

Mystifizierung

Inszenierung und Institutionalisierung des "Populären" in der Musik

Ich möchte einleitend den Versuch machen, etwas zu der Frage beizutragen, wovon eigentlich die Rede ist, wenn man behauptet, daß etwas "populär" sei, sei es Musik oder Irgend etwas anderes. Die naive Annahme, es handele sich bei Popularität um eine bloße Feststellung, ein quasi neutrales Urteil, dürfte sich sehr schnell hinter dem Verdacht verflüchtigen, daß dahinter stets auch konkrete Interessen verborgen sind, Interessen, die vielleicht auf etwas ganz anderes zielen als auf die unmittelbaren "Objekte" dieser Popularität.

Und wenn von "aktuellen Tendenzen" die Rede ist, dann kommt mir zugleich die immanente Zweischneidigkeit von Popularität bei Musik ins Gedächtnis. Konkret: Für das "ordentliche" Bürgerkind der Dreißiger oder Vierziger Jahre hatte es keineswegs populär zu sein, populäre Musik zu machen. Ich bin meinem ansonsten eher mittelmäßig verehrten ersten musikwissenschaftlichen Lehrer Rudolf Gerber im Nachhinein für eine diesbezügliche Erfahrung dankbar. Er war es, der mir gleich zu Beginn meines Studiums im Hinblick auf "populäres Musizieren" und "Geld-verdienen-Müssen" ein deutliches Licht aufgesetzt hat: Meine frühzeitig vorgebrachte Entschuldigung dafür, daß ich mein Studium erst mit einiger Verspätung aufnehmen könne, weil ich mich noch als Pianist in einer Swing-Band bei der Besatzungsmacht im Engagement befand, quittierte er zu Beginn des Wintersemesters 1946 in Göttingen mit der unzweideutigen Bemerkung: "Wenn ich rechtzeitig gewußt hätte, daß Sie Tanzmusik und Niggerjazz machen, hätte ich Sie nie zum Studium der Musikwissenschaft zugelassen, denn das zeugt von einem verdorbenen Charakter. Nun ist es leider zu spät." Unser Verhältnis war seither unbeständig; ich war ihm einerseits gram, andererseits hatte ich ein schlechtes Gewissen. Inzwischen sehe ich das längst anders. Rudolf Gerber hatte ja nur ausgesprochen, was "man" damals dachte, zu denken hatte als angehender akademischer Bürger. Er war so

etwas wie Sprachrohr eines Diskurses, innerhalb dessen nicht nur Jazz als Anti-Musik galt, sondern zudem, wenn auch in anderer Weise, Tanzmusik in pejorativem Sinne "populär" war. Er reflektierte nichts anderes als gängige, gleichwohl nebulöse Vorstellungen von "Anti-Popularität" in bezug auf die "eigentliche", nämlich "klassische" Musik (um das einmal verkürzt auszudrücken). Ein ordentlich gebildeter Bürger hatte davon die Finger zu lassen. Und überhaupt galt Jazz als etwas gänzlich Fremdes, durch die Besatzungsmächte, vor allem die "Amis", dem deutschen Volkstum übergestülpt: Man hatte ja den Krieg verloren. Den Begriff "Populärmusik" in dieser verallgemeinerten Form als ein festes und dem "klassischen" gegenüber abgesondertes Repertoire gab es damals in der Form noch nicht.

"Tendenzen"

Wenn von "Tendenzen" die Rede ist, dann schwingen dabei Annahmen über Einstellungen und Interessen mit. Eigeninteressen oder von außen gemanagte, die jedoch am besten wie Eigeninteressen aussehen. Tendenzen sind verwandt mit gängigen Topoi wie "Markt" oder "Trend", hinter ihnen versteckt sich "Planung", "Design", "Management", Strategien des ökonomischen oder politischen Kalküls. Einzubeziehen wäre hier wohl auch das jüngste Kind aus der Managementkiste, dessen Alter wahrscheinlich nur in Vergessenheit geraten ist: "Corporate Identity": Sage mir, welchem Trend du anhängst und ich sage dir, wer du bist. Das ganze ist natürlich überhaupt nicht neu, denn dahinter verbirgt sich das, was im Militarismus des Barock "Esprit du Corps", bei den Preußen dann "Corpsgeist" genannt wurde – "Alexander-Regiment! Äh, kolossal!". Ein Konglomerat von eigenem und inszenierten Selbstbewußtsein.

