



# **Militärmusik im Diskurs**

Eine Schriftenreihe des  
Militärmusikdienstes der Bundeswehr

## **Militärmusik und bürgerliche Musikkultur**

herausgegeben von  
**Manfred Heidler**

Dokumentationsband zum gleichnamigen Symposium  
vom 4. bis 5. September 2018

Uwe Pätzold		
„Einflüsse der Militärmusik im Niederländisch-Indischen Kolonialreich – und was daraus wurde...“	S. 81	
Damien Sagrillo		
Funktional. Konzertant. Medial. Banal. Kritische Gedanken zur Entwicklung des Blasmusikwesens, dargestellt am Beispiel Luxemburgs	S. 106	
Ursula Kramer		
Zur Bedeutung der Militärmusik in Darmstadt im 19. Jahrhundert	S. 118	
Manfred Heidler		
Militärmusik in Düsseldorf zwischen 1818 und 2018	S. 149	
<b>Anhang</b>		
Die Referenten	S. 185	

VOLKER KALISCH

## Was ist bürgerliche Musikkultur? Einige Vorüberlegungen

### Klärung

„Qu'est-ce que le Tiers-Etat?“, „Was ist der Dritten Stand?“ – mit dieser lauten Frage betrat Emmanuel Joseph Sieyès (1748 – 1836) – besser bekannt als Abbé Sieyès, Großvikar von Chartres – im Januar 1789 die Weltbühne der im Auftakt befindlichen Französischen Revolution. Als er mit der wohl berühmtesten Flugschrift der Französischen Revolution diese Schlüsselfrage unter die Leute brachte, ahnte er freilich noch nicht, welche Kette von Missverständnissen er damit insbesondere für die deutschsprachige Rezeption einleitete!

Von ihm selbst gegen den Ersten Stand, die Aristokratie, und den Zweiten Stand, den Klerus, abgesetzt, sprach er im Folgenden nun Vertreter von Besitz- oder Berufsgruppen an – nämlich Fabrikanten, Fernhändler, Bankiers, ebenso Kaufleute, Juristen, Ärzte, Lehrer, Handwerker und Kleinhändler, Groß- und Kleinbauern bis hin zu Angehörigen, im heutigen Sinne, von städtischen und ländlichen Unterschichten<sup>1</sup> –, denen am Ende des 18. Jahrhunderts etwa 98 Prozent der Franzosen angehörten. Er zählte sie auf, was in der langen und verwickelten Rezeption in Ermangelung adäquater Begriffe dann mit „Bürgerstand“ oder „Bürgertum“ übersetzt oder mit der „Bourgeoisie“ als im marxistischen Sinne herrschender sozialer Klasse, als Schicht oder genauer Mittelschicht im soziologischen Sinne, als „Mittelstand“ im ökonomischen Sinne, als „Staatsbürger“ im staatsrechtlichen Sinne oder als Träger und Garantengruppe der „Bürger- oder Zivilgesellschaft“ im modernen, politischen Sinne gleichgesetzt wurde. Und das, wo Abbé Sieyès doch in der Selbstbeantwortung der rhetorisch gestellten Frage seinen Lesern und Hörern demonstrativ entgegengerufen hatte: „Alle“!

Was war da „schiefgelaufen“? Geschichtlich betrachtet: freilich nichts! Zwar wurde der Ruf des Abbés gehört und auch verstanden, aber die soziologischen Realität etwa Großbritanniens oder Deutschlands oder auch anderer Staaten ließen weder die richtige Schlussfolgerung noch die Umsetzung seiner als politisches Programm oder Ziel gemeinten Ideen zu! Großbritanniens Monarchie fügte sich unter die übergeordneten konstitutionellen Regeln einer Art erkämpften Verfassungsvertrag

<sup>1</sup> Vgl. Hans-Ulrich Thamer, *Ursprünge und Ursachen der Französischen Revolution*, in: PLOETZ, *Die Französische Revolution*, hg. von Rolf Reichardt, Freiburg-Würzburg 1988, S. 8-24, hier: 16f., oder Sabine Büttner, *Die Französische Revolution – eine Online-Einführung*, pdf-Text, S. 1 auf: <https://www.historicum.net/fileadmin/sxw/Themen/FranzRev/Einfuehrung/hintergruende/> (zuletzt besucht am 31. August 2018).

