

Immer wiederkehrend stand und steht das Repertoire von Militärorchestern in der Diskussion. Den einen war es vom ästhetischen Anspruch her zu „seicht“, anderen fragwürdiges Imitat „hoher Kunstmusik“ und Dritten als zu eindimensional auf Traditionspflege hin festgelegt.

Es waren aber u.a. Militärorchester, die scheinbar zeitüberdauernd „Musiken“ popularisierten und im kollektiven öffentlichen Bewusstsein (mit) verankerten.

Zum einen als Gebrauchsmusiken zu zeremoniellen Funktionalitäten benutzt und zum anderen aus eigenem militärmusikalischem Kunstverständnis als artifizieller eigenständiger Beitrag von Bläsermusik angeboten, stimulierte Militärmusik gerade durch und mittels ihres besonderen Repertoires Vorbehalt und Wertschätzung gleichermaßen.

Am 6. und 7. September 2016 war ein weiteres Symposium der Reihe Militärmusik im Diskurs der dienstlich notwendigen und künstlerisch frei gewählten Literatur und ihren Schnittstellen zwischen Traditionspflege und Konzert für den Militärmusikdienst und seine Musikeinheiten gewidmet.

ISBN 978-3-00-056667-7

Repertoire

Militärmusik im Diskurs

Band 12

Militärmusik im Diskurs

Eine Schriftenreihe des
Militärmusikdienstes der Bundeswehr

Die Militärmusik der Bundeswehr und ihr Repertoire

herausgegeben von
Manfred Heidler

Dokumentationsband zum gleichnamigen Symposium
vom 06. bis 07. September 2016



Militärmusik im Diskurs

Eine Schriftenreihe des Militärmusikdienstes der Bundeswehr
Herausgeber und Schriftleitung Manfred Heidler

Band 12

ISBN: 978-3-00-056667-7

Gedruckt durch das Bundesamt für Infrastruktur, Umweltschutz
und Dienstleistungen der Bundeswehr
Zentraldruckerei BAIUDBw
Bonn, 2017

© Militärmusikdienst der Bundeswehr, Bonn
Umschlagentwurf: Andreas Striebe
Alle Rechte vorbehalten.

Nachdruck und Vervielfältigung, auch auszugsweise, in allen Formen
wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche, Mikroc card,
Offset und allen elektronischen Publikationsformen ist verboten!

Karsten Lehl

„Gold und Silber“ oder lieber „Frei weg“?
Militärmusikaufnahmen im Spannungsfeld von
Kommerzialisierung, Dokumentation und
Selbstdarstellung

S. 84

Jörg Murschinski

Blasmusikrepertoire aus der Sicht
eines Arrangeurs

S. 95

Damien Sagrillo

Blasmusik, Repertoire und Globalisierung
Globalisierung. Annäherung an ein
umstrittenes Phänomen

S. 123

Mattias Prock

Die Militärmusik des Heeres in Chile oder
Preußens Gloria an der Pazifikküste

S. 141

Christoph Lieder

Amtlich: Die Militärmusik und ihr Repertoire
Anmerkungen des Leiters Militärmusikdienst

S. 156

Christoph Scheibling

Moderationstext
Musikbeitrag zur Thematik mit dem
Musikkorps der Bundeswehr

S. 172

Anhang

Die Referenten

S. 181

- Trumpeter's Lullaby (arr. Iwai) 2x
- Tuba Tiger Rag (arr. Marshall)
- Udo Jürgens Medley – voc. (arr. Nover)
- Udo Jürgens Medley (arr. Ratzek) 7x
- Udo Jürgens Medley (arr. Rennert)
- Udo Jürgens Medley (arr. Gäble)
- United States Weaves (arr. Buitenhuis)
- Viktor's Tale (arr.?)
- Viva Brasil (arr. Rabe)
- Volksliederpotpourri (arr. Rhinow) 2x
- West Side Story – 4 Tänze (arr. Polster)
- What Now My Love – Solo f. Flg (arr. Buitenhuis)
- The Wizard of Oz (arr. Barnes)
- Wonderland by Night (arr. Lepping)
- Zeit, dass sich was dreht (arr. Rennert)
- Zieh die Schuh aus – voc. (arr.?)

DAMIEN SAGRILLO

Blasmusik, Repertoires und Globalisierung Globalisierung. Annäherungen an ein umstrittenes Phänomen

Was den Begriff *Globalisierung* angeht, so ist es kaum möglich, eine allgemein akzeptierte Definition zu finden. Die folgende, von Robert Cox angebotene, trifft den Leser nicht nur unerwartet, sondern mutet mit seiner unklaren Formulierung bizarr an:

Die Globalisierung, die auf verschiedene Weise definiert wird, ist die herausgehobene Realität, um welche der Wissensdrang sich jetzt bündelt.¹

Zunächst erklären diese beiden Zeilen nichts, sondern sie könnten auch auf andere normative Muster angewendet werden. Peadar Kirby versucht Cox' / Schechters Sicht der Dinge zu verdeutlichen und hebt hervor, dass Globalisierung unser alltägliches soziales Umfeld tangiert.² Dennoch ist der Globalisierungsprozess nicht auf einen simplen intellektuellen Akt zu reduzieren, bei dem es um den bloßen Drang nach Wissen geht und bei welchem die Existenz anderer, möglicherweise signifikanter Realitäten nicht angesprochen wird. Was den Drang nach Wissen angeht, so sprechen Cox / Schechter³ und Kirby⁴ zwei Eventualitäten an: Die erste würde bedeuten, den gegenwärtigen Stand in die Zukunft zu projizieren – oder mit den Worten Kirbys ausgedrückt: „mehr vom Gleichen“ (more of the same) zu akzeptieren⁵. Weiter würde dies bedeuten, den Status quo in seiner Fatalität anzuerkennen. Die zweite Eventualität würde einen radikalen Wechsel mit sich bringen⁶, hin zu einer sozialeren Ausrichtung, die Cox / Schechter, wie folgt, beschreiben:

Der zweite Ansatz liegt in diesen Tagen unter einer Wolke von Verdächtigungen. Er könnte jedoch den Weg zu einer sichereren Zukunft aufweisen und dies in einem breiteren Verständnis von Sicherheit, welches materielle Gesundheit und Wohlergehen der

¹ Robert Cox / Michael G. Schechter, *The Political Economy of a Plural World: Critical reflections on Power*, Routledge, London 2002, S. 76; Originaltext: "Globalization, which is defined in a variety of ways, is the salient emerging reality around which the knowledge struggle now clusters."

² Vgl. Peadar Kirby, „Implications of Globalisation: Present Imperfect, Future Tense?“ in: *Implications of Globalisation*, Anne Boran / Peter Cox (ed.), Chester Academic Press, Chester 2007, S. 27.

³ Vgl. Cox / Schechter, S. 76-77.

⁴ Vgl. Kirby, S. 27.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Cox / Schechter, S. 76.

