

Christoph Wulf

Immaterielles kulturelles Erbe

Aktuelle Entwicklungen und grundlegende Strukturelemente

Die *UNESCO Konvention zum Schutz immateriellen kulturellen Erbes* von 2003 umfasst fünf Felder lebendiger Kultur, aus denen die Praktiken für das bundesdeutsche Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes und für die »Repräsentative Liste« der UNESCO ausgewählt werden.¹ Spätestens seit dem Inkrafttreten der Konvention ist einer internationalen Öffentlichkeit bewusst geworden, dass die von Millionen Menschen ausgeübten immateriellen kulturellen Praktiken für die Erhaltung und Transformation lebendiger Kultur nicht weniger wichtig sind als die herausragenden Monumente der Welterbe-Stätten. Mehr und mehr wird die Verwobenheit beider Formen des kulturellen Erbes deutlich. Die Welterbe-Stätten hätten nicht gebaut werden können, wenn es nicht die dazu erforderlichen Handwerks- und Kulturpraktiken gegeben hätte. Auch hätten sie nicht ihre Bedeutung erlangt, wenn es keinen lebendigen Umgang mit ihnen im Rahmen kultureller Praktiken gegeben hätte. Unter diesen Praktiken des immateriellen kulturellen Erbes (IKE) spielen unter *anderen* Formen der Musik, des Gesangs und des Tanzes eine wichtige Rolle. Seit Deutschland 2013 der Konvention beigetreten ist, wächst auch hier das Bewusstsein für die weitreichende gesellschaftliche Bedeutung der immateriellen kulturellen Praktiken. Diese Praktiken werden aus den folgenden fünf Bereichen ausgewählt:

1. mündliche Traditionen und Ausdrucksformen: z. B. Auseinandersetzung mit dem Rattenfänger von Hameln;
2. darstellende Künste: z. B. Chormusik in deutschen Amateurchören; Moderner Tanz; Deutsche Theater- und Orchesterlandschaft; sächsische Knabenchöre; Orgelbau und Orgelmusik; Vogtländischer Musikinstrumentenbau

in Markneukirchen; Passionsspiele Oberammergau; Choralsingen; Singen der Lieder der deutschen Arbeiterbewegung;

3. gesellschaftliche Bräuche, Rituale, Feste: z. B. Rheinischer Karneval mit allen seinen lokalen Varianten; Schwäbisch-Alemannische Fastnacht; Peter-und-Paul-Fest in Bretten; Lindenkirchweih Limmersdorf; Gesellschaftliche Bräuche und Feste der Lausitzer Sorben im Jahreslauf;
4. Wissen und Praktiken im Umgang mit der Natur und dem Universum: z. B. das Kneipen;
5. Fachwissen über traditionelle Handwerkstechniken: z. B. Flößerei; deutsche Brotkultur; Reetdachdecker-Handwerk; Köhlerhandwerk und Teerschwelerei; Salzwirker-Brüderschaft im Thale zu Halle; Genossenschaftsidee.

Wie die Beispiele zeigen, gehören zum immateriellen kulturellen Erbe auch zahlreiche Formen und Traditionen der Musik und des Gesangs, in deren Inszenierung und Aufführung kulturelle Traditionen lebendig gehalten werden. Am Beispiel der kulturellen Bedeutung der Chöre im Baltikum und in Deutschland lässt sich exemplarisch zeigen, welche herausragende Rolle diese Form gemeinschaftlichen Singens und Musizierens innerhalb des immateriellen kulturellen Erbes spielt. Weitere Beispiele gesellschaftlicher Bräuche, Rituale und Feste, in denen Musik eine Rolle spielt, lassen sich nennen. Auch Wissen und Praktiken des Umgangs mit der Natur und Beispiele von Fachwissen über traditionelle Handwerkstechniken wie Geigenbau in Italien oder Orgelbau in Deutschland sind erwähnenswert.