Eine konstruktivistische These:

das "Populäre" ist erst eine Erfindung des 20. Jahrhunderts

Meine Absichten sind begrenzt. Es geht um nicht viel mehr als um einen Versuch, in bezug auf das sogenannte Populäre einige konstruktivistische Überlegungen ins Spiel zu bringen. Um dieses Konstruktive, die Emergenz der Sache sichtbar zu machen, beschränke ich mich im wesentlichen auf vergangene Mentalitäten, auf das 19. Jahrhundert. Dort war dieses und jenes

Verhalten natürlich längst auch schon "populär", das Populäre war aber noch nicht abstrakt gemanagt. Eines aber ist kennzeichnend: Das, was damals populär war, hatte immer schon sehr viel mit Musikalischem zu tun. Noch nicht mit einem eng umgrenzten Repertoire, das man hätte "Populärmusik" nennen können. Wohl aber mit Lust und Spaß. Es war das, was Theodor Fontane "unterhaltlich" genannt hätte. Und dieses "Unterhaltliche" hatte keineswegs einen pejorativen Unterton: Erst das Übermaß, das Banale, das Massenhafte, Aufdringliche.

Es wäre schon viel gewonnen, wenn meine Überlegungen dazu beitragen würden, die diesbezüglichen "Dinge" in unseren Köpfen ein wenig "in schöne Ordnung" zu bringen, was Jan Battista Vico, der Renaissance-Philosoph, als das letzte Ziel wissenschaftlichen Arbeitens ansah – eben kaum mehr. Nicht von ungefähr warnte daher auch Karl Jaspers vor diesem "mehr", wenn er einmal meinte, das Unheil menschlicher Existenz beginne damit, daß das wissenschaftlich Gewußte für das Sein selbst gehalten werde; und das beginne spätestens dann, wenn alles, was nicht wissenschaftlich wißbar sei, als nicht existent gelte ⁽¹⁾. Das Pflaster, auf dem man auch lustvoll rutschen kann, beginnt mit der Frage, wie "wirklich" denn eigentlich "Wirklichkeit" sei. Wie wirklich also ist diejenige des "Populären"? "Es sind nicht die Dinge, die uns beunruhigen, sondern die Meinungen, die wir von den Dingen haben", so zitiert Paul Watzlawick bei Gelegenheit den alten Epiktet, der das schon im ersten Jahrhundert nach Christus von sich gegeben haben soll.

Was also geht heute in den Köpfen vor, wenn der Topos "Populär" auftaucht? Das, was dazu und darüber gesagt wird, klingt sehr nach Mythos mit verschleiertem Hintergrund. Es "geistert" durch unseren kulturellen Diskurs, denn es verschanzt sich hinter Präfixen und Attributen. Verschleiert **es** sich oder verkleiden **wir** es? Das ist hier die Frage. Wahrscheinlich beides. Da scheinen mir Absichten im Spiel ("die ich rief die Geister...") und Tendenzen der Selbstorganisation ("...werd ich nun nicht los!").

Das sogenannte Populäre erscheint zuweilen in zweifach paradoxer Verkleidung: Einmal ist da etwas (eine Melodie) oder jemand (ein "Star"), das/der als populär gilt, wohlgekommen, akzeptiert, irgendwie beruhigend, der Schleier des "Wir", der Identifikation. Andererseits kann "Populäres" auch verdächtig

werden: Unter dem Schleier des Populären erscheint das Nicht-Besondere, das abgeplattet Banalisierte. Aber wem erscheint etwas so und warum?

Hören wir Heinrich Heine, dem Popularität keineswegs gegen den Strich ging, aus Berlin am 16. März 1822:

"Haben Sie noch nicht Maria von Webers »Freischütz« gehört? Nein? Unglücklicher Mann! Aber haben Sie nicht wenigstens aus dieser Oper »das Lied der Brautjungfern« oder »den Jungfernkranz« gehört? Nein? Glücklicher Mann!

Wenn Sie vom Hallischen nach dem Oranienburger Tore, und vom Brandenburger nach dem Königs Tore, ja selbst, wenn sie vom Unterbaum nach dem Köpenicker Tore gehen, hören Sie jetzt immer und ewig dieselbe Melodie, das Lied aller Lieder – »den Jungfernkranz«.

[...] Bin ich mit noch so guter Laune des Morgens aufgestanden, so wird gleich alle meine Heiterkeit fortgeärgert, wenn schon früh die Schuljugend, den »Jungfernkranz« zwitschernd, vorbeizieht. [...] Die kleine Wäscherin kommt »mit Lavendel, Myrth und Thymian«. So gehts fort. Mein Kopf dröhnt. Ich kanns nicht aushalten, eile aus dem Hause und werfe mich in meinem Ärger in eine Droschke. Bei ***li steig ich ab. Die Türe fliegt auf. Die Holde sitzt am Pianoforte, empfängt mich mit einem süßen »Wo bleibt der schmucke Freierrmann, ich kann ihn kaum erwarten« [...] und sie windet wieder ihren Jungfernkranz, und windet, und windet, bis ich vor Seelenangst ausrufe: »Hilf Samiel!« ⁽²⁾