Menschen beinhaltet, ebenso wie die Anerkennung ihrer eigenständigen Integrität und die Minimierung von Gewalt.⁷

In ihrem Artikel „Definitions of Globalization“ versuchen Al-Rodhan / Stoudman das Unmögliche: im Gegensatz zu anderen vor ihnen, **keine** „konstruierte Arbeitsdefinition“ des Begriffs *Globalisierung* zu liefern, sondern aus existierenden Definitionen eine Synopsis zu erstellen, um daraus einen eigenen Definitionsversuch abzuleiten. Was daraus geworden ist, verdeutlicht das folgende Zitat:

Globalisierung ist ein Prozess welcher die Gründe, den Verlauf, und die Konsequenzen transnationaler und transkultureller Integration menschlicher (human) und nicht vom Menschen ausgelöst (non-human) Aktivitäten umfasst.⁸

Diese Definition konfrontiert den Leser mit dem Begriff *Globalisierung* als einem Prozess mit mannigfaltigen Einflüssen. Die Autoren beschreiben als menschlich (human) solche Aktivitäten, die durch den Menschen initiiert werden, wie z.B. Ökonomie, Kultur, Politik usw. und als weniger vom Menschen ausgelöst (non-human) solche Phänomene wie Naturereignisse, globale Erwärmung, Krankheiten usw.

Das folgende letzte Zitat liefert keine Definition, aber fordert eine persönliche Stellungnahme heraus:

Haltungen zur Globalisierung hängen, unter anderem, davon ab, ob man dadurch gewinnt oder verliert.⁹

Obschon viele Menschen zumindest teilweise von wirtschaftlichen Vorteilen profitieren, die sich aus der Globalisierung ergeben, verstummen auf der anderen Seite

⁷ Ebd., Originaltext: „The second approach lies under a cloud of suspicion in these times. It may, however, point the way towards a more secure future in a broader meaning of security that includes the material health and welfare of people and recognition of their distinctive integrity as well as the minimizing of violence.”

⁸ Nayef R.F. Al-Rodhan / Gérard Stoudmann, „Definitions of Globalization: A Comprehensive Overview and a Proposed Definition“, *Geneva Center for Security Policy. Program on the Geopolitical Implications of Globalization and Transnational Security*, 19. Juni 2006; Originaltext: „Globalization is a process that encompasses the causes, course, and consequences of transnational and transcultural integration of human and non-human activities.“, S. 2, auf der Internetseite <http://www.academia.edu/2969717/Definitions_of_Globalization_A_Comprehensive_Overview_and_a_Proposed_Definition>

⁹ The International Relations and Security Network ETH Zurich June 19 2006 (1/2017). George Ritzer, „The Globalization of nothing“, in: *SAIS Review*, Jahrgang XXIII/2, 2003, S. 190; Originaltext: „Attitudes toward globalization depend, among other things, on whether one gains or loses from it.”

die warnenden Stimmen, welche soziale, kulturelle, sprachliche und weitere alltägliche Lebenssituationen in Gefahr sehen, nicht.

Zurück zum Eingangszitat von Cox / Schechter: Es ist bewusst (oder unbewusst) vage gehalten, bringt keine Fakten, schließt aber auch nichts aus. Gerade deswegen sticht es aus den hier angebotenen heraus. Obwohl ich persönlich / wir / der Westen in vielfacher Hinsicht die Nutznießer von Globalisierung sind, bin ich / sind wir / der Westen auch oft die größten Kritiker. Versuche einer Definition gehen nicht zuletzt auch wegen (politischer) Überzeugungen in die entgegengesetzte Richtung: Als Nutznießer der wirtschaftlichen Vorteile, habe ich / haben wir / hat der Westen im Gegenzug Probleme mit anderen Einflüssen von Globalisierung und zwar: das freiwillige Sich-Unterordnen unter hegemoniale Einflüsse und Strukturen, welche viele Lebensbereiche, angefangen bei politischen, wirtschaftlichen, militärischen über soziale, sprachliche, kulturelle, bis hin zu alltäglichen Lebensgewohnheiten, berühren. Dies erfolgt bei der breiten Masse zumeist ohne kritisches Hinterfragen bzw. ohne Zivilcourage zum kritischen Hinterfragen. *McDonalds*, *Coca Cola* oder *Starbucks*, welche auf dem Ernährungssektor die Zügel fest in der Hand halten sowie Fast-Food und Brownback-Seminar im Gegensatz zu *cuisine française* bzw. *cucina italiana* sind Symbole einer Bewegung, die als negative Konnotationen herzuhalten haben.

Es wäre aber zu einfach und der Komplexität des Sujets unangemessen, nur die Nachteile von Globalisierung ins Auge zu fassen und die Vorteile zu verschweigen. Globalisierung kann auch definiert werden als ein Prozess, gute Praxis, Verfahrensweisen und Wissen, welcher zum besseren Verständnis in der Vielgestaltigkeit führen könnte, zu verbreiten. Wenn Globalisierung aber zur Auflösung letzterer führe, dann wären die Grenzen des Zumutbaren erreicht. Zudem gibt es nicht nur **eine** Globalisierung, nämlich die ökonomische; nein, es gibt auch die kulturelle Globalisierung und andere Formen mehr. Der Begriff *cluster* im Originalzitat von Cox / Schechter könnte in diesem Sinne ausgelegt werden. Die Cluster, um die sich der Wissensdrang, ausgelöst durch die Globalisierung, schart, konkurrieren mit den verschiedenen Ausprägungen davon.¹⁰ Die Gegenbegriffe wie Diversität, Vielgestaltigkeit oder Differenzierung weisen auf der anderen Seite auf eine Gefahr hin, die Andrew Young in seinem Gedicht „The Dead Crab“ folgendermaßen umschreibt:

¹⁰ Letztere werden in anderen Sprachen auch mit Begriffen wie Internationalisierung oder Mondialisierung umschrieben.

The Dead Crab

A rosy shield upon its back,
That not the hardest storm could crack,
From whose sharp edge projected out
Black pin-point eyes staring about;
Beneath, the well-knit cote-armure
That gave to its weak belly power;
The clustered legs with plated joints
That ended in stiletto points;
The clas like mouths it held outside:
I cannot think this creature died
By storm or fish or sea-fowl harmed
Walking the sea so heavily armed;
Or does it make for death to be
Oneself a living armoury?¹¹

Der Dichter sieht den gepanzerten Körper der toten Krabbe am Strand, gegen alle Unwägbarkeiten der Natur, in der sie lebte, abgesichert, und fragt nach der Bedeutung eines solchen Schutzes, wenn er letztendlich doch versagt. Die Aussage dieses Gedichts könnte dahingehend ausgelegt werden, als dass, je mehr wir uns in einem gewissen Umfeld spezialisieren, umso mehr Schwierigkeiten wir haben werden, wenn dieses Umfeld sich verändert. Wir könnten dies als ein Plädoyer zugunsten von Globalisierung auffassen, aber auch als eine Warnung vor etwaigen, nicht zu übersehenden Folgen.