Das bundesweite Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes enthält zurzeit 34 Einträge, die kontinuierlich ergänzt werden. Diese machen die Vielfalt kultureller Ausdrucksformen in und aus Deutschland sichtbar. Die Praktiken des immateriellen Kulturerbes sind Darstellungen des menschlichen

1 UNESCO: *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris 2003.

Tiago de Oliveira Pinto

Musik als Kultur

Eine Standortsuche im immateriellen Kulturerbe

I – UNESCO Konvention von 2003

Die Inventarisierung des immateriellen Kulturerbes in Deutschland hat in den jeweiligen Bundesländern bereits grundsätzliche Fragen nach den eigenen kulturellen Werten, Wurzeln und nach der Gegenwart lebendiger Traditionen ausgelöst.¹ Mindestens ebenso wichtig wie das Ziel, einmal selbst auf der »Repräsentativen Liste« der UNESCO mit einem besonderen Kulturgut zu stehen, ist die Debatte, die das Erreichen dieses Ziels im eigenen Land auslöst. Mit dem Beitritt der Bundesrepublik Deutschland im Juli 2013 als 151. Unterzeichnerstaat zum UNESCO-Übereinkommen von 2003 bekommt diese Debatte eine noch größere Reichweite und erhält mit dem »Nationalen Register des immateriellen Kulturerbes« eine konkrete Komponente. Die Kultur im eigenen Land neu wahrzunehmen ist eine große Chance, die heute das UNESCO-Übereinkommen zum Schutz des Immateriellen Kulturerbes bietet. Die Erweiterung des Forschungsfeldes Musik um das immaterielle kulturelle Erbe gehört gleichfalls in dieses von der 2003er Konvention neu eröffnete Panorama. Wenn sich mit Ratifizierung der »Konvention zum Schutz immateriellen kulturellen Erbes«² die Frage nach dem Beitrag der Musikwissenschaft zur Diskussion über Musik als einer wichtigen Form immateriellen Kulturerbes stellt, taucht zugleich ein Faktor auf, der bisher in dieser Deutlichkeit nicht vorhanden war: Laut UNESCO-Übereinkommen von 2003 nehmen die kanonisierten Meisterwerke der abendländischen Musik – zum »Kunstwerk« gehört hier auch seine Urheberschaft – nicht eigentlich am immateriellen, sondern vielmehr am materialisierten Kulturerbe einer Nation teil.

1 Vgl. *Jahresbericht der Deutschen UNESCO Kommission 2015*, Bonn 2015.

2 UNESCO: *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris 2003.

II – Materielle und immaterielle Kultur als Musik

Dem Ausgangspunkt der hier folgenden Betrachtungen liegt ein Paradox zugrunde: Musik ist als Phänomen immateriell, und dennoch befasst sich die historische Musikwissenschaft vornehmlich mit »Material«: Musikwissenschaft, insbesondere die historische Musikwissenschaft, ist zu einem großen Teil Geschichte der materiellen Kultur, auch wenn sie sich dessen selten bewusst ist.³ Musik im eigentlichen Sinne wird als immaterielles Kultur- bzw. Kunstphänomen wahrgenommen. Diese »unfassbare« Beschaffenheit macht die Vergänglichkeit von Musik besonders evident. Sie kann nur im Zeitverlauf wahrgenommen werden und ist von der lebendigen Praxis ihrer Erzeuger direkt abhängig. Zum »fassbaren Ding« wird Musik erst, wenn Partituren und Tonträger ins Spiel kommen und vor allem auch dann, wenn von einem bestimmten, klar definierten musikalischen Kunstwerk die Rede ist. Als in den 1990er Jahren Ludwig van Beethovens 9. Sinfonie als (materielles) Weltkulturerbe deklariert wurde, konnte dies anhand des materiellen Beleges dieser Komposition, nämlich des Autographs von Beethoven, geschehen. Die Handschrift aus der Feder Beethovens, die das Kunstwerk repräsentiert, lagert in der Berliner Staatsbibliothek, ist also dingfest vorhanden.⁴

3 »La musicología, y en particular la musicología histórica, es en gran medida historia de la cultura material, aunque rara vez se muestre consciente de ello.«, in: Alejandro Vera: *La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino*, in: *Revista Musical Chilena* 80 (2016), Heft 225, S. 16.

