

Kunst jenseits von U und E ?

Musik zur Unterhaltung, Volkslied, Schule, Unterricht und Laienbereich

von Dorothea Hofmann

Von barockem Ergötzen bis hin zu Opern von Rossini diente Kunstmusik über Jahrhunderte hinweg angenehmer und geistanregender Unterhaltung. Volkslieder finden wir in der europäischen Kunstmusik sogar schon seit dem Hochmittelalter integriert, beginnend mit kunstvollen Chorsätzen von Isaak und Senfl bis hin etwa zum Violakonzert „der Schwanendreher“ von Paul Hindemith. Komponisten von Johann Sebastian Bach bis Béla Bartók (und auch sehr viele Andere) schrieben Werke für Schule und Unterricht. Und Musik für Laien, für „Amateure“ und „Dilettanten“, für „Kenner und Liebhaber“ findet sich von sinfonischer Blasmusik über die Kirchenmusik und die Chormusik bis hin zu Hausmusik unterschiedlichster Besetzungen. Es lohnt sich, einen kleinen historischen Streifzug zu unternehmen und diesen vielfältigen Facetten kunstvollen Komponierens nachzuspüren.

Unterhaltung ?

E-Musik ist „Kunst“ und damit „wertvoll“, alle „Nicht-E-Musik“ ist aber nicht so wertvoll und damit lediglich „Unterhaltung“. Was aber ist an der „Unterhaltung“ eigentlich „unterhaltend“, oder anders gefragt: was ist „Unterhaltung“?

Der GEMA-Werkausschuss gibt vor, es zu wissen und stuft „pädagogische“ Werke als U-Musik, also als „Unterhaltung“ ein mit den bekannten negativen finanziellen Folgen für den Urheber, wobei die Begründung beispielweise im Fund eines „Tonleiterschnittes“ liegt, der offenbar den E-Musik-Status des betreffenden Werkes verunmöglicht.

(Musik-)Schulkonzerte werden inzwischen alle nach „U“ tarifiert, weil der Chor auch einige Pop-Songs singt, ganz gleich wie viele Bach-Motetten zuvor im Programm gewesen waren: Und ist nicht so ein Schulkonzert – also „Schule“, damit also sicherlich „pädagogisch“, noch dazu Chormusik, gesungen von vielen jungen Laien, also „unprofessionell“ und überdies in der Aula der Schule, damit also an einem „nicht-wertvollen“ Aufführungsort – sowieso quasi sui generis „nur unterhaltend“, und damit sicherlich eindeutig weniger wertvoll, als ein Konzert mit sämtlichen Streichquartetten von Scelsi, gespielt vor alsbald nur bestenfalls noch halbawachen fünf Zuhörern, nachts ab 22.00 mit Open End ... ?

Irgendetwas scheint da nicht fertig gedacht zu sein, vielmehr von starken Vorurteilen geleitet. Nicht aber ist bedacht, was „Unterhaltung“ denn eigentlich sei, - und eben so wenig, was eigentlich „pädagogisch“ bedeuten könnte.

„Unterhaltung“ ist ein mehrdeutiger Begriff, der im konkreten Brückenschlag zur Musik in der Färbung zwischen positiv konnotierter Gesprächsassoziaton und negativ konnotierter „Unterhaltungsmusik“ changiert. So galt lange Zeit das Streichquartett als Paradigma geistvoller Unterhaltung, denn: „... *man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten* ...“ (Goethe an Zelter, 1829). Die „Vernunft“ hat in diesem Satz bereits die Oberhand gewonnen im Gegensatz zu älterer

