aber kommen zu kurz. Wenn ein Dirigent nun beispielsweise mit dem Hauptteil einsteigt, gleich mit wirklich substanzieller Literatur in die Probe hineingeht, dann ist der Ansatz richtig. Aber wenn der Dirigent nichts in musikalischen Ausdrucksgehalten sagen kann, nützt ihm die Methode gar nichts. Einer meiner Schwerpunkte in der Dirigentenausbildung ist Kommunikation. Die meisten Dirigenten beklagen sich darüber, dass sie alles drei Mal sagen müssen. Ja, weil sie es drei Mal sagen! Daraus folgt die klare Ansage: Dirigenten sollten ihre Äußerungen nur einmal tätigen. Sie sollten nicht verbal um Ruhe bitten. Sie dürfen nicht reden, wenn die Musiker noch reden. Und so weiter. Da gibt es um die 20 Sprachregeln, die so glasklar und logisch sind. Meine Meinung ist: Wenn ihr nichts über Musik zu sagen habt, dann vergesst diese Sprachregeln. Das Beste ist natürlich: Jemand hat etwas zu sagen und kann sich auch rhetorisch ausdrücken. Aber das Zweitbeste ist doch schon, wenn ich mich zwar nicht so gut ausdrücken kann, aber trotzdem etwas zu sagen habe. Wenn einer nichts zu sagen hat, dies aber rhetorisch perfekt, ist das nicht etwa das Drittbeste. Das ist überhaupt nichts. Das sind die Schaumschläger. Ich muss die Musik selber spüren. Man muss Freude haben, an der Musik zu arbeiten. Dann läuft der Laden – dann brauche ich keine Methodik. Der Dirigent muss die Kunst

wieder als Kunst wahrnehmen. Immaterielles ist für den ökonomisierten, neoliberal getrimmten Leistungsarbeiter ja gar nicht mehr denkbar. Wenn wir da wieder hinkommen ist die Rückkehr zum Kern der Pädagogik leicht. Übrigens: Die Substanz, die in der Musik steckt, ist nicht genregebunden.

Allerdings muss der Dirigent Dinge »reparieren«, die schon in der instrumentalischen Ausbildung falsch gemacht wurden.

Im Instrumentalunterricht halte ich es für enorm wichtig, dass die Kinder von klein auf lernen, in Musik zu denken. Der Audiations- und Improvisationsprozess muss in Gang kommen, das Instrument sollte sich im Kopf entwickeln. Ich lerne singen, ich lerne über die Körperlichkeit rhythmisieren und – ganz wichtig – lerne die Körperlichkeit wirklich zu empfinden. Ich war neulich bei einem Kongress, auf dem ich über diese Prozesse sprechen sollte. Ein Jugendblasorchester hatte zur Eröffnung gespielt, was für mich eine Steilvorlage war. Das Blasorchester hat vernünftig, solide musiziert. Aber wenn ich in die Augen der Kinder geblickt und nur auf das äußere Erscheinungsbild geachtet habe, dann saß ein Großteil der Musiker verkrampft da und hatte keine Freude in den Augen. Da fehlte der Bezug zum Körper während des Musizierens.

Ist das ein Zeitproblem? Brauchen wir die »Entdeckung der Langsamkeit«?

Ganz genau. In der Aufmerksamkeitsdefizitkultur haben wir Beschleunigung statt Entschleunigung. Und das ist das Problem: Bildung und Ökonomisierung vertragen sich nicht. Bildung unter Zeitdruck funktioniert nicht. Ein Bildungsprozess braucht viele gute Wiederholungsschleifen mit ästhetisch hochwertigen Inhalten. Viele Kinder bekommen heute ja einen Terminkalender in Managerqualität – weil Kinder ja angeblich in jungen Jahren am besten lernen! Also packen wir da so viel wie möglich rein! 30 Minuten Trompetenunterricht, dazu noch Fußball, Reiten, Tischtennis. Dann fehlt eben die Zeit, die ich zur Übeleistung zur Musik bräuchte. Und ohne Wiederholung geht gar nichts. Alles, was wir haben, sind ritualisierte, strukturierte Wiederholungsschleifen. Ob die in Richtung hoher Kultur oder einer Aufmerksamkeitsdefizitkultur gehen, hängt nicht nur vom Einzelnen ab, sondern von der gesamten Gesellschaft. Da haben wir uns in eine

Richtung manövriert, die ich für gefährlich halte.

Besteht noch eine Chance auf Besserung?

Ich stelle schon ein Umdenken fest – wobei die Richtung meiner Antwort auch davon abhängt, was ich an Studierarbeit gerade auf meinem Schreibtisch habe. Beschäftigte ich mich mit fundierten gesellschaftskritischen Studien, dann sehe ich kaum ein Licht am Ende des Tunnels. Man kommt schon sehr ins Grübeln. Dennoch: Wir wachen auf! Wenn sich der Mensch besinnt, dass Sinnerfüllung, Immaterielles und Kulturleistungen wichtiger sind als nur die neoliberale Ökonomie: dann geht's wieder aufwärts.

In den Vereinen und Verbänden ist das Problem in der Nachwuchsgewinnung ja bekannt. In der Ausbildung darf man nie nachlässig sein. Man muss immer Jugendwerbung betreiben. Wenn es mal fünf Jahre ein Loch gibt in der Jugendausbildung, kann es irgendwann zum Generationenproblem kommen.