4 Seit Ende des 19. Jahrhunderts lässt sich Musik auch mittels einer Klängaufnahme registrieren. Musik materialisiert sich hierbei zwar als akustische Momentaufnahme, gleicht dabei jedoch dem Foto eines Kunstwerks, das niemals das Werk selbst verkörpern kann. Die Kollektion der historischen Walzenaufnahmen mit frühen musikalischen Belegen aus aller Welt des Berliner Phonogrammarchivs kam 1999 auf

Stefan Menzel

Musik als immaterielles Kulturerbe – Musik als kulturelles Gedächtnis

Musik kann als Paradebeispiel immaterieller Kultur gelten. Der ontologische Perspektivenwechsel, den der immaterielle Kulturbegriff voraussetzt, die Verlagerung von dinghaften, entäußerten Kunstwerken und Kulturgütern zu den verinnerlichten Fähigkeiten ihrer Hervorbringung, lässt sich am Beispiel der Musik mit fast spielerischer Leichtigkeit vollziehen. Kompositorischer ›Stil‹ lässt sich nicht nur als ästhetische Signatur, sondern auch als Wissen um dessen *poiesis* begreifen. Die Interpretation von Musik, vor allem aber ihre Kontingenzpotentiale relativieren die dinghafte Vorstellung von Musikstücken (selbst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit). Der ephemere Charakter der Musik stand schon immer quer zu einem materiellen (bzw. pseudo-materiellen) Verständnis von Kultur: Man kann sie hören, aber nicht sehen. Man kann sie spüren, aber nicht berühren. Und obschon nicht greifbar, ist sie dennoch begreifbar – im Augenblick ihres Erklingens, jedes Mal aufs Neue.

Die Kulturwissenschaften haben bereits sehr detaillierte Verständnisebenen immaterieller Kultur erarbeitet, die auch eine immaterielle Ontologie der Musik umfassen.¹ Demgegenüber mangelt es jedoch nach wie vor an einer grundlegenden kulturwissenschaftlichen Durchdringung des als immaterielles Kulturerbe (»intangible cultural heritage«) bezeichneten Phänomens. Dies muss insofern als dringendes Desiderat bezeichnet werden, als es sich hierbei um eine Praxis handelt, welche an den gegenwärtigen Transformationen von Kulturlandschaften in aller Welt unmittelbaren Anteil hat; die zwar insgesamt begrüßt wird, über deren historische Ursachen und pozentuelle Langzeitwirkungen jedoch kaum Überlegungen angestellt werden. Ausgehend vom gegenwärtigen Verständnis immateriellen Kulturerbes als politische Praxis unternimmt der vorliegende

Beitrag den Versuch einer kulturtheoretischen und -historischen Weitung des Begriffs. Dabei soll immaterielles Kulturerbe unter Rückgriff auf Jan Assmanns Konzept des kulturellen Gedächtnisses, weniger als politische Praxis, sondern in erster Linie als ein Vorgang kultureller Erinnerung verstanden werden. Gefragt werden soll hier auch nach den historischen Voraussetzungen solcher Erinnerung im Kontext einer global sich vollziehenden Moderne. Der hier zu beobachtende Funktionswandel immaterieller Kultur gibt überdies Anlass, Assmanns Theorie einer Modifikation zu unterziehen, welche die Erinnerung der immateriellen Kulturformen wesenhaften ästhetischen Dimension in den Fokus rückt. Auf Basis der gewonnenen Erkenntnisse sollen abschließend mögliche Auswirkungen der Praxis des immateriellen Kulturerbes auf die Kulturlandschaften des 21. Jahrhunderts diskutiert, Risiken und Chancen beleuchtet werden.