**Der blasmusikalische Mainstream und die bürgerliche Musikkultur.  
Kritische Gedanken zur Entwicklung des Blasmusikwesens,  
dargestellt am Beispiel Luxemburg**

In seinem Beitrag über Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte spricht Andreas Haug über die willige Preisgabe von Überholtem, bedingt durch eine rasante Entwicklung in der Art und Weise zu komponieren. Oft würde der dabei zu erwartende Gewinn nicht den erlittenen Verlust ausgleichen.<sup>1</sup> Haug generalisiert seine Erkenntnis nicht aus dem Übergang von einer Epoche zur nächsten, sondern führt beispielhaft an, auf welche Entwicklungen seine These zutrifft. Obwohl er zusammenfassend zu bedenken gibt, dass seine Ausführungen keinen Anspruch auf Realität erheben<sup>2</sup>, ist die Idee, seine Konstruktion einer Verlustgeschichte auf die neuere Entwicklung des Blasmusikwesens zu beziehen, keinesfalls von der Hand zu weisen: Was bedeutet Wandel für das Blasmusikwesen? Die Zwänge zur (1) Ökonomisierung und, damit in engem Zusammenhang stehend, zur (2) Standardisierung gehen am Blasmusikwesen nicht vorbei. Der Drang zu immer neuen Kompositionen, ist er Trend oder/und Trugschluss?

In der Musikkultur wäre die Globalisierung ohne technologischen Fortschritt nicht denkbar. Alfred Smudits greift Kurt Blaukopfs Grundgedanken der Mediamorphose auf und unterteilt sie in fünf chronologische Etappen: 1) der Ursprung von Verschriftlichung, 2) die reprographische seit der Erfindung des Buchdruckes, 3) die mechanische ab 1850, 4) die durch elektrische Maschinen betriebene ab 1900 und 5) die digitale ab den 1980iger Jahren.<sup>3</sup> Im Blasmusikwesen könnte man die Phase der ökonomischen Mediamorphose hinzufügen. Diese würde folgende Aspekte beinhalten: der enorme Bedarf an pädagogischem Material, hauptsächlich für amerikanische Schulorchester, verbunden mit der Zwanghaftigkeit zu immer neuen Blasmusikwerken, ausgelöst und bestens zu dokumentieren durch eine globale Vernetzung und dadurch bedingt eine globale Disponibilität und Vergleichbarkeit. Der Begriff der Mediamorphose wäre hierfür nicht genau im Sinne von Blaukopf und Smudits zu interpretieren, aber die Veränderung durch die Einwirkung medialer Einflüsse würde auf den technologischen Änderungsprozess zurückzuführen sein. In

<sup>1</sup> Andreas Haug, „Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte“, in: Andreas Dorschel/Andreas Haug (Hrsg.), *Vom Preis des Fortschritts. Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte*, Wien u.a. 2008 (=Studien zur Wertungsforschung 49), S. 11.

<sup>2</sup> Ebd., S. 26.

<sup>3</sup> Alfred Smudits, „Wandlungsprozesse der Musikkultur“, in: Helga de la Motte-Haber/Hans Neuhoﬀ (Hrsg.), *Musiksoziologie*, Laaber, Laaber 2007, S. 112.

einer umfangreichen Dokumentation, ergänzt durch zwei eigene Internetseiten, gibt z. B. Andrew Pease dem Interessierten ein Instrumentarium an die Hand, das es ihm in jeder Ecke der Welt ermöglicht, auf ein globales Blasmusikrepertoire zuzugreifen zu können.<sup>4</sup> In diesem Sinne zeigt der amerikanische Blasmusikexperte einen Weg auf, die Funktionsweise einer globalen Vernetzung im Bereich des Blasmusikwesens gewinnbringend einzusetzen. Die Möglichkeit, auf regionale blasmusikalische Produktionen zurückzugreifen, gehört als integrierender Bestandteil dazu.

**Musikalischer Mainstream und blasmusikalischer Mainstream?**

Im Vergleich des musikalischen mit dem blasmusikalischen Mainstream bildet Letzterer ein randständiges Phänomen, jedoch mit vergleichbaren Ausformungen in Teilaspekten. Dabei ist eine ablehnende Positionierung gegenüber einzelnen Aspekten nicht unbedingt vorprogrammiert.<sup>5</sup> Sie lässt sich ohnehin nur unter Hinzuziehung weiterer Gesichtspunkte eruieren. Musikalischer Mainstream als „gängige Bezeichnung für Strömungen, Diskurse oder Praxen, die in einer Gesellschaft als dominierend wahrgenommen werden“,<sup>6</sup> so die Definition von Christofer Jost, kann nur als Teildefinition gelten und trifft auf den blasmusikalischen Mainstream nur z. T. zu. Zudem mutet es als eine Rechtfertigung einer sich im Aufbau befindlichen Forschungsdisziplin an – und den Ast, auf dem man sitzt, sägt man bekanntlich nicht ab. Rechtfertigungsversuche verlaufen u. a. über die Erweiterung ästhetischer Normen und Sichtweisen. Eine Ästhetik der Populärmusik müsse her. Peter Faltin schreibt hierzu, dass die ästhetische Funktion nicht nur für Kunstmusik, sondern für jede Art von Musik zu gelten habe, denn „auch wenn man aus dem Ausdruck ‚Kunstmusik‘ die Kunst streiche, so bleibe die ‚Musik‘ übrig.“<sup>7</sup> Michael Fuhr befasst sich in seiner Arbeit mit Paul Bourdieu und Kant. Dessen *Kritik der Urteilskraft* sei als ahistorisch und universell dekretiert und lasse die soziale Dimension einer Ästhetik außer Acht. Geschmack könne sich erst durch die Befreiung ökonomischer Zwänge frei entfalten. Dieser (verkürzt dargestellten) Argumentationskette, welche sich über weitere Arbeiten erstreckt, kann es, meines Erachtens, in der Folge, nicht gelingen, eine Ästhetik der Populärmusik aufzustellen.<sup>8</sup> Der Einfluss ökonomischer Gesichtspunkte