Hier wird deutlich, was Carl Maria von Weber damals umgetrieben hat. Musikologen hören es vielleicht nicht gern: Er hat strategisch seine Popularität ins Werk gesetzt. Das Publikum als Objekt der intendierten – und inszenierten Popularität stand im Visier seines Konzeptes. Nur sollte es dies nicht merken. Was Carl Maria von Weber über sein Publikum dachte, liest sich bei seinem Freund und Gewährsmann Johann Christian Lobe 1825 so:

"[...] das kalt und matt und gleichgültig vor eine Kunsterscheinung tretende Publikum muß stark angegriffen, muß zur Aufmerksamkeit und Teilnahme gezwungen, muß mit Macht in den Kreis derselben hineingerissen werden, denn freiwillig erhitzt es sich nicht [...]. Und das Mittel, das nur zur Energie des Ausdruckes hilft, das heißt – Übertreibung" ⁽³⁾

Ob das nun so stimmt, die Frage stellt sich nicht, denn wir können ohnehin nicht mehr wissen als das, was von einem Beobachter gesagt worden ist, den wir, aus welchen Gründen auch immer, für

kompetent erklären müssen. Das ist nichts anderes als das, was Heinz von Foerster reklamiert, einer der "Erfinder" der neuen und zugleich uralten Denkrichtung des Konstruktivismus. Dafür hat er auch ein einleuchtendes Etikett parat, das der "Kybernetik zweiter Ordnung" oder einer "Kybernetik der Kybernetik". Dieses Denken basiert, läßt man seine lange Genesis einmal beiseite, u.a. auf dem Satz, den Heinz von Foerster als "Humberto Maturanas Theorem Nr. 1" bezeichnet hat. Er lautet: "Alles Gesagte wird von einem Beobachter gesagt". Woran sich "Heinz von Foerstes Folgesatz Nr. 1" anschließt: "Alles Gesagte wird zu einem Beobachter gesagt" (4).

Nun geht es nur in der philosophischen Vereinfachung um den singulären "Beobachter", der nicht lediglich **von** etwas spricht, sondern dieses auch **zu jemandem** sagt. Denn selten führt heute einer allein etwas im Schilde, sicher im Unterschied zum 19. Jahrhundert, wo Carl Maria von Weber sich in erster Linie als ein Singular sah ("das Genie", dem in erster Linie daran gelegen war, sein "Denkmal zu putzen").

Hinter Popularitätsfloskeln stecken oftmals handfeste Interessen der Koordinierung von Macht zwischen Interessengruppen. Machtkoordination aber erfordert zugleich Verschleierung, um sich keine Blöße zu geben. Ich will darauf gar nicht weiter eingehen, sondern das nur anmerken, um auf einen zentralen Aspekt zu kommen, den der Mystifizierung.

Von Mysterium zur Mystifizierung

"Mysterium" ist ein sehr alter Begriff. Er ist aus der griechischen religiösen Kultur überkommen und bezog sich auf Kulte, für die ein **Schweigegebot** charakteristisch war. Man kannte weder das Woher, noch das Wohin. Ein Mysterium war der Zeit entrückt. Das Schweigen darüber zu brechen galt als größter Frevel. Mysterien erschienen in diesem Glaubenskontext als so etwas wie ein "objektiver" Bestand.

Erst die Konstruktivisten unter den Psychologen und Psychiatern haben insofern Bewegung in die Sache gebracht, als sie – im Rahmen der Familienpathologie – die strategische Komponente aufgedeckt haben. Sie haben den psychologischen Begriff der Mystifizierung erfunden. Die konstruktivistische Revolution besteht

nun vor allem darin, daß es dadurch möglich wird, Mysterien nicht als existent anzusehen – sie also immer schon "sind" –, sondern darauf abzuheben, daß Mysterien irgendwann erzeugt wurden bzw. werden, und daß das zumeist wohl identifizierbare Motive hat.

Einer dieser Konstruktivisten, Ronald J. Laing (5), hat sich im Rahmen der Familien-Psychiatrie genauer mit dem Begriff der Mystifizierung auseinandergesetzt. Er interpretierte ihn differenzierter als einmal Karl Marx, der ihn, wie er meinte, "im Sinne einer nicht zu durchschauenden Verdrehung dessen (Verstand), was vor sich geht (...) oder was getan wird (...) im Dienste der Interessen einer sozio-ökonomischen Klasse" (6). Unter Mystifizierung verstand Laing konkret Strategisches und zwar

"sowohl den Akt des Mystifizierens als auch den Zustand des Mystifiziertwerdens. [...] Mystifizieren im aktiven Sinne bedeutet, einen Vorgang verschleiern, verdunkeln oder maskieren, gleichviel, ob es sich um Erleben, Aktion, Prozeß oder sonst etwas handelt, das zur »Streitfrage« werden kann. Dadurch entsteht Verwirrung: Es wird unmöglich zu erkennen, was wirklich erlebt oder getan wird oder was vor sich geht, und es wird unmöglich, die tatsächlichen Streitpunkte festzustellen und zu unterscheiden. Die Folge ist, daß richtige Auffassungen ersetzt und Scheinfragen als die tatsächlichen Streitobjekte ausgegeben werden. Der Zustand der Mystifizierung [...] kann, muß aber nicht, mit dem Gefühl identisch sein, konfus gemacht oder verwirrt zu werden" (7).