I – Immaterielles Kulturerbe als politische Praxis

Als politische Praxis, die zwischen nationalen und internationalen Rechtsräumen vermittelt, stand immaterielles Kulturerbe bisher vor allem im Fokus eines pragmatischen rechts- und politikwissenschaftlichen Erkenntnisinteresses und wurde innerhalb der Musikwissenschaft fast ausschließlich in Tätigkeitsreflexionen der angewandten Musikethnologie aufgegriffen.² Aus der politischen Perspektive bezeichnet immaterielles Kulturerbe weniger eine

1 Vgl. hierzu den Beitrag von Christoph Wulf in der vorliegenden Ausgabe.

2 Vgl. u. a. Toshiyuki Kōno (Hg.): *Intangible Cultural Heritage and Intellectual Property. Communities, Cultural Diversity and Sustainable Development*, Antwerpen [u. a.] 2009; Derselbe (Hg.): *The Impact of Uniform Laws on the Protection of Cultural Heritage and the Preservation of Cultural Heritage in the 21st Century*, Leiden [u. a.] 2010; Keith Howard (Hg.): *Music as Intangible Cultural Heritage. Policy, Ideology, and Practice in the Preservation of East Asian Traditions*, Farnham [u. a.] 2012.

Dave Dargie

Songs with Salt in

The Musical Heritage of the Western Thembu Xhosa People of South Africa

The Xhosa of the Eastern Cape Province of South Africa are the southernmost Bantu language people in Africa. Their ancestors came into that area over a thousand years ago, moving in beside and among the Khoi and the San¹, the original inhabitants, who had lived there for many thousands of years. The Thembu are one of the population groups which make up the Xhosa. Nelson Mandela was a Thembu Xhosa. Like most of the Thembu he lived in the eastern part of the Eastern Cape, the area around the town of Mthatha. However, in the first quarter of the 19th century the wars of the Zulu King Shaka caused much movement of populations in Southern Africa. The Thembu were under pressure from the east. Some moved westwards across the Tsomo River into the area around the town of Lady Frere, called by the British the Glen Grey District. Some went on from there further to the west and south. For some 15 years (from about 1835 to 1850) the Thembu around Lady Frere lived in close contact with a San community settled around a mission called »Bushman's School« close to Lady Frere, until British interference and fighting between Thembu and San drove the San people away. However, while the two groups were in contact some intermarriage took place, and also cultural exchange. The San people were noted for their musical ability. I believe that this was how the Thembu of the Glen Grey District came to develop some very special musical techniques².

In 1979 I began work at the Catholic Lumko Pastoral Institute, situated at old Lumko Mission near Lady Frere. My task was to promote the production and distribution of new church music in African styles. My musical training was Western. In order to try to understand something of African music I set out to study the music of the people around Lumko. This was an extremely fortunate choice. There was an amazing preservation of traditional music in that area, despite the presence of various missions for quite a long period of time. Between 1979 and 1998 I made many audio and video recordings in the area. Through my work the music became known, and musicians from there were taken to perform in various places in South Africa. In 1989 musicians of Ngqoko village, two kilometres from Lumko, formed the Ngqoko Traditional Xhosa Music Ensemble (the »Ngqoko Group«), which has performed numerous times in Europe, the USA, Canada and elsewhere. The doyen and a founding member of the Group was Mrs Nofinishi Dywili, song leader and master of the *uhadi* musical bow³. The organiser of the Group, and often the only one who on their travels could speak English, was and still is school vice-principal Mr Tsolwana Mpayipheli. Mr Mpayipheli has seen the Group safely through their many performance tours. My Thembu Xhosa recordings are included in the Dave Dargie Collection, published by the International Library of African Music (ILAM) in the Eastern Cape city of Grahamstown⁴.

1 These were the people called respectively »Hottentots« and »Bushmen« by the colonists.

2 David Dargie: *Xhosa Music, its techniques and instruments, with a collection of songs*, Cape Town 1988, pp. 22–30, pp. 41–43, pp. 104–105.

3 See David Dargie: *The redoubtable Nofinishi Dywili, uhadi master and Xhosa song leader*, in *SAMUS* 30/31, pp. 1–30.

4 The *Dave Dargie Collection* is a series of (so far) 47 CDs, 9. DVDs and 24 handbooks with recordings and documentation of music in Southern Africa.

