

Wolf Gerhard Schmidt / Jean-François Candoni /
Stéphane Pesnel (Hg.)

Klang – Ton – Musik

Theorien und Modelle
(national)kultureller Identitätsstiftung

Klang – Ton – Musik

Theorien und Modelle
(national)kultureller Identitätsstiftung

Sonderheft 13 der
Zeitschrift für Ästhetik
und Allgemeine Kunswissenschaft

Herausgegeben von

WOLF GERHARD SCHMIDT
JEAN-FRANÇOIS CANDONI
und
STÉPHANE PESNEL

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Die Publikation ist hervorgegangen aus der Tagung »Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung«, die unter der Schirmherrschaft I. E. der Deutschen Botschafterin in Frankreich, Frau Dr. Susanne Wasum-Rainer, vom 10. bis 14. Oktober 2012 an der Université Paris-Sorbonne stattfand. Veranstalter war die Arbeitsgruppe Klang(welten) der Jungen Akademie an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina.



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Jungen Akademie.

Sonderheft 13 · ISSN 1439-5886 · ISBN 978-3-7873-2452-1

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2014. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Type & Buch Kusel, Hamburg. Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

<i>Jean-François Candoni et Stéphane Pesnel</i>	
Präface	7
<i>Wolf Gerhard Schmidt</i>	
Einleitung	9
I.	
IDENTITÄTSSTIFTUNG UND KULTURANTHROPOLOGIE	
<i>Martin Ebeling</i>	
Harmonie und Identitätsstiftung. Das Konzept von Konsonanz und Dissonanz vor dem Hintergrund von Erkenntnislehre und Neurowissenschaft	19
<i>Helga de la Motte-Haber</i>	
Mentale Prädispositionen und Bedeutungszuweisung	49
<i>Helmut Brenner</i>	
Heimatklänge. Sound als identitätsstiftender Faktor aus ethnomusikologischer Sicht	57
<i>Oliver Jahraus</i>	
Warum hören Völker die Signale? Zur Medientheorie (national)kultureller Identitätsstiftung durch Musik am Beispiel von Kleist und Kafka	71
<i>Alain Patrick Olivier</i>	
Le concept de Klang	87
II.	
IDENTITÄTSSTIFTUNG UND ÄSTHETIK	
<i>Nicola Gess</i>	
Das Wesen hören. Ideologien des Klanglichen von 1750 bis heute	97
<i>Jean-François Candoni</i>	
Ton und Klang in den deutschen Musikdiskursen des klassizistisch-roman- tischen Zeitalters. Versuch einer terminologischen Standortbestimmung	117

Stéphane Pesnel

Klang-Poetik und deutsch-jüdische Identität in Heinrich Heines Werk.

Der Rabbi von Bacherach und *Jehuda ben Halevy* 131

Albert Meier

Die Ironie des Nibelungen. Richard Wagners Projekt einer

Identitätsstiftung durch romantische Mythen-Montage 145

Thorsten Valk

Adrian Leverkühn – Romantiker wider Willen. Zum Verhältnis von

Musiktradition und Künstleridentität in Thomas Manns *Doktor Faustus* 155

III.

IDENTITÄTSSTIFTUNG UND KULTURGESCHICHTE

Irmgard Scheitler

Melodien und Gattungen anderer Nationen und die deutsche

Gesangslyrik 171

Ernst Osterkamp

Wilhelm Hauff, Henriette Sontag und die Macht des Gesanges 209

Wolfram Steinbeck

Musik und nationale Identifikation im 19. Jahrhundert 229

Maurizio Giani

Das musikalische Selbstverständnis im Italien des ausgehenden

19. Jahrhunderts 243

Yvonne Nilges

»Das Land ohne Musik«. England als Postulat deutscher Kulturhegemonie ... 255

IV.

IDENTITÄTSSTIFTUNG UND KUNSTPRAXIS

Christian Bruhn, Gordon Kampe und Philipp Maintz

(National)Kulturelle Identitätsmuster in der U- bzw. E-Musik des
20. und 21. Jahrhunderts.

Ein Gespräch mit Wolf Gerhard Schmidt und anderen 275

Hansjörg Albrecht

- Existieren (national)kulturell präformierte Dirigierformen und
Orchesterklänge?
Ein Gespräch mit Ernst Osterkamp, Wolf Gerhard Schmidt und anderen ... 299

Sven Friedrich

- Nationale Identität als Interpretation. Die musikalische Wagner-Rezeption
zwischen »deutschem Klang« und Moderne 315

Thomas Moser und Andreas Schmidt

- Deutscher ›Belcanto‹? Zu Existenz und Bedeutung nationaler
Stimmcharakteristiken.
Ein Gespräch mit Jens Malte Fischer und Wolf Gerhard Schmidt 323

- Autorinnen und Autoren 341

EINLEITUNG

Wolf Gerhard Schmidt

Die interdisziplinäre »Arbeitsgruppe Klang(welten)«¹ der »Jungen Akademie« veranstaltete im Oktober 2012 – zusammen mit der Université Paris-Sorbonne und unter der Schirmherrschaft I. E. der Deutschen Botschafterin in Frankreich, Frau Dr. Susanne Wasum-Rainer – eine Tagung unter dem Titel *Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung*. Nach einer ersten, grundlagenorientierten Konferenz zu dem Thema *Faszinosum ›Klang‹. Anthropologie – Medialität – kulturelle Praxis* (Wien 2010) wollte die AG das Phänomen ›Klang‹ nun im Rahmen ihres dritten Symposions stärker kulturtheoretisch bzw. sozialhistorisch fokussieren.² Die Tatsache, dass Klang, Ton, Musik nicht zuletzt seit Beginn der Moderne (national)kulturell identitätsstiftend gewirkt haben (und dies in verschiedenen Kontexten bis heute tun), ist aus geistes- wie gesellschaftswissenschaftlicher Perspektive wiederholt untersucht worden. Dennoch fehlt bis dato ein systematisch orientierter Versuch interdisziplinärer Synopse, der die kritische Reflexion des in den Einzeldisziplinen Geleisteten bzw. noch zu Leistenden einschließt. Das Themenspektrum der Pariser Tagung war breit angelegt, aber keineswegs dispers, um den Teilnehmern die Möglichkeit zu eröffnen, diskursive Anschluss- und Überschneidungspunkte zwischen den Forschungsbereichen benennen zu können. Dieser inspirations- wie kreativitätsfördernde Aspekt erschien uns sehr wichtig.³

¹ Die AG wurde 2009 gegründet. Sie ist Teil der seit 2000 bestehenden ersten deutschen Nationalakademie für den wissenschaftlichen Nachwuchs und wird auch von ihr finanziert: der »Jungen Akademie (JA) an der Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (BBAW) und der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina«. Bei den Veranstaltungen der AG Klang(welten) wirken neben Mitgliedern der JA, BBAW und Leopoldina immer auch renommierte externe Fachvertreter sowie prominente Künstler und Sportler mit (vgl. die AG-Internetseite unter: <http://www.diejungeakademie.de/aktivitaeten/interdisziplinaere-zusammenarbeit/abgeschlossene-ags/ag-klangwelten/>). Siehe hierzu auch Wolf Gerhard Schmidt: Einleitung. In: W. G. S. (Hg.): *Faszinosum ›Klang‹. Anthropologie – Medialität – kulturelle Praxis* [peer reviewed]. Berlin, Boston 2014, S. 1–7.

² Die zweite AG-Tagung (Pontresina/CH 2011) befasste sich mit dem Thema *Körperbilder in Kunst und Wissenschaft* (hg. von W. G. S. Würzburg 2014), die vierte AG-Tagung (Saas-Fee/CH 2013) mit der *Natur-Kultur-Grenze in Kunst und Wissenschaft* (hg. von W. G. S. Würzburg 2014).

³ Leider liegen uns nicht alle Tagungsvorträge in publizierbarer Aufsatzform vor, so dass im vorliegenden Band einige Themenbereiche fehlen. Das vollständige Programm des Symposions ist auf der AG-Internetseite einzusehen und herunterzuladen (vgl. Anm. 1). Siehe auch meinen Tagungsbericht: *Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung. Internationale Tagung an der Université Paris-Sorbonne unter der Schirmherrschaft I. E. der Deutschen Botschafterin in Frankreich, Frau Dr. Susanne Wasum-Rainer, 10. bis 14. Oktober 2012*. In: *Komparatistik* 2012, S. 155–158. Auf ein *peer review*-Verfahren (*double blind*) musste verzichtet werden, weil das Plenum der »Jungen Akademie« eine Veröffentlichung im Jahr 2014 verlangte.

Im Zentrum der ersten Sektion ›Identitätsstiftung und Kulturanthropologie‹ steht der interdisziplinäre Diskurs über mögliche Grundlagen (national)kultureller Identitätsstiftung durch Klang, Ton, Musik. Folgende Fragen scheinen dabei von besonderer Relevanz:

- Welche diesbezüglichen Erklärungsmodelle stellen die modernen Wissenschaften zur Verfügung (Anthropologie/Kognitionswissenschaft,⁴ Psychologie,⁵ Ethnologie,⁶ Kultur-/Medientheorie,⁷ Philosophie⁸)? Wie wird dabei die Interferenz Natur/Kultur beurteilt?⁹
- Existieren Zeit- und Lebensräume, in denen das Phänomen nicht begegnet, oder lassen sich menschliche Prädispositionen benennen, die dessen Ubiquität erklären: Sehnsucht nach »sonorer Präsenz« (Peter Sloterdijk)¹⁰ und/oder ritualisierte musikalischen Kollektiverleben (Victor Turner), tiefenemotional Affizierbarkeit durch bestimmte Klangeffekte etc.?
- Welche medienspezifischen und soziokulturellen Voraussetzungen/Rahmenbedingungen müssen erfüllt sein, dass Schallwellen eine kollektivbildende Wirkung entfalten können?

In den Sektionen II bis IV wird dieser Problemzusammenhang einschließlich angebotener Erklärungsmodelle systematisch beleuchtet, historisch rückgebunden und kritisch-kontrovers diskutiert.

Die zweite Sektion thematisiert daher den Bereich ›Identitätsstiftung und Ästhetik‹. Hier untersucht man u. a. die Frage, welche Parameter (Klang, Ton, Melodie, Rhythmus) identitätsstiftend wirken und wie sich diesbezügliche Schwerpunktgebilde modernhistorisch entwickeln (beispielsweise die Dominanz des Klangs bei der Genese nationaler Schulen im 19. Jahrhundert).¹¹ Die damit verbundene Genese eines autochthonen, transnationalen Identitätsraums (Stimmung, Tiefe, Naturnähe, Wesen, [religiöse] Wahrheit)¹² kann – trotz nationaler Fundierung – jedoch durchaus kosmopolitisch ausgerichtet sein (vgl. Herders Volkslieder,

⁴ Vgl. den Beitrag von Martin Ebeling.

⁵ Vgl. den Beitrag von Helga de la Motte Haber. Der Pariser Vortrag von Gunter Kreutz (*Was ist Musik? ›L'art pour l'art‹ oder ›l'art pour l'homme‹?*) liegt uns leider nicht in publikationsfähiger Form vor.

⁶ Vgl. den Beitrag von Helmut Brenner.

⁷ Vgl. den Beitrag von Oliver Jahraus.

⁸ Vgl. den Beitrag von Alain Patrick Olivier.

⁹ Vgl. hierzu das Komponistengespräch im vorliegenden Band (Christian Bruhn, Gordon Kampe, Philipp Maintz: [National]Kulturelle Identitätsmuster in der U- bzw. E-Musik des 20. und 21. Jahrhunderts).

¹⁰ Der Pariser Vortrag von Marc Jongen (*Was lässt uns zusammen[gehören]? Die Sonosphäre als ›Sozialer Synthesizer‹*) liegt uns leider nicht in publikationsfähiger Form vor. Vgl. hierzu den Kommentar von M.J. im Komponistengespräch (Anm. 9), S. 291 f.

¹¹ Vgl. den Beitrag von Jean-François Candoni.

¹² Vgl. die Beiträge von Nicola Gess und Stéphane Pesnel.