In der Familienkonstellation gehört zur Mystifizierung "untrennbar das Handeln einer Person gegenüber einer anderen. Sie ist **transpersonal**" (8). Was sich durchaus auf unser weniger pathologisches Problemfeld übertragen und verallgemeinern läßt: Zur Mystifizierung gehört untrennbar das Handeln zumindest einer Person gegenüber zumindest einer anderen. Konkrete Mystifizierungen werden in den allermeisten Fällen von Interessengruppen getragen, die durchaus auch Familienclans sein können.

Eine Hauptfunktion der Mystifizierung sieht Laing darin, daß sie darauf abzielt, "den Status quo zu erhalten (bzw.) stereotype Rollen zu verteidigen und andere Menschen in eine Schablone, ein Prokrustes-Bett zu pressen" (9).

Ich glaube, daß hier eine wesentliche Funktion der Mystifizierung in Verbindung mit dem ebenfalls relativ neu erfundenen Begriff des "Populären" angesprochen ist: Auch hier scheint es darum zu gehen, irgend einen Status quo aufrecht zu erhalten. Dieser muß ja selbst nicht "musikalisch" sein. Er kann auch so etwas wie kollektive Identität betreffen, die "man" aufrecht erhalten will.

Was ist musikalisch populär, was ist populäre Musik?

Der Begriff des Populären ist ziemlich neu. Eine Mystifikation stellt er schon deshalb dar, weil nie genau gesagt wird, was da eigentlich populär ist. Populär ist, was in irgend einer Weise ein **Gefühl** von "Gemeinsamkeit" zu spiegeln scheint, oder was darauf anspielt. Wie weit aber reicht "Gemeinsamkeit" oder gar "Gemeinschaft"? "Populäre Musik", "Populärmusik", "Popmusik" – wie immer man die Varianten auswählen mag – übertragen zugleich so etwas wie eine implizite Semantik von Geborgenheit in der Gemeinsamkeit, von: Du kannst damit rechnen, daß sie vielen anderen **auch** gefällt. Du bist "in", "Insider", "up-to-date" usw., du kannst dich darauf verlassen, daß du nicht allein bist. Populäre Musik als Gegenterrain zum Single-Dasein? Die Annahme der Möglichkeit einer unbewußten Mentalität des Schwimmens auf dem "Ozean des Populären" liegt zumindest nahe. Horst Eberhard Richter hat dieses Problem von der Seite der Gruppensolidarität her beleuchtet, das er darin sieht, "das Maß an innerer oder auch äußerer Isolation auszuhalten, (...) anstatt sich jeweils passiv von den Strömungen (...) mitziehen zu lassen, die eine gefügige Anpassung mit einer schützenden Geborgenheit prämiieren" (10). Musikalisch Populäres als "Nest" der Geborgenheit.

Popularität – oder was man an Gefühlen damit verbindet – spielt auch auf eine Besonderheit unserer Gegenwartskultur an, auf das unterschwellige oder auch unbewußte Bedürfnis nach Therapie. Dies scheint durch musikalisch Populäres substituierbar, vielleicht sogar ersetzbar. Therapie wäre hier eher in seinem ursprünglichen und viel weiter gefaßten Wortsinn gemeint, als so etwas wie das einander mit großer Aufmerksamkeit (freundlich) behandeln, das (einander) zu gewinnen suchen, pflegen, heilen. Also längst noch nicht das, was sich in Diskursen und Theorien eingeschliffen und verselbständigt hat. Latentes Therapiebedürfnis wird in den

verschiedensten Situationen musikalisch "populären" Verhaltens kenntlich. Aber auch das Therapeutische wird gemanagt, ich hoffe mit mäßigem Erfolg, denn man sieht vielleicht doch zu leicht die Absicht. Ich denke an die mannigfaltigen Bemühungen, die man unter dem Slapstick-Titel "Musikalische Hausapotheke" zusammenfassen könnte. Doch das führt vom Thema ab.