Nina Graeff

Orchestrating Heritage

From samba in the living room to UNESCO's heritage of humanity

Clap your hands repeatedly like this ♩ ♩ ♩ and samba begins¹. There are manifold forms samba may take: from huge percussion orchestras at carnival (the Escolas de Samba), to the slapping of a matchbox in a bar, to the playing of sacred drums after a Candomblé ceremony. In the still mainly rural region of Recôncavo da Bahia, samba is everyday; as a matter of fact, in remote places the word still refers to a general festivity, regardless of the music being executed. To say that samba is everyday does not mean a samba event happens every day, but that samba is situated, arising at any moment within the restraints and possibilities of the present context. You just clap your hands and start a traditional song in the living room, people from the community will know how to respond and will form a circle for dancing inside, while a neighbor picks up his pandeiro and his cousin grabs a plate and a knife from the kitchen to scrape against each other². For the community, that's everyday life.

Although everyday life does not exactly fall into UNESCO's concept of *Intangible Cultural Heritage* (ICH)³, the samba of the region was proclaimed a *Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity* in 2005, under the label *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, as coined since its dossier of candidature⁴. The preparation of the dossier,

that is, the process of inventory-making, not only poses a paradox between research and practice, but through its publication and the implementation of its safeguarding plan turns out to reflect such paradox back on how samba de roda is performed. »Through such heritage politics, differences are *orchestrated* as cultural diversity, as groups within the state are given a voice but also given a score to sing in harmony⁵. Samba *performs* its dossier, becoming *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. This paper demonstrates the performativity⁶ of ethnographic and heritage discourses⁷, which – materialized and fixed in inventories and archives – have been shaping, »orchestrating«, samba de roda's repertoire according to the values implicit in a quest for aesthetic and historic particularities⁸.

5 Valdimar Hafstein: *Protection as Dispossession: Government in the Vernacular*, in *Intangible Rights: Heritage and Human Rights in Transit*, ed. by Deborah Kapchan, Philadelphia 2012.

6 The concept was coined by John L. Austin: *How to Do Things with Words*, Oxford 1962. Judith Butler applies it for conceptualizing gender and cultural constitution in the human body in *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in *Theatre Journal* 40 (1988), issue 4, pp. 519–531.

7 The power and authority of writing in social research is well known since Anthropology's »crisis of representation«. Cf. George Marcus and Michael Fischer (eds.): *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago and London 1986; James Clifford and George Marcus (eds.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, London 1988.

8 I must first confess that me too have endowed such discourses in regard to samba de roda, cf. Nina Graeff: *Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano*, in *Revista MOUSEION* 11 (2012), issue 1, pp. 72–97; Nina Graeff: *Experiencing Music and Intangible Cultural Heritage: Some Thoughts on Safeguarding Music's Intangible Dimension*, in *El oído pensante* 2 (2013), pp. 1–21; Nina Graeff: *Os ritmos da roda. Tradição e transformação no samba de roda*, Salvador 2015.

1 I am immensely thankful to ethnomusicologist Marc Perlman for his valuable remarks and meticulous revision of the present paper.

2 I am not stating that anyone can practice samba, nor that it's easy to, what I rather stress is that samba also and very often arises spontaneously. – cf. discussion on »serious samba« in *Recôncavo* by Ralph Wadley »*Viola de Samba*« and »*Samba de Viola*« in the *Recôncavo of Bahia (Brazil)*, in: *Latin American Music Review* 1 (1980), issue 2, pp. 196–212.

3 UNESCO: *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage*, Paris 2003.

4 IPHAN: *Samba de roda do Recôncavo Baiano – Dossiê* 4, Brasília 2006.

Eva-Maria von Adam-Schmidmeier

Aura und Charisma

Instrument und Instrumentalschulen als Komponenten immateriellen Kulturerbes

»Ich will Ihnen eine Geschichte erzählen, meine Geschichte, wenn ich das darf, die Geschichte eines Cellos. Denn das bin ich, ein Violoncello. Ich darf mich vorstellen? Mit Vaternamen heiÙe ich Stradivari. Ich bin 1711 in Italien, in Cremona, in der Werkstatt meines Meisters Antonio Stradivari zur Welt gekommen und – was soll ich machen? – eigentlich seit dem Tag meiner Geburt berühmt.«¹ Ein Violoncello schreibt Geschichte – eigenhändig. Da ein außergewöhnliches Cello wie das »Mara« von Antonio Stradivari eine ganz besondere, beinahe schon eine unglaubliche Geschichte hat, lässt man sich diese gerne von ihm selbst (bzw. von Wolf Wondratschek) erzählen. Die Aura, die das Instrument umgibt, legitimiert eine Transformation der musikalischen Äußerungen eines Cellos hin zu prosaischen Betrachtungen.