Blasmusikrepertoire im Zeitalter von Globalisierung

In unserem jüngst erschienenen *Luxemburger Musikerlexikon*.¹² listen wir unter anderem 760 Blasmusikwerke auf, die hauptsächlich zwischen 1815 und 1950 entweder aufgeführt oder komponiert worden sind. Dies ist für das kleine Land eine enorme Zahl. Natürlich können auch nach dem Ersten und vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg Märsche von Sousa darin vorkommen, aber von denen spreche ich nicht. Die meisten anderen Kompositionen „warten“ wohl heute in Umzugskartons auf „bessere Zeiten“ oder sie sind, wie im schlimmsten Falle schon geschehen, der Müllverwertung zugeführt worden.

¹¹ Andrew Young, *The Dead Crab*; vgl. auch: Romance Lover blog, *The Dead Crab Summary and Analysis*, auf der Internetseite <<http://romanticlover93.blogspot.lu/2013/04/the-dead-crab-summary-and-analysis.html>> (12/2016).

¹² Vgl. Ursula Anders-Malvetti / Alain Nitschké / Caroline Reuter / Damien Sagrillo, *Luxemburger Musikerlexikon*, Bd. 1, Margraf, Weikersheim 2016, S. 41–1223.

Musik und Globalisierung

Seit geraumer Zeit ist der Zugang zu Musik leichter als zu jedem anderen Konsumgut geworden.¹³ und dies weltweit dort, wo die technischen Möglichkeiten dazu vorhanden sind. Jedes Smartphone, jedes Tablet, jeder Computer hat Zugriff darauf. Dies trifft, neben dem musikalischen Mainstream, auch auf jene Musiken zu, die durch den globalisierten Begriff Weltmusik hochstilisiert werden und alle hauptsächlich nicht-westlichen Genres von traditioneller und indigener Musik umfassen. Falls erforderlich, werden sie zu Zwecken der Kommerzialisierung „angepasst“.

Einerseits sind die technologische Überlegenheit und der Fortschritt der westlichen Hemisphäre unbestreitbar, andererseits treten die Schatten der Zivilisation sehr deutlich zutage. Darüber hinaus muss jedes Gefühl der Überlegenheit gegenüber Ästhetik und Zivilisation nicht-westlicher Werte relativiert werden. Ein reicher musikalischer Pluralismus riskiert von einer galoppierenden Globalisierung zermalmt zu werden, und der Verlust droht größer zu sein, als der zu erwartende Gewinn. Dennoch könnten die Vorteile der Globalisierung, bei sinnvoller Anwendung, die finanziellen Aufwendungen generieren, um bedrohte und schützenswerte musikalische Artefakte gegen ihre eigenen Nachteile zu abzusichern.

Die Omnipräsenz der Massenmedien könnte für pädagogische Zwecke genutzt werden. Stattdessen verkommen sie in vielen Fällen zu einem Hindernis für das Lernen, zu einem Spielzeug, das Menschen von aktiver Musikpraxis abhält und sie zu passiven Musikkonsumenten degradiert, unterstützt durch immer neue Initiativen und Innovationen aus der Wirtschaft.

Es ist wohl bekannt, dass mit Bildung soziale Gesinnung, kulturelles Bewusstsein und kritisches Urteil einhergeht, d.s. verbotene Ressourcen für eine Bevölkerung, die durch alle Arten von wirtschaftlich, sozial und politisch unterdrückenden Matrizen kontrolliert sind.¹⁴

Alexandre Lunsquis Kommentar zu diesem Ungleichgewicht fällt ungewohnt drastisch aus. Obschon zutreffend in der Substanz, ist eher von einem schleichenden Prozess auszugehen, ohne aktive Einflussnahme der beteiligten Akteure. Die

¹³ Der Begriff „Konsumgut“ für Musik hat somit seit Beginn der medialen Zeitrechnung durchaus seine Berechtigung.

¹⁴ Alexandre Lunsqui, „Music and Globalization: Diversity, Banalization and Culturalization“, in: *Musique et globalisation (Filigrane Nr. 5)*, Makis Solomos (Hrsg.), 1/2007, S. 12; Originaltext: „However, it is well known that with education come social awareness, cultural consciousness, and critical judgment, which are forbidden resources to populations controlled by all kinds of economic, social and political oppressive matrixes.“

Globalisierung ist auch in diesem Bereich nicht aufzuhalten. Zudem scheint es, als ob eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema Globalisierung nicht an erster Stelle der Lehrpläne in der westlichen Schulbildung steht.

Blasmusikrepertoire und Aura

Im Zusammenhang mit Globalisierung sollte ebenfalls an Walter Benjamin erinnert werden. Er prägte den Begriff *Aura* im Zusammenhang mit Kunstwerken, die in ihrer Einzigartigkeit existieren. Dieses *hic et nunc* geht ihnen jedoch durch die Möglichkeit der (mechanischen) Reproduzierbarkeit verloren.¹⁵ Zur mechanischen Reproduzierbarkeit – Benjamin veröffentlichte seinen Text im Jahre 1936 – tritt heute die digitale hinzu.

Beispiel – ein ähnliches bringt Benjamin auch:¹⁶ Als Tourist sitze ich in Chamonix auf einer Berghütte mit Blick auf das Montblanc-Massiv. Überwältigt von dem grandiosen Anblick, halte ich den momentanen Eindruck mit einer Kamera als privates Erinnerungsfoto fest: Doch die Geräusche des Bergbachs, der ganzen Natur, die Gerüche, das Gefühl der Frische der Gletscher gehen verloren.¹⁷

Übertragen wir die Idee der Aura auf die Blasmusik, so ergeben sich durchaus Parallelen, aber auch Unterschiede. Der Auswahl des Repertoires kann bereits eine Aura zukommen: Obwohl bei heutigen Konzertaufführungen bestimmte Stereotypen immer wieder vorkommen, ja vom Publikum sogar erwünscht sind, ist die Zusammenstellung eines Konzertprogramms und deren Aufführung an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit – *hic et nunc* – als authentisch und nicht reproduzierbar wahrzunehmen, insofern man dem Konzert beiwohnt. Die Aura des Konzerts geht freilich verloren, sobald sich der Zuhörer eine wie auch immer geartete Reproduktion davon anhört.

Ich möchte ein persönliches Erlebnis anfügen: Beim Hören des Pflichtstücks anlässlich des *Wereld Muziek Concours* in Kerkrade vor mehr als zwei Jahrzehnten war Alfred Reeds „Fourth Symphony for Band“ das Pflichtstück. Ich habe in zwei Tagen mindestens ein halbes Dutzend Interpretationen davon gehört. Meine persönliche Erfahrung war die, dass mir das Werk bei den ersten paar Interpretationen zunächst fremd war. Ich brauchte das Erlebnis mehrerer Aufführungen, um mich in

¹⁵ Vgl. Walter Benjamin, „L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité“ in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang 5, 1936, S. 40-68.