Ein anderes Thema: Facebook, YouTube, Spotify... Geht die digitale Entwicklung in die falsche Richtung?

Ich wäre der letzte, der sich gegen moderne Medien wehrt, weil ich sie selber nutze. Ich nutze den Computer als ein Medium, mit dem ich versuche, kreativ zu arbeiten. Gehörbildungsprogramme, gute Vorträge auf YouTube, die DigitalConcert Hall der Berliner Philharmoniker, Musik streamen: Es gibt tolle Möglichkeiten. Das Ganze steht und fällt aber mit der Frage: Was mache ich damit letztlich wirklich? Die Lieblingsbeschäftigung der Kinder in der Freizeit seit den 70er Jahren ist »Musik hören«. Wenn es aber nur noch darum geht, mp3-Dateien runterzuladen oder auszutauschen, wenn Musik als Dauerrauschen im Hintergrund stattfindet und wir nicht mehr selbst aktiv musizieren, dann sind die modernen Medien total kontraproduktiv. Denn dann geht es schnurstracks in die Aufmerksamkeitsdefizitkultur hinein. Wenn Technik gut genutzt wird, ist sie positiv. Andernfalls sind wir Sklaven der Technik und Bediener von Maschinen. Und ein Mehr an Zugriffsmöglichkeiten bringt mir ja nicht unbedingt mehr Tiefgang. Zum Musikverstehen gehört zu einem großen Prozentsatz auch, selbst ein Instrument zu erlernen. Das ist ja das große Problem der Schulmusik. In der Schule rein theoretisiert Musik zu betreiben, führt in die Enge.

Grafiken: Michael Stecher

Womit wir wieder beim Zeitproblem wären...

Wir haben ein Kulturproblem. Viele Faktoren ergeben zusammen das Problem, dass man sich nicht mehr einer Sache widmen kann, dass man sich ihr nicht mehr hingibt, Muße findet, sich mit einer Tätigkeit auseinanderzusetzen. Man weiß ja heute gar nicht mehr, dass die Musik einem enorm viel zurückgibt, wenn man sich ihr öffnet.

Sie stellen dem Begriff Musikpädagogik die Musizierpädagogik gegenüber.

Das ist das wichtigste Thema. Wie erfahre ich den Unterschied zwischen traditioneller Musikpädagogik und Musizierpädagogik? Die traditionelle Musikpädagogik ist geprägt von Technisierung, einer Interpretationsdominanz und der bereits erwähnten Überbewertung des Spielens nach Noten. Die Musizierpädagogik aber will viel mehr an der Musik selber festmachen. In der Musizierpädagogik erfahren, verinnerlichen und verstehen wir die Musik. In den Auditionsprozessen sollen Schüler lernen, in Musik zu denken. Es geht vorrangig um die Ausbildung des »Instrument im Kopf«. Das Lernfeld »Auswendig spielen« muss wieder mehr gefördert werden, um nur ein einfaches Beispiel zu geben. Die gesamte Emotionalität muss gestärkt werden. Das Musizieren folgt – zumindest in der Anfangsphase – einem natürlichen Lernen. Musizierpädagogik ist eine Art von Pädagogik, die viel mehr am kindlichen Spiel orientiert ist. Musizieren muss einen Spielcharakter bekommen. Kinder lernen heutzutage gar nicht mehr spielen. Der normale Terminkalender von Kindern hat jeden Mittag nach der Schule einen Block, an dem irgendetwas ist. Es gibt keinen Block, an dem einfach »frei« steht oder »nichts«. Zum Spielen kommt das Kind kaum noch. Das ist mit dem Musikinstrument ähnlich. Ein Instrument spielen ist etwas anderes, als es zur Hand zu nehmen und gezwungen technisch zu üben. Der traditionelle Pädagoge glaubt, es sei das Beste, den Kindern so schnell wie möglich beizubringen, analytisch üben zu lernen. Das aber hat mit kindlichem Spielen überhaupt nichts zu tun. Die Musizierpädagogik fängt von Anfang im Fluss an. Da wird nicht alles erst

einmal einzeln trainiert. Schon aus spielerischem Tun kann ein Kind das Instrument halten lernen und einen Ton erzeugen. Da braucht es keine langen Erklärungen.

Gehört dazu auch der Mut, mal Fehler machen zu dürfen?

Das ist ein typisches Beispiel unserer Perfektionsgesellschaft. Man muss tatsächlich eine neue Fehlerkultur entwickeln. Vor allem: Im Kern gibt es beim Spielen doch gar keine Fehler. Wenn ein Spiel aufgrund eines Fehlers nicht mehr funktioniert, bauen Kinder das Spiel um. Oder sie probieren es, bis es geht. Wenn sie wirklich im Spiel drin sind, geben sie in der Regel nicht auf. Die Beschäftigung mit dem Ansatz des kindlichen Spiels halte ich für elementar – vor allen Dingen im Anfangsbereich der Jugendausbildung. Wenn ich mir die heutige Instrumentalpädagogik anschau – da wird immer so extrem zielorientiert gearbeitet. Musizieren um des Musizierens willen ist für viele Instrumentalpädagogen kaum in ihren pädagogischen Konzepten zu finden.