Wagners Musikdrama¹³ oder das Modell einer ›deutschen‹ Tonkunst¹⁴). Zu diskutieren wäre zudem, in welcher Form sich entsprechend konnotierte Verfahren (Sonatenhauptsatzform, Belcanto-Technik, black music, amerikanischer Synkretismus etc.) tatsächlich interkulturell unterscheiden und für welche Zeiträume die gruppenspezifische Zuschreibung Gültigkeit besitzt bzw. diskursiv funktioniert.¹⁵ Ferner avanciert der Natur- bzw. Kunstklang im 19. Jahrhundert zur Projektionsfläche ästhetischer Utopien rechter wie linker Provenienz. Er kann als ›dunkler‹ zum Charakteristikum der künstlerischen Tiefe eines ›unpolitischen‹ Volks werden (Weber, Wagner, Th. Mann, Pfitzner, Furtwängler, Thielemann),¹⁶ zugleich aber als ›befreiter‹ den Zustand egalitärer Emanzipation antizipieren, den die Lebenswelt dem Menschen verwehrt (Webern, Boulez, Rihm). Dabei wird das künstlerische Verfahren mitunter selbst entsprechend aufgeladen: Das organisch konzipierte Gesamtkunstwerk bildet die ideale gesellschaftliche Koexistenz gleichsam medienstrukturell vor. Im 20. Jahrhundert offenbart die weitgehend positiv besetzte romantisch-deutsche Klangutopie aber auch extremistische Schattenseiten, die – trotz höchsten künstlerischen Niveaus – in den anti-zivilisatorischen Abgrund führen (vgl. Th. Manns Komponistenroman *Doktor Faustus*).¹⁷

Im Unterschied zu der ästhetisch-theoretisch orientierten Sektion II richtet die dritte das Augenmerk auf den Bereich ›Identitätsstiftung und Kulturgeschichte‹, ohne dass beide Perspektiven stets klar zu trennen wären. Dennoch geht es nun in erster Linie um (moderne)historische Aspekte (national)kultureller Identitätsstiftung durch Klang, Ton und Musik. Dabei kann die Attribution über Inhaltssemantik (Tonmaterial, Programm, Text) und/oder Strukturbildung erfolgen (Genese ›eigener‹, Ablehnung ›fremder‹ Formmodelle).¹⁸ Der Versuch, Klangphänomene eine (national)kulturelle Sinndimension zu geben, beschränkt sich allerdings nicht auf den musikalischen Bereich. In anderen Medien, die auditive Elemente enthalten (Literatur, Theater, Film), lassen sich vergleichbare Tendenzen nachweisen. Zudem kann der Klang einer Sprache, eines Metrums oder einer Landschaft kollektiver Identitätsstiftung dienen, mithin sogar das intermediale Verfahren selbst

¹³ Vgl. den Beitrag von Albert Meier.

¹⁴ Als AG-Sprecher hielt ich in Paris einen Vortrag mit dem Titel: *Transzendentalmusik. Theorien und Modelle ›deutscher‹ Tonkunst*. Bei der weiteren Arbeit daran wurde mir jedoch deutlich, dass ein so grundlegendes Thema nach einem Format verlangt, das die Dimensionen des vorliegenden Bandes gesprengt hätte. Denn die wissenschaftliche Diskussion hierüber ist noch immer nicht ansatzweise aufgearbeitet und zudem stark ideologisiert. Vor diesem Hintergrund habe ich mich entschieden, es bei der kurzen Zusammenfassung meiner Thesen im Dirigentengespräch zu belassen (vgl. Hansjörg Albrecht: Existieren [national]kulturell präformierte Dirigierformen und Orchesterklänge?, S. 306–311) und in den nächsten Jahren eine diesbezügliche Abhandlung fertigzustellen.

¹⁵ Ein entsprechender Beitrag ist Forschungsdesiderat. Vgl. hierzu die diversen Redebeiträge im Komponistengespräch (Anm. 9).

¹⁶ Vgl. das Dirigentengespräch (Anm. 14).

¹⁷ Siehe den Beitrag von Thorsten Valk.

¹⁸ Vgl. den Beitrag von Irmgard Scheitler.

(Volkslied, Gesamtkunstwerk, *tragédie lyrique*, Belcanto-Oper). Auch der literarische Text ist bevorzugter Ort für die Entstehung derartiger Prozesse. Zahlreiche Musikrezensionen und Komponistenovelien des 19. Jahrhunderts zielen – oft über bildpoetische Umsetzung von Klangphänomen – darauf ab, Kunstwerke oder Künstler kulturstabilisierend zu verorten: sei es topographisch (Schumanns Vergleich von Schuberts 9. Symphonie mit einer österreichischen Landschaft) oder politisch (Heines These, die Herrschaft der Harmonie bei Meyerbeer bezeichne das freiheitliche Zeitalter).¹⁹ Erörtert wird des Weiteren, zu welcher Zeit und unter welchen Bedingungen in diversen Kulturräumen gruppenstabilisatorische Musikvorstellungen entstehen.²⁰ Ferner lässt sich fragen, ob für den ›pränationalen‹ Bereich ähnliche Tendenzen nachweisbar sind: Ist der Klang in der Barockmusik nur ein Bestandteil musicalischer Rhetorik, oder gibt es bereits lokal sinnspendende Attribuierungen? Zu überlegen ist auch, auf welche Weise kulturspezifische Klangmuster im 21. Jahrhundert persistieren (Synkretismus in der sog. ›Weltmusik‹ vs. Renaissance regionaler Charakteristika) und wie sich dabei Hoch- und Populärmusik zueinander verhalten.²¹ Diese Überlegung steht im Kontext der Frage, welche Ein- und Abgrenzungsmechanismen nachweisbar sind, wer sie etabliert, wie sie funktionieren und sich ändern – vgl. u. a. die nationale Vereinnahmung berühmter Komponisten (Händel, Mozart,²² Liszt etc.) oder die Substitution ehe-

¹⁹ Vgl. mit Blick auf Wilhelm Hauff und Henriette Sontag den Beitrag von Ernst Osterkamp.

²⁰ Vgl. die Beiträge von Wolfram Steinbeck und Maurizio Giani.

²¹ Der Pariser Vortrag von Melanie Wald-Fuhrmann (*Vrenelis Gärli – Zur klingenden Konstruktion zeitgenössischer Schweizer Identitäten*) liegt uns leider nicht in publikationsfähiger Form vor. Vgl. hierzu das Komponistengespräch (Anm. 9).

²² Da dieser Themenaspekt auf der Tagung zuweilen anklang, aber in keinem Vortrag ausführlich thematisiert wurde, sei an dieser Stelle ein kurzer Hinweis erlaubt – auch aus vergleichsweise aktuellem Anlass: dem keineswegs lächerlichen Streit über die Nationalität Mozarts, der 2003 in den Medien geführt wurde, allerdings nicht wissenschaftlich fundiert. Stein des Anstoßes war, dass Mozart bei der (absolut überflüssigen) ZDF-Umfrage *Unsere Besten* als Deutscher figurierte, woraufhin die Wiener Kronen Zeitung vehement protestierte mit der Frage: »Seit wann ist Mozart Deutscher?«. Und auf der Titelseite hieß es sogar: »Deutschland will uns unseren Mozart klauen!«. Die Bildzeitung erwidierte nicht weniger erbost: »Geigen die noch richtig? Österreicher wollen unseren Mozart klauen« (vgl. u. a. http://www.krone.at/Nachrichten/Deutschland_will_uns_unseren_Mozart_klauen!-Da_hoert_sichs_auf_-Story-9424 [zuletzt eingesehen: 22. 5. 2013]; <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/oesterreicher-empoert-uber-zdf-deutsche-wollen-unseren-mozart-klauen-a-260307.html>; <http://www.welt.de/print-welt/article253314/Zwei-deutsche-Musiker.html> [beide zuletzt eingesehen: 7. 9. 2014]). Im Grunde ist die Kontroverse einfach beizulegen, wenn man – was zu fordern obsolet sein sollte – die historische Situation betrachtet. Salzburg liegt zu Mozarts Zeiten nämlich außerhalb Österreichs, ist reichsunmittelbare Fürsterzbischöfliche Residenzstadt im Bayerischen Reichskreis des ›Heiligen Römischen Reich deutscher Nation‹. Erst 1805 – d. h. nach vierzehn Jahren nach Mozarts Tod – wird die Stadt zusammen mit Berchtesgaden dem neuen Kaisertum Österreich zugeschlagen, fällt 1810 aber wieder an das Königreich Bayern. 1816 wird das Land Salzburg erneut Teil des Kaisertums Österreich, das aber Teil des ›Deutschen Bundes‹ ist. Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, dass sich Mozart selbst nachweislich und mit offensichtlichem Patriotismus als Deutscher verstanden hat – vgl. u. a. folgendes Zitat aus dem Brief vom 29. Mai 1778

maliger Dichotomien durch Symbiosen (Verdi/Wagner in der NS-Kulturpolitik). Die dritte Sektion behandelt aber auch den vielfältigen Konnex zwischen musikalischen Phänomenen und (national)kulturellen Zukunftsentrüfungen. So begegnen Klangutopien mit kulturstabilisatorischem Impetus – meist Komplexitätsreduziert – in Hymne, Militärlied, Werbesong, Populär-, Volks- und Weltmusik. Parallel entwickeln sich allerdings auch Dystopien: Ihnen zufolge kann der ›Tod des Klangs

an seinen Vater Leopold: »was mich aber an [sic!] meisten aufricht, und guts Muths erhält, ist der gedanke, [...] daß ich ein Ehrlicher Teutscher bin (Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. 8 Bde. Kassel u.a. 2005, hier Bd. 2, S. 368). Noch deutlicher äußert sich Mozart gegenüber dem Vater am 17. August 1782, wobei zugleich evident wird, dass er auch Wien als »Residenz Stadt« »Teutschland[s]« ansieht, d.h. des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation, nicht als »Residenz Stadt« der Regionalmacht Österreich: »will mich Teutschland, mein geliebtes vatterland, worauf ich :| wie sie wissen :| Stolz bin, nicht aufnehmen, so muß im gottes Namnen frankreich oder England wieder um einen geschickten Teutschen Mehr reich werden; – und das zur schande der teutschen Nation. – sie wissen wohl daß fast in allen künsten immer die Teutschen diejenigen waren, welche Excellirten – wo fanden sie aber ihr glück, wo ihren Ruhm? – in teutschland wohl gewis nicht! – selbst *gluck* – hat ihn Teutschland zu diesem grossen Mann gemacht? – leider nicht! [...] fürst kaunitz [...] sagte Jüngsthin zum Erzherzog Maximilian als die rede von mir war, daß *solche leute nur alle 100 Jahre auf die welt kämmen, und solche leute müsse man nicht aus teutschland treiben – besonders wenn man so glücklich ist, sie wirklich in der Residenz Stadt zu besitzen*« (ebd. Bd. 3, S. 220f.). Hinzu kommt, dass – ebenfalls philologisch nachweisbar – im achtzehnten Jahrhundert und der ersten Hälfte des neunzehnten keine österreichische Nationalidentität existiert. Die ›Österreicher‹ verstehen sich bis zur kleindeutschen Reichsgründung, teilweise auch darüber hinaus als Deutsche, was einschlägige Zitate belegen, u.a. von Grillparzer, Stifter, Hanslick, Metternich und Hermann Bahr. So erklärt beispielsweise Metternich 1847 dem preußischen Gesandten in Wien, Heinrich Friedrich Grafen von Arnim: »Österreich [...] als Reich hat [...] nur eine Nationalität: Österreich ist deutsch, deutsch durch die Geschichte, durch den Kern seiner Provinzen, durch seine Zivilisation« (zit.n. Österreichs deutsches Bekenntnis. Zeugnisse von der Babenbergerzeit bis zur Gegenwart. 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Wien 1976, S. 17). Man denke in diesem Zusammenhang auch an Ferdinand Cohen-Blinds Attentat auf Bismarck (1866) mit dem erklärten Ziel, einen ›deutschen Bruderkrieg‹ zwischen Preußen und Österreich zu verhindern. Es ist im Grunde eine Binsenweisheit, sollte im Fall ›Mozart‹ aber nochmals explizit betont werden: Man muss sehr vorsichtig sein, politische Verhältnisse und Begriffe des 20. Jahrhunderts auf das 18. und 19. zu übertragen. Wollte man es hart formulieren, könnte man das berühmte Bonmot Billy Wilders über Nachkriegsösterreich wie folgt ergänzen: »Die Österreicher haben das Kunststück fertiggebracht, aus Beethoven [und Mozart] einen Österreicher und aus Hitler einen Deutschen zu machen«. Interessanterweise muss man dies gar nicht, denn Wilder selbst hat das Bonmot, was wenig bekannt ist, entsprechend erweitert, wie Hellmuth Karasek 1994 in einem Spiegel-Artikel berichtet: »Dann in den achtziger Jahren kam Waldheim, kam die ›Jetzt erst recht!-Präsidentenwahl, die Wilder seinen früheren Landsleuten verübelte, so daß er nie mehr nach Österreich kommen wollte. Damals witzelte er: ›Die Österreicher haben das Kunststück fertiggebracht, aus Beethoven einen Österreicher und aus Hitler einen Deutschen zu machen.‹ Heute erzählt er, die Österreicher hätten Beethoven und Mozart annektiert, denn Salzburg habe damals nicht zu Österreich gehört« (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9281967.html?name=Sp%26auml%3Bte+Heimkehr> [zuletzt eingesehen: 7.9.2014]). Ich selbst hatte am 22. Mai 2013 übrigens eine kritische Email an die Kronen Zeitung geschrieben; irgendwann danach wurde der Link auf den fragwürdigen Mozart-Artikel gelöscht. Einen Kausalnexus zwischen beiden Ereignissen kann ich nicht beweisen, will ihn aber keineswegs ausschließen.