Gesprächskultur, die noch „*Sonates en quatuors ou conversations galantes et amusantes*“ (L-G. Guillemain, op. 12 und 16, Paris 1743 und 1756) gekannt hatte: Die antike Verbindung von „nützlich“ und „unterhaltend“ - „*aut prodesse volunt aut delectare poetae*“ (Horaz, 1. Jhd. v. Chr.) ist damit endgültig verschwunden. Der Grund ist weniger in der Kunst selbst zu finden, als im gesellschaftlichen Umbruch nach Ende des Ancien Régime. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde allorten spürbar, wie eine sämtliche gesellschaftliche Schichten umfassende Öffentlichkeit sich von den Künsten angesprochen fühlte und aktiven Anteil nahm: und gerade deswegen, weil sich im Zuge dieser Veränderungen des Konzertlebens nun auch Bevölkerungsschichten unter den Zuhörern einfanden, denen der Besuch eines Konzertes zuvor in dieser Weise nicht möglich gewesen wäre – also in einer Phase der Demokratisierung und erweiterten Teilhabemöglichkeit –, entstanden alsbald auch Hörertypologien, die „richtiges“ gegen „falsches“ Hören aufrechneten und ein angeblich auf „*bloße Unterhaltung*“ gerichtetes Zuhören als minderwertig disqualifizierten: „Unterhaltung“ im Sinne von „*divertissement*“ wurde als ästhetisches Problem wahrgenommen und die vormalige Offenheit – „... *in meiner Oper ist Musick für aller Gattung leute; – ausgenommen für lange ohren nicht.*“ (W. A. Mozart in einem Brief an seinen Vater Leopold, München 16. Dezember 1780) – gegenüber den „Nichtkennern“ war nicht mehr zeitgemäß. Der Kanonisierung einer „E-Musik“ auf der einen Seite steht ab dieser Zeit eine Verdammung einer „U-Musik“ entgegen, die zwar ästhetisch argumentiert, aber moralisch (ver-)urteilt. Die säkularisierte bürgerliche Gesellschaft übernahm an der Wende zum 19. Jahrhundert nicht nur bislang dem Sakralen vorbehaltene Rituale der Inszenierung für die Künste wie etwa die weihevollen Stille des Konzerts im eigens dafür errichteten Kunst-„Tempel“, sondern auch das Recht, Moral zu definieren und Verdikte auszusprechen, denn der Umgang mit der Kunst diente nicht mehr dem Vergnügen, sondern der intellektuellen Erkenntnis: „*Wir bedürfen des Schönen nicht so sehr, um dadurch ergötzt zu werden, als das Schöne unsrer bedarf, um erkannt zu werden.*“ (Karl Philipp Moritz, Über die bildende Nachahmung des Schönen, 1788). Die sogenannte „Kunstkennerschaft“ wird seither zu einem Distanzierungsmerkmal nach unten, und das bleibt sie bedauerlicherweise bis heute. Doch wäre nicht ein „Kennen“ von Musik viel eher im Selbst-Musizieren zu finden, als nur im darüber reden?

Laien

Das Bürgertum nahm seit dem 19. Jahrhundert immer stärker Anteil an den künstlerischen Entwicklungen nicht nur im Sinne eines passiven Rezipierens, sondern tatsächlich aktiv selbst musizierend. Freilich waren in der Zeit wachsender Virtuosität bald viele Werke keinesfalls mehr für musizierende Laien spielbar, doch blieb es lange eine Selbstverständlichkeit auch für die namhaftesten Komponisten, explizit auch Werke mit reduzierter Schwierigkeit zu schreiben: W.A. Mozarts bekannte Sonata facile KV 545, von ihm selbst „*Eine kleine klavier Sonate für anfänger*“ benannt, ist wohl bis heute eines der bekanntesten Werke mit dieser Zielsetzung. Ein anderes sind sicherlich Beethovens Bagatellen op. 119, deren Nummern 7-11 er ursprünglich eigens für Friedrich Starke „Wiener Pianoforte-Schule“ (1819-21) geschrieben hatte, wobei Starke eigens im Vorwort hervorhob, „... *dass auch diese von Beethoven mit so eigener Bescheidenheit "Kleinigkeiten" genannte Tonstücke für den Spieler ebenso lehrreich sind, als sie das vollkommenste Eindringen in den Geist der Composition erfordern*“. Dieser Hinweis auf ein ganzheitliches Lernen nicht nur der Finger, sondern auch des Geistes erinnert stark an Johann Sebastian Bachs Vorwort zu seinen Inventionen von 1723, in denen „*Liebhabern des Claviers, besonders aber denen Lehrbegierigen*“ ebenfalls nicht nur der mechanische Aspekt des Klavierspielens gezeigt wird, sondern auch ermöglicht werden sollte,