Was müsste in der Musizierpädagogik passieren?

Das Musizieren muss an Lebendigkeit und Ausdruck gewinnen. Das funktioniert nur über die Verknüpfung des Notenlesens mit anderen Wahrnehmungsmodi. Ich muss das Notenlesen ohne Instrument beherrschen und eine musikbezogene Fähigkeit des Hörens entwickeln. Wichtig ist der Aufbau eines musikalischen Gedächtnisses sowie die Ausformung des äußeren und inneren Fühlens. Ich muss mein Wissen an Erfahrung koppeln und die modalen Musi-

zierdimensionen – Improvisation, Komposition und Interpretation – ins Gleichgewicht bringen.

Musizieren wird quasi als eine eigene Sprache entdeckt und erfahren. Musik zu verstehen läuft ganz stark über synthetisches Lernen ab. Das heißt, es ist ein Lernen, das durchs Tun entsteht – ohne zu wissen, was man tut. Erst viel später kommt das analytische Lernen hinzu – über Regeln, über Grammatik, über Erklärungen. Ein Beispiel: Ich habe heute morgen meine Haare geföhnt, aber ich habe mich nicht ge-rasiert. Denn rasieren ist ein Verb mit der Endsilbe »ieren«, also wird das Partizip perfekt ohne »ge« gebildet. Das ist eine Regel in der deutschen Grammatik. Kein Kind – auch kein Erwachsener – kennt diese Regel. Aber sie wird richtig angewandt! Die Regel kennt man nur, wenn man »Deutsch für Ausländer« unterrichtet. Und genau so ist die traditionelle Musikpädagogik aufgebaut. Man erklärt den Kindern etwa: Der Punkt verlängert die Note um die Hälfte ihres Wertes. Das führt aber nicht zum Verstehen, sondern in die Sackgasse. Die Fähigkeiten, die es braucht, sind auf der ersten Ebene Zuhören und auf der zweiten Singen, Sprechen, Bewegen, Rhythmisieren. Diese müssen in Wiederholungsschleifen immer und immer wieder wiederholt werden – bis weit in das Grundschulalter hinein. Und jetzt schauen wir uns unsere Kultur an: Wo wird ritualisiert jeden Abend vorgelesen? Mit welchen Inhalten? Wo sind Kindergartenpädagogen so geschult, dass sie auf der skizzierten Ebene mit Musik umgehen können? Aber wenn auf dieser Ebene Ritualisierungen mit hohen ästhetischen Werten und Inhalten ablaufen, mache ich mir gar keine Sorgen um die Musik. ■

Die Kerndimensionen einer umfassenden Musizierpädagogik

<p>1 Die körperliche Dimension</p> <p>Die Fähigkeit einer intensiven kinästhetischen Wahrnehmung</p> <p>Die Polaritäten von Körperlichkeit beim Musizieren</p> <ul style="list-style-type: none"> • Der rein physische Körper ◦ Der empfundene Körper 	<p>2 Die emotionale Dimension</p> <p>Die Bewegungen der Seele</p> <p>Die Polaritäten von Emotionalität beim Musizieren</p> <ul style="list-style-type: none"> • Der fremdgesteuerten Empfindungen ◦ Die subjektiv bedeutsamen Empfindungen 	<p>3 Die kognitive Dimension</p> <p>Das Gewinnen von Erkenntnis Die Selektion und Interpretation von Information</p> <p>Die Polaritäten in Bildungsprozessen</p> <ul style="list-style-type: none"> • Das vermittelte Wissen ◦ Das Wissen gekoppelt an Erfahrungen
<ul style="list-style-type: none"> ◦ Das Hören ◦ Das Fühlen • Das Sehen <p>Die drei zentralen Wahrnehmungsbereiche</p> <p>Die Fähigkeit einer Gesamtwahrnehmung die alle drei Wahrnehmungsmodi integriert</p>	<ul style="list-style-type: none"> ◦ Das Improvisieren ◦ Das Komponieren • Das Interpretieren <p>Die aktiven Umgangsweisen mit Musik</p> <p>Die Einheit des umfassenden Musizierens</p>	<ul style="list-style-type: none"> ◦ Die Flow-Erfahrung ◦ Die Konzentration aus der Faszination des Tuns • Die Konzentration um der Konzentration willen <p>Die Polaritäten der Aufmerksamkeit</p> <p>Die Sinnfindung im Tun Die transzendentalen Phänomene</p>
<p>4 Die wahrnehmungsbezogene Dimension</p> <ul style="list-style-type: none"> • Die Dominanzen in der vorherrschenden musikpädagogischen Wirklichkeit 	<p>5 Die modale Dimension</p>	<p>6 Die spirituelle Dimension</p>

DER BADONVILLER-MARSCH

DUNKLE KAPITEL DEUTSCHER GESCHICHTE

VON HANS-JÜRGEN SCHAAL

ENTSTANDEN IST ER ZU EHREN EINES REGIMENTS, DESSEN KAMPFEINSATZ DURCHAUS FRAGWÜRDIG WAR. DANN WURDE ER AUCH NOCH ZUM AUFTRIITSMARSCH ADOLF HITLERS ERKOREN. HEUTE GEFÄLLT DER BADONVILLER-MARSCH VOR ALLEM DER RECHTSRADIKALEN SZENE.