<sup>4</sup> Andrew Pease, *An Annotated Bibliography of Symphonies for Wind Band*, DMA Diss., Arizona State University 2015; *The Wind Band Symphony Archive*, auf der Internetseite <<http://www.windsymphonies.org/about/>> (8/2018).

<sup>5</sup> Christofer Jost, „Musikalischer Mainstream. Aufgaben, Konzepte und Methoden zu seiner Erforschung“, in: *Pop. Kultur & Kritik*, 8/1-2016, S. 154 f.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Peter Faltin, „Ästhetik heute. Skizzen zum Gegenstand einer umstrittenen Wissenschaft“, in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 2/1977, S. 101.

<sup>8</sup> Michael Fuhr, *Populäre Musik und Ästhetik*, transcript, Bielefeld 2007, S. 102 ff.

müsste in verstärktem Maße berücksichtigt werden. Bourdieu spricht hingegen von einem reinen Geschmack, der befreit ist von ökonomischen Zwängen.<sup>9</sup> Sind es aber nicht genau diese Zwänge, die ästhetische und kulturelle Standards nach Maßgabe ihres Verkaufswerts bestimmen?<sup>10</sup> Dies trifft auf beide gleichermaßen zu, auf Mainstreammusik und auf Mainstreamblasmusik. Doch es gibt auch entscheidende Unterschiede. Während Ersteres konsumiert wird, ist Letzteres nicht voraussetzungslos konsumierbar, oft sogar nicht ohne Weiteres verdaulich (s. u.).

Dennoch existieren heute in der Blasmusik viele Tendenzen nebeneinander, welche den Akzent auf regionale Besonderheiten legen. Sie sind durchaus gewollt bzw. unterliegen einer gewissen Organisation. Alois Schöpf spricht im Zusammenhang mit dem deutschsprachigen Alpengebiet gar von gesetzlicher Vorschrift, welche die Tourismuszentren dazu anhält, sich so aufzustellen, dass das Soziokulturelle zusammen mit dem Landschaftlichen als Leitbild einer regionalen Identität nach außen vermittelt werden kann.<sup>11</sup> Sodann kommt mir die „Loi Toubon“ in den Sinn, die als Schutz einer Globalkultur, welche sich oft ohne großes Hinzutun derjenigen, die sie aus wirtschaftlichen Interessen verfolgen, einen Riegel verschieben möchte (s. u.).<sup>12</sup> Manche Regionen Europas haben es in der Tat vermocht, unterhalb der Überlagerung eines blasmusikalischen Mainstreams, der alles repräsentiert und zugleich nichts, ein bisschen Bruckner, ein bisschen Mahler, ein bisschen Strauss, sich zumindest teilweise ihr eigenes Profil zu bewahren; die meisten dagegen nicht.

Dazu folgende Beispiele: In der letzten Zeit habe ich mehreren Konzerten beigewohnt, bei welchen eben solche Kompositionen zur Aufführung kamen. Eine davon dauerte etwa 45 Minuten. Nach einem ersten Höhepunkt erwartete der Zuhörer sich einen ruhigeren Abschnitt – er wurde nicht enttäuscht. Oft wird ein solcher Teil in Form eines Chorals konzipiert, und damit wird dem melodiosen Aspekt Rechnung getragen. (Blas-)Musik soll bei breiten Bevölkerungsschichten ja immer noch singbare und einprägsame Melodien liefern. Sodann kam es abermals zu einem Höhepunkt, wirkmächtig durch viel Schlagzeug in Szene gesetzt, weil zu mehr die Inspiration oder gar das künstlerische Talent fehlten, und so ging es scheinbar unaufhörlich weiter, bis nach einer gefühlten Ewigkeit, i. e. nach ungefähr 45 Minuten, das Stück und das

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *La distinction critique sociale du jugement*, Les éditions de minuit, Paris 1979, u. a. S. 31 und weitere.