durch pragmatische Uniformität (Großbritannien als »Land ohne Musik«²³) und spießbürgerliche Usurpation (H. Mann, Jelinek) ebenso bedrohlich sein wie die formzerstörende, massenpsychotische Wirkung der Tonkunst (Heine, Th. Mann). Das späte 20. Jahrhundert retabliert jedoch mitunter die identitätsstiftende Kraft tiefenemotionaler Hörerlebnisse: im beredtem Schweigen darüber (Thomas Bernhard) oder durch exzessive Klangrhetorik (Robert Schneider²⁴).

Die vierte und letzte Sektion fokussiert den Bereich ›Identitätsstiftung und Kunstpraxis‹. Auch hier begegnen seit dem 18. Jahrhundert entsprechende Klassifikationsmuster: Komposition (Nationalstil/-gestus),²⁵ Kunstgesang (deutsche/italienische Stimme),²⁶ Dirigat (Ideal eines ›deutschen Klangs‹).²⁷ Die damit verbundenen Exklusionen konnten bzw. können zuweilen rigide sein, wie u. a. die Diskriminierung jüdischer Dirigenten belegt (Levi, Mahler, Bernstein), das Fehlen deutschsprachiger Belcanto-Sänger in internationalen Verdi-Sets (Weikl, Brendel) oder die Assoziation bestimmter Orchester mit kulturspezifischen Klangwelten (Wiener Philharmoniker, Staatskapelle Dresden). Darüber hinaus wird im Rahmen dieser Sektion diskutiert, ob – und wenn ja wie – sich entsprechende Theorien und Modelle im 21. Jahrhundert fortschreiben oder ob Auflösungstendenzen zu verzeichnen sind (›Universalenöre‹ Domingo/Kaufmann, Lena als multikulturelle ›Nationalikone‹, Neonazi-Songs im Hip-Hop-Stil).

Zum Abschluss dieser Einleitung möchte ich noch herzlich den Doktoranden, Kollegen und JA-Mitgliedern danken, die im Rahmen des Projekts »Forschungsorientierte Lehre«²⁸ das Symposium in Paris moderiert und mitgestaltet haben: Bernard Banoun, Marlene Meuer, Cornelia Rémi, Catherine Robert, Moritz Schularick und Matthias Warstat. Für die Transkription der Gespräche und die Einrichtung der Beiträge bin ich Rebekka Graf, Matthias Kozuscheck und Jessica Weppler zu großem Dank verpflichtet. Kein geringerer gilt den drei Mitorganisatoren Sibylle Baumbach, Jean-François Candoni und Stéphane Pesnel, von denen die beiden letzteren zugleich Mitherausgeber des vorliegenden Bandes sind, ferner dem Rektor der Sorbonne, Herrn Professor Barthélémy Jobert, dem Gesandten Kultur der Deutschen Botschaft Paris, Herrn Fried Nielsen, und der Leiterin des Germanistischen Instituts der Sorbonne, Frau Professor Martine Dalmas. Ganz besonders möchte ich schließlich noch I. E. der Deutschen Botschafterin in Frankreich, Frau Dr. Susanne Wasum-Rainer, danken, die nicht nur bereitwillig die Schirm-

²³ Vgl. den Beitrag von Yvonne Nilges.

²⁴ Robert Schneider hat seine Teilnahme an der Pariser Klang-Tagung leider krankheitsbedingt absagen müssen.

²⁵ Vgl. das Komponisten- (Anm. 9) und Dirigentengespräch (Anm. 14).

²⁶ Vgl. das Sängergespräch (Thomas Moser, Andreas Schmidt: Deutscher ›Belcanto‹? Zu Existenz und Bedeutung nationaler Stimmcharakteristiken).

²⁷ Vgl. den Beitrag von Sven Friedrich und das Dirigentengespräch (Anm. 14).

²⁸ Vgl. Wolf Gerhard Schmidt: Zukunftsmodell. In: Matthias Klatt, Sabine Koller (Hg.): Lehre als Abenteuer. Anregungen für eine bessere Hochschulausbildung. Frankfurt a. M. 2012, S. 221–224. Das Projekt wurde 2010 für den *Ars legendi-Preis* vorgeschlagen und rangierte am Ende unter den zehn besten Bewerbungen.

MUSIK UND NATIONALE IDENTIFIKATION
IM 19. JAHRHUNDERT

Wolfram Steinbeck

Nach dem Halbfinalspiel der deutschen gegen die italienische Fußballnationalmannschaft bei der Europameisterschaft 2012 in Polen und der Ukraine kam es zu einem bemerkenswerten Tumult in den deutschen Medien. Bei den vor Anpfiff üblicherweise gespielten und gesungenen Nationalhymnen sangen einige Spieler der deutschen Mannschaft nicht mit, darunter Khedira, Podolski und Özil. Das brachte manche Zuschauer- und Beobachterseele zum Kochen. Warum singen nicht alle mit? Die Politik mischte sich lautstark ein. Hessens Ministerpräsident Volker Bouffier (CDU) z. B. sagte unter Zustimmung vieler Parteifreunde: »Es sollte zum guten Ton gehören, dass die Spieler die Hymne mitsingen. Sie spielen schließlich für die deutsche Nationalmannschaft und nicht für sich selbst! Peinlich genug, dass wir darüber diskutieren müssen, eigentlich müssten die Spieler von selbst darauf kommen!« Bayerns CSU-Innenminister Joachim Hermann setzte eins drauf: »Zum Länderspiel und zur Nationalmannschaft gehört die Nationalhymne [...]. Wer dazu keine Lust hat, sollte in seinem Verein bleiben.« Und Franz Beckenbauer erinnerte daran, dass er zu seiner Zeit als Nationaltrainer die Mitsingpflicht eingeführt habe. »Da habe ich den Text unserer Hymne an die Spieler verteilen lassen und die Singpflicht eingeführt,« erzählte Beckenbauer. Mit Erfolg: Unter ihm holte Deutschland 1990 den bislang letzten von drei Weltmeistertiteln.¹

Welch eine Diskussion, noch im 21. Jahrhundert! Das Nationale spielt bekanntlich bei Großveranstaltungen wie Welt- und Europameisterschaften oder Olympischen Spielen seit langem und auch heute noch eine eminent wichtige Rolle, überall. Das gilt offenbar in einer speziellen Weise für Deutschland. Während die Italiener oder Franzosen ihre Hymne eifrig mitsingen, gleichgültig in welchem Land sie geboren sind, oder, wenn Einzelne es nicht tun, keinem daraus ein nationales Problem erwächst,² wird darüber in Deutschland lautstark und medienwirksam gestritten: Wer für Deutschland um den Fußball kämpft, hat auch das klingende Symbol der Deutschen zu intonieren.

Warum denken das so viele, oder besser: Warum hat das Ereignis ein so starkes Medienecho gefunden? Aber auch umgekehrt: Warum fällt es Khedira, Podolski oder Özil offenbar schwer, das Lied mitzusingen? Sie tragen doch das deutsche Trikot mit dem deutschen Adler darauf – und zwar ohne erkennbare Probleme. Fällt das Tragen eines Nationalabzeichens leichter als das Singen eines Nationalliedes?

¹ So nachzulesen z. B. in Focus online vom 2.7.2012 (http://www.focus.de/sport/fussball/em-2012/deutsche-nationalmannschaft/diskussion-ums-halbfinal-aus-bei-der-em-kaiser-und-politiker-fordern-spieler-muessen-hymne-singen_aid_775738.html).

² Siehe allerdings unten Anm. 4.

So absurd die gesamte Diskussion sein mag: Es scheint in der Tat vieles vom Mitsingen abzuhängen.

Schauen wir zurück, so wird schnell klar, wie problematisch unsere nationalen Symbole sind, v. a. die Hymne: Es ist eine typische Herrscher-Hymne (»Gott erhalte Franz, den Kaiser«), von Joseph Haydn im Auftrag von Kaiser Franz II. 1796 komponiert, ein Lied, das so schön feierlich klingen sollte wie die britische Königshymne (»God save our gracious King«) – und eine Hymne, die ein explizites Gegenstück zur verhassten *Marseillaise* werden sollte.³ Man erinnere sich: 1805 war Napoleon – kampflos – in Wien einmarschiert und hatte zur Schmach des habsburgischen Kaisers im Schönbrunner Schloss Quartier bezogen.

Haydns Kaiser-Lied, das er selbst sein »volck's lied« nannte, verbreitete sich auffällig rasch zu einer vielfach gesungenen Huldigungshymne der österreichischen Monarchen. Dann aber – merkwürdig genug – wird es schon vor Mitte des 19. Jahrhunderts zum Lied der deutschen demokratischen Nationalbewegung, während die königstreuen Preußen weiterhin ihr englisches »Heil dir im Siegerkranz« singen. Dass diese Melodie aus England stammt, war nicht sonderlich wichtig. In ihrer aristokratischen Würde fühlten sich die Herrscherhäuser geradezu einig (auch z. B. in Russland und Schweden wurde die Melodie bis 1833 bzw. 1848 als Nationallied verwendet). Haydns Hymne hat dagegen eine höchst bemerkenswerte Geschichte: Eine antifranzösische und antirevolutionäre, habsburgische Kaiser-Hymne erhielt im Vormärz einen liberalen (von Klischees freilich nicht gerade freien) deutsch-nationalen Text (der den Dichter Hoffmann von Fallersleben immerhin seine preußische Professur kostete!), einen Text, der dann im 20. Jahrhundert vom NS-Regime für hegemonialen Führungsanspruch missbraucht wurde, und ein Lied, das am Ende doch noch für die deutsche Demokratie zu retten war, nachdem Adenauer und Heuss sich darauf verständigt hatten, die nach 1945 noch höchst belastete und umstrittene Hymne zur Nationalhymne zu machen – bis heute allerdings ohne gesetzlichen Status.

Was bringt uns dazu, uns mit einem Lied zu »identifizieren« (oder uns von ihm abzugrenzen), zumal einem Lied mit einer solchen Geschichte? Vermutlich wird es weniger der konkrete Text sein, der Probleme bereitet. Denn nicht alle kennen ihn auswendig – sonst hätte Franz Beckenbauer ihn nicht schriftlich an seine Mannschaft verteilen müssen. Es dürfte die Melodie und v. a. die Aktion des Singens sein, in der Bekenntnis und Gemeinschaft nah beieinander liegen.