Nun sind wir als gymnasial sozialisierte Bildungskinder nahezu von Kindheit an darauf geprägt, "Musik" primär als eine Welt der großen Kunstwerke zu verstehen, zugleich aber der "anderen" zwar zuzuneigen, ihr gegenüber aber ein schlechtes Gewissen zu haben. Das "unterm Strich" gilt in der Zeitung so wenig wie in der Musik. Gute Musik, Schlechte Musik, Klassische Musik, Neue Musik, Alte Musik, Rock, Pop, Jazz: Immer läuft es darauf hinaus, daß quantifizierbare, benennbare Mengen von "Stücken", "Werken", "Titeln" die Welt des Musikalischen besiedeln, um deren Wert und Unwert dann gestritten wird. Das alles geschieht im Rahmen eines hintergründigen Einvernehmens, das die Sache bewegt und zugleich in Grenzen hält. Dieses große und zugleich hintergründige Einvernehmen könnte man "unsere Gegenwartskultur" nennen, wobei die Einschränkung auf "Gegenwart" fast wie ein Sakrileg erscheint, scheinen die Regeln des Für und Wider doch durchaus zeitlos zu gelten. Gleichwohl: Was populär ist, was das Besondere oder gar das Ab-Sonderliche, das zeigt sich erst an den Bruchstellen, sofern solche sichtbar werden. Die Forscher der Nouvelle Histoire haben hier einen Begriff ins Spiel gebracht, der sich zum Glück durch einige Unschärfe auszeichnet, den der "Mentalität". "Mentalität" erinnert sehr an die Weisheit von Epiktet, der davon sprach, daß es nicht die Dinge sind, die uns beunruhigen, sondern die Meinungen, die wir von den Dingen haben.

Wenn wir uns darauf konzentrieren, über unsere Meinungen von den Dingen zu reflektieren und trotzdem darauf zu verzichten, unsere Meinungen – zumal, wenn wissenschaftlich "abgesichert" – für die Dinge selbst zu halten, dann haben wir eine Chance des konstruktiven Denkens, das ja immer zugleich ein Eingreifen in die kulturellen Prozesse ist. Es könnte schon ein attraktiver Weg von Aufklärung neuer Art sein, Mystifikationen als strategische Handlungen zu begreifen, einschließlich ihrer Inszenierungen und Institutionalisierungen.

Frühes 19. Jahrhundert: Die Popularität des Claviers

Einen unerwarteten Einblick in Usancen, die einen impliziten Begriff von Popularität mit musikalischen Verhaltensweisen verbinden, bot sich mir vor einiger Zeit dadurch, daß ich eine Remittende auffand. Es handelt sich um das Kriegstagebuch eines – so könnte man ihn bezeichnen – zaristischen Haudegens, des Barons Berend-Johann (genannt Boris) Uxkull, eines livländischen Adligen und Vorfahrens des Biologen Jakob Baron von Uexküll. Dieses Tagebuch enthielt persönliche Notizen, die nicht an einen öffentlichen Leserkreis adressiert waren. Umso interessanter sind hier die zwischen 1812 und 1815 aufgezeichneten Notizen, die einer seiner Nachfahren herausgebracht hat (11).

Interessant ist vor allem die Tatsache, daß zwischen "Armeen und Amouren" dem Klavier ein unerwartet populärer Rang eingeräumt wird. Dies läßt sich hier nur an einigen wenigen Beispielen deutlich machen, erinnert mich aber zugleich an die Korrespondenzen Friedrichs des Großen mit seinem geheimen Kammerier Fredersdorf, in denen – ebenfalls unerwartet – der Flöte nahezu Vorrang vor Staatsgeschäften eingeräumt wurde. Hier einige Beispiele:

31. März 1812:

"[...] Ich hatte das Vergnügen, bei einem Apotheker Klavier spielen zu können, bei dem ich meine Zeit bis 6 Uhr verbrachte." (12)

12. April 1812:

"Wir sind bei einem Forstmeister untergebracht, der uns gut aufgenommen hat. Seine Nichte erschien nach dem Mittagessen; sie spielte Klavier und sang recht hübsch die Romanze »Parle moi de ce que j'adore«. (13)

8. Mai 1812:

"Welch Glück, soeben habe ich ein Piano gefunden; oder um mich richtig auszudrücken, ein schlechtes Clavecin. Außer diesem Schatz habe ich noch einen anderen entdeckt, der noch um vieles schöner ist: zwei charmante Wesen, recht gut erzogen und sehr lustig. Ich spreche von den beiden Töchtern [...] Lopatinsky."

Und in Fortsetzung dieses Berichtes schreibt er am 11. Mai:

"[...] Welch Glück! Ein Clavecin, lebenswürdige Menschen und dazu noch Eltern, die es nicht lieben, die Jugend zu incommodieren".