„... am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen.“

Diese Idee eines Komponierens für Laien, die die Lernenden von Anfang an ernst nimmt, zeigt sich auch im 20. Jahrhundert immer wieder als wesentlicher Handlungsmotor von Komponisten, die das Musikleben als Ganzes im Fokus haben: *„Ein Komponist soll heute nur schreiben, wenn er weiß für welchen Bedarf er schreibt. Die Zeiten des steten Für-sich-Komponierens sind vielleicht für immer vorbei. Auf der anderen Seite ist dagegen der Musikbedarf so groß, daß es dringend nötig ist, daß sich Komponisten und Verbraucher endlich verständigen“* schreibt Hindemith 1927 in seinem Essay *„Wie soll der ideale Chorsatz der Gegenwart oder besser der nächsten Zukunft beschaffen sein?“*.

Dieser pädagogische Impetus, Neues, aktuelles Komponieren zu realisieren, ganz selbstverständlich auch in Werken von reduzierter Virtuosität lässt sich leicht weiterverfolgen nicht nur mit dem Mikrokosmos von Béla Bartók, sondern beispielsweise auch mit dessen auf Volksliedern basierenden „Rumänischen Weihnachtsliedern“, die in ihrer Erstausgabe von 1918 explizit in einer Fassung für kleine Hände ohne Oktavspannung komponiert waren und erst 1936 durch *„Änderungen für den Konzertvortrag“* ergänzt wurden. Auch „Játékok“ von György Kurtág, eine umfangreiche Sammlung ebenfalls von Klavierstücken, spielt mit den vielfältigen Möglichkeiten des Musizierens unterhalb der Schwelle zu artistischer Professionalität.

Seit dem 19. Jahrhundert – und wie selbstverständlich von Vielen bis heute wurde eine leichter und damit auch für Nicht-Profis spielbare Musik gerne als seichte „Salonmusik“ oder ästhetisch minderwertige „pädagogische Musik“ (Th. W. Adorno) abgetan: die Klassifizierung der GEMA von „pädagogischer“ Musik als gering dotierter „Unterhaltung“ ist ein trauriges Resultat dieses Fehl-Denkens. Doch *„Wer die Fähigkeit, zu spielen verliert, verliert auch das Gefühl dafür, dass die Welt plastisch ist.“* (Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Ff/M. 1986, 339): Für ein Publikum, das keine eigenen musikalischen Fähigkeiten mehr hat oder entwickeln kann, das weder ein Instrument zu spielen gelernt hat, noch im Chor singt, das stattdessen nur noch dafür bezahlt, dass man ihm „vorspielt“, werden die Künstler zu „Ersatzhandelnden“, wird Musik zu einem austauschbaren, an- oder abschaltbaren Vergnügen, zu beliebigem „Fun“ – mit kaum abschätzbaren, gravierenden Folgen nicht nur für die Musik, sondern für die Gesellschaft als Ganzem.

Verleger

Nicht selten waren und sind es Verlage, die hier zusammen mit „ihren“ Komponisten und Komponistinnen bis heute Ideen entwickeln – natürlich auch, aber eben nicht nur, weil man in den musizierenden Laien eine wichtige Käuferschaft erkannt hat.