Gegen das Musikstück selbst lässt sich ja wenig sagen. Die Melodie mit den hochfahrenden Quarten und den Vierteltrioen verwendet eingangs die Töne des D-Dur-Dreiklangs, dann wird tiefer sequenziert in der Paralleltonart h-Moll. Es folgen eine chromatisch aufsteigende Linie über rasch wechselnde Akkorde und die Rückkehr über e-Moll und A7 zu D-Dur – das sind die ersten 16 Takte. Das Stück ist sauber komponiert, eine ordentliche Arbeit, aber sicherlich kein Geniestreich und bestimmt nicht »der beste Marsch der Welt«, wie die ewiggestrigen, verblendeten Rechtsradikalen so gerne behaupten. Wer das Stück hören will, findet es mühelos im Internet – meist zusammen mit politisch höchst unappetitlichen Anpreisungen und mit Bildern, die unverhohlen Krieg, Wehrmacht und Nazitum verherrlichen. Noch im Sommer 2013 sollte der Badonviller-Marsch bei einer NPD-Kundgebung in Münster erklingen, die Polizei verbot die Aufführung, aber das Verwaltungsgericht hat das Verbot später für rechtswidrig erklärt. Begründung: Der Badonviller-Marsch sei zwar »historisch belastet«, störe aber nicht die öffentliche Sicherheit und Ordnung.

Vor 60 (!) Jahren glaubte das Amtsgericht in Nürnberg, ein salomonisches Urteil zu fällen. Sieben wahrscheinlich harmlose Blasmusiker hatten auf einer Kirchweih den »Badenweiler-Marsch« gespielt und waren wegen »groben Unfugs« angezeigt worden. Das Amtsgericht von 1955 sprach sie frei – mit der Begründung, dass es sich hier keineswegs um Adolf Hitlers Lieblingsmarsch gehandelt habe, sondern um poli-

tisch sauberes bayerisches Kulturgut. Schließlich sei der Badonviller-Marsch ein »Marsch der alten bayerischen Armee, die tausend Jahre lang von der Schlacht auf dem Lechfeld bis zur Frühjahrsoffensive 1918 stets tapfer, anständig und ritterlich gekämpft hatte und nie zur Eroberung fremder Länder und Unterdrückung fremder Völker, sondern stets nur zur Verteidigung ihres Heimatbodens ausgezogen war«. Nach Ansicht der Amtsrichter sollten sich alle Bayern (und Franken) darüber empören, »dass ein nichtbayerischer Halbzeigener aus der Hausiersippe der Schicklgruber diesen Marsch, der eine Erinnerung an eine schneidige Waffentat der alten bayerischen Armee hochhält, für seine das ganze deutsche Volk zum Gespött der übrigen Welt machenden Hanswurstiaden, genannt Führergroßkundgebungen, missbrauchen konnte«. Und weiter: »Wenn der Marsch von demokratischen Organisationen gespielt würde, würden rechtsradikale Kreise sehr schnell die Freude an ihm verlieren.« Der Badonviller-Marsch – nur die Hommage an eine ritterliche, anständige, schneidige Waffentat zur Verteidigung des Heimatbodens? Im Ernst?

BADONVILLER UND DER ERSTE WELTKRIEG

Komponiert wurde der Marsch 1914 von Georg Fürst (1870 bis 1936), einem gelerten Militärtrompeter aus Mittelfranken, der seit 1911 das Musikkorps des Königlich-Bayerischen Infanterie-Leibregiments leitete. Die Komposition von Märschen war Fürsts Spezialität, aber immerhin schrieb



er auch ein paar nichtmilitärische, etwa den FC-Bayern-Marsch und einen Bayrischzeller Skiclub-Marsch. Am 12. August 1914, gleich zu Beginn des Ersten Weltkriegs, hatte sich Fürsts Regiment im Gefecht um das Dorf Badonviller (Lothringen) besonders hervorgetan. Zu Ehren dieser Waffentat, die in Bayern als schneidiger Heldenakt gesehen wurde, entstand Fürsts berühmtester Marsch. Doch es ist durchaus fraglich, ob sich die bayerischen Soldaten tatsächlich heldenhaft benommen haben. Nach dem Sturmangriff auf Badonviller, der auf beiden Seiten viel zu viele Tote forderte, wurden auch Zivilisten gefangen genommen und zum Teil hingerichtet. In Frankreich steht der Name Badonviller für eine der ersten deutschen Gräueltaten im Ersten Weltkrieg.

Fotos: Nidao, Screenshot

Überhaupt sollte man nicht vergessen, wie dieser Krieg zustande kam. Seit der Reichsgründung 1871 hatten Deutschlands verblendete Staatslenker von einer zukünftigen »Weltmachtstellung« ihres Landes geträumt. Ihre machthungrige Außenpolitik mit ständiger Aufrüstung, territorialen Ansprüchen, großspuriger Rhetorik und grausamen Kolonialgemetzeln kannte gar keine andere Perspektive als den Krieg mit den Nachbarn. Und diese wiederum sahen keine andere Wahl, als sich gegen den Aggressor in spe zu verbünden. Das deutsche Politikprogramm hieß »Präventivkrieg«: Krieg führen, bevor es die anderen tun. Die kommende militärische Auseinandersetzung wurde in Deutschland geradezu herbeigesehnt, als könne der Krieg alle innenpolitischen Probleme lösen, als wäre er ein »reinigendes Bad«. Der Kaiser schimpfte sogar über »das ewige Betonen des Friedens« – man wollte keinen Frieden mehr!