<sup>10</sup> David Steigerwald, *The Paradox of Cultural Diversity in a Globalized World*, Rowman and Littlefield, Oxford 2004, S. 237.

<sup>11</sup> Alois Schöpf, *Das erfolgreiche Konzert*, Buchloe, Obermayer 2011, S. 34.

<sup>12</sup> Légifrance, *Loi n° 94-665 du 4 août 1994 relative à l'emploi de la langue française*, auf der Internetseite  
<<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000005616341>> (11/2018).

Konzert endeten, nachdem davor ohne Weiteres einer der vorausgehenden Höhepunkte den Schlusspunkt hätte bilden können. An dieser Stelle sei Manfred Heidler zitiert, der einem ähnlichen Konzert beiwohnte:

»Nach dem letzten Programmpunkt des qualitativ bestechenden Orchesters raunte ein junger Zuhörer (!) deutlich vernehmbar in den schwach besetzten Saal (!) [Ausrufezeichen von MF]: ‚Und jetzt als Zugabe einen Marsch...‘<sup>13</sup>

Dieses Zitat wirft zwei Fragen auf: (1) Wie kann man durch blasmusikalischen Mainstream ein breites Publikum ansprechen? (2) Oder ist blasmusikalischer Mainstream Selbstzweck, an welchem lediglich Experten, Ausführende, Komponisten und Pädagogen teilhaben? Eine graphische Analyse solcher Kompositionen würde sich ausnehmen wie eine physikalische Welle mit mehr oder weniger ausgeprägten Amplituden und mehr oder weniger langen Phasen. Bei einem dieser Konzerte ist mir unter ähnlichen Begebenheiten ein Kontrafagottist aufgefallen, der eifrig gespielt hat; jedoch war, wegen der großen Dynamik, nichts von ihm zu hören. Dieses majestätische Instrument war der Lächerlichkeit preisgegeben, nichts von Mozarts *Maurerischer Trauermusik*, nichts von Richard Strauss' Bläseserenaden. Damit ergibt sich die Frage nach dem Sinn solcher Kompositionen. Alois Schöpf geht in seinem Buch *Das erfolgreiche Konzert* hart mit Blasmusik globalisierter Prägung ins Gericht:

»Wichtig ist vor allem, in der Vielfalt der klassischen Literatur Alternativen zu jener industriell gefertigten, angeblich pädagogischen Musik zu finden, die tonnenweise von Verlagen angeboten wird, in ihrer epigonalen Form in der Spätromantik endet und bei jedem gebildeten und seriösen Musikliebhaber nur das Image der Musikvereine schädigen kann: Themen, die an billigste Schlager erinnern, werden, aufgemotzt mit Effekten der Avantgarde, kompositorisch durchgeführt, als hätten Brahms und Mahler umsonst gelebt.«<sup>14</sup>

Schöpf spricht auch Transkriptionen und deren Legitimität an. Er argumentiert dahingehend, dass bestimmte Kompositionen nicht geeignet sind, für Blasorchester umgeschrieben zu werden.<sup>15</sup> Dabei erinnert er an die Epoche der Harmoniemusik,

<sup>13</sup> Manfred Heidler, „An jeder Ecke Philharmonien“. Anmerkungen zu Blasmusik und Marketing“, in: Bernhard Habla (Hrsg.), *Kongressbericht Coimbra, Portugal 2012* (= *Alta Musica*, Band 31), Schneider, Tutzing 2014, S. 89.

<sup>14</sup> Schöpf, S. 40 f.

<sup>15</sup> Schöpf, S. 41.

welche für die Aristokratie gedachte Kompositionen – Opern – nichtaristokratischen Bevölkerungsschichten zugänglich gemacht haben, zumindest die Melodien, nicht die Stoffe. Die Funktion von Harmoniemusik war, neben der Popularisierung, somit auch eine Art musikalische Auseinandersetzung mit der Aufklärung.