Was aber ist an der Melodie so bekenntnishaft deutsch, dass wir uns innerlich erheben, wenn wir sie hören (die Engländer und Amerikaner tun es bei ihrer sogar real)? Was ist daran, dass wir (oder doch viele) einen leichten Schauer empfinden, einen Schauer von Erhabenheit und Würde, den Schauer eines tatsächlich nationalen Erhebungsgefühls (zumal im Fußballstadion oder bei einer Goldmedaille)?

³ Vgl. dazu zuletzt Gerhard Winkler: [Art.] Gott erhalte Franz den Kaiser. In: Armin Raab, Christine Siegert, Wolfram Steinbeck (Hg.): Das Haydn-Lexikon. Laaber 2010, S. 276–280.

Warum gibt es die skurrile Debatte für und gegen das Mitsingen bei Länderspielen überhaupt?⁴

Die These lautet: aus einer obsoleten, aber doch immer noch nachwirkenden Unabgeschlossenheit des 19. Jahrhunderts in den Köpfen vieler, auch heute noch!

Schauen wir auf die nationalen Bewegungen des 19. Jahrhunderts in der Musik, so wird schnell klar, worin und wie stark das Identifikationspotential gerade von Musik war. Das Singen von Nationalhymnen etabliert sich überhaupt erst um und nach 1800, ausgelöst v.a. durch die Französische Revolution und die nationalen Bewegungen seit den Napoleonischen Kriegen in aller Welt. Die Besinnung auf eine eigene, Identität stiftende Musik, einen gemeinsamen Gesang, gibt es also noch nicht allzu lange.

Wir müssen im übrigen nicht bis zu Herder zurückgehen, um zu erkennen, dass es das sogenannte »Volkslied«, in England der »popular song« schon des 18. Jahrhunderts oder in Frankreich der »chant populaire« waren, denen die Kundschafter nationaler Identität die größten einigenden Kräfte zumaßen. Seit Percy und Herder, seit Lwow und Pratsch in Russland oder Erk und Zuccalmaglio in Deutschland, die um und nach 1800 begannen, sich aufs Volkslied zu besinnen und Anthologien anzulegen, gibt es in ganz Europa eine gigantische Welle der musikalischen Nationalisierungsbemühungen zunächst via Volksliedsammlung. In Frankreich wurde das gar zum Staatsakt: 1852 befahl Kaiser Napoleon III. ein *Recueil général des poésies populaires de la France*.⁵

Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die keineswegs selbstverständliche Tatsache, dass man in der Kunstmusik, insbesondere in Oper und großer Symphonie (als der ästhetisch gewichtigsten instrumentalmusikalischen Gattung seit Beethoven), nicht überall, aber in bestimmten Regionen Europas begann, eben diese »Volksmusik« auch kompositorisch zu rezipieren und zu verarbeiten, und zwar in einem durchaus »nationalen« Sinne, der den Nationen ein Stück ihrer eigenen und eigens gesuchten Identität zu geben in der Lage war, Nationen zumal, die sich als solche überhaupt erst im Laufe des 19. Jahrhunderts zu bilden begannen.

Um ein zwar spätes, aber besonders prägnantes und bekanntes Beispiel anzu führen: die *Neunte Symphonie* von Antonin Dvořák, »Aus der neuen Welt«. Mit diesem Werk hatte der Komponist 1893 den offiziellen Auftrag erfüllt, den Amerikanern »den Weg [...] in das Reich der neuen, selbständigen Kunst [zu] weisen, kurz, eine nationale Musik [zu] schaffen«.⁶ Vor allem fiel das Thema des langsamen

⁴ Ähnliches mag es nicht nur in Deutschland geben. In Frankreich z. B. forderte kürzlich die rechtsextreme Partei *Front National*, den Stürmer algerischer Abstammung Karim Benzema aus der französischen Nationalmannschaft auszuschließen, weil er die »Marseillaise« nicht mitsingt (vgl. Rheinische Post online vom 2.9.2013: <http://www.rp-online.de/sport/fussball-wm/partei-will-benzema-aus-franzoesischer-elf-verbannen-1.3270217>).

⁵ Das Werk wurde allerdings nie gedruckt. Das Manuskript liegt heute in der Bibliothèque nationale in Paris.

⁶ Brief Dvořáks vom 27. November 1892 an Joseph Hlávka. In: Antonín Dvořák in Brief und Erinnerungen. Hg. von Otokar Sourek. Übers. von Bedrich Eben. Prag 1954, S. 165.

Satzes auf, eine vom Komponisten erfundene, pentatonische Melodie, die er nach eigenen Worten einem Vorbild nachempfunden hatte: dem sogenannter »negro tunes«. Die Zeitungen feierten die Symphonie als »a study in national music« und als »lesson for the American Composer«. Denn Dvořák habe »saturate himself with the spirit of negro music« und diesen Ton in seine Musik übertragen. Damit habe er der amerikanischen Nation ihre neue, eine eigene Nationalmusik geschaffen (die zuvor in der Instrumentalmusik v. a. zu sehr von deutscher Musik geprägt gewesen sei).⁷ Was aber hörte man an der Symphonie, insbesondere an dieser Melodie, als »amerikanisch«? Die Antwort ist eigentlich: Es soll die Musik der Schwarzen und der Indianer sein (Sammelbegriff der Zeit: »negro tunes«). Letztere sind zweifellos die Ureinwohner und gelten insofern als die Ursubstanz einer Nation, wie sie schon Percy und Herder für ihren Volksbegriff proklamiert hatten, die Schwarzen allerdings nicht. Beide Ethnien verbindet im übrigen bekanntlich ein schreckliches Schicksal: Unterdrückung und Ausrottung durch die Weißen. Es ist erstaunlich und schwer begreiflich, dass ausgerechnet »negro tunes« zur Grundlage nationaler Selbstfindung in den USA werden sollten.

Es mag aber auch ganz anders sein: Die Mittel, die Dvořák anwandte, sind nämlich alles andere als allein »indianisch« o.ä., auch nicht die Melodie des langsamten Satzes. Man gab sie nur dafür aus. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die Tschechen nach Rückkehr Dvořáks aus den USA die Symphonie sofort als tschechisch wahrnahmen und für sich reklamierten. Pentatonische Melodien und die anderen Folklorismen gebe es allesamt auch in tschechischer Volksmusik. Freilich ist die Pentatonik eine Skalenbildung in der Musik, die in sehr vielen, höchst unterschiedlichen musikalischen Kulturen dieser Erde vorkommt, in besonderer Häufung z. B. im Chinesischen. Pentatonik wurde im 19. Jahrhundert zu einem auffälligen Merkmal eines folkloristischen Tons in der Musik, weil das System der (west)europäischen *Kunst* höchst fremd, in bestimmten Bereichen europäischer Volksmusik dagegen durchaus geläufig ist. Die Russen kennen es, wie überhaupt alle slawischen Ethnien, die Engländer, Iren und Schotten, aber offenbar auch die Franzosen, wie z. B. Vincent d'Indys *Symphonie sur un chant montagnard français* (»Symphonie cévenole«) für Klavier und Orchester, op. 25 (1886) zeigt, deren Hauptthema aus einer (quasi) pentatonischen Melodie besteht. Die Beispiele mögen schlaglichtartig die Problematik deutlich machen, um die es hier geht: Die (klingenden) Symbole nationaler Identität sind *ohne weiteres* keineswegs dazu angetan, Identität zu schaffen. Und doch geschieht es – bis heute, wie bei den Nationalhymnen.

Über das Phänomen des nationalen Tons in der Musik v. a. des 19. Jahrhunderts ist in der Musikwissenschaft der vergangenen 30–40 Jahre viel diskutiert worden.⁸

⁷ Vgl. dazu Wolfram Steinbeck: Antonin Dvořák. IX. Sinfonie e-Moll »Aus der neuen Welt«. Die Geburt der amerikanischen Nationalmusik? In: Hans-Joachim Hinrichsen, Laurenz Lüttenken (Hg.): Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts. Kassel 2004, S. 238–256.

⁸ Vgl. z. B. Siegfried Oechsle: Nationalidee und große Symphonie. Mit einem Exkurs zum

Es ging überwiegend um musikalische Charakteristika, die einen musikalischen Satz, eine Melodie oder auch nur einen Ausschnitt, aber auch ganze Werke so auszeichnen, dass sie als Identifikationsmerkmal dienen können. Es ging vornehmlich um musikalische Figuren oder klanglich-melodische Bildungen, die wir »Folklorismen« nennen und die aus dem stammen, was man als »Volkslied« oder »Volksmusik« begriff, und die ihre Herkunft als solche etikettieren: pentatonische Melodien ebenso wie bestimmte Intervalle (z. B. die übermäßige Sekunde), modale Melodik (d. h. solche, die noch alten tonalen Mustern folgen wie dem Dorischen oder Phrygischen), die Vermeidung von Leittönen (statt eines Halbtorschritts ein Ganztonschritt aufwärts), archaisierende Harmonik (in der nicht die einfachen Dominant-Tonika-Verhältnisse vorherrschen, sondern ältere Verbindungen dominieren), reiche Ausnutzung von Moll; ferner bestimmte rhythmische Figuren, z. B. die der »Polonaise« oder der »Mazurka«; rasche Taktwechsel und Stücke in der Kunstmusik bislang fremden Taktarten, z. B. im Fünfvierteltakt u. a. m.

Folkloristische Mittel solcher Art sind zwar ihrer Zugehörigkeit nach oft unterscheidbar, jedoch in den meisten Fällen nur für den, der ihre Zuordnung tatsächlich kennt oder an sie glaubt. Wir sehen es an Dvořáks Symphonie. Zu erkennen wäre es natürlich an ungezählten anderen Beispielen. Um hier nur einige (sehr unterschiedliche) zu nennen: Mendelssohns *Schottische Symphonie* (1842) mit einem Thema im ersten Satz, das der Komponist nach eigener Aussage aus Schottland mitbrachte und das dem Werk ein besonderes, in diesem Fall »nordisches« Kolorit verleiht; Niels W. Gades *Erste Symphonie* (1843), die u. a. durch Aufnahme einer echten dänischen Volksmelodie ebenfalls einen »nordischen Ton« anschlägt; Glinkas *Kamarinskaja* (1848), in der erstmals in einem reinen Orchesterstück zwei russische Volksliedmelodien verarbeitet werden; Tschaikowskis *Zweite Symphonie* (1873), die sog. »kleinrussische Symphonie«, weil sie Volkslieder aus der Ukraine verwendet; oder Smetanas aus sechs Symphonischen Dichtungen bestehender Zyklus *Má vlast* (»Mein Vaterland«) (1880), in dem verschiedene Folklorismen zum nationalen Ton beitragen, darunter ein alter (»hussitischer«) Choral.

Eindeutig nur einer Nation zugehörig sind all diese Mittel keineswegs. Zur historischen Realität gehören die Intention ebenso wie die Rezeption dieser Werke als musikalische Konstruktionen einer nationalen (oder auch regionalen) Musikidiomatik, einer Musik, die den Hörern ihren Nationalcharakter als Botschaft, als kompositorisches Programm nationaler Identität präsentiert. Dennoch bilden sie grundsätzlich eine wesentliche Grundlage all jener Kompositionen, zu deren Intention die Markierung nationaler Identifikation gehört.

Man müsste mindestens auf zwei zentrale Aspekte der Kunstmusikproduktion im 19. Jahrhundert eingehen, um die Voraussetzung für die Bildung dieser nationalmusikalischen Idiome näher bestimmen zu können:

»Ton«. In: Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik. Hg. von Hermann Danuser. Berlin 2001, S. 166–184.

Erstens auf das neue (und neumodische) Genre musikalischer Reisebilder, die von »fremden Ländern und Menschen« berichten, »Souvenirs de Madrid«, »Fantaisies norvégiennes«, »Polaccas brillantes«, »Variations sur un thème russe«, etc. Es sind Artefakte, Aufklebbildchen, in der Regel einer Musik appliziert, die mit der Machart des Erinnerungsstücks nichts zu tun haben. Erst Mendelssohn findet einen Weg, den »Souvenirs« das Zitathafte ihrer Anklänge zu nehmen, indem es ihm gelingt, das Charakteristische des »folkloristischen« Materials (in der »Schottischen« jene selbsterfundene »nordische« Weise) durch besondere Techniken motivisch-thematischer Vernetzung dem gesamten Satzgefüge zu vermitteln und ihm dadurch als ganzem jenen »Ton« zu verleihen, der auch dem zugrunde liegenden »folkloristischen« Material eigen ist. Das ist eine kaum zu überschätzende innovative Leistung, die der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts wesentliche Impulse gegeben hat.