I – Wodurch gewinnt ein Musikinstrument eine Aura?

Die Frage, die sich hier stellt, ist, welche Faktoren dazu beitragen, dass ein Musikinstrument eine Aura gewinnt. Am Beispiel des Violoncellos »Mara«, dessen Aura weltweit seines Gleichen sucht, lassen sich drei Komponenten einer instrumentalen Aura feststellen: der Instrumentenbauer, die Besitzer bzw. Spieler des Instrumentes und eine Geschichte, eine »story«, die das Instrument mit sich trägt. Im Falle von »Mara« ist das der legendäre Instrumentenbauer Stradivari, der ehemalige Besitzer und Cellospieler Giovanni Mara, um den sich zahlreiche Legenden ranken – und nach Mara eine Reihe weiterer namhafter Cellisten –, das ist auch die Geschichte um den Untergang von Mara im Rio de la Plata, wodurch sich das Cello in zig Einzelteile auflöste.

Exemplarisch kann man am Violoncello »Mara« drei mögliche Auslöser zur Schaffung einer Aura um ein Instrument benennen: 1. ein namhafter Instrumentenbauer, 2. ein (oder mehrere) bedeutsame(r) Besitzer oder Spieler, 3. eine Legende oder Geschichte(n) um das Instrument.

Während das Instrument als ein von Holz und anderen Materialien gefertigtes Objekt für sich noch kein immaterielles Kulturgut darstellt – noch ist es »materiell« –, ist jeder der genannten drei Faktoren, die die Aura eines Instrumentes ausmachen, primär immateriell, gehen also weit über das Materielle, das nunmehr alleine seine fassbare Grundlage schafft, hinaus. Ein Instrument von Stradivari wird hochgeschätzt aufgrund der einzigartigen Handwerkskunst des Meisters, doch es spielen auch die von ihm verwendeten Materialien (Holz, Metall, chemische Substanzen für den Lack usw.) und die Bearbeitung dieser Materialien (Höhe der Zargen, Dicke des Holzes, Beschaffenheit und Dicke der Lackschicht usw.) eine wesentliche Rolle. Der Umgang mit dem Materiellen trägt zum Immateriellen, zum Ruf, zur Aura eines Instrumentenbauers bei. Prinzipiell gilt dabei die Relation: Je mehr ein Instrument von einem namentlich bekannten Bauer von Hand gefertigt wurde, umso leichter gewinnt es an Aura (vom altgriechischen Wort für »Lufthauch«). Anne-Sophie Mutter vergleicht die Aura eines Meisterinstrumentes mit der planvollen Anlage eines Parks. Seine Anlage wirke in die Zukunft hinein – unabhängig von den künftigen Gärtnern (die in diesem Vergleich den Spielern des Instrumentes entsprechen): »Das Meisterinstrument eines Geigenbauers kann die Musikwelt verändern. Das ist irre! Wie ein Landschaftsarchitekt, der einen Park anlegt. Es geht darum, der Zukunft etwas zu schenken.«²

1 Wolf Wondratschek: *Mara. Eine Erzählung*, München 2006, S. 5.

2 Esther Kogelboom und Frederik Hanse: *Mit Ärmeln würde ich sterben*, Interview mit Anne-Sophie Mutter, in: *Der Tagesspiegel*, 6. Dezember 2015, S. S1 (Sonntagsbeilage).