Ob das Repertoire des blasmusikalischen Mainstreams die Musikvereine schädigt, sei dahingestellt. Immerhin stellen solche Stücke nicht selten hohe Anforderungen an Musiker und Dirigenten, obwohl sie eigentlich nichts Neues bringen. Die Zuhörer aber während neunzig Minuten sogenannter sinfonischer Blasmusik auszusetzen, wäre wenig hilfreich, und hier wäre Schöpf beizupflichten. Um dieses Problem zu umgehen, begeben sich Musikvereine, in der Hoffnung, nichts falsch zu machen, zuweilen unter den Schutzschirm des allgemeinen musikalischen Mainstreams und bieten dem Publikum, was es längst schon kennt, und das ist u. a. Mainstream-Filmmusik und Mainstream-Populärmusik. Sodann kann es nach dem Konzert guten Gewissens nach Hause entlassen werden oder, um mit Suppan zu sprechen, es geht „im Bewußtsein, daß es ‚schön‘ war, nach Hause.“<sup>16</sup> Hofer sieht es ähnlich:

»Eine Blaskapelle will ‚ankommen‘, und auf breiter Front Erfolg haben kann sie nur, wenn sie auch den Musikgeschmack weiter Bevölkerungskreise trifft.«<sup>17</sup>

Die Gelegenheiten, originale Blasmusik aufzuführen, sind dünn gesät. Es gibt, zumindest in Europa, im Gegensatz zu den USA, wo jedes College und jede Universität „wind bands“ unterhalten, keine Konzerthäuser für diese Art von Musik. Lediglich die einschlägigen Gelegenheiten, wie WASBE- und IGEB-Konferenzen, das WMC in Kerkrade, u. a., bieten sich dafür an.

Etwas undifferenzierter geht Marco Lichtenthäler in seinem Kompendium *Das Repertoire deutscher Blasorchester seit 1945* mit der Problematik um. Seine Gegenüberstellung von sogenannter „Dicke-Backen“-Musik mit sinfonischer Blasmusik erweist sich als unreflektiert, in unzulässiger Weise verkürzt und suggeriert zwischen den Zeilen die Aufgabe der einen zugunsten der anderen als anzustrebendes Ziel.<sup>18</sup> Einmal davon abgesehen, dass es ein fragwürdiges Verständnis von Blasmusik ist, verschiedene mit Traditionen und Identitäten in Verbindung zu bringende

<sup>16</sup> Wolfgang Suppan, *Komponieren für Amateure. Ernest Majo und die Entwicklung der Blasorchesterkomposition* (= Alta Musica, Band 10), Schneider, Tutzing 1987, S. 94 f.

<sup>17</sup> Achim Hofer, *Blasmusikforschung. Eine kritische Einführung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992, S. 209.

<sup>18</sup> Marco Lichtenthäler, *Das Repertoire deutscher Blasorchester seit 1945*, BoD, Norderstedt 2010, S. 101.

Blasmusikstücke als „Dicke-Backen“-Musik zu bezeichnen, wäre womöglich der alljährlich zum Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker als Zugabe mit Bravour und künstlerischer Exzellenz vorgetragene *Radetzky*-Marsch auch unter die erste Kategorie einzuordnen.

#### „Sinfonische Blasmusik“ als Motivationsschub für Ausführende?

Um auf die oben bereits angesprochene 45-minütige Komposition zurückzukommen: Es wäre der Komposition und dem Komponisten des besagten Stücks nicht angemessen, nur Negatives zu berichten. Der technische Schwierigkeitsgrad machte das Stück zu einer Gratwanderung für Dirigenten und Musiker. Sie war dennoch zu keinem Zeitpunkt hörbar; das Stück wurde mit enthusiastischer Akribie gemeistert – es waren alles professionelle, meistens junge Musiker, Berufsanfänger, zudem hoch motiviert. Zudem war das Echo unter der Zuhörerschaft durchaus positiv. Zuweilen kam, wie oben schon angedeutet, die Nachfrage: War es nun näher an Mahler oder doch eher an Strauss?

Sodann stellt sich die Frage nach der Originalität originaler Blasmusik. Bedeutet sie, Musik für Blasinstrumente im Sinne von Bruckner oder Strauss zu liefern? – Es ist ja alles schon einmal da gewesen, oder sollte man sich auf das gefährliche Terrain einer Avantgarde wagen, sofern eine solche überhaupt für die Blasmusik Sinn macht? Jedenfalls trifft die Motivation des Dirigenten auf das Können seiner Musiker und die Erwartungshaltung des Publikums, und dies führt oft zu eben einer solchen Gratwanderung.

Was die pädagogische Musik betrifft, so kann man Schöpf beipflichten. Dennoch darf man nicht darüber hinwegsehen, dass eben diese pädagogische Musik, von einfachen Instrumentalschulen über Anfängerschulen für Blasorchester bis hin zu Blasmusikwerken höchsten Anspruches, dem Niveau der Musikausbildung und dem Blasmusikwesen generell in erheblichem Maße förderlich waren. Dabei sind aber Desiderata auszumachen: Ich komme nochmals auf das Konzert zurück, dem ich jüngst beiwohnte. Als Präsident der IGEB war es mir vergönnt, einen Wunsch zu äußern. Ich fragte, nicht ohne Hintergedanken, ob es möglich wäre, die *First Suite* von Gustav Holst zu hören. Mein Wunsch war zugegebenermaßen etwas ungewöhnlich, hatte aber einen Hintergedanken. Er zeigte nämlich, wo es in der Ausbildung zum Blasmusikdirigenten noch hapert. Wenn man vor Hunderten Zuhörern die *First Suite* aufführt, dann muss man sich als Dirigent darüber im Klaren sein, dass im Publikum auch Experten sitzen, die das Stück kennen. Und hier waren es Dutzende. Immerhin ist dieses Werk Dreh- und Angelpunkt im Übergang von funktionaler zu konzertanter Blasmusik. Es ist ein Epigone klassischer Musik, ... geschrieben für Blasorchester.