Zweite Voraussetzung: die Gründung nationaler Komponistenschulen in ganz Europa nach dem Vorbild der »Neudeutschen« um Berlioz, Liszt und Wagner in den 1850er Jahren in Weimar. Ihre kompositorischen Neuerungen – Programm-symphonie, Symphonische Dichtung und Musikdrama – galten in ganz Europa, grenzübergreifend und übernational, als kompositorische Vorbilder des »Fortschritts«. Und genau an diesem Anspruch, an dieser Idee (oder Ideologie) des Fortschritts, orientierten sich auch die nationalen Schulen anderer Länder, die Russen (»mächtiges Häuflein«), die Tschechen, die Dänen oder Schweden und auch die Franzosen mit der Gründung der »Société nationale de musique« 1871.

Freilich ist sogleich einschränkend festzustellen, dass die Bemühungen um Folklorismen im 19. Jahrhundert, die der Zuordnung und gewissermaßen der musikalischen Definition der eigenen Nationalität dienten, nahezu ausschließlich im Norden und Osten Europas erfolgten. Zwar werden überall Volkslieder gesammelt. Ein »nationales« Programm ihrer artifiziellen Verarbeitung aber wurde nahezu ausschließlich in Skandinavien und im russisch-slawischen Osten Europas ausgebildet.

Zur Erklärung dessen muss man sich vor Augen führen, dass bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein die drei führenden Musiknationen, Italien, Frankreich und Deutschland, nahezu den gesamten Musikmarkt beherrschten. Die gesellschaftlich und ästhetisch maßgebenden, großen Gattungen waren die Oper und die Symphonie. Für erstere waren Italien und Frankreich zuständig (schon seit dem 17. Jahrhundert), für letztere Deutschland. Tatsächlich wurden bis in die 1830er Jahre hinein in den europäischen Metropolen und an den Fürstenhäusern nahezu ausschließlich italienische und französische Opern bzw. deutsche Instrumentalmusik, insbesondere deutsche Symphonik gespielt. Im Zuge aber der politischen wie kulturellen Nationalbewegungen seit den 1830er Jahren kommt es v. a. im Norden und Osten Europas zur Opposition gegen (auch) musikalische Fremdbestimmung. Man beginnt, etwa in Sankt Petersburg und Moskau, ein eigenes Musikidiom zu konstruieren und zu etablieren, eine eigene, nicht deutsche, italienische oder französische Musiksprache, einen neuen eigenen musikalischen »Ton«, der aus jenen Grundlagen schöpft, den man gemeinhin als Wurzel nationalen Selbstverständnisses begriff: dem Volkslied und der Volksmusik.

Glinka, in dem die Russen den »Vater der russischen Musik« feierten, schrieb die erste russische (und auf russisch gesungene) Oper: *Ein Leben für den Zaren* (1836). Er versuchte sich auch an einer »russischen« Symphonie, was ihm aber nicht gelang; sie blieb unvollendet. In seiner oben angeführten Fantasie *Kamarinskaja* dagegen hatte er, allgemeiner Auffassung nach, den Weg gefunden, wie man Volksliedmelodien zumindest in ein freies Instrumentalwerk so einarbeitet, dass das ganze Stück daraus seinen folkloristischen Charakter bezieht: Sie werden zum einen permanent wiederholt und variiert, und die Variationen greifen Techniken der russischen folkloristischen Musikzierpraxis und Improvisation auf: z. T. höchst virtuose, charakteristische Geigenfiguren, rhythmische Überlagerungen, »falsche« Bordunquinten etc.

Zugleich aber bildeten die Techniken, wie sie v. a. Liszts Symphonische Dichtungen und Programm-Symphonien boten, ein weiteres Potenzial nationaler Gestaltungsmöglichkeiten. Denn in ihnen konnten zum einen Sujets verarbeitet werden, die aus dem Kontext volkstümlicher Sagen und nationaler Mythen stammen, wie z. B. in Rimskij-Korsakows *Zweiter Symphonie »Antar«* (1868), nach einem Märchen des russischen Orientalisten Ossip Senkowski, oder in Smetanas *Má vlast*. Zum andern aber konnten auf dieser programmativen Basis die folkloristischen Mittel durch die neuen transformatorischen Techniken Berlioz' und Liszts kompositorisch eingebracht und dem ganzen Werk als »Ton« eingearbeitet werden, Mittel, die dem programmativen Sujet ihren musikalischen Ausdruck verliehen.

Das eigentlich Bahnbrechende war, wie gesagt, die neue Technik der Transformation, die Technik nämlich, dem gesamten musikalischen Satz folkloristischen Charakter nicht durch permanente Wiederholung der Folktunes zu geben, wie z. B. bei Glinka, sondern durch eine neue Art ihrer kompositorischen Verarbeitung, durch die charakteristische Merkmale der Melodien, gleichsam ihre folkloristische »Substanz«, zum bestimmenden Moment des Werkes wurden – wie bei Mendelssohn oder später bei Dvořák, wie aber auch bei den anderen oben beispielhaft erwähnten Kompositionen. Mit der integrativen Verarbeitung – als solcher – auffallender und expliziter Folklorismen ließen sich offensichtlich das Eigenständige, Innovative und der Abstand zu den führenden Musiknationen am evidentesten realisieren. Denn die folkloristischen Mittel sind – auch wenn viele davon, wie gesagt, in verschiedenen Regionen die gleichen sind – als solche sowohl auffallend und charakteristisch als auch Distinktionsmerkmale gegenüber Werken, von denen sie sich explizit abzusetzen trachteten.

Demgegenüber aber scheint im dichter besiedelten Südwesten Europas, einschließlich Großbritanniens und Deutschlands, die gegenseitige Beeinflussung von Kunst- und Volksmusik zu den geschichtlichen Phänomenen zu gehören, die eine Trennung der Entwicklung in einen volksmusikalischen und einen kunstmusikalischen »Ton« kaum oder nur beiläufig möglich machen. Die zahlreichen und fehlgeschlagenen Versuche, z. B. in Haydns Instrumentalmusik präexistente Volkslieder zu entdecken, zeugen nur von der Nähe der Idiome, einer Nähe, die die Ästhetik des 18. Jahrhunderts längst erkannt und zum Ideal von »Einfachheit« und »Sanglichkeit« erklärt hatte. Folklorismen – im nationalen Sinne – wird man

in der Musik der Italiener und Franzosen nicht finden, allenfalls als *couleur locale* in »Souvenirs«, Opern oder Variationsfolgen. Und die deutsche Ästhetik, die die »nationalen Bemühungen«⁹ durchaus wahrnahm, aber äußerst kritisch und argwöhnisch verfolgte, bemühte sich in besonderem Maße um die Vermeidung »allzu nationeller Tendenzen«.¹⁰

Dass sie es sind, dass sie als solche auffallen, scheint wiederum mit der regionalen Verteilung von Kunstmusik in Europa zu tun zu haben. Denn in jenen Nationen, die bis zum 19. Jahrhundert in weiten Teilen ihres Territoriums von »europäischer« Kunstmusik, d. h. im Grunde von italienischer, französischer und deutscher Kunstmusik, überwiegend abgeschnitten waren, hatten sich alte volksmusikalische Traditionen noch recht »unverfälscht«, d. h. durch die am Hofe praktizierte Kunstmusik unbeeinflusst, erhalten können:¹¹ Melodien aus geistlicher und weltlicher Tradition, Melodien tatsächlich »aus alter Zeit«, die noch anderen musikalischen Regeln folgten als die der westlichen Musiknationen. Ihr innovatives und zugleich nationales Potential erkannt und aufgegriffen zu haben ist die Leistung v. a. der nordischen und osteuropäischen Komponisten.

Welcher Art allerdings hätten solche nationalen, d. h. durch Folklorismen evolvierten Mittel auch sein sollen? Deutschland – wie auch Italien und Frankreich – besitzt letztlich kein solches folkloristisches »Material« oder erkannte es zumindest nicht als solches, welches charakteristisch genug und idiomatisch hinreichend markiert gewesen wäre (und sich entsprechend deutlich von einem kunstmusikalischen Idiom unterschieden hätte), einen »deutschen« Ton daraus zu gewinnen (wie es im Norden und Osten Europas möglich war).¹² Die deutsche Instrumentalmusik als solche, insbesondere die Symphonie, galt in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts als Nationalgut schlechthin und ihre »wahre« Eigenschaft, mit der man ihr die Vorrangstellung im Konzert der Nationen zu garantieren glaubte, war gerade der gewissermaßen allgemeingültige, über nationale »Ton«.

Man lese den Eintrag zum Stichwort »Deutschland« im damals umfassendsten Musiklexikon von Mendel und Reißmann (1879):

Sonate, Symphonie, Ouvertüre u.s.w. sind deutsch im wahrsten Sinne des Wortes. [...] Nur weil unsere deutschen Meister die Kunst als Selbstzweck betrachten und üben und nicht einseitig dem nationalen Bedürfniss der Massen unterordnen, gewinnt diese höchste Vollendung. [...] Dies hauptsächlich ist das charakteristische Merkmal der deutschen Musik, dass sie in ewig mustergültigen Formen

⁹ Robert Schumann: Niels W. Gade (1844). In: R. S.: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Hg. von Martin Kreisig. 2 Bde. Leipzig 1914, hier Bd. 2, S. 158.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. dazu schon Walter Wiora: Über die sogenannten nationalen Schulen der osteuropäischen Musik. In: Historische und systematische Musikwissenschaft. Tutzing 1972, S. 336–354.

¹² In England ist das ähnlich, wenngleich man sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts darum bemühte, mit englischen Volksliedern und deren Verarbeitung einen »englischen Ton« zu kreieren (z. B. Edgar Elgar oder Ralph Vaughan Williams).

ihre Ideale [...] darstellt. Die deutsche Musik ist von unseren Meistern immer nur in diesem Sinne als Kunst geübt worden, und deshalb ist sie nicht nationaler Beschränkung verfallen, mit Ausnahme einzelner einseitiger Bestrebungen, sondern sie ist universell geworden im besten Sinne.¹³

Wir wollen den nationalistischen Anspruch nicht weiter diskutieren. Die herausragende Bedeutung der deutschen Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert seit Beethoven ist eine historische Tatsache, die die meisten Komponisten durchaus als solche erkannten und sich entweder zum Vorbild nahmen oder aber davon zu lösen suchten, um sich ein eigenes Terrain zu schaffen.

Insgesamt also zeigt sich ein zwiespältiges Bild in der europäischen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts: Die einen suchen nach einer neuen Musiksprache mit expliziter Einbeziehung volksmusikalischer, folkloristischer Mittel, um damit ein eigenes musikalisches Nationalidiom – wie die eigene Volkssprache – zu etablieren. Die andern verwenden Folklorismen allenfalls wie Zitate in einem ansonsten nicht »nationellen« Satz.

Kommen wir zurück zu den Hymnen! Das Hymnen-Singen und -Spielen ist, wie gesagt, ebenfalls eine Erfindung des frühen 19. Jahrhunderts. Aber der »Ton«, der in den ersten Nationalhymnen angeschlagen wurde, ist gerade – oder noch – kein »folkloristischer« im Sinne der Übernahme alter Volksweisen oder volkstümlicher Mittel. Und doch treffen die Hymnen offensichtlich einen Ton, der Identifikation schafft, einen Ton, in dem man sich national wiederfindet (oder eben nicht). Wie aber kann nationale Identifikation im Lied gelingen, wenn die Weisen ohne entsprechend charakteristische Mittel der musikalischen Selbstbestimmung auskommen?

Schauen wir etwas näher auf die Nationalhymnen des frühen 19. Jahrhunderts, so können wir zunächst zwei gegensätzliche Typen ausmachen: den Huldigungsgesang und das revolutionäre Marschlied. Beide treten mit identifikatorischem Anspruch auf, allerdings mit krasser semantischer Differenz: Die einen huldigen dem Herrscher, die andern wollen ihn loswerden – um es auf diese einfache Formel zu bringen.