„Da ist das Werk, sorgt um das Geld. Sorgt, sorg! Eins zwei drei vier fünf sechs siebn acht neun zehn elf zwölf Dukaten!“ Diesen Text samt fünfstimmigen Kanon (WoO197) schreibt Ludwig van Beethoven im September 1826, zeitgleich etwa zur Komposition des neuen Finales zu seinem B-Dur Quartett op. 130. Freilich ist der Kanon zunächst lustig gemeint, doch verweist er auch unverhohlen deutlich auf den essentiellen Zusammenhang zwischen Kunst und Geld: denn lediglich der Beifall als Lohn war zum Überleben noch nie ausreichend. *„... bedenkt nur alles um mich her ist angestellt, und weiß sicher, wovons lebt, aber du Lieber Gott, wo stellst man so ein parvum talentum*

com ego an, am kaiserlichen Hof ? “ euer Freund Lv Beethoven“ (Brief an den Verlag Hofmeister und Kühnel in Leipzig, September 1803)

In erster Instanz waren und sind es die Verlage, die in diesem Sinne für „ihre“ Komponisten tätig werden, die historischen Korrespondenzen von Beethoven, Schubert oder Brahms, aber auch Mahler, Hindemith, Strawinsky und vielen anderen sind eine wahre Fundgrube für verlegerisches Mitdenken und Handeln. Damit sind nicht die Fälle gemeint, wo Verleger nach dem Tod des Urhebers dessen Bekanntheit zum besseren Verkauf nutzten wie etwa im Fall der bekannten *„Wuth über den verlorenen Groschen“* op 129: Beethoven selbst hatte sein Klavierstück 1795 betitelt mit *„Alla inghrese. quasi un capriccio“*, also „ungarisch“ feurig und temperamentvoll. Erst als Diabelli das Werk 1828 posthum im Druck herausgab, findet sich von diesem beigefügt die Angabe *„Diese unter L. v. Beethoven's Nachlasse vollendet vorgefundene Capriccio ist im Manuscripte folgender Massen betitelt: Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice.“* die erwähnte Notiz im Manuskript stammt dabei passenderweise von Diabelli selbst. Solche verkaufsfördernden Titel finden sich in der Musikgeschichte allenthalben: auch die Titel von Mozarts „Jupitersinfonie“, von Schuberts „Schwanengesang“, oder gar von „Webers letztem Seufzer“ sind sämtlich verlegerische Ideen gewesen, letzteres Werk stammte zudem gar nicht von Carl Maria von Weber.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts kristallisierte sich die Erwartung seitens der Nutzung immer klarer heraus: gut verkaufbare Werke sollen möglichst nur einen übersichtlichen Grad an Virtuosität erfordern. *„Sie sind übrigens leicht, immer mit Ritornellen am anfang u. am Ende auch inzwischen zuweilen versehen, u. können für kleine häußl. Zirkel dienen – das Honorar 60 Dukaten in Gold“* schreibt Beethoven 1820 an Peter Joseph Simrock hinsichtlich einiger Lieder. „Leicht“ ist verlegerisch eine ähnlich wichtige Kategorie wie „praktisch“: *„Ferner lege ich 2 Hefte Ungarische bei. Wohl der praktischste Artikel, den ich unpraktischer Mensch liefern kann. Der Titel lautet: Ungarische Tänze für das Pianoforte zu 4 Händen gesetzt von J. B.“* schreibt Johannes Brahms an seinen Verleger Simrock Anfang Januar 1869. Und manches, was offenkundig nicht ganz so „leicht“ ist, wird dann eben auch „leichter“ gemacht: so wurde Franz Schuberts Impromptu op. 90, 3 zunächst über Jahrzehnte hinweg in G-Dur gedruckt, das originale Ges-Dur schien dem Wiener Verleger Haslinger doch gar zu kompliziert und damit schlecht verkäuflich.

Heute sind es Initiativen wie *„Orgelmusik in Zeiten von Corona“* (Carus-Verlag, 2021 gemeinsam mit dem Deutschen Musikrat) – deren 17 Kompositionen möglichst auch für Orgelspielende mit „C-Schein“, also nebenamtlich kirchenmusikalisch Tätige realisierbar sein sollten – die ein zeitgenössisches Komponieren in realistisch-reduzierter Schwierigkeit einfordern.