Wenn man dann die *First Suite* als lästiges Pflichtstück in einem Wunschkonzert abtut, dann erzielt man damit den gleichen Effekt wie bei einem Sinfoniekonzert, bei welchem im zweiten Teil ein zeitgenössisches Werk einem Werk von Mozart im ersten Teil gegenübergestellt wird. Und unter den anwesenden Experten kam es verständlicherweise zu Irritationen. Was bei einer zeitgenössischen Komposition schwer vorstellbar ist – bei einem bekannten Werk ist es eine Realität: Jeder noch so kleine Misston fällt in die Waagschale; jede Interpretation kommt auf den Prüfstand. Es kommt zum Vergleich, und es gibt Anlass zu Diskussionen. Ein Hauptwerk der Blasmusikliteratur lieblos hinter sich zu bringen, um anschließend den Schwerpunkt auf eine technisch schwierige 45-minütige Mainstreamkomposition zu legen, macht vor allem eines deutlich: Zur Unterweisung im Dirigieren von Blasorchestern gehören die Einweisung in die Geschichte des Blasmusikwesens, das Wissen um Blasmusikliteratur und die kritische Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Blasmusikliteratur komplementär dazu. Ein solches Fach sollte als musikwissenschaftliche Grundlage für blasmusikalische Aufführungspraxis sowie Repertoirekenntnis und -zusammenstellung gleichberechtigt neben theoretischen Fächern der Ausbildung stehen.

#### ***Bürgerliche Musikkultur und „community music“. Das Beispiel Luxemburg***

Wenn von bürgerlicher Musikkultur die Rede geht, so ist zumindest in Luxemburg das Konzept von „community music“ stets mit zu bedenken. Einer eindeutigen und unumstößlichen Definition von „community music“ steht eine beachtliche Bandbreite von Bedeutungszuweisungen gegenüber: Der Ausgangspunkt, dass alles Musizieren mit „community music“ zu tun hat, ist zu weit gefasst.<sup>19</sup> Zudem verdeutlicht der Definitionsansatz von Veblen et al. das Unbehagen im Zusammenhang mit einer eindeutigen und präzisen Definition des Phänomens „community music“:

»CM [= community music] consists of, but is not limited to, informal music making, which includes teaching and learning dimensions. These activities weave their way through amateur and professional, formal and informal, institutional and non-institutional contexts. Projects may be occasional, one-time, or ongoing. Thus, the CM tapestry is local, personal, political, multifaceted, and, above all, fluid.«<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Kari K. Veblen, „The Tapestry: Introducing Community Music“, in: Kari K. Veblen/Stephen J. Messenger/Marissa Silverman/David J. Elliott (Hrsg.), *Community Music Today*, Rowman and Littlefield Education, Lanham 2013, S. 1.

<sup>20</sup> Ebd.

Ein derart breit angelegter Erklärungsversuch – ich vermeide jetzt bewusst das Wort Definition – bietet durchaus Diskussionspunkte; doch hier ist nicht der Platz einer tiefergehenden Auseinandersetzung. Zu diesem Zweck wäre ein weiterer Beitrag vorzusehen (s. u.). Für den Begriff „community music“ würde mir im Französischen „musique dans la communauté“ in den Sinn kommen, was in der deutschen Sprache so viel wie „Musik in der Gemeinschaft“, in der „Gemeinde“, in der „Kommune“, in der „Gesellschaft“ bzw. „Musik unter Gleichgesinnten“ bedeuten würde. Ebenso wenig wie die deutsche hat die französische Sprache den passenden Begriff zur Hand, um eine Entwicklung nachzuzeichnen, die mit „community music“ am treffendsten zu benennen ist und die vor über zwei Jahrhunderten in meinem Land ihren Ausgangspunkt nahm,<sup>21</sup> und deshalb schlage ich vor, den englischen Begriff beizubehalten und ihn nicht zu übersetzen. Der Begriff der „bürgerlichen Musikkultur“ wäre, auf Luxemburg bezogen, nur z. T. anwendbar, wie aus den Ausführungen unten deutlich wird.