Die ältesten Hymnen sind Huldigungsgesänge, nämlich die niederländische und die englische Königshymne sowie die spanische »Marcha real«. Erstere, »Wilhelmus van Nassouwe bin ick, van Duytschen bloet«, stammt vermutlich aus dem 16. Jahrhundert, wurde im 17. und 18. Jahrhundert immer wieder zu festlichen Anlässen (meist Siegesfeiern oder Geburtstagen) intoniert, aber erst im 20. Jahrhundert zur offiziellen Nationalhymne erklärt. Die englische Hymne stammt vermutlich aus dem 18. Jahrhundert und wird nach vereinzeltem Gebrauch vor 1800 Anfang des 19. Jahrhunderts offizielle Königshymne. Beides sind »volck's lied[er]« im Sinne Haydns, d. h. Lieder *fiirs* – und nicht *vom* – Volk. Die spanische »Marcha real«

¹³ [Art.] Deutschland. In: *Musikalisches Conversations-Lexikon*. Begründet von Hermann Mendel, fortgesetzt von August Reissmann. Bd. 3. Berlin 1873, S. 138.

stammt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts und wurde 1837 legitimiert. Sie ist eine der wenigen Nationalhymnen, die keinen offiziellen Text haben.¹⁴

1797 kam die habsburgische Kaiserhymne Haydns hinzu. Insbesondere nach der Restituierung bzw. Neugliederung der nationalen Grenzen nach dem Wiener Kongress in Europa und durchaus in vergleichbarer nationaler Absicht wie der kaiserliche Auftrag an Haydn, fanden es etliche Herrscherhäuser in Europa angebracht, gleiches zu tun und sich eine Hymne zuzulegen. Wie gesagt: Die Preußen um 1800, die Russen 1816–1833 und (bis heute) die Norweger sangen bzw. singen – mit eigenem Text natürlich – die Melodie der englischen Hymne als (nationalen) Huldigungsgesang. Russland wechselte 1833 zu einer neuen Zarenhymne (»Gott schütze den Zaren«) mit eigener, neuer Melodie, die Alexei Fjodorowitsch Lwow komponierte,¹⁵ andere machten Preisausschreiben, um die beste Nationalhymne zu kreieren, wie z. B. die Niederlande, die nach 1815 den »Wilhelms« nicht mehr im Munde führen mochten und bis 1932 auf eine Melodie von Johann Wilhelm Wilms die Hymne »Wien Nederlands bloed« sangen. Im Königreich Dänemark wurde 1828 die Königshymne von 1780 offiziell, sieben Jahre später aber auch eine Landeshymne, die Adam Oelenschläger 1820 komponiert hatte; beide gelten bis heute.

All diese Hymnen folgen musikalisch dem Typ, wie ihn auch Haydn aufgegriffen hatte: dem Huldigungsgesang: in ruhiger, sanglicher Legatobewegung, mitunter auch nahe am geistlichen Lied.

Demgegenüber bildet die *Marseillaise*, die 1792 entstand und schon drei Jahre später offizielle Staatshymne wurde,¹⁶ den völlig anderen, gegensätzlichen Hymnen-Typus, den Revolutionsgesang. Sie ist ebenfalls ein Lied *fürs Volk*, aber nicht eigentlich eine »Hymne« im musikalischen Sinne, wie die zuvor genannten primär zu bezeichnen sind, sondern ein gesungener Marsch, martialisch in Text und scharf punktierter Melodie als Markenzeichen militärischer Marschmusik, wie man sie v. a. aus der italienischen und französischen Oper kannte. Und auch dieser Typus machte Schule, in Europa z. B. in Belgien und Italien, ebenso wie in den Staaten Südamerikas seit dem frühen 19. Jahrhundert. Nach siegreicher Beendigung der Befreiungskriege und der Staatsneugründung (bzw. staatlichen Einigung in Italien)

¹⁴ Im Blick auf den Kontext der Europameisterschaften erscheint es bezeichnend, dass nach dem Europameisterschaftssieg der Spanier prompt darauf hingewiesen wurde, dass der Siegeswille wohl nicht am Gesang liegen könne, denn die Spanier hätten ja gar nicht mitsingen können.

¹⁵ Man kennt die Melodie heute u. a. aus Tschaikowskys »Festouvertüre 1812« op. 49. Alexei ist übrigens ein Großneffe von Nikolai Lwow, der zusammen mit Iwan Pratsch schon vor 1800 eine Sammlung mit russischen Volksliedern herausgebracht hatte (Nikolai Lwow, Iwan Pratsch: [Sammlung russischer Volkslieder mit ihren Stimmen]. St. Petersburg 1790, 2. Auflage 1805, 3. Auflage 1815. Neu hg. von M. H. Brown als: A collection of russian Folksongs. Ann Arbor 1987).

¹⁶ Sie war bis 1804 amtliche Hymne und blieb, als offizielle Hymne ausgemustert, Symbol der französischen Revolution auch in den Jahren der Kaiserreiche und Republiken, bis sie 1871 wieder offizielle Staatshymne wurde. Während die meisten Hymnentexte mit konkretem Zeitbezug textlich jeweils angepasst wurden, blieb es bei der *Marseillaise* bei dem blutrünstigen, brutalen und völlig unzeitgemäßen Text.

gab man sich jeweils eine Nationalhymne. Dass diese nach der *Marseillaise* oder einem kriegerischen Opernmarsch klingen, mag für Belgien und Italien naheliegen. Merkwürdig aber ist, dass man sich in den südamerikanischen Staaten zwar vom spanischen Joch hatte losmachen können, nicht aber vom Typus europäischer Militärmärsche.

Die Nationalhymnen der südamerikanischen Staaten folgen nahezu ausnahmslos dem *Marseillaise*-Typus, z. T. kantabler als das französische Vorbild und mit weniger stark ausgeprägten Punktierungen, aber mit gleichfalls deutlich opernhaftem Marschlied-Charakter. Man vergleiche z. B. den Marsch aus Bellinis *Norma* (1831) mit den Hymnen Italiens und Perus oder Chiles, um nur diese zu nennen! Die erste italienische Hymne war die »*Marcia reale*«, 1831 von Giuseppe Gabetti komponiert und von 1861 bis 1946 offiziell gesungen; die zweite ist die Hymne »*Fratelli d'Italia*«, die schon 1847 von Michele Novaro komponiert und seinerzeit vielfach von Anhängern der Freiheitsbewegung als Kampflied angestimmt, aber erst 1947 legitimiert wurde. Ähnlichen Typs sind auch die Hymnen Perus mit der Melodie von José Bernardo Alcedo, seit 1821 bis heute offiziell, oder Chiles mit der Weise von Ramon Carnicer, von 1828 bis heute gesungen. Sie alle stehen im Zusammenhang mit Freiheitsbewegungen oder -kriegen und intonieren ein entsprechend charakteristisches Marschlied. Vergleichbares gilt von den Hymnen Argentiniens (1813), Venezuelas (um 1810 entstanden, seit 1881 offiziell) oder Boliviens (1826 entstanden und etwa seit 1845 als Hymne offiziell gesungen).¹⁷

Warum singt man noch heute z. B. in Peru, Brasilien oder Chile europäische Opernmärsche? Womit identifizieren sich die heutigen Sängerinnen und Sänger? Mit dem Text? Der spricht in der Regel (außer in Chile) vom alten Befreiungskampf. Und die Musik? Man singt im Grunde die Musik der Kolonialmacht, von der man sich befreit hat. Das mag heute nicht problematisch sein – war es aber offenbar auch damals nicht.

Die Erklärung hierfür dürfte darauf beruhen, dass es im frühen 19. Jahrhundert im Grunde noch keine andere Wahl gab: entweder der getragene Huldigungsgesang à la Haydn oder der militante Marschgesang in der Nachfolge der *Marseillaise*. Dort, wo es um das Loblied der Untertanen auf ihren Monarchen ging, wurde der Typ Huldigungsgesang intoniert; wo es dagegen um die Befreiung von Fremdherrschaft und Unterdrückung oder um die ertrotzte Errungenschaft neuer nationaler Identität ging, der Freiheitsgesang.

Wie gesagt: Den Nationalhymnen des frühen 19. Jahrhunderts fehlt noch das identifizierende folkloristische Moment, wie es sich auch in der Kunstmusik erst ab den 1830er Jahren zu etablieren beginnt. Es gibt allerdings (zumindest) eine bemerkenswerte Ausnahme: die Nationalhymne Polens. Sie kann als die früheste Hymne gelten, die den Typus des folkloristisch gefärbten Nationalgesangs vertritt. Polens

¹⁷ Vgl. zu diesen Angaben v. a. Paul Nettl: National Anthems. New York 1952 und Ulrich Ragozart: Die Nationalhymnen der Welt. Ein kulturgeschichtliches Lexikon. Freiburg 1982. Siehe aber auch die einschlägigen Seiten in <http://de.wikipedia.org>.

auch heute noch gültige Nationalhymne wurde erstmals 1797 nach der dritten Teilung des Landes (1795) angestimmt. Ihr Text besingt die Hoffnung der Polen auf Wiedervereinigung und Selbständigkeit (»Jeszcze Polska nie zginęła« – »Noch ist Polen nicht verloren«), und sie tut dies mit einer neu komponierten Melodie »im Volkston«, und zwar dem der Polen. Die Melodie folgt rhythmisch dem Typus einer Mazurka im Dreivierteltakt aus scheinbar periodischen Viertakteinheiten, die jedoch durch die gleichsam auf die Takt-Eins verschobenen Auftakte asymmetrisch zu werden scheint.

Der Mazurken-Ton ist deutlich zu vernehmen und Teil der folkloristischen Charakteristik. Das Lied wurde in Polen seit Ende des 18. Jahrhunderts oft und in nationalem Kontext gesungen, insbesondere im Zusammenhang mit den Freiheitsbestrebungen der Polen im In- und Ausland, jedoch erst 1927 als offizielle Hymne.

Folkloristisch gefärbte Nationalgesänge anderer Staaten werden erst später, im Zuge der »Entdeckung« des nationalen Potentials folkloristischer Mittel auch in der Kunstmusik von solchen Nationen eingeführt, die sich noch keinen offiziellen Nationalgesang zugelegt hatten, z. B. die Schweden: 1844 dichtete der Ethnologe Richard Dybeck den Text »Du gamla, du fria, du flällhöga Nord« (»Du alter, du freier, du gebirgiger Norden«) zu einem schwedischen Volkslied, das freilich, so Paul Nettl, »cannot be so very old, for its modern tonality points to a period not earlier than the beginning of nineteenth century«.¹⁸ Gegenüber einigen weiteren Versuchen im 19. und frühen 20. Jahrhundert, andere Melodien mit anderen Texten (die nicht nur den »Norden«, sondern auch das Land »Schweden« besingen) zu etablieren, hat sich die Volksliedmelodie mit ihrem neuen Text gegen Ende des 19. Jahrhunderts durchgesetzt und wird bis heute so als Nationalhymne gesungen. Andere Nationalstaaten taten ein gleiches und verwendeten entweder vorgefundene Volkslieder oder im »Volkston« komponierte Melodien mit entsprechend patriotischem Text: so die Slowakei, Tschechien oder Rumänen.

In Unternehmungen dieser Art dokumentiert sich ein bemerkenswerter Auffassungswandel. Die Einbeziehung folkloristischer Wendungen, die Kompositionen von Liedern im »Volkston« oder die Übernahme tatsächlich alter Volkslieder als Gesang des Volkes im Sinne Herders setzt offenbar voraus, dass man sich nicht nur auf solche Mittel besinnt, sondern sie auch als charakteristische Weisen volkstümlicher Herkunft für die Identifikation entdeckt und faktisch nutzt. Das kann allerdings nur dort geschehen, wo es Volkslieder gibt, deren folkloristische Markanz und Signifikanz entsprechend evident sind. Und das ist, wie in der Kunstmusik, v. a. im Norden und Osten Europas der Fall sowie später in vielen anderen außereuropäischen Nationen, etwa Japan oder Indien, um nur diese zu nennen. Allerdings bleiben viele Nationen, die sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts oder später eine offizielle Hymne zulegten, auch bei den beiden älteren Typen: dem getragenen, weihevollen Typus der Huldigung (nicht nur der politischen Herrscher) bzw. dem bewegt-emphatischen (Freiheits-)Marsch. Die kulturellen und politischen Voraus-

¹⁸ Nettl (Anm. 17), S. 102.

setzungen dessen genauer zu ermitteln, wäre interessant. Denn anhand der Geschichte der Nationalhymnen wäre durchaus auch ein Stück politische und Kulturtgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu schreiben.