Als der Thronfolger Österreich-Ungarns im Sommer 1914 einem Attentat zum Opfer fiel, hielten die deutschen Politiker und Militärs den Zeitpunkt für gekommen. Österreich griff Serbien an, Russland kam Serbien zu Hilfe, daraufhin erklärten die Deutschen erst Russland und dann dem Russland-Verbündeten Frankreich den Krieg. Einer Strategie folgend, die über Jahrzehnte gehegt worden war (»Schließen-Plan«), marschierten die deutschen Truppen über das neutrale Belgien nach Frankreich ein – daher musste auch Großbritannien ein Ultimatum stellen. Und was sagte daraufhin der deutsche Kaiser? »Mitte im Frieden überfällt uns der Feind.« Diese Geschichtsklitterung teilte wohl auch das Nürnberger Amtsgericht von 1955, nach dessen Ansicht die bayerische Armee »nie zur Eroberung fremder Länder und Unterdrückung fremder Völker, sondern stets nur zur Verteidigung ihres Heimatbodens« ausgezogen sei.

HITLERS AUFTRITTMARSCH

Die Geschichte mit den erschossenen Zivilisten und dem Angriff auf Lothringen lag von Anfang an als dunkler Schatten über dem Badonviller-Marsch. Aber es kam noch schlimmer für das kleine Musikstück. Ausgerechnet Adolf Hitler, der größte Verbrecher der Weltgeschichte, erkor Fürsts Komposition zu seinem Lieblingsmarsch. Dabei gefielen Hitler doch sonst nur Musikwerke, in denen mit Donner und Pathos die ganze Welt zugrundegeht – etwa das Finale der »Götterdämmerung«, »wenn in

Bayreuth die Götterburg unter dem musikalischen Aufruhr brennend in sich zusammensank« (Joachim Fest). Andererseits: Hört man den Badonviller-Marsch in einem bestimmten Tempo und mit wenig Verzierung, dann verliert er manches von seinem schmissigen, vitalen Ton. Die markanten Quartetten, die angeblich vom Hupen der Sanitätswagen angeregt waren, können dann recht schicksalsschwer und dramatisch wirken. Fast wie in Wagners »Walkürenritt«, der ebenfalls in D-Dur beginnt.

Übrigens durfte der Badonviller-Marsch in der Nazizeit nicht mehr so heißen, sondern wurde flugs germanisiert zum »Badenweiler-Marsch«. Man hörte dieses Musikstück praktisch bei allen offiziellen Auftritten und Kundgebungen Hitlers, auch in der »Wochenschau« wurde es den Filmszenen unterlegt. So sehr hat man diesen Marsch damals mit dem Reichsführer identifiziert, dass es einem Missbrauch und Sakrileg gleichgekommen wäre, hätte man den »Badenweiler« gespielt, ohne dass Hitler zugegen war. 1939 legte eine Polizeiverordnung fest, dass der Badenweiler-Marsch »nur bei Veranstaltungen, an denen der Führer teilnimmt, und nur in seiner Anwesenheit öffentlich gespielt werden« dürfe. Auch in der Wahrnehmung des Auslands gehörten sie einfach zusammen: der Badenweiler und der Braunauer. Noch heute werden Film-Dokumentationen über die Nazizeit regelmäßig mit Fürsts bayerischem Marsch von 1914 unterlegt.

VERBOTEN ODER NICHT?

Weil der »Badonviller-Marsch« so eng mit Hitlers Auftritten assoziiert wird, darf er heute in Deutschland bei offiziellen Auftritten von Militär- und Polizeikapellen

nicht gespielt werden. Bereits bei der Gründung der Bundeswehr 1956 wurde dies durch eine »fachdienstliche Anweisung« geregelt. Eine Ausnahme bilden didaktische Konzerte, zum Beispiel Veranstaltungen zur Geschichte der Marschmusik. Der in der Nazizeit gebräuchliche Name »Badenweiler-Marsch« muss dabei aber vermieden werden. Wohlgedenkt: Der Badonviller-Marsch ist in Deutschland keineswegs verboten. Es steht dem Leiter jeder Feuerwehrkapelle und jedes Musikvereins frei, ihn ins Programm zu nehmen. Allerdings sollte man sich der historischen Belastung bewusst sein und die Aufführung entsprechend moderieren. Als die Schützenbrüder von Langenfeld (Rheinland) bei einer Feier 2008 den Badonviller-Marsch spielen ließen, empörten sich einige Anwesende zu Recht über so viel »Geschichtsvergessenheit«. Eine Politikerin der Grünen mahnte: »Der Badonviller-Marsch löst bei Zeitgenossen unweigerlich Erinnerungen an das NS-Regime aus. Es ist eine Provokation der Opfer, ihn zu spielen.«

Im Ausland ist der Badonviller-Marsch erstaunlich beliebt. US-Marinebands und andere militärische und zivile Blaskapellen haben das Stück bis heute im Repertoire. Die chilenische Marine singt sogar einen Text dazu: »Naval, naval, naval, que vas a la pista a luchar...«. Gleich nach dem Krieg war der Marsch auf amerikanischen Schallplatten zu hören, die mit O-Tönen die historische Nazizeit dokumentieren sollten. Solche Platten wurden in den 1950er Jahren auch nach Deutschland importiert und fanden hier gerade wegen des Badonviller-Marschs guten Absatz. Weil auf diesen »History Records« aber auch NS-Propaganda dokumentiert war, schritt damals der Staatsanwalt ein. ■



Die »Wochenschau« wurde bei Auftritten Hitlers mit dem Marsch unterlegt.