Das „Volkslied“

Die damals neue, frühromantische Idee, Musik sei *„eine abgesonderte Welt für sich selbst“* (Ludwig Tieck, Phantasien über die Kunst, 1799) ist höchst elitär und widerspricht der vormaligen aufklärerischen Offenheit zu einer Musik *„... für aller Gattung leute ...“*.

Ganz im Sinne der Aufklärung waren auch die „Nichtkenner“, also die Laien für W.A. Mozart ein wünschenswertes Publikum mit eigenen Rechten, es sind Zuhörer, die er ebenso ernst nimmt wie die „Kenner“ und er schrieb seine Werke auch für sie, ganz bewusst. Und so führte er in seinem Brief vom Dezember 1780 an den Vater auch weiter aus: *„... um beÿfall zu erhalten muß man sachen*

schreiben die so verständlich sind, daß es ein fiacre nachsingen könnte, oder so unverständlich – daß es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kan, gerade eben deswegen gefällt ...“. Trotz allen Elitedenkens findet sich nun in der Romantik neu – oder vielmehr: absichtsvoll wiederentdeckt – ein wesentliches Element des Komponierens, das sicherlich die Forderung erfüllen konnte, „... daß es ein fiacre nachsingen könnte ...“: das Volkslied.

Dem neu seit den 1780er Jahren als solchem benannten „Volkslied“ galt eine hohe Aufmerksamkeit. Man fing an, „Volkslieder“ zu komponieren: *„der Mond ist aufgegangen“* (Johann Abraham Peter Schulz, Lieder im Volkston, bey dem Claviere zu singen 1790) ist wohl eines der bis heute populärsten Volks-Lieder dieser Zeit. Joseph Haydn bearbeitete 1792-1804 weit über 400 Lieder aus Schottland und Wales für Gesang und Klaviertrio und anschließend ging der – auch finanziell sehr lohnende – Kontakt zu dem Edinburgher Volksliedsammler George Thomson an Beethoven über, der nun seinerseits schottische Lieder bearbeitete (op. 108), in der Folge dann ausgeweitet auch auf irische, walisische, englische Lieder (WoO 152-157) – und zuletzt findet sich noch weitergehend eine breite Auswahl von deutschen Dialekten und europäischen Sprachen (WoO 158). *„Da ich weiß, daß die Kaufleute das Postgeld gerne sparen, so füge ich hier österreich<ische>ische Volkslieder als Wechsel bey, womit sie schalten u. walten können nach Belieben, die Begleitung ist von mir – ich denke eine Volkslieder Jagd ist beßer als eine Menschen-Jagd der so gepriesenen Helden“* schreibt Beethoven im März 1820 an seinen Bonner Verleger Nikolaus Simrock. Diese Volksliedbearbeitungen erwiesen sich geradezu als Initialzündung für die generelle Hochschätzung des Volksliedes und die vielfachen Volksliednutzungen in Kompositionen der Romantik. Von Robert Schumann in seinen musikalischen Haus- und Lebensregeln (1850) empfohlen: *„Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen.“*, von Johannes Brahms dann ganz konkret in Werken eingebettet – *„Blau, Blau Blümelein“* bereits in seiner Klaviersonate op. 1 – wird das Liedhafte, Singende geradezu ein Paradigma romantischen Komponierens und entwickelt daraus seine magnetische Anziehungskraft. Und bei den Geschwistern Mendelssohn-Bartholdy ist das Lied – nicht nur gesungen, sondern auch instrumental als *„Lieder ohne Worte“* – das Zentrum jeglicher Musik, *„... weil nur das Lied dem einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im andern ...“* (Felix Mendelssohn Bartholdy, Brief an Marc André Souchay 1842).