Das Hymnen-Singen und -Spielen ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Es hat etwas mit den Nationalbewegungen dieser Zeit in aller Welt zu tun, mit der Suche nach nationaler Identität, im Zuge der napoleonischen Kriege auch und gerade der kulturellen Identität und dies in besonderem Maße in der Musik. Die Konstruktion nationaler Identität in der Kunstmusik operiert v. a. mit neuen Techniken der Volksmusikintegration, und das geschieht besonders in den nordischen und östlichen europäischen Ländern. Der »Ton«, der in den frühen Nationalhymnen zunächst angeschlagen wurde, ist *kein* »folkloristischer« im Sinne alter Volksweisen, wohl aber einer, der ganz offensichtlich ebenfalls Identifikation schafft, und zwar durch ein Lied, wie schon zu Herders Zeiten, ein Lied, das man gemeinsam singen kann und in dessen »Ton« man sich national wiederfindet (oder eben nicht).

Heute singen die einen eine einfache, kantable Hymne, wie die Österreicher ihr »Land der Berge, Land am Strome«, von dem sie nicht zu wissen brauchen, dass es mal ein Freimaurerlied war. Man hat sich daran gewöhnt. Die andern, wie die Deutschen, singen eine parareligiöse Hymne, die immer noch den absoluten Herrscher (den deutsch-habsburgischen Kaiser) mitklingen lässt und nur im Text die frühere Hingabe ans Herrscherhaus durch die neue Hingabe an die Idee »Einigkeit und Recht und Freiheit« ersetzt – ein Gesang des Typus Huldigungsgesang bleibt sie. Auch an sie haben wir uns gewöhnt (zumal sie so schön und von Haydn ist). Wieder andere haben nach wie vor eine Monarchie und singen nur Huldigungsgesänge oder haben zwei Hymnen, wie die Dänen, eine Königshymne und eine »Landeshymne«, in der das Land besungen wird; beide unterscheiden sich jedoch nicht im Typ Huldigungsgesang. Und nochmals andere, wie z. B. die Franzosen, Belgier, Italiener, Südamerikaner, die einst einen harten und erfolgreichen Freiheitskampf zu kämpfen hatten, marschieren und singen nach wie vor ein bewegt-forschtes Revolutionslied, nicht weihevoll, sondern kämpferisch, schmetternd und oft durchaus nicht unaggressiv, wie der auftrumpfende Gefangenchor einer Grand Opéra des frühen 19. Jahrhunderts.

Die Identifikation scheint mithin auf einer Konvention zu beruhen, die im 19. Jahrhundert durchaus ihre historisch-politische und kulturelle Begründung hatte. Heute aber muss sie bei nüchterner Betrachtung nicht nur als längst überholt, sondern auch als geradezu fragwürdig erscheinen, erst recht bei Fußballspielen. Nach »Einigkeit« und »Freiheit« fürs deutsche Vaterland zu streben, wie noch im Vormärz (oder nach der deutschen Wiedervereinigung 1989), ist – zum Glück – nicht mehr nötig. Der Gedanke lässt sich zwar zu grundsätzlichem Bekenntnis verallgemeinern, aber doch nicht nur »für das Deutsche Vaterland!« Ebenso wenig müssen die Franzosen immer noch den »jour de gloire« erflehen, denn er ist ja längst »arrivé« (zumindest im Sinne des Textes). Vor allem aber sollte »Aux armes, citoyens« heute keiner mehr rufen (müssen), kein »sang impur« mehr die Äcker tränken und erst recht muss keinem mehr mit der Guillotine gedroht werden. Ein

(NATIONAL)KULTURELLE IDENTITÄTSMUSTER IN DER U- BZW. E-MUSIK DES 20. UND 21. JAHRHUNDERTS

Ein Gespräch mit Wolf Gerhard Schmidt und anderen¹

Christian Bruhn, Gordon Kampe und Philipp Maintz

WOLF GERHARD SCHMIDT: Meine Damen und Herren, beginnen wir gleich *medias in res* mit der Hauptfrage: Existieren (national)kulturelle Identitätsmuster in der U- bzw. E-Musik des 20. und 21. Jahrhunderts? Auf die – wahrscheinlich ergebnislose – Diskussion über die Verwendung der Begriffe U- und E-Musik möchte ich heute verzichten. Daher also direkt zum Grundsätzlichen: Lieber Gordon, Du bist nicht nur Neumitglied der »Jungen Akademie«, sondern auch ein Gegenwartskomponist aus dem E-Bereich. Gibt es nach Deiner Ansicht und/oder für Dich heute noch ein Zugehörigkeitsgefühl zu einem bestimmten Kulturregion, aus dessen Tradition heraus Du arbeitest, und kann man in der E-Musik des 20. Jahrhunderts noch Formen von (national)kultureller Identitätsstiftung finden?

GORDON KAMPE: Für Komponisten meiner Generation, die jetzt zwischen dreißig und vierzig Jahre alt sind, spielen (national)kulturelle Prägungen keine große Rolle, also in dem Sinne, dass ich ein deutscher Komponist bin und deswegen mein Klang auch ›deutsch‹ ist. Ich glaube, dass der Klang klassischerweise etwas Lokales bleibt, d. h. damit zusammenhängt, wer an welcher Ausbildungsstätte unterrichtet. In New York gibt es beispielsweise viele französische Komponisten, weil dort Tristan Murail als Professor arbeitet. Und der hat natürlich – zumindest ›klischehaft‹ – noch etwas Französisches, denn er ist einer der Hauptvertreter der Spektralmusik. Ich spreche jetzt bewusst nicht von einem französischen Klang, sondern von einer französischen Tradition. Und ich glaube auch, dass – geht man nach Karlsruhe zu Wolfgang Rihm – man dort wahrscheinlich traditional zum ›deutschen‹ Komponisten ausgebildet wird. Es hängt also eher mit gewissen Orten zusammen. Um eine kleine Anekdote als Beispiel zu erzählen: Ich war letztes Jahr auf einem Festival in Helsinki, das einen Deutschland-Schwerpunkt hatte, und ich hatte das

¹ Zur Einführung wurden Werke der beiden Komponisten Christian Bruhn und Philipp Maintz angespielt, und zwar folgende, auf die in der Diskussion zuweilen Bezug genommen wird: (1) Christian Bruhn: *Marmor, Stein und Eisen bricht* (Drafi Deutscher/1965), *Hinter den Kulissen von Paris* (Mireille Mathieu/1969), *Wunder gibt es immer wieder* (Katja Epstein/1970), *Heidi, deine Welt sind die Berge* (Gitti und Erika/1974), instrumentale Titelmusiken zu *Captain Future* (1978), *Tim Thaler* (1979), *Jack Holborn* (1982), *Nesthäkchen* (1983); (2) Philipp Maintz: *wenn steine sich gen himmel stauen. musik für bariton und großes orchester* (2011/12). Jean Deroyer / Orchestre Philharmonique de Monte Carlo / Otto Katzameier (Bariton). Uraufführung: 25.3.2012 in Monte Carlo (Printemps des Arts de Monte-Carlo). Da Gordon Kampe 2012 erst seit kurzer Zeit Mitglied der »Jungen Akademie« war, konnte er in die 2011 begonnene Gesprächsvorbereitung leider nicht mehr einbezogen werden.

Glück, dort als deutscher Komponist einzutreten. Im gleichen Konzert waren noch andere deutsche Komponisten, und die Finnen waren völlig konsterniert, weil unsere Werke ganz und gar nicht ›deutsch‹ klangen. So bringt mein Kollege Oliver Schneller, der bei Tristan Murail studiert und als Musikethnologe Studien in Nepal betrieben hat, alle diese Erfahrungen mit ein. Das Computerprogramm, mit dem er häufig arbeitet, ist aus dem IRCAM.² Demnach kommt es heute sogar auf die Software an, die man benutzt. Bis zum Zweiten Weltkrieg mag das sicher anders gewesen sein; heute ist es eher so.

WOLF GERHARD SCHMIDT: Wie verhält es sich mit indirekten ›Nationalismen‹, die den formalästhetisch-theoretischen Bereich betreffen und denen wir während der Tagung schon mehrfach begegnet sind? Ein Beispiel wäre Wolfgang Rihms Inspirationsästhetik, die auf Pfitzner verweist und damit klar die deutsche Romantik-Tradition fortschreibt. Oder denken wir an Stockhausen, der von sich sagte: ›Ich wurde auf Sirius ausgebildet, und dort will ich auch wieder hin, obwohl ich noch in Kürten bei Köln wohne.‹ Diese kunstreligiöse Hybris, diese Metaphysika bei gleichzeitiger Fokussierung auf Analytik und Autonomie – sind und waren die nicht sehr ›deutsch‹?

GORDON KAMPE: Bei der vorhergehenden Generation, also denjenigen Komponisten, die jetzt zwischen fünfzig und sechzig Jahre alt sind, wie eben Wolfgang Rihm, da lassen sich solche Tendenzen noch erahnen, vielleicht sieht man sie sogar direkt in den Partituren. Aber ob Rihm damit noch bewusst etwas ›Deutsches‹ verbindet, das weiß ich nicht.

WOLF GERHARD SCHMIDT: Ja, eben das meinte ich auch, dass hier Attitüden und Techniken versatzstückhaft fortgeschrieben werden, die einmal ›national‹ fundiert waren, ohne dass man sich heute hierüber noch bewusst ist.

GORDON KAMPE: Ja, das kann sein. Wenn Wolfgang Rihm beispielsweise sagt, dass er so wie Mahler komponiert oder dass in ihm ein Musikblock ist, der heraus muss, dann sind das vielleicht Topoi, die aus der deutschen Tradition stammen. So hätte Gérard Grisey sehr wahrscheinlich nicht argumentiert. Und Boulez *wird* auch nicht komponiert, der macht das selber.

PHILIPP MAINTZ: Ich bin auch der festen Überzeugung, dass es in Deutschland eine ästhetische Vorstellung gibt, wie ›Neue Musik‹ zu sein hat. Ich glaube aber nicht, dass diese Vorstellung von den Komponisten selbst stammt, sondern zum Teil von Dramaturgen, Radiofuzzis oder Festivalmachern, die irgendeine Schublade brauchen, um die Musik hineinzustecken. Ich habe dieses Extrem ja noch weiterge-

² Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (dt. ›Forschungsinstitut für Akustik/Musik‹). Es befindet sich im Pariser Centre Pompidou.

trieben. Ich bin eigentlich ein deutscher Komponist, habe aber nie in Deutschland studiert und nur einmal einen deutschen Lehrer gehabt. Studiert habe ich in den Niederlanden, in Belgien, Frankreich und Österreich. Ich denke, dass man mir – zumindest ästhetisch – durchaus die Nähe zu den Franzosen anhört.

WOLF GERHARD SCHMIDT: Können Sie einmal konkret sagen, was sich bei Ihnen »französisch« anhört.

GORDON KAMPE: Die Celesta, sage ich jetzt einfach mal als Kollege. Ja, ich glaube, es sind die Crotales auf der Eins, die einer Passage nach oben hin so ein Glitzern geben. Rihm spart dagegen häufig – wie Brahms im ersten Teil des *Deutschen Requiem* – das Hohe aus. – Ich habe jetzt absichtlich solche klischehaften Topoi benutzt.

PHILIPP MAINTZ: Das sind aber tatsächlich Aspekte, die ich von deutschen Kollegen kenne. Viele gehen da doch eher mit spitzen Fingern distinkt heran, während ich sage, ich fände es auch nicht schlecht, wenn mein Orchesterklang eine polierte, leicht glitzernde Oberfläche hätte. Das macht zumindest für mich den Spaß daran aus, für ein Orchester zu schreiben. Denn hier hat man die Möglichkeit, einen Klang wahnsinnig weit auszudifferenzieren, nicht um ihn – wie es vielleicht wieder ein »deutscher« Ansatz wäre – zu brechen, dialektisch kritisch oder wie auch immer. Für mich ist es vielmehr dieses Raffinement (auch ein französisches Wort), das hierdurch möglich wird und die Sache interessant macht.