¹⁶ Benjamin, a.a.O., S. 43, Originaltext: „However, it is well known that with education come social awareness, cultural consciousness, and critical judgment, which are forbidden resources to populations controlled by all kinds of economic, social and political oppressive matrixes.“

¹⁷ Es ist jedoch gewusst, dass professionelle Bilder bzw. Filmaufnahmen zumindest einen Teil der Aura bewahren können.

Sagrillo, Blasmusik

das Stück einzufühlen und bis ich positive Eindrücke daraus ableiten konnte. Bei vielen Interpretationen des gleichen Werks hat jede einzelne ihre Aura, regt also alleine durch das Live-Erleben mehr das Interesse des Zuhörers an, als das Hören einer klinisch keimfreien, sterilen CD-Aufnahme desselben Werkes.¹⁸

Wie bei den Kunstwerken ist die Aura bei Musikwerken immer auch an das persönliche Erleben gebunden. An die Stelle einer statischen Aura bei Kunstwerken tritt allerdings bei Mehrfachinterpretationen eine in Teilen reproduzierbare. Dies gilt allgemein auch für Werke darstellender Kunst. Die Konsequenz: Die Aura bei Musikwerken und -repertoires bleibt, im Unterschied zu Kunstwerken, bei Liveaufführungen zum Teil erhalten. Erst bei (digitaler) Reproduktion geht sie verloren. Ähnlich verhält es sich bei Erinnerungsbildern und privaten Mitschnitten von Livekonzerten. Sie sind oft nicht mehr als ein Abbild eines persönlich erlebten Konzerts mit zumeist enttäuschender Qualität.¹⁹

Blasmusikrepertoire und Mediamorphose

In Erweiterung des von Walter Benjamin behandelten Aspekts der auratischen Einmaligkeit von Kunstwerken prägte Kurt Blaukopf den Begriff der *Mediamorphose*, indem er die Begriffe *Medien* und *Metamorphose* zu einem Verband und damit Benjamins Konzept erweiterte. Blaukopf versteht unter Mediamorphose einen Prozess, welcher den Wandel von Musik, hauptsächlich durch den Fortschritt medialer Techniken geprägt, fort von dem *hic et nunc*, auffasst. Musiker und Publikum finden sich nicht zwangsläufig mehr an einem Ort zusammen, sondern es findet eine Delokalisierung und eine zeitliche Distanzierung statt. Einige, nicht alle von ihm angesprochenen Aspekte berühren auch das Blasmusikwesen und sein Repertoire.²⁰

1) Der finanzielle Aspekt (Abendkasse) von Livemusik – und Blasmusik ist oft Livemusik – geht verloren.

2) Eine Aufnahme eines Blasmusikwerkes, gleich unter welcher Form – CD, YouTube, oder, wie vor einigen Jahrzehnten noch, eine Demonstrationkassette – ist wohl ein willkommenes Mittel zur Dokumentation für die Zusammenstellung eines Konzertrepertoires, aber sie ist eine unangebrachte Repräsentation von musikalischer

¹⁸ Die gleiche Frage stellt sich übrigens beim Live-Miterleben von Wagners „Ring“, u.a. Würde man sich dieses Monumentalwerk während einer Fahrt im Autoradio anhören? Wohl kaum!

¹⁹ Ähnlich wird es sich auch bei Übertragungen von Opernaufführungen u.a. der New Yorker Metropolitan Opera in Kinosäle verhalten.

²⁰ Kurt Blaukopf, *Was ist Musiksoziologie? Ausgewählte Texte*, Michael Parzer (Hrsg.), Peter Lang, Frankfurt/Main 2010, S. 156-158.

Realität. Ihr Hauptaspekt ist ein rein ökonomischer. Hier kommt das Geld wieder rein; aber die Nutznießer sind andere.²¹

3) Die Mediamorphose beeinflusst die musikalische Kreativität. Mancher Blasmusikkomponist wäre wohl kaum in der Lage, Werke zu schreiben, wenn ihm nicht die geeignete Software zu Hilfe käme, indem sie ihm zu jedem Moment erlaubt, zu hören, was er tut. So wird die Technologie zu einem Instrument von Kreativität. Hier kommt Max Regers Aphorismus, wonach ein richtiger Komponist wie auch ein Schwein erst nach ihrem Tode geschätzt werden, eine gewisse Bedeutung zu. In anderen Worten: Wahre Komponisten, in auratischer Tradition, i.e. die großen klassischen Komponisten, brauchen keine digitalen Hilfsmittel, nur ein herkömmliches Klavier, wenn überhaupt...

4) Einerseits hat Livemusik auch heute immer noch den Charakter von Einmaligkeit. Andererseits führt reproduzierbare Musik unweigerlich zu einer Art Banalisierung.²²

Wenn Musik zur Kommodität wird, um der Unterhaltungsindustrie zu dienen, dann wird es dringend Zeit, musikalische Genres zu schützen, welche nicht unternehmerischen und wirtschaftlichen Agenden oder oberflächlichen Fantasien von hypnotisierten Zuhörern – und Künstlern – dienen, welche diesen Prozess kultureller Banalisierung billigend in Kauf nehmen oder die sich schlichtweg nicht darum scheren.²³

Hinzuzufügen wäre, dass solche Künstler und ihre Zuhörerschaft sich nicht nur nicht dafür interessieren, sondern diese reichen Musiktraditionen einfach ignorieren. Bei der klassischen Musik (E-Musik) verhält es sich anders, aber lediglich, was die bekannteren Werke betrifft: Sie hat ihre eigenen Verfechter, i.e. in Europa die öffentliche Hand und anderswo Kunstmäzene und weitere Sponsoren.

Blasmusikrepertoires. Quantitative Aspekte

Der Aufgabe zur Bewahrung musikalischer Vielgestaltigkeit (musical diversity) hat sich der *Internationale Musikrat* im Rahmen der UNESCO seit knapp einem Jahrzehnt

²¹ ... indem z.B. durch ein professionelles Ensemble dem Amateurensemble die Machbarkeit vorgegaukelt wird.

²² Vgl. auch Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt ²1996 (¹1986), S. 183–191.

²³ Lunsqui, S. 11; Originalzitat: "If music becomes a commodity to serve the entertainment industry, then it is more than time to protect music genres that were not meant to serve corporate economic agendas or superficial fantasies of hypnotized audiences – and artists – who usually endorse – or simply do not care about – this process of cultural banalization."