Und zum Schluß noch diese Notiz vom 19. Mai 1812:

"Die Conversation bewegte sich um wirtschaftliche Dinge, von denen ich herzlich wenig verstand. Da hört man einen Wagen anrollen – und wie

berührt es mich, als ich die Fräulein Lopatinsky mit ihren Eltern eintreten sehe. Sofort stellt sich Lustigkeit zwischen uns ein. Ein Piano, das in der Ecke eines Zimmers steht, bot uns angenehme Unterhaltung."

Schließlich ist eine der Töchter zuviel (20. Mai):

"Wie aber die Jüngere loswerden? So bat ich sie, mir eine Mazurka abzuschreiben, die sie sehr gern hatte. Sie stimmte endlich zu, warf uns beiden aber einen mißtrauischen Blick zu und fragte naiv: Was werdet Ihr beide denn tun?" (14).

Dieser naiven Zuwendung zur Unterhaltlichkeit des Claviers steht auch schon der durch seine Popularität erzeugte Überdruß gegenüber, der aus den Zeilen Heinrich Heines leuchtet. So berichtet er aus Paris am 20. März 1843:

"[...] Aber die herrschende Bourgeoisie muß ihrer Sünden wegen nicht bloß alte classische Tragödien und Trilogien, die nicht classisch sind, ausstehen, sondern die himmlischen Mächte haben ihr einen noch schauderhafteren Kunstgenuß bescheert, nämlich jenes Pianoforte, dem man jetzt nirgends mehr ausweichen kann, das man in allen Häusern erklingen hört, in jeder Gesellschaft, Tag und Nacht. Ja, Pianoforte heißt das Marterinstrument, womit die jetzige vornehme Gesellschaft noch ganz besonders torquiert und gezüchtigt wird [...]. Ach, meine Wandnachbarinnen, junge Töchter Albions, spielen in diesem Augenblick ein brillantes Morceau für zwei linke Hände. Diese grellen Klimpertöne ohne natürliches Verhalten, dieses erzprosaische Schollern und Pickern, dieses Fortepiano tödtet all unser Denken und Fühlen, und wir werden dumm abgestumpft, blödsinnig. Dieses Überhandnehmen des Clavierspielens und gar die Triumphzüge der Claviervirtuosen [...] zeugen ganz eigentlich von dem Sieg des Maschinenwesens über den Geist" (15).

Das Clavier ermöglichte so etwas wie Intimität im populären Musizieren. Auf diesem Humus ist einmal auch der Topos "Gemütlichkeit" erwachsen. Die Moden aber kamen und gingen. Sie wurden jedoch noch nicht im heutigen Sinne gemanagt. Erst in dem Augenblick, wo der Kommerz die Popularität in großem Umfang zu steuern sich anschickte, änderte sich das. Und das begann mit der Organisation der Musik im Vereinswesen. Ich möchte das im folgenden andeuten.

Musikvereine: Institutionalisierung eines Bedürfnisses

Im vergangenen Jahrhundert wurde das Bedürfnis nach Gemeinsamkeit, nach Aufgehobensein, mehr und mehr organisiert und institutionalisiert. Es entstand ein umfassendes

Musikvereinswesen. Man traf sich und pflegte ein musikalisch strukturiertes Miteinander. Dieses Miteinander erschöpfte sich keineswegs in ästhetischen Ansprüchen an "hohe Kunst" und die durch sie zu erreichende "Erbauung". Es handelte sich um eine umfassende und zugleich in tiefere emotionale Bereiche hinreichende Ritualisierung des Musikalischen.

Interessantes darüber berichtet z.B. Friedrich Chrysander im 2. Band seiner Jahrbücher für die Musikalische Wissenschaft von 1867, wovon einiges auf, anderes zwischen den Zeilen steht. Insgesamt sind in seinem "Versuch einer Statistik der Gesangsvereine und Concertinstitute Deutschlands und der Schweiz" (16) nahezu zweihundert Institutionen abgehandelt von Aachen bis Zwickau mit z.T. sehr genauen Angaben über die jeweiligen wirtschaftlichen und organisatorischen Bedingungen. Chrysander gründete sein Verzeichnis

"auf directe Mittheilungen von den Vereinen, die fast sämmtlich in den ersten Monaten des Jahres 1865 gesammelt sind. [...] Das Verzeichnis hätte sich leicht erweitern lassen durch Aufnahme von Berichten, wie sie sich in Musikzeitungen und anderswo finden. Wir haben es vorgezogen, die Nachrichten aus erster Hand lieber unvollständig zu geben, als sie mit derartigen Notizen zu vermischen und lassen auch die Beschreibungen [...] möglichst unangetastet [...]" (17).