WOLF GERHARD SCHMIDT: Würden Sie sagen, ein weiteres »nicht-deutsches« Element bei Ihnen wäre der Verzicht auf Theoretisieren, wie es Rihm z. B. in extenso betreibt? Boulez macht das zwar auch, aber ihm wird – wie ehedem Berlioz – zuweilen und nicht ganz zu Unrecht eine Nähe zu deutschen Traditionen nachgesagt. Boulez lebt ja auch in Baden Baden.

PHILIPP MAINTZ: Ja, das kann sein. Ich muss gestehen, ich mache mir beim Komponieren tatsächlich relativ wenige Gedanken über meinen ästhetischen Ansatz. Ich hatte einen Lehrer, der mir immer sagte: »Schreib' die Musik, die du gerne hören würdest!«. Das versuche ich nach Kräften zu machen. Ich komme auch schon ein Stück weit von seriellen Spektraltraditionen. Ein einschneidendes Erlebnis hatte ich mit sechzehn Jahren, als ich an einen Beitrag über Boulez' dritte Klaviersonate geraten bin, die dort wirklich bis in den allerletzten Winkel analysiert wurde. Und das ist, glaube ich, auch ganz gut gewesen. Den Ansatz, Material, mit dem ich arbeiten will, durch die Software des IRCAM zu jubeln und es mir auf diese Weise erst einmal vorzubereiten, es in gewisser Weise erst einmal zu systematisieren, habe ich auch. Aber das ist für mich eher, wie wenn ein Maler sich seine Farben anmischt. Und dann wird »losgekleckert« und zwar dahin, wo ich als Maler der Meinung bin, dass es hin muss. Das ist letztlich auch wieder eine Instinkthandlung.

WOLF GERHARD SCHMIDT: Können Sie den Prozess des Komponierens – bei aller Instinktgebundenheit – etwas genauer beschreiben?

PHILIPP MAINTZ: Ja. Es hat hier für mich tatsächlich einen nachhaltigen Bruch gegeben. Ich habe musikalische Formen früher vollkommen durchsynthetisiert oder zumindest von vornherein geplant. Damals ist das Komponieren aber auch insofern ein ›barocker‹ Vorgang gewesen, als das Stück, das am Ende herauskam, zumindest in Ansätzen mit dem zu tun hatte, was ich ursprünglich plante. Ich habe dann im Zusammenhang mit meiner Oper, an der ich zwei, drei Jahre gearbeitet habe und die vor zwei Jahren uraufgeführt wurde, folgende Erfahrung gemacht: Wenn man mit Texten arbeitet und sie zu ihrem Recht kommen lassen, d.h. sich ihrer Dramaturgie irgendwie bemächtigen will, dann führt das jeden allzu theoretisch-formalen Ansatz ad absurdum. Der funktioniert nicht mehr. Ich habe tatsächlich lernen müssen, mich auf meinen Instinkt zu verlassen, um herauszubekommen, wie der zu vertonende Text dramaturgisch funktioniert und wie ich ihn musikalisch lesbar machen kann.

WOLF GERHARD SCHMIDT: Lieber Herr Bruhn, Sie haben vorwiegend, wenn auch nicht ausschließlich, im sog. U-Bereich gearbeitet. Hier finden wir doch im 20. Jahrhundert – zumindest, was die Etiketten betrifft – einige (national)kulturelle Klassifikationsmuster: vom französischen Chanson über den deutschen Schlager bis zum Italo-Pop. Hinzu kommen natürlich die amerikanischen U-Varianten wie Black Music usf.

CHRISTIAN BRUHN: Jetzt haben Sie mir alles vorweggenommen. In der U-Musik ist es so, dass es natürlich eine typisch amerikanische, eine typisch französische, eine typisch italienische Musik gibt. Und auch eine typisch deutsche, wobei die Deutschen nicht nur im Dritten Reich, sondern auch schon davor versucht haben, das Anglo-Amerikanische nachzuahmen. Das ist ihnen aber nicht wirklich gelungen, weil sie eigentlich nur den Walzer und den Zweivierteltakt des Marsches kennen oder eben ihre eigene elaborierte Kunstmusik. Besonders bezeichnend ist die jetzige Situation, die ein Splitting darstellt zwischen der ›normalen‹ Popmusik auf Deutsch und der – wenn ich das so sagen darf – fürchterlichen ›volkstümlichen‹ Musik. Dagegen ist die Unterhaltungsmusik des 18. und 19. Jahrhunderts geradezu intellektuell. Es gibt in beiden Genres, also Pop- und Volksmusik heute stets kleine Versatzstücke von zwei oder vier Takten, die eigentlich vorbestehend sind und die dann mit einem Poprhythmus versehen werden. Das ist eine Entwicklung im deutschsprachigen Europa, die wirklich zu bedauern ist. Ich selbst bin ja sozusagen Auftragskomponist. Man hatte früher seinen Stall von Interpreten – Mireille Mathieu, Katja Ebstein, Drafi Deutscher –, und die brauchten von Zeit zu Zeit eine Single und von Zeit zu Zeit ein Album. Und dem hat man versucht, eine bestimmte Farbe zu geben, um die jeweilige Zielgruppe anzusprechen. Dies gilt auch für das Fernsehen, wo ich aber größere Freiheiten habe, weil ich jazziger

und/oder harmonisch interessanter sein kann. Die Illustrationsmusik im Fernsehen darf eben mehr als die eigentliche Popmusik. Deswegen macht sie auch mehr Spaß. In der *Nesthäckchen*-Titelmusik habe ich mich z. B. an Schumann orientiert, und *Jack Holborn* ist für großes Orchester geschrieben – mit ein bisschen Gustav-Holst-Bewunderung.

WOLF GERHARD SCHMIDT: Welches sind denn aber nun die Merkmale, die ein französisches Chanson von einem deutschen Schlager unterscheiden?

CHRISTIAN BRUHN: Das ist einfach der Klang. Die Musette-Chansons sind geschmackvoller, melodiös reicher. – Die deutschen Kollegen aus dem Dritten Reich wurden ja noch ca. fünfzehn bis zwanzig Jahre länger gespielt, als das Regime existierte. Dabei spielte die sog. ›anspruchsvolle Unterhaltungsmusik‹ von Ernst Fischer sicher eine wichtige, wenn auch nicht unbedingt positive Rolle. Inzwischen haben wir die große Schere: Das begann mit den ersten Beat- oder Rockbands in Deutschland, die zunächst auf Englisch sangen – inzwischen singt man wieder häufiger Deutsch. Diese Tradition hat sich allerdings so weiterentwickelt, dass es heute – wie gesagt – eigentlich keine lange melodische Linie mehr gibt. Man findet nur noch kurze Phrasen, die in gewisser Weise einprägsam sind und sich dann permanent wiederholen. In der Regel wird der Song auch erst im Studio zusammengesetzt. Das ist dem Schlager natürlich absolut fremd, der vom romantischen Lied und der Operette herkommt. Aber noch ein Wort zum Komponieren selbst: Herr Maintz und ich sind uns zumindest in dem Punkt völlig einig, dass man als Komponist nicht theoretisiert. Ich habe das neue Thema für *Timum Thaler* am Schneidetisch aufgeschrieben, als ich die Szene gesehen habe. Und so soll es auch sein.

WOLF GERHARD SCHMIDT: Wenn wir auf Begriffe wie Einfallsreichtum und ›Genialität‹ zu sprechen kommen, dann sind wir natürlich bei Modellen, die in der deutschen Musikästhetik große Bedeutung hatten – u. a. bei kompositorisch und ideologisch so unterschiedlichen Vertretern wie Hans Pfitzner, Ernst Krenek und Theodor W. Adorno. Alle drei sind manifestativ für die Qualität des musikalischen Einfalls eingetreten. Bei Adorno, der sich explizit auf Krenek bezieht, führt dies – wie wir nachher sehen werden – sogar zum Ausspielen des Evergreens gegen die nicht-tonale Musik. Wie stehen Sie, Herr Bruhn, zu solchen Thesen?

CHRISTIAN BRUHN: Ja, der Einfall kommt vom lieben Gott, wie es mal ein berühmter Jazzmusiker ausgedrückt hat. Das Talent, eine merkfähige Melodie zu erfinden und entsprechend zu intonieren, hat man nicht im Griff. Das hat man geerbt, und das ist angeboren. Alles andere, also Handwerkliches wie die Instrumentation und die Produktion, das kann man lernen. Wobei beim früheren Schlager noch dazukam, dass sich manche Komponisten – z. B. Ralph Siegel und ich – besonders um den Text gekümmert haben. Viele Teile des Textes sind von uns, weil wir nicht wollten, dass nur irgendwelche Wörter musikalisch erklingen. Wir woll-

ten, dass sich die Botschaft auch durch den Text einprägt. Für mich liegen nach wie vor im Text eines Schlagers fünfzig Prozent seines Wertes.

WOLF GERHARD SCHMIDT: Ich möchte nochmals auf Ihre Behauptung zurückkommen, ein französisches Musette-Chanson klinge »geschmackvoller«. Diese These scheint mir auch insofern interessant, als wir in der U-Musik doch ein enges Korsett haben, was bereits Adorno monierte, in jedem Fall ein engeres als in der E-Musik. Den Herren Kampe und Maintz ist heute ja so ziemlich alles erlaubt, was – wie wir später am Beispiel Manfred Trojahn sehen werden – auch als Problem betrachtet werden kann. Und bei den Werbejingles, Herr Bruhn, z. B. Ihrem bekannten für die LBS, ist die kompositorische Freiheit noch geringer. Mit anderen Worten: Sie müssen hier in einer sehr strengen Form größtmöglich kreativ sein. Dass Sie das können, haben Sie häufig bewiesen, aber würden Sie sagen, dass es im Rahmen dieses engen Korsetts (national)kulturelle Unterschiede gibt – beispielsweise zwischen dem französischen Chanson und dem Italo-Pop?

CHRISTIAN BRUHN: Das Korsett ist ja die Achttaktigkeit, Sechzehntaktigkeit bzw. Zweiunddreißigtaktigkeit. Schon die fünf großen Amerikaner – George Gershwin, Irving Berlin, Richard Rodgers, Cole Porter und Jerome Kern – haben sich in ihren Werken um dieses Korsett nicht sonderlich geschert. Sie haben mitunter auch 64 Takte benutzt. Die greift Adorno also zu Unrecht an. Normalerweise nutzt man dieses Schema aber schon wegen der Merkfähigkeit, den Blues mit seiner wunderbaren Zwölftakt-Form einmal ausgenommen.

WOLF GERHARD SCHMIDT: Da würden Sie also keine Unterschiede sehen?

CHRISTIAN BRUHN: Nein, in die Form gepresst ist die U-Musik nun einmal – aber das hat auch Vorteile: u. a. Merkfähigkeit, Wiedererkennungswert, Vergleichsmöglichkeiten.

WOLF GERHARD SCHMIDT: Was ist aber konkret am Klang des französischen Chansons »geschmackvoller« – außer der Melodik: die Harmonik oder die Instrumentation oder der Text oder alles zusammen? Kann man das irgendwie auf den Begriff bringen?

CHRISTIAN BRUHN: Das französische Chanson und auch der italienische Pop haben – von Ausnahmen abgesehen – ein höheres Niveau als der deutsche Schlager. Sie sind m. E. geschmackvoller, weil in ihnen melodisch und harmonisch mehr passiert. Die Franzosen und Italiener trauen sich mehr. Die Franzosen haben sich zur Zeit der großen Schwarzweißfilme, woher wir die Songs kennen, auch mehr getraut. – Ich bin übrigens nicht der Meinung, dass es gute und schlechte Musik gibt. Ich vertrete die Ansicht, dass es interessante und langweilige Musik gibt, banale und komplexe, wobei der Komplexitätsgrad trotzdem kein Qualitätskriterium sein muss.