SPRACHSENSIBLE PROBENARBEIT

UNTERSTÜTZUNGSHILFEN FÜR NICHT MUTTERSPRACHLICHE MUSIKER

VON FLORIAN SEEMANN

DEUTSCHLAND WIRD VIELFÄLTIGER. DIE GESELLSCHAFT DER BUNDESREPUBLIK WIRD IN KULTURELLER UND SPRACHLICHER HINSICHT HETEROGENER. MITTLERWEILE BESITZT ETWA JEDER FÜNFTE IN DEUTSCHLAND EINEN MIGRATIONSHINTERGRUND, DER DURCH VERSCHIEDENE ZUWANDERUNGSGESCHICHTEN CHARAKTERISIERT WERDEN KANN. ALS ZUWANDERER DER ERSTEN GENERATION BEZEICHNET MAN MENSCHEN, DIE SELBST NACH DEUTSCHLAND IMMIGRIERT SIND. BEI ZUWANDERERN DER ZWEITEN GENERATION HANDELT ES SICH UM MENSCHEN, DIE IN DEUTSCHLAND GEBOREN SIND, DEREN ELTERN JEDOCH NACH DEUTSCHLAND EINGEWANDERT SIND. OFTMALS IST MIT DEM MIGRATIONSHINTERGRUND AUCH EINE SPRACHBIOGRAFIE VERBUNDEN, BEI DER DEUTSCH NICHT ALS ERST- BZW. MUTTERSPRACHE GELERNT WURDE.



Eine Migrantengruppe bilden etwa diejenigen, die in ihren jeweiligen Herkunftsländern ein Instrument erlernt haben und beispielsweise aus beruflichen Gründen nach Deutschland eingewandert sind. Diese Musiker stellen – auch unter Berücksichtigung der demografischen Entwicklung – eine große Ressource für die deutschen Blasorchester dar. Zudem leisten deutsche Musikvereine durch die Aufnahme dieser Musiker einen wichtigen Beitrag zur Integration. Diese Gruppe von Musikern steht im Fokus dieses Artikels. An dieser Stelle ist es aber auch bedeutsam zu erwähnen, dass sich hiesige Musikvereine aus den gleichen Gründen noch mehr für Menschen mit Migrationshintergrund (unabhängig von Zuwanderergeneration oder Herkunftsland) öffnen sollten. Wesentlich für diesen Artikel ist zudem, dass es sich bei der Zielgruppe der nachfolgenden Überlegungen und Praxisbeispiele um Musiker handelt, die Deutsch nicht als Muttersprache haben. Sie haben folglich keine deutsche Herkunftssprache und werden aus Gründen der besseren Lesbarkeit im Folgenden Musiker ndH (nicht deutscher Herkunftssprache) genannt. In diesem

Artikel werden unter Berücksichtigung sprachwissenschaftlicher sowie (fremd-) sprachdidaktischer Perspektiven Aspekte beleuchtet, die sich auf den Kontext Sprache beziehen. Neben wissenschaftlichen Erkenntnissen und Überlegungen fußt der Artikel darüber hinaus auf eigenen Erfahrungen des Verfassers. Vorangestellt werden muss an diesem Punkt noch die Bemerkung, dass immer im Einzelfall und unter Berücksichtigung der individuellen sprachlichen Fähigkeiten von Musikern ndH entschieden werden muss, welche im Verlaufe des Textes genannten Aspekte für die konkrete Probenarbeit relevant sind.

SPRACHE(N) LERNEN

Wer eine Sprache nicht als Erst- bzw. Muttersprache lernt, lernt sie als Zweit- oder Fremdsprache. Vereinfacht lässt sich vom Erwerb des Deutschen als Zweitsprache (DaZ) sprechen, wenn man die Sprache im Land der Zielsprache erwirbt (hier Deutschland). Dies geschieht oft ungesteuert, das heißt ohne Unterricht oder Kurs, sondern in Interaktion mit anderen Sprechern. Deutsch als Fremdsprache (DaF) lernt man

im Ausland und mehrheitlich gesteuert, zum Beispiel in der Schule. Sprachlerner verfügen über unterschiedliche sprachliche Fähigkeiten einerseits im produktiven Bereich (Sprechen, Schreiben) und andererseits im rezeptiven Bereich (Lesen, Hör-Verstehen). Sprachkompetenz kann in den unterschiedlichen Bereichen unterschiedlich gut ausgebildet sein. Für die Probenarbeit sind primär die auf mündlicher Sprache basierenden Fähigkeiten Sprechen und (Hör-)Verstehen von Belang. Eine sprachliche Herausforderung stellen für Sprachlerner Fachsprachen dar, die sich beispielsweise hinsichtlich des Wortschatzes, aber auch der grammatikalischen Strukturen unterscheiden können. Vor dem Hintergrund dieses Artikels kann die Sprache im Kontext von Musik und deren Vermittlung (zum Beispiel in der Orchesterprobe) als eine gewisse Fachsprache angesehen werden, deren Besonderheiten es zu lernen gilt. Es ist nicht selten möglich, dass Musiker ndH über eine sehr gute Sprachkompetenz verfügen und mühelos kommunizieren können, sie aber in der Probe aufgrund des fachsprachlichen Charakters der Dirigentensprache Schwierigkeiten haben.