Er hat also mitgeteilt, woran den Institutionen lag und nicht, was andere darüber dachten. Das kann von großem Wert sein. Ich gehe hier nicht auf den hohen Anteil geistlicher Chormusik ein, der den Rahmen wesentlich prägt. Nur einzelne Hinweise sollen hier interessieren, die auf eine spezifische Mentalität des damals Populären hindeuten. So verweist der Aschersleber Gesangsverein auf "verschiedenartige, aber vorzugsweise ernste Musik" (18), was darauf hindeuten scheint, daß neben, oder besser: **vor** der "ernsten" eine (unbenannte) populäre Musik rangierte, über deren Charakter zeitgenössische Liederbücher Auskunft geben.

Über Berlin und seine "Singakademie für geistliche und damit zunächst verwandte ernste Vokalmusik, insbesondere Gesang im gebundenen Stil" merkt Chrysander an: "Diese berühmte Akademie war in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts ein Muster für ganz Deutschland und ist bei der Gründung der meisten Vereine dieser Art anregend und in ihren Grundzügen maßgebend gewesen (...)". Gleich danach erscheint der

Stern'sche Gesangsverein "für Oratorien u. a. gute Musik ohne Bevorzugung einer besonderen Zeit oder Kunstgattung. Gestiftet durch den Dirigenten, Prof. und Musikdirektor Julius Stern am 3. Dec. 1847" (19), eben jenem Stern, der das später so berühmte Stern'sche Konservatorium begründete und leitete, das die Königliche Hochschule für Musik u.a. mit seinen berühmten Lehrern, unter ihnen Edwin Fischer, zeitweilig in den Schatten zu stellen drohte. Jenes Institut war keineswegs allein der "ernsten" Musik verpflichtet, vielmehr der ernsthaft guten umfassenden Ausbildung seiner Absolventen, deren Erfolge ohne Frage auf das Renommée dieser Anstalt zurückwirkten.

Ein besonderer Aufschluß über die musikalische Mentalität ist in dem Bericht über die "Sinfonie-Concerte der Liebig'schen Kapelle für Instrumentalmusik" enthalten. Begründet wurde diese "Berliner Symphoniekapelle" durch Carl Liebig, 1808 in Schwedt geboren. Dieser war zunächst Klarinettist im Alexander-Regiment, einem der feinsten preußischen Regimenter einschließlich seinem weitaus populärsten Musikkorps, und – so berichtet das Riemann-Lexikon (20) – veranstaltete seit 1843 in verschiedenen Lokalen (...) populäre Symphoniekonzerte, welche großen Anklang fanden, so daß dasselbe bald von den besten Berliner Gesangsvereinen (der Singakademie, dem Sternschen Gesangsverein etc.) für Konzerte herangezogen wurde". Das erhellt die bei Chrysander angefügte Bemerkung über die Liebig'sche Kapelle: "Vielleicht die beste Musik, welche bei Tabak und Kaffee gemacht wird. Jährliche Einnahme 10,000 bis 12,000 Thlr." (21). Carl Liebig nützte am Ende wenig, daß er 1860 den Titel eines königlichen Musikdirektors erhielt; 1867 liefen ihm die Musiker davon und begaben sich unter die Leitung von Julius Stern. Ein anderer Teil wird unter Benjamin Bilse nach Paris zur Weltausstellung gegangen sein. Dessen Konzerte standen später in hohem Ansehen, bis auch ihm die Musiker davon liefen und sich 1882 zum späteren Berliner Philharmonischen Orchester verselbständigten: Mentalitätenwandel oder Veränderung der wirtschaftlichen Situation. Das kann hier offen bleiben, denn hier geht es um Organisation und Inszenierung der musikalisch Populären.

Was musikalisch populär war, ähnelt noch in keiner Weise der heutigen Verhältnissen. Die Berliner Philharmonie wird kurz nach

ihrem Entstehen in der Zeitschrift für Bauwesen 1890 dahingehend beschrieben (22),

"daß der Reichshauptstadt ein großes öffentliches Concerthaus fehlt und sie in dieser Beziehung hinter mancher deutschen Kleinstadt zurücksteht. Die Anstalten, welche den Schauplatz der Bethätigung des regen Berliner Musiklebens bilden, sind privater Art, sie bieten keine Gewähr dafür, daß sie ihrer Bestimmung dauernd erhalten bleiben und es spiegelt sich dieses ihr Wesen in ihrer Erscheinung und ihrem baulichen Werthe wieder. Wenn das im allgemeinen auch von der größten und neuesten von ihnen, von der »Philharmonie« in der Bernburger Strasse gilt, so besitzt dieses Concerthaus, welches aus dem Umbau einer früher dem Sport des Rollschuhlaufens dienenden Anlage hervorgegangen ist, in seinem Hauptraume, dem großen Musiksaale, doch ein Architekturstück von so bleibendem Werthe, daß es [...] auch in diesen Blättern festgehalten zu werden verdient" (23).