Marc-Antoine Camp & Annatina Kull

Immaterielles Kulturerbe als Verhandlungsfeld musikalischer Selbstverständnisse

Immaterielles Kulturerbe ist nicht allein durch Inhalte wie Gesänge, Rituale oder Musikrepertoires bestimmt. Vielmehr handelt es sich um ein kulturpolitisches Konzept, das als diskursives Verhandlungsfeld zu verstehen ist, als Konvergenzpunkt einer nicht abgeschlossenen Wissensproduktion, wie sie auch akademische Disziplinen wie die Musikwissenschaft betreiben. Dieses Verhandlungsfeld soll hier aus einer anwendungsorientierten wissenschaftlichen Perspektive in den Blick gerückt werden. Die Autoren dieses Beitrags – ein Musikethnologe und eine Musikerin – wirkten und arbeiten als Koordinatoren bei der Konzeption, Erstellung und Weiterentwicklung der *Liste der lebendigen Traditionen in der Schweiz*.¹ Dieses Schweizer Projekt eines nationalen Inventars des immateriellen Kulturerbes, wie es Vertragsstaaten des *UNESCO-Übereinkommens zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes* in eigener Weise zu erstellen und aktuell zu halten haben,² begann 2010 und diente aufgrund der ähnlichen föderalistischen politischen Organisation Deutschlands punktuell als Vorbild bei der Schaffung des deutschen *Bundesweiten Verzeichnisses des immateriellen Kulturerbes*.³ Bei der Erstellung und Weiterentwicklung der Liste in der Schweiz sind die Kantone und durch diese

mandatierte Fachpersonen verantwortlich für die Inhalte der Liste, und je nach Kanton ist in größerem oder kleinerem Umfang auch die Bevölkerung involviert, während die Autoren als wissenschaftliche Experten und das Bundesamt für Kultur als federführende Bundesbehörde die Arbeiten koordinieren. Welche Herausforderungen stellen sich nun in diesem Verhandlungsfeld an der Schnittstelle von Kulturpolitik und Wissenschaft?

I – Kanonisiert

Schon seit einigen Jahren geistert das Konzept des immateriellen Kulturerbes in akademischen Diskursen umher. Der aus dem internationalen Recht stammende Begriff, der auf Geistiges, Unfassbares und darunter auf das einst von Immanuel Kant abwertend als das »Transitorische«⁴ der Musik Bezeichnete zielt, hat kulturpolitisch enorm an Bedeutung gewonnen, seitdem er mit dem *UNESCO-Übereinkommen zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes* in vielen Ländern einen regelrechten Siegeszug angetreten ist. Doch der Gehalt dessen, was immaterielles Kulturerbe genannt wird, scheint alles andere als neu. Geschaffen von Juristen, deren Handeln gegenüber gesellschaftlichen Entwicklungen selten proaktiv ist, trägt das Konzept des immateriellen Kulturerbes dem 1982 von der UNESCO definierten erweiterten Kulturbegriff⁵ Rechnung und knüpft an kultur- und sozialwissenschaftliche Konzepte wie Tradition oder Brauchtum an. Insbesondere hat das Konzept des immateriellen Kulturerbes den in

1 Schweizerische Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur: *Liste der lebendigen Traditionen in der Schweiz*, Bern 2012, www.lebendige-traditionen.ch, letzter Zugriff am 30. August 2016; Marc-Antoine Camp: *Die Erstellung der Liste der lebendigen Traditionen in der Schweiz*, in: *Communicating Music: Festschrift for Ernst Lichtenhahn's 80th Birthday*, hg. von Antonio Baldassarre und Marc-Antoine Camp, Bern 2015, S. 237–251.

2 Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO): *Übereinkommen zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes*, Paris 2003, Art. 12, www.admin.ch, letzter Zugriff am 30. August 2016.

3 Deutsche UNESCO-Kommission (2014): *Bundesweites Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes*, Bonn 2014, www.unesco.de/kultur/immaterielles-kulturerbe/bundesweites-verzeichnis.html, letzter Zugriff am 30. August 2016.

4 Susanne Hermann-Sinai: *Musik und Zeit bei Kant*, in: *Kant-Studien* 100 (2009), S. 427–453.

5 Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO): *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles*, verabschiedet an der Zweiten Weltkonferenz über Kulturpolitik der UNESCO, Mexiko 1982, Präambel und Abs. 23.