Lyrische Kantilene, schlichte Innerlichkeit bieten ihrerseits selbstverständliche Anknüpfungspunkte der Realisation wie auch der Rezeption bis heute, so verdankt Henryk Goreckis 3. Sinfonie op.36 ihren internationalen Erfolg sicherlich zu erheblichen Teilen der starken Emotionalität ihrer gesungenen Liedmelodien. Das Singen ist die erste Möglichkeit menschlichen Sich-Ausdrückens, noch vor der Sprache. So ist es auch eigentlich die naheliegendste Form menschlichen Musizierens, sei es allein, sei es miteinander. Und ja, es gibt interessante aktuelle und viel aufgeführte Chormusik auch jetzt, doch haben die Länder mit starker Chormusiktradition zugleich auch eine starke Volksmusiktradition, etwa der skandinavische Raum, während bei uns die Wertschätzung des Volksliedes und des Singens ganz insgesamt durch dessen missbräuchliche und groteske völkische Politisierung durch die Nationalsozialisten bis heute weithin abgerissen ist. Sollte uns nicht aber zu denken geben, dass in Finnland, dem Land, das europaweit seit Jahren stets als Vorbild für schulische Bildung dient, vielleicht gar nicht der Schulunterricht die entscheidende Rolle für diese positive Situation spielt, sondern der dortige extrem hohe gesellschaftliche Wert des chorischen – und auch volksmusikalischen – Singens?

„Am Anfang schufen die Götter die Welt durch ihren Gesang ...“ wusste der Mythos und alle Religionen kannten ihre eigenen, singenden Gottheiten. Das Verstummen des Selbst-Singens in der Alltagskultur ist der wohl größte Verlust, den die moderne Gesellschaft sich selbst zugefügt hat.

Resumee

„Möglichkeit und Neigungen der Ausführenden, der Ort der Aufführung, die Qualität und die Aufnahmefähigkeit des Publikums, das soziale Ziel einer Aufführung – diese und andere Faktoren erfordern, daß ein Komponist sich von Fall zu Fall ganz unterschiedlich ausdrücken muß.“ (Hindemith, Interview 1948).

Die Rücksichtnahme auf verlegerisches Denken ist genauso wenig „unkünstlerisch“ wie das Komponieren für Noch-nicht-ganz-so-professionelle SpielerInnen. Die kunstvolle Integration von liedhafter Kantilene in ein aktuelles Werk ist kein ästhetischer Rückschritt, sondern ein sich Verbinden mit der Metaerzählung der Musik als zutiefst menschlicher Kunst: der Gesang ist evolutionär sicherlich älter als die Sprache. Die „musica humana“, also die menschliche Musik war dem Mittelalter noch ausschließlich nur das Singen.

Alle diese Aspekte sind wesentliche Garanten dafür, kunstvolle Musik für Menschen auch ganz unterschiedlicher virtuoser Kompetenz zu komponieren: Musik machen, Musik „spielen“ ist die Erfüllung eines Urbedürfnisses des Menschen.

Kunstvolles Komponieren für den musizierenden Laien, gleich welchen Alters, ist Kunst, und eben gerade nicht „Unterhaltung“ im Sinne passiver Rezeption. Das gilt für instrumentale Musik ebenso wie für Chormusik. Das macht auch verlegerisches Handeln in dieser Richtung kulturell förderungswürdig und wertvoll.

Absichtsvolles, geprobt, kunstvollendes Aufführen von Musik ist eine relevante Live-Aufführung, auch wenn es ein Musikschulkonzert, ein Schulkonzert in einer Aula oder auch in einem Stadtteil-Kulturzentrum ist, wohin sich kein Rundfunk-Ü-Wagen für einen Mitschnitt jemals hinbemüht.

Die Amateurmusik ist ein „reicher Schatz an Kultureller Vielfalt“, es ist eine „intergenerationelle, schichtenübergreifende und interkulturelle Kulturform“. 2016 wurde das instrumentale Laien- und Amateurmusizieren in das bundesweite Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes aufgenommen.

Dorothea Hofmann ist Komponistin, ihr Oeuvre umfasst Orchesterwerke und Oratorien ebenso wie Kammermusik verschiedenster Besetzungen sowie zahlreiche Lieder, Chor- und Solowerke bis hin zu Musik für Puppentheater. Sie lehrt als Professorin an der Hochschule für Musik und Theater München.