Ab dem Jahre 1848 erlebte die Musik mit Amateuren mit der Zuerkennung des Versammlungsrechts durch König-Großherzog Wilhelm II eine erste Blüte,<sup>22</sup> um nach den Unwägbarkeiten der beiden Weltkriege, vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg, ihren Zenit zu erleben.<sup>23</sup> Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gründeten sich im Zuge der Industrialisierung des Südens Luxemburgs durch die Stahlindustrie Amateurblasorchester, die in Form musikalisch-künstlerischer Betätigung den Hüttenarbeitern einen intellektuellen Ausgleich zu ihrem schweren körperlichen Tagwerk boten. Sehr viele, vor allem italienische Einwanderer, nahmen diese Chance wahr und integrierten sich durch gemeinsames Musizieren, i. e. durch „community music“, in die Luxemburger Gesellschaft. Nicht wenige Vertreter der Nachfolgegenerationen sind Berufsmusiker geworden und haben das Musikleben Luxemburgs entscheidend mitgeprägt. Ihre Integration erfolgte über die Musik, ein bis zum jetzigen Zeitpunkt wenig erforschtes Phänomen, welches offenbart, wie transdisziplinär Blasmusikforschung sein kann.<sup>24</sup> Die Gesellschaften wurden von den Gemeindeverwaltungen unterstützt und hießen „Harmonie municipale“. Zum Teil erhielten die Vereine auch Zuwendungen von den Hüttenbetreibern. Ein solches Mäzenatentum ist heute in

<sup>21</sup> Ursula Anders-Malvetti/Alain Nitschké/Caroline Reuter/Damien Sagrillo, *Luxemburger Musikerlexikon*, Bd. 1, Margraf, Weikersheim 2016, S. 1237–1241.

<sup>22</sup> U. a. Damien Sagrillo, „Choir Singing for Young at Heart“, in: Damien Sagrillo/Dieter Ferring (Hrsg.), *Music (Education) from the Cradle to the Grave* (= Würzburger Hefte zur Musikpädagogik, Band 7, Friedhelm Brusniak (Hrsg.)), Margraf, Weikersheim 2014, S. 90.

<sup>23</sup> U. a. Damien Sagrillo, „Das Laienmusikwesen in Luxemburg“, in: *Arts et Lettres* 1/2009, S. 91–109, vor allem, S. 102–109.

<sup>24</sup> Von der Musikwissenschaft über die Psychologie, Erziehungswissenschaft, Ethnologie bis hin zur Soziologie.

Europa selten geworden, wohingegen der überwiegende Teil des Kulturbetriebs in den USA davon abhängt. Nachwuchsprobleme gab es im luxemburgischen Blasmusikwesen während dieser vormedialen Zeit kaum, und die Besetzung der Ensembles war überaus reichhaltig, mit Instrumenten, die heute aus dem Fundus der sog. „sinfonischen Blasorchester“ verschwunden sind. Neben den Harmonieorchestern existieren auch sog. „Fanfare“-Formationen. Im Gegensatz zur Brass-Band-Besetzung, die sich allmählich über Großbritannien hinaus in der restlichen Welt etablieren konnte, hat sich die typische „Fanfare“-Besetzung auf den Beneluxraum beschränkt. Unter Verzicht auf Holzblasinstrumente musiziert sie ausschließlich mit Saxophonen, Blechbläsern und Schlagzeug.<sup>25</sup> In der Schweiz existieren ähnliche Besetzungsmodelle, oft unter der Bezeichnung „Metallharmonie“ oder „Blechharmonie“ auf Deutsch oder „fanfare mixte“ auf Französisch.<sup>26</sup> Die Vermutung, dass zwischen der Besetzung der „Fanfare“ aus dem Beneluxraum und der der Metallharmonie aus der Schweiz eine Übereinstimmung besteht, liegt nahe, doch ein Blick in die Internetseiten<sup>27</sup> der entsprechenden Schweizer Vereine offenbart eine Tendenz, die auch in Luxemburg zu erkennen ist: Durch den Mangel an Flügelhörnern werden die Vereine dazu gezwungen, Klarinetten und Flöten aufzunehmen. Übrigens gehören auch Flügelhörner zu den Instrumenten, die aus den standardisierten, sogenannten sinfonischen Blasorchestern ausgemerzt wurden. In diesem Fall erinnert lediglich der Name an die ursprüngliche Besetzung, und dem Tribut der blasmusikalischen Globalisierung wird notgedrungen auch hier Rechnung getragen. Auf der anderen Seite finden in Belgien und in den Niederlanden regelmäßig Wertungsspiele für Fanfare-Besetzung statt, u. a. beim *Wereld Muziek Concours*, der im Vierjahresrhythmus in Kerkrade stattfindet. Damit wird eine kulturelle Überlieferung wertgeschätzt, die sich ihre Identität, wenn auch in schwindendem Maße, bis zum heutigen Tag bewahrt hat, auch wenn die neueren Tonschöpfungen für Fanfare dem blasmusikalischen Mainstream zuzurechnen sind. Das Fanfare-Orchester ist eine durchaus ernst zu nehmende Konzertformation. In Luxemburg ist auf den heutigen Tag nur ein einziges Orchester in dieser Besetzung übriggeblieben.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Damien Sagrillo, „Fanfare Wind Bands“, in: Bernhard Habla/Raoul Camus (Hrsg.), *Alta Musica*, Band 26, Schneider, Tutzing 2008, S. 369–381; mit Fanfare in Verbindung zu bringende Begriffe sind Fanfarenzug (deutsche Marschierformation), Batterie-Fanfare (französische Marschierformation), Harmonie-Fanfare (weiterer Begriff für ein französisches Amateurblasorchester), Signalinstrumente, Musikgenre usw.