Foto: Klaus Härtel

BEI DER PROBENARBEIT

Im Folgenden werden ohne Anspruch auf Vollständigkeit einige besondere Herausforderungen dargestellt, die sich im Kontext musikalischer Fachsprache ergeben und in der Probenarbeit eine Rolle spielen können. Zudem werden einige Empfehlungen gegeben, wie man als Dirigent darauf reagieren kann.

Probenarbeit ist Wortschatzarbeit

Eine Herausforderung stellen zum Beispiel die Namen von Noten dar, die international verschieden sind. So heißt etwa ein »h« im Englischen »b«, »fis« auf Französisch »fa dièse« und »c« im Italienischen »do«. Dies kann zu Verständigungsproblemen führen, wenn der Dirigent eine Tonleiter oder einen einzelnen zu spielenden Ton ansagt. Zur sprachlichen Unterstützung kann man Musikern ndH eine Übersicht mit Notenbild und den deutschen Notennamen zur Verfügung stellen, mit der sie dann die Namen wie Vokabeln lernen oder die sie in der Probe als Spickzettel verwenden können. Schaden kann zudem auch nicht, wenn der Dirigent sich über die Notennamen in der Herkunftssprache des jeweiligen Musikers informiert, damit er ihn bei Bedarf unter-

stützen kann. Interessant kann es an dieser Stelle sein, einen Musiker ndH selbst berichten zu lassen, wie die Noten in seiner Herkunftssprache bezeichnet werden.

Eigene Erfahrungen in der Probenarbeit zeigen, dass die deutschen Bezeichnungen musikalischer Fachbegriffe oftmals nicht verstanden werden. Begrifflichkeiten wie »lauter werden« oder »langsamer werden« bereiten Schwierigkeiten. In diesem Falle bietet es sich an, sich der internationalen Begrifflichkeiten zu bedienen (crescendo, ritardando etc.). Außerdem können auch weitere musikalische Grundbegriffe (zum Beispiel Takt, Ganze, punktierte Viertel) nicht vorausgesetzt werden, obwohl einem Muttersprachler des Deutschen diese Begriffe als banal und vermeintlich einfach erscheinen. Eine selbst erstellte Übersicht der wichtigsten Spielanweisungen und weiterer Musikbegriffe mit der deutschen Bezeichnung erwies sich als hilfreich. Bei der Erstellung des Materials sind meines Erachtens zwei Aspekte zu beachten: Erstens empfiehlt sich, statt einer reinen Übersetzungsliste eine Übersicht mit Abbildungen und deren deutschen Bezeichnungen. Das hat den Vorteil, dass man eine einmal erstellte Übersicht mehrfach verwenden

kann und sie nicht an unterschiedliche Herkunftssprachen anpassen muss. Darüber hinaus wird das Lernen von Wörtern im Zusammenhang mit ihrer medialen Erscheinung verknüpft, was dem Sprachlernen sehr zuträglich sein kann. Zweitens sollte bei dieser Übersicht das Genus (also das grammatikalische Geschlecht) enthalten sein, was am besten durch den bestimmten Artikel realisiert wird. Man schreibt dann etwa »der Takt«, »die Pause«, »das Auflösungszeichen«. Bekanntlich ist das Genusystem des Deutschen mit den drei Genera Maskulinum, Femininum, Neutrum ein besonderes Kennzeichen der deutschen Sprache, was vielen Zweit- und Fremdsprachlern oftmals Schwierigkeiten bereitet, während Muttersprachler die Artikel quasi ganz automatisch verwenden und auch bei der Verwendung mit unterschiedlichem Kasus (= Fall: Nominativ, Genitiv, Dativ, Akkusativ) unbewusst angleichen.

Zahlen

Eine weitere Herausforderung für viele Sprachlerner stellen Zahlen dar. Dies betrifft in der konkreten Probensituation die Ansage von Taktzahlen. Musiker ndH müssen dabei eine doppelte Aufgabe bewältigen: Sie müssen einerseits wie alle Orches-

termitgliedert möglichst rasch die genannte Stelle in den Noten finden und die Anweisungen des Dirigenten verstehen. Andererseits müssen sie auch die Zahl, die gerade bei längeren Stücken mit über 200 Takten komplex sein kann, verstehen (sich gegebenenfalls übersetzen). Auch hier kann eine Übersicht mit Zahlen und der ziel-sprachlichen Realisierung helfen, dass Musiker ndH individuell die Zahlen trainieren können. In der konkreten Probenarbeit kann der Dirigent die Musiker dahingehend unterstützen, dass er die Zahlen etwas langsamer ausspricht, wiederholt oder etwas länger wartet, bis weitergespielt wird.