Sagrillo, Blasmusik

angenommen.²⁴ Jedoch entpuppt sich die Weltorganisation angesichts der sich in der nachfolgenden Tabelle offenbarenden Fakten als zahnloser Tiger. Sie veranschaulicht die Häufigkeit der Aufrufe der aktuellen Mainstream-Titel auf YouTube.²⁵

	Titel	Interpret	Mia. Klicks
1	Gangnam Style	Psy	2.701
2	See You Again	Wiz Khalifa featuring Charlie Puth	2.237
3	Sorry	Justin Bieber	2.042
4	Uptown Funk	Mark Ronson featuring Bruno Mars	2.014
5	Blank Space	Taylor Swift	1.871
6	Маша плюс каша	Get Movies	1.816
7	Hello	Adele	1.803
8	Shake It Off	Taylor Swift	1.767
9	Lean On	Major Lazer and DJ Snake featuring MØ	1.760
10	Bailando	Enrique Iglesias featuring Descemer Bueno and Gente De Zona	1.756

Abb. 1 – Die am meisten aufgerufenen Beiträge auf YouTube

Der UNESCO obliegt es, auf die Gefahren einer allzu einseitigen, von der Unterhaltungsindustrie propagierten musikalischen Massenware hinzuweisen (die Verantwortung kommt aber letztlich nicht ihr zu). Aber ist es dazu nicht schon zu spät? Musikalischer Mainstream und elektronische Unterhaltungsindustrie haben hier längst das (musikpädagogische?) Zepter übernommen.

²⁴ Vgl. Richard Letts, *The Protection and Promotion of Musical Diversity*, Studie des Internationalen Musikrats, Juni 2006, S. 8, auf der Internetseite <www.imc-cim.org/programmes/imc_diversity_report.pdf> (8/2016).

²⁵ Vgl. List of most viewed YouTube videos (Stand 16. August 2016) https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most_viewed_YouTube_videos#endnote_regional1 (8/2016).

In einer noch zu veröffentlichenden quantitativen Studie des Instituts für „Computational Perception“ der Universität Linz wird der Musikgeschmack verschiedener Länder über die sozialen Medien ermittelt. Das Resultat ist ernüchternd, entspricht aber den Erwartungen. Genres wie *Rap*, *Hip-Hop*, *Rock*, *Heavy Metal* u.a. stehen im Vordergrund, wogegen klassische Musik fast keine Bedeutung spielt.²⁶ Natürlich sind diese quantitativen Angaben zu hinterfragen und das gleich in mehrfacher Hinsicht 1) Welche Altersgruppen sehen sich YouTube-Videos an bzw. benutzen soziale Medien? Wahrscheinlich eher die jüngeren? 2) Wie sieht die geographische Verteilung der Nutzer aus? Wahrscheinlich ist hier eher die nordwestliche Hemisphäre in den Blickpunkt zu nehmen.

Die Kräfte der Globalisierung werden hauptsächlich als erdrückende Übergriffe der internationalen Popmusikindustrie, ihrer multinationalen Verbindungen und ihrer Fähigkeit zur Vermarktung wahrgenommen. Sie dominieren nicht nur, sondern nutzen ihre Herrschaft, um ihre Musik zu unterstützen. Und je mächtiger sie werden, umso schmäler, so scheint es, ist der Bereich der Musik, für den sie eintreten.²⁷

Diese Feststellung aus dem Bericht des *Internationalen Musikrats* im Auftrag der UNESCO stellt eine Verbindung zwischen Globalisierung und Musik her. Zudem kommt sie der Aussage Lunsquis hinsichtlich dem Phänomen der Banalisierung nahe. Die oben angesprochene Studie verleitet dazu, den Musikgeschmack auf den musikalischen Mainstream zu reduzieren. Sie kann (oder will?) Musikphänomene am Rande dieses musikalischen Geschehens mit den gewählten Messmethoden wahrscheinlich auch nicht erfassen. Der Bericht der UNESCO benennt das Problem. Die Lösungsvorschläge – sie beziehen sich auf nationale, regionale und lokale Musiken – wirken aber hölzern, weil kaum realisierbar. Sie beinhalten sowohl finanziellen Aufwand von öffentlichen Instanzen als auch Initiativen von privater Seite. Bei der Unterstützung von musikalischer Vielgestaltigkeit wird zudem die Wichtigkeit der Musikpädagogik hervorgehoben.²⁸

²⁶ Vgl. Musikgeschmack einzelner Länder in sozialen Medien erkennbar, auf der Internetseite <derstandard.at/2000049882747/Forscher-extrahieren-Musik-Geschmack-einzelner-Laender> (1/2017); Homepage von Markus Schedl auf der Internetseite <http://www.cp.jku.at/people/schedl/publications.html> (1/2017).

²⁷ Letts, S. 152; Originaltext: „The forces of globalisation are felt by them primarily as the overwhelming incursions of the international pop music industry, its multinational corporations, and their marketing power. They not only dominate, but use their domination to support their music. And the more powerful they become, the narrower, it seems, is the band of music they will support.“

²⁸ Vgl. Letts, S. 139-175.

Sagrillo, Blasmusik

In vielen Fällen ist Blasmusik Zeugnis kulturellen Erbes auf regionalem Niveau. In *Songcatcher*, einem Spielfilm von Maggie Greenwald aus dem Jahre 2000, wird das Regionale als Kulturerbe am Beispiel von Volksliedern thematisiert. Die Musikethnologin Lilli Penleric wagt sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts in die damalige Urlandschaft der südlichen Appalachen und findet heraus, dass die dort lebende Landbevölkerung eine wahre Schatztruhe an alten Volksliedern ihr eigen nennt. Die dort lebenden Menschen sind aus keltischen Ländern eingewandert und haben ihre Lieder „importiert“. Ohne zu zögern, macht Lili Penleric sich an ihre Niederschrift. Obwohl eine fiktive Geschichte, ist sie inspiriert von einer wahren Begebenheit, nämlich dem Sammeln von Volksmelodien in vielen Teilen der westlichen Welt zum Zweck des Aufbewahrens eines sonst verlorengegangenen Kulturguts. In einem zentralen Filmausschnitt akzeptiert die ältere Dame Viney Butler, der Musikwissenschaftlerin als Gewähnsfrau Lieder vorzusingen, welche später als Teil in einer wissenschaftlichen Sammlung publiziert werden sollen.²⁹ Vineys Enkel Tom Bledsoe setzt das Projekt der Erhaltung dieser immateriellen Kultur mit Diebstahl gleich und stellt es auf die gleiche Stufe wie die Initiative des Kohlenmagnaten McFarland, der die ursprüngliche Landschaft für billiges Geld den Besitzern abkaufen und anschließend für den Kohlebergbau ausbeuten will. Durch diesen ungewöhnlichen Vergleich zwischen materiellen Interessen und immateriellen Kulturgütern verstehen wir, dass beides nicht kompatibel ist. Erst das Herauslösen von Musik aus einem nicht-kommerziellen bzw. nicht kommerzialisierbaren Zustand lässt uns ein wichtiges und charakteristisches Merkmal globalisierter Musik verstehen, welches da ist: die Produktion von globalisierter, kommerzieller oder dem Mainstream zuzuordnende – oder wie auch immer zu bezeichnende – Musik ist vergleichbar mit zu produzierendem wirtschaftlichem Mehrwert, angefangen bei Kohle- bzw. Erdöl- oder sonstiger Rohstoffgewinnung, Massenfabrikation von Lebensmitteln, bis hin zu elektronischer Unterhaltungsware. Was kommerzielle Musik angeht, so kommt Alexander Lunsqui zu einem harschen Verdikt:

Es ist nicht von ungefähr, dass die Massenmedien solche Musik für marktfähig erachten, die am wenigsten intellektuell beansprucht.³⁰

Es ist sicherlich legitim, gleiche ästhetische Kriterien für jedes Genre von Musik anzuwenden, oder sollten ästhetische Kriterien unterschiedlich für klassische Musik,

²⁹ Diese Sammlung existiert tatsächlich, und Lili Penleric verkörpert die Volksliedsammlerin Olive Dame-Campbell (1182-1954); vgl. Olive Dame-Campbell / Cecil J. Sharp, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, G.P. Putman's Sons, New York / London 1917.

³⁰ Lunsqui, S. 21; Originaltext: „It is not by accident that the mass media find the most marketable music one that barely provokes an intellectual response.“

für Bläsermusik bzw. für wirtschaftlich orientierte Mainstream-Musik angewendet werden?

Justin Bieber	24 mio
Michael Jackson	19 mio
Adele	18 mio
Shakira	10 mio
Psy	10 mio

Abb. 2 – Die am meisten gesuchten Mainstream-Musiker auf YouTube

Wie sollten diese Kriterien aufgestellt werden? Sicherlich sollten musikalische Parameter als wesentliche Bestandteile ästhetischer Erwägungen herangezogen werden. Sodann könnte nach musikalischem Anspruch bzw. musikalischer Anspruchlosigkeit gewichtet werden. Aber würde es etwas an der Situation ändern?

Es stellt sich die Frage, wie das Blasmusikwesen und ihre Anhänger das Internet im Allgemeinen bzw. YouTube im Besonderen nutzen. Die nachfolgende Tabelle zeigt eine Abfrage nach bestimmten Blasmusikkomponisten.³¹

Jan de Haan	135.000
Jakob de Haan	135.000
Jan van der Roost	80.100
Alfred Reed	67.400
Johan de Meij	63.400
Samuel Hazo	50.400
David Maslanka	31.000
Thomas Doss	27.000

³¹ Die Abfrage erfolgte über YouTube, jedoch nicht systematisch.

Sagrillo, Blasmusik

Franco Cesarini	16.600
Otto M. Schwarz	16.500
André Waignein	9.880
Hardy Mertens	8.000
Ida Gotkovsky	3.920
Serge Lancen	3.070

Abb. 3 – Blasmusikkomponisten auf YouTube

Blasmusikdirigent Frederick Fennell	8.930
Vergleich: Herbert von Karajan	225.000

Abb. 4 – Dirigenten auf YouTube

Die verschwindend geringe Anzahl an YouTube-Abfragen im Zusammenhang mit Blasmusik im Vergleich zu Suchergebnissen in Bezug auf sog. Mainstream-Granden darf dagegen nicht darüber hinwegtäuschen, wie sehr das Internet ein Forum für die Zusammenstellung von Repertoires geworden ist, Repertoires, die wiederum dem blasmusikalischen Mainstream zuzuordnen sind, wie z.B. Arrangements von Filmmusik in sogenannten *Symphonic Suites* ... Welche Komponisten am populärsten sind, zeigt die nachfolgende Tabelle:

Begriff <i>Film music</i>	50,4 mio
Begriff <i>Soundtracks</i>	39,3 mio
John Williams	8,6 mio

Hans Zimmer	1,3 mio
Ennio Morricone	0,75 mio
Max Steiner	40.200.

Abb. 5 – Filmmusik auf YouTube

Es verwundert indes nicht, dass Arrangements zu *Fluch der Karibik* bei YouTube-Nutzern sehr beliebt sind, beliebter noch als klassische Blasmusikwerke.

Ein Grund für den größeren Anklang, der die *Second Suite* im Vergleich zur *First Suite* von Holst findet, mag darin begründet sein, dass erstere auf populären britischen Volksliedern aufgebaut ist (wie auch die *English Folk Song Suite* von R.V. Williams) während letztere schwerer zugängliche Formen ernster Musik verwendet, u.a. die Chaconne im ersten Satz (s. weiter unten).

Hans Zimmer	Fluch der Karibik	101.000
Gustav Holst	Second Suite	93.700
Ralph Vaughan Williams	English Folk Song Suite	50.000
John Philip Sousa	The Stars and Stripes Forever	44.500
Gustav Holst	First Suite	39.100
Regionale Werke:		
Karl Komzák	Andreas-Hofer-Marsch	3560
Edmund Patzké	Salut à Luxembourg	373

Abb. 6 – Blasmusikkompositionen auf YouTube

Im Jahre 2011 organisierte das Zentrum Militärmusik der Bundeswehr in Bonn eine Konferenz unter dem Titel *Popularisierung und Artifizialisierung in der Militärmusik*. Ein Teil der Vorträge befasste sich mit Musiken, die durch Militärmusik aus dem Konzertsaal bzw. aus dem Opernhaus hinausgetragen wurden und sich dadurch einem Publikum erschließen konnten, welches aus verschiedenen Gründen den Weg in die

Sagrillo, Blasmusik

ursprünglichen Aufführungsstätten nicht fand. Noch heute besteht das Repertoire vieler Militärmusiken und Amateurmusiken – z.B. in Italien – aus Werken der nationalen Opernliteratur. An dieser Stelle scheint es mir daher angebracht, die Schlussbemerkung meines damaligen Konferenzbeitrags wieder aufzugreifen bzw. zu erweitern.³² Im Zeitalter vor der technischen Reproduzierbarkeit von Musik übernahmen Militärmusiken die Funktion der technischen Hilfsmittel. Noch davor war es die Harmoniemusik und zwar hauptsächlich in Wien.³³ Dies erfolgte unter Herauslösung aus ihrer gewohnten Umgebung, was infolgedessen den teilweisen Verlust ihrer ursprünglichen Aura zur Folge hatte, nämlich des *hic et nunc*. Aufführende und Zuhörer finden sich aber immer noch zur gleichen Zeit an ein und demselben Ort ein. Die Popularisierung dieser Werke haben dabei längst bis zur Perfektion entwickelte Medien übernommen, jedoch unter Verlust der Aura.