Doch die musikalische Mentalität war durchaus einer Popularität zugetan, wie man sie später nur allzu gern wegerklärt hätte. Man nannte die Philharmonie nämlich pietätlos "Bierdom". Und ein Philharmoniker berichtete damals:

"[...] wir oben haben unser ungewöhnlich hoch gelegenes Podium immer als eine Art Altar empfunden, von dem aus wir »predigen« durften. Unten gab es nicht nur festlich gestimmte Musikhörer, sondern da wurden auch die großen Berliner Bälle abgehalten, so daß wir bei unseren Vormittagsproben nicht selten Spuren [...] in Gestalt von vergessenen Handschuhen, Fächern, Schleiern oder Masken vorfanden".

Ein anderer Bericht spricht deutlich die Realität aus:

"Am Sonntag konnte [...] der gemütlich rauchende und Bier trinkende Familienvater im Kreise seiner Lieben zwischen der 'Freischütz'-Ouvertüre und den Ungarischen Tänzen von Brahms etwa das »Behüt dich Gott« von Neßler oder ein Abtsches Lied als Trompetensolo hören. Bei der Mittelstrophe der 'Post im Walde' blies der Solist sogar draußen im Seitengang. Nach solchen Lieblingsstücken gab es stürmischen Beifall" (24).

Schlußbetrachtung

Mir ging es in meinen Ausführungen eigentlich nur darum, den magischen Begriff der "Popularität" von verfestigten Vorstellungen abzulösen, um seine konstruktive Komponente sichtbar und damit auch verhandelbar zu machen.

"Populär ist, was gefällt" – das ist nur die eine Seite. Die andere, und die gilt es freizulegen, um der konstruktiven Phantasie Raum

zu geben: "Populär soll sein, was gefallen soll". Sie gilt nur so lange, wie sich der Mensch als Konsument verhält, sich aber nicht als solcher begreift.

Anmerkungen

- (1) Zitiert nach einer Sendung vom 18.11.1993 SFB 3.
- (2) Heinrich Heine: Briefe aus Berlin. Zweiter Brief. In: Heinrich Heine: Reihe Hanser Werkausgabe. Bd. 3. 1976, S. 25 f.
- (3) Johann Christian Lobe: Selbsterkenntnisse eines Schaffenden. Eine Unterredung mit C. M. von Weber im Jahre 1825. Abgedr. in: Blätter der Staatsoper (Berlin). 1 (1921). H. 8, S. 2-8. Vgl. hierzu: Hans-Peter Reinecke: Die Freischütz-Ouvertüre: Eine psychologische Interpretation. In: Roland Posner und Hans-Peter Reinecke (Hrsg.): Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften. Wiesbaden: Athenaion 1977, S. 244 - 249.
- (4) Heinz von Foerster: Kybernethik. Berlin: Merve-Verlag 1993, S. 84f.
- (5) Ronald J. Laing: Mystifizierung, Konfusion und Konflikt. In: Schizophrenie und Familie. Beiträge zu einer neuen Theorie von Gregory Bateson u.a. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 274 - 304.
- (6) Ibid. S. 274.
- (7) Ibid. S. 275.
- (8) Ibid. S. 282.
- (9) Ibid. S. 285.
- (10) Horst Eberhard Richter: Flüchten oder Standhalten. Reinbek: Rowohlt 1976, S. 29.
- (11) Boris Ukkull: Armeen und Amouren. Ein Tagebuch aus napoleonischer Zeit. Hrsg. von Jürgen-Detlev Freiherr von Uexküll. Reinbek: Rowohlt 1971.
- (12) Ibid. S. 22.
- (13) Ibid. S. 28.
- (14) Ibid. S. 38 ff.
- (15) Heinrich Heine: Zeitungsberichte über Musik und Malerei. Frankfurt am Main: Insel 1964, S. 142 f.
- (16) Friedrich Chrysander: Jahrbuch für die Musikalische Wissenschaft 2 (1867), S. 337 - 374.
- (17) Ibid. S. 338.
- (18) Ibid. S. 339.
- (19) Ibid. S. 341.
- (20) Hugo Riemanns Musik-Lexikon. Leipzig: Max Hesse 7/1909, S. 820.
- (21) Friedrich Chrysander: Statistik der Gesangvereine ... Ibid. S. 342.
- (22) "Der Concertsaal der Philharmonie in der Bernburger Strasse in Berlin" Repr. Nachdruck in: Philharmonischer Almanach I. Hrsg. vom Berliner Philharmonischen Orchester. Berlin 1982. S. 8-12.
- (23) Ibid. S. 8.
- (24) Erwin Kroll: Damals in der Bernburger Straße. In: Philharmonischer Almanach I. Ibid. S. 14.