Bildhafte Sprache

Ferner gibt es einige Aspekte, die der Dirigent in der sprachlichen Gestaltung seiner Probenarbeit beachten sollte, wenn er ein Musikstück mit seinem Orchester einstudiert. Dabei geht es auch darum, den Charakter eines jeden Werks dem Orchester näherzubringen. Im Zuge dessen arbeitet der Dirigent oft mit sprachlichen Bildern, um die dem Stück eigenen Emotionen seinem Orchester näherzubringen. Um dies richtig zu vermitteln, kann es hilfreich sein, die eigenen Ausführungen noch einmal in anderen Worten darzustellen, um ein weiteres sprachliches Angebot zu machen. Unterstützend können auch Mimik und Gestik eingesetzt werden. Ferner kann bei einigen Stücken auch mit echten Bildern gearbeitet werden, die allen Orchestermitgliedern helfen, die richtige Atmosphäre des Werks zu erfassen.

Gesprochene Sprache

Weiterhin empfiehlt es sich für den Dirigenten, sich über Aspekte der gesprochenen Sprache im Klaren zu sein, die er im Zuge seiner Probenarbeit verwendet. Er gebraucht viele dieser Elemente unbewusst, was zu Verständnisproblemen führen kann.

In der mündlichen Sprache kommen zum Beispiel oft Ellipsen vor. Ellipsen sind ausgelassene Satzteile. Schließlich produzieren wir de facto während des Sprechens oftmals unvollständige Sätze, die aber Muttersprachlern grundlegend keine Probleme bereiten. Die Produktion vollständiger Sätze, in denen vor allem das Verb als wesentliches Element des deutschen Satzes enthalten ist, kann hier Problemen vorbeugen. Zudem prägen oftmals dialektale Ausdrücke und Strukturen die Sprache. Es ist möglich, dass einige dialektale Wörter und Wendungen ein Verständnisproblem darstellen. Hilfreich ist es in diesem Falle, das dialektal Gefärbte noch einmal Hochdeutsch zu reformulieren, wobei trotzdem einer zu künstlichen eine authentische Sprache vorzuziehen ist. Zudem ist die gesprochene Sprache dadurch geprägt, dass sie in ihrer Realisierung in mündlicher Kommunikation in vielen Fällen vom »Tages-schaudeutsch«, sozusagen dem Standard des Mündlichen, abweicht.

Ein Beispiel hierfür ist etwa der Gebrauch des Dativs (das Stück von dem Komponisten) statt des eigentlich korrekten Genitivs (das Stück des Komponisten). Ob diese Abweichungen vom standardsprachlichen

Deutsch zu Verständnisproblemen führen, ist – wie bei allen anderen beschriebenen Phänomenen selbstverständlich auch – im individuellen Fall zu beurteilen. Das Wissen darüber kann allerdings dem Dirigenten helfen, eventuelle Verständnisschwierigkeiten zu erkennen und zu überwinden oder von vornherein auszuschließen.

Sprachlernatmosphäre

Die Bläserorchesterprobe sollte in der Regel ein Ort sein, an dem auch Fehler erlaubt sind. Im Kontext der vorangegangenen Überlegungen ist es daher unbedingte Voraussetzung, auch in sprachlicher Hinsicht Fehler von Musikern ndH zuzulassen, damit diese ermutigt werden, nachzufragen. Das schließt natürlich nicht aus, dass auch einmal – wohlwollend – über ein sprachliches Missverständnis gelacht werden darf und sogar sollte, denn das ist gut für das Orchesterklima. Von größter Wichtigkeit ist eine Probenkultur, die auch sprachliche Fehler zulässt und Raum für Nachfragen sprachlicher Natur lässt.

Englisch als Brücke?

Zudem stellt sich die Frage, ob Englisch als Kommunikationshilfe dienen kann. Dabei ist zunächst zu bedenken, dass dies natürlich von den Englischkompetenzen des Dirigenten und der Musiker ndH abhängt. Sind diese nicht sehr ausgeprägt, sind weitere Verständnisschwierigkeiten vorprogrammiert. Um ein Lernen der verwendeten musikalischen Fachsprache zu initiieren und weiter zu fördern, ist es ratsam, sich vor allem der deutschen Sprache zu bedienen und im Bedarfsfalle auf oben genannte Unterstützungshilfen zurückzugreifen.

CODA

Bekanntlich führen viele Wege nach Rom, sodass es nicht die Patentlösung geben kann. Das in diesem Artikel genannte Repertoire an Unterstützungshilfen kann ein Weg zum Ziel sein. Dass es sich lohnt, die Integration von Musikern ndH und deren sprachliche Unterstützung aktiv anzugehen, zeigt das Beispiel von Anna, die abschließend an dieser Stelle zu Wort kommen soll. Sie stammt aus Italien und spielt im Musikverein »Eintracht« Offenbach am Main Klarinette: »Alle Leute haben immer gesagt: »Musik verbindet«. Ich habe immer gedacht, die Leute reden nur. Aber jetzt weiß ich, es stimmt. Ich fühle mich hier zu Hause.«