Zumindest in der nordwestlichen Hemisphäre hat sich indes ein gegensätzlicher Trend bemerkbar gemacht. Was aus dem Smartphone über die Ohrenstöpsel ins Gehirn dröhnt, was der musikalische Mainstream hervorbringt, sollte womöglich teilweise auch auf dem Notenständer vor dem Amateurmusiker liegen. Populäres wird weiter popularisiert, und die Popularisierung erfolgt zusätzlich in entgegengesetzter Richtung: Um attraktiv für den potentiellen Nachwuchs zu bleiben, haben Dirigenten und Vereinsverantwortliche von Amateurblasorchestern oft keine andere Wahl, als ihr Repertoire nach den Wünschen und Bedürfnissen ihres potentiellen Nachwuchses auszurichten. Meistens geschieht dies im Einvernehmen mit dem Publikum. Auf Letzteres müssen Militärorchester auch Rücksicht nehmen, nicht so sehr auf die Musiker.

Ästhetische Gesichtspunkte.³⁴

Wo aber findet die Blasmusik in einer über Jahrzehnten gewachsenen Dichotomie zwischen Hochkultur und sog. niederer Kultur, zwischen E- und U-Musik ihren Platz? Wir kommen zu ästhetischen Gesichtspunkten, die, wie wohl bei keiner anderen musikalischen Besetzung, vom Repertoire abhängt. Sollten dabei ästhetische

³² Vgl. Damien Sagrillo, „Repertoirewandel. Kultureller Fluch oder existentielle Notwendigkeit“, in: *Militärmusik im Diskurs. Schriftenreihe des Militärmusikdienstes der Bundeswehr. Popularisierung und Artifizialisierung in der Militärmusik*, Bd 7, Michael Schramm (Hrsg.) Zentraldruckerei Köln/Bonn, Bonn 2012, S. 277-292.

³³ Vgl. dazu die ausführlichen Forschungsarbeiten zu diesem Thema: David Gasche, *Die Unterhaltungsmusik für Harmoniemusik in Wien (1760-1820)*, Margraf, Weikersheim 2015 / Peter Heckl, W. A. Mozarts *Instrumentalkompositionen in Bearbeitungen für Harmoniemusik vor 1840*, 2 Bände, Olms, Hildesheim 2014 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 81.1-81.2).

³⁴ Barbara Boisits, Art. „Musikästhetik“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, auf der Internetseite <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Musikaesthetik.xml> (1/2017).

Überlegungen von einheitlichen Kriterien geleitet werden, wie z.B. Hanslick es vorzeichnete, nämlich weg von außermusikalischen, Subjekt-Objekt geleiteten, philosophisch-philologischen Überlegungen und politischen Einflüssen hin zu einer rational gelenkten Ästhetik, welche sich auf das Musikwerk an sich konzentriert und Gesetze des Schönen anhand von formalen Kriterien und Normen benennt.³⁵ Hanslicks Schüler Guido Adler verwies die Musikästhetik nicht ohne Grund in den Bereich der systematischen Musikwissenschaft.³⁶

Für Schönberg darf nicht mehr das subjektiv Schöne (Harmonielehre 1911) als oberstes Gebot gelten, weil schön auch sein kann, was auf den ersten Blick (bzw. beim ersten Hören.³⁷) als unverständlich wahrgenommen wird. Ordnung würde nicht vom Objekt, sondern vom Subjekt gefordert.³⁸ Weiter schreibt Schönberg:

Ist man einmal geheilt von dem Wahn, daß der Künstler der Schönheit halber schaffen, und hat man erkannt, daß nur das Bedürfnis zu produzieren ihn nötigt, hervorzubringen was nachher vielleicht als Schönheit bezeichnet wird, dann begreift man auch, daß Verständlichkeit und Klarheit nicht Bedingungen sind, die der Künstler ans Kunstwerk zu stellen nötig hat, sondern solche, die der Beschauer erfüllt zu finden wünscht. In solchen Werken, die ihm, wie alle älteren Meisterwerke, länger bekannt sind, findet sie auch der Ungeübte; hier hat er Zeit gehabt sich anzupassen. Bei neueren, zunächst fremden, muß man ihm Zeit lassen.³⁹

Schönberg vertritt mit dieser Auffassung sicher nicht den Standpunkt, dass seine Werke unklar und unverständlich seien – er würde sich dabei wohl selbst diskreditieren. Zudem hat seine Erkenntnis Allgemeingültigkeit für Komponisten aller Epochen, die sich auf neues Terrain gewagt haben. Für das Repertoire der Blasmusik hieße dies jedoch, die daran Beteiligten zu überfordern. Obschon auch hier eine, wenn auch noch so bescheidene Avantgarde existiert, ist Wolfgang Suppan beizupflichten, wenn er schreibt:

Musik „verstehen“ bedeutet für den Blasmusik-Amateur und sein Publikum, die gewohnten Melodien, Klänge, Rhythmen der barocken,

³⁵ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Rudolf Weigel, Leipzig 1865, S. 136-140.

³⁶ Vgl. Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1/1885, S. 17.

³⁷ S. mein oben geschilderter Eindruck der Sinfonie von Alfred Reed.

³⁸ Vgl. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal-Edition, Wien 1922, S. 31f.

³⁹ Ebd.

klassischen, romantischen Musik unserer Kultur ... wiederzuerkennen, u. U. außermusikalischen Ereignissen zuzuordnen, dabei, musikalischen Genuß' zu empfinden und sich zu erfreuen, zu entspannen, im Bewußtsein, daß es „schön“ war, nach Hause zu gehen.⁴⁰

In der Blasmusik werden seit knapp einem Jahrhundert Originalkompositionen, frei von jeglicher Funktion, geschrieben, sozusagen für den Konzertsaal „im Freien“.⁴¹ Eingeläutet wurde diese neue Epoche von namhaften Komponisten – in Großbritannien von Gustav Holst und in Deutschland von Paul Hindemith. Bei der *First Suite* von Gustav Holst basieren, im Gegensatz zur *Second Suite*, keine ihrer drei Sätze auf Volksliedmelodien. Dennoch sind die Themen leichtverständlich und singbar, auch der erste Satz, welcher das oft als schwerfällig empfundene Formmuster einer Chaconne übernimmt (s.o.). Somit ist die *First Suite* wahrscheinlich das erste blasmusikalische Werk, das als autonomes Blasmusik-Kunstwerk nur durch sich besteht und keinen äußeren Einflüssen unterliegt. Das musikalisch Schöne entdeckt der Zuhörer hier genauso wie bei den Wiener Klassikern bzw. bei Rossini oder bei Verdi.