<sup>26</sup> Vgl. Dieter Ringli, „Musikvereine“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 24. November 2011, auf der Internetseite <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11894.php>> (8/2018).

<sup>27</sup> U. a. Suche nach dem Begriff „Metallharmonie“.

<sup>28</sup> Und zwar die *Fanfare Municipale de Bonnevoie*, während viele andere nur noch den Namen tragen.

Der Verlust dieser Tradition scheint auf folgende Faktoren zurückzuführen sein: Während früher die Ausbildung des Nachwuchses im Verein organisiert wurde, sozusagen vom Vater auf den Sohn<sup>29</sup>, obliegt heute diese Aufgabe den Musikschulen. Dabei haben Modeinstrumente wie Klavier, Gitarre, Flöte usw. den Vereinen eine Reihe von Besetzungsproblemen beschert. Standardisierte Repertoires haben verschiedene Instrumente überflüssig gemacht, und so bringt die heutige Situation eine Anpassung an die globale Tendenz. Das bedeutet nichts Anderes als Übernahme von globalen Repertoires, von Besetzungsformen und von Instrumenten, bei gleichzeitigem Verlust von Identität und teilweise von Mitgliedern. Manch ein älteres Vereinsmitglied will sein Tenorhorn nicht gegen ein Euphonium tauschen bzw. von der Es-Tuba auf die B-Tuba wechseln. Dazu wäre er physisch nicht in der Lage. Noch weniger will er sich im Notenlesen eine andere Methode aneignen, z. B. Tubastimmen in C spielen; das ist in den Beneluxländern nicht üblich. Die Zeit mag die Lösung dieses „Problems“ mit sich bringen, aber handelt es sich hier wirklich um eine Lösung? Hier böte sich an, die oben besprochenen Dimensionen von Gewinn und Verlust in die Diskussion mit einfließen zu lassen. Das eben Gesagte deutet zweifellos auf einen Verlust hin. Dennoch wäre es unlauter, nur die negativen Aspekte hervorzuheben und durchaus positive Tendenzen zu verschweigen: Ausbildung und Zugriff auf pädagogisches Material, Vergleichbarkeit, weltweite Auswahl sind durchaus als Gewinn anzusehen. Sie haben einerseits zur Verbesserung der Musikausbildung beigetragen und, damit verbunden, zur Weiterentwicklung im Instrumentenbau. Zudem sind sie Ansporn für jüngere Blasmusiker, welche ihre älteren Kollegen nicht selten zu überzeugen wissen.

Um den Prozess der Globalisierung als einen multidimensionalen zu begreifen, bietet sich der Begriff der Glokalisierung an. Die Bedeutung lokaler oder regionaler Prozesse können damit unterhalb des Überbegriffs der Globalisierung verortet werden. Regionale Besonderheiten erfolgen mit den Instrumenten – und ich meine auch die Musikinstrumente – der Globalisierung. Auf das Blasmusikwesen in Luxemburg bezogen, möchte ich als Beispiel die alljährliche Springprozession in Echternach anführen, die ohne Mitwirkung der Musikvereine undenkbar wäre. Nicht zuletzt durch ihr Mitwirken wurde die Springprozession ins immaterielle Kulturerbe der UNESCO aufgenommen. Auf der anderen Seite haben sich die Repertoires und Besetzungen von einer nationalen bzw. europäisch-„nachbarschaftlichen“ Prägung hin zu einer globalen entwickelt.

<sup>29</sup> Nicht von der Mutter auf die Tochter, denn Mädchen und Frauen wurden erst zu einem späteren Zeitpunkt in Musikvereine aufgenommen.