Das Freisein von außermusikalischen Absichten mag auch für Gustav Holsts *Second Suite* gelten, aber mit gewissen Abstrichen. Jedenfalls sind äußere Einflüsse zu erkennen, wenn auch in idealisierter Absicht des Komponisten: Populäre britische und keltische Volkslieder werden durch ein zusammenhängendes Werk weiter popularisiert oder, um mit John Blacking zu sprechen, „to make artistic music popular“.⁴² (oder *even more popular*). Für die Mehrzahl blasmusikalischer Schöpfungen in der Nachfolgezeit gilt dies jedenfalls nicht mehr. Blasmusik-komponisten müssen – Suppan hat es mit anderen Worten umschrieben (s.o.) – Rücksichten nehmen, ... auf die Amateurmusiker, auf das Publikum und heute, in zunehmendem Maße ... auf ökonomische Gesichtspunkte. „What good is, what sells!“ Damit werden jedoch viele Blasmusikwerke der Gegenwart auf eine Stufe gestellt mit *Coca-Cola*, *Big-Mac*, *iPhone* und millionenfach geklickter Musik der Massen.

Viele Blasmusikkomponisten, die zu Beginn ihrer Karriere durchaus ihren eigenen Stil herauszuarbeiten wussten, haben sich durch außermusikalische Zwänge im Laufe der Zeit in ihrer „Komponierkunst“ angepasst, verflacht und vereinheitlicht.⁴³

⁴⁰ Wolfgang Suppan, „Komponieren für Amateure. Ernest Majo und die Entwicklung der Bläserorchesterkomposition“, in: *Alta Musica*, Band 10, Schneider, Tutzing 1987, S. 94f.

⁴¹ Die Entwicklung der letzten Jahrzehnte lasse ich an dieser Stelle bewusst außer Acht.

⁴² John Blacking, „Making artistic music popular“, in: *Popular Music, Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities*, 1/1981, S. 9-14.

⁴³ Namen zu nennen, wäre an dieser Stelle unangebracht.

In seinem Artikel „Musique légère“ (leichte Musik) wirft Hugues Schmitt die Frage auf, ob es denn auch eine „musique lourde“ (schwere Musik) gäbe. Er listet dabei die verschiedensten Genres auf, die wir, in ihrer Diversität, ohne Ausnahme auch bei Blasmusikrepertoires wiederfinden.⁴⁴ Der Praktiker Nikolaus Harnoncourt bringt es auf den Punkt: Aspekte des Verstehens musikalischer Stile und musikalische Bildung würden die Trennung zwischen U- und E-Musik obsolet machen.⁴⁵ Adorno und Horkheimer vertreten einen entgegengesetzten Standpunkt:

Leichte Kunst hat die autonome als Schatten begleitet. Sie ist das gesellschaftlich schlechte Gewissen der ersten. ... Der Gegensatz läßt am wenigsten sich versöhnen, indem man die leichte in die ernste aufnimmt oder umgekehrt. Das aber versucht die Kulturindustrie.⁴⁶

Die Erwartungshaltung eines durch die Mainstreammedien und deren Industrie beeinflussten Publikums drängt die Blasmusik gegenwärtig teilweise oder größtenteils zu einem Repertoire, das als „leicht“ und „einfach“ zu bezeichnen ist bzw. der Erwartung der Massen entspricht. Sogenannte ernste Blasmusik existiert um des *L'art-pour-l'art*-Willens, schlummert aber in verstaubten Archiven, weil sie den Kriterien der marktbeherrschenden Publikationshäuser nicht entspricht. Um es in den Worten von Hugues Schmitt auszudrücken; deren Musik lässt sich allzu schnell nachsingen und -pfeifen.⁴⁷ Hinzu kommt für die neuere Blasmusikliteratur für die Massen der Umgang mit effekthaschenden Gemeinplätzen. Diese Vorwürfe wiegen schwer...

⁴⁴ Vgl. Hugues Schmitt, „Musique légère“ in: *Éléments d'esthétique musicale*, Christian Accoui (Hrsg.), Actes du Sud / Cité de la musique, Paris 2011, S. 388f.

⁴⁵ Vgl. Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg 1982, S. 19-31.

⁴⁶ Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt 1966 (1944), S. 143-144.

⁴⁷ Vgl. Schmitt, S. 388f.

MATTHIAS PROCK

Die Militärmusik des Heeres in Chile oder Preußens Gloria an der Pazifikküste

Einführung

Mitte des 19. Jahrhunderts wurden deutsche Militärtechnologie und Know-how in Chile eingeführt. Auslöser dafür war der von 1879 bis 1884 geführte Salpeterkrieg gegen Peru. Salpeter war zur damaligen Zeit wichtigster Bestandteil bei der Herstellung von Schießpulver und wurde weltweit exportiert. Zwar wurde der Salpeterkrieg durch Chile gewonnen, jedoch erkannte die militärische Führung deutliche Schwächen in der Befehlsgebung und deren Umsetzung. Für eine Militär- und Beraterkooperation wurde, aufgrund des äußerst erfolgreich geführten Krieges gegen Frankreich im Deutsch-Französischen Krieg, Deutschland ausgewählt.

Emil Körner, preußischer Hauptmann, war bei der Einführung Deutscher Militärtechnologie eine Schlüsselfigur. Als nichtadeliger hatte er in der preußischen Armee nur begrenzte Aufstiegsmöglichkeiten. Umso erstaunlicher ist sein beruflicher Aufstieg in der chilenischen Armee, wo er bis zum Generalinspekteur befördert wurde. Mit ihm fand die Preußifizierung (*prusianización*)¹ in Chile statt und somit auch die Verwendung deutscher Militärmusik. Die Arbeit der preußischen Offiziere war derart erfolgreich, dass von Chile aus die neuen Erkenntnisse hinsichtlich militärischer Ordnung und Strukturen in vielen Ländern Südamerikas zur Nachahmung anregten.

Die Streitkräfte Chiles (Fuerzas Armadas de Chile)

Insgesamt üben ca. 75.000 Soldatinnen und Soldaten², verteilt auf die Teilstreitkräfte Heer, Luftwaffe, Marine und Nationale Polizei ihren Dienst aus. Dabei gibt es seit 1887 eine Wehrpflicht für Männer (13 Monate). Aufgrund guter Rahmenbedingungen für Soldatinnen und Soldaten, gibt es allerdings weitaus mehr Bewerberinnen und Bewerber als Dienstposten zur Verfügung stehen.

Die Ausgaben für Militär und Polizei beliefen sich im Jahr 2015 auf 1,9% des Bruttoinlandsproduktes (im Vergleich Deutschland: 1,2%)³. Im Jahr 2000 waren es noch 2,7% des BIP (im Vergleich Deutschland: 1,4%).

¹ Militärhistorisches Museum Santiago de Chile: Dauerausstellung zum Thema: „Die chilenische Armee im Wandel der Zeit“. Vgl.: Sandra Carreras, Günther Maihold, „Preußen und Lateinamerika – Im Spannungsfeld von Kommerz, Macht und Kultur“. Im Folgenden: MHistMus, LIT Verlag Münster, 1. Aufl. 2004, S. 272

² Nach Angaben des Leiters der Personalabteilung im chilenischen Ministerium für Verteidigung gegenüber dem Verfasser.

³ Angaben aus SIPRI Yearbook 2016, Stockholm Int. Peace Research Institute (SIPRI), S. 38.