Thomas Järmann

Die Tonbandsammlung von Fritz Dür

Kulturerbe-Werdung am Beispiel der musikalischen Visitenkarte der Schweiz

Kulturerbe fungiert als historisches Gedächtnis. Es erweitert die Gegenwart und sensibilisiert für die Vergangenheit. Vielfältig sind seither die Bestrebungen, Vergangenes am Leben zu erhalten und zu vergegenwärtigen. Deshalb scheint die Frage, weshalb wir denn »durch musealisierende Akte in das Regelschicksal aller Relikte, nämlich zu verschwinden oder weggeworfen zu werden« eingreifen, die der Philosoph Hermann Lübke bereits 1983 in Bezug auf Musealisierungstendenzen formulierte, heute im Kulturerbe-Diskurs immer noch zutreffend zu sein.¹ Neben historischer und symbolischer Wichtigkeit wird Kulturerbe jedoch nur wirklich bedeutend, wenn es revitalisiert wird. Es muss be- und gelebt werden.

Die Diskussion um die Frage, was denn erhalten werden soll, beschäftigt je nach Gegenstand daher auch die unterschiedlichsten akademischen Disziplinen. Angestossen von *Memoriav*,² dem Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturguts der Schweiz, entstand das universitätsübergreifende und vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützte Forschungsprojekt *Broadcasting Swissness*, welches eine 7.618 Einheiten umfassende Sammlung von 15-Zoll-Magnettonbändern (musik-)historisch, aber auch kulturanthropologisch und ethnomusikologisch untersuchte und ihre Kulturerbewertung aktiv begleitete. Dieser Artikel fasst dieses Projekt zusammen und beschreibt Gründe für die Erhebung der Sammlung Fritz Dür zum Kulturerbe der Schweiz.

Gleichsam als musikalische Visitenkarte spielte die Sammlung, die als Ergänzung zu den vorhandenen Schallplatten angelegt worden war,

im Musikprogramm des Schweizerischen Kurzwellendienstes eine bedeutende Rolle, da sich die Redakteure aus diesem Vorrat für ihre Sendungen bedienen konnten. Schweizer Musik sollte ins Ausland gesendet werden, doch die Sammlung enthält neben der Volksmusik viel Überraschendes. Die Musikauswahl folgt nicht nur einem konservativen politischen und geschichtlich bedingten Volksmusik-Klangbild, sondern enthält auch avantgardistische und zeitkritische Seitenblicke. Für sie als Kulturerbe spricht daher ihr dokumentarischer Wert, denn als Speicher offenbart die Sammlung eine Musikpraxis jener Zeit; seien dies nun die Spiel- und Improvisationspraxis der aufgenommenen Volksmusikanten, der damalige Musikgeschmack oder auch Hinweise zur Aufnahme- und Radiotechnik in den Nachkriegsjahren. Darüber hinaus ist sie auch ein Beleg für die politischen Strömungen, denn in ihr spiegelt sich auch der ideologische Überbau der »Geistigen Landesverteidigung«, welcher die Schweiz seit Kriegsbeginn bis weit in die 1960er Jahre hinein prägte.

I – Die »Geistige Landesverteidigung«
als ideelles Substrat der Dür-Sammlung

Den ideellen Hintergrund des Radiosenders für die im Ausland lebenden Schweizerinnen und Schweizer, aber auch für die an der Schweiz interessierten Ausländerinnen und Ausländer, bildete die sogenannte »Geistige Landesverteidigung«, eine soziokulturelle Bewegung, die seit Mitte der 1930er Jahre immer stärker die politischen Bestrebungen der Landesregierung zu bestimmen begann.³ Dieses vielfältige, mehrdeutige und nicht

1 Hermann Lübke: *Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts*. Graz [u. a.] 1983, S. 13.

2 »Memoriav« wurde als Verein 1995 gegründet und hat die Erhaltung und Erschließung des audiovisuellen Kulturguts der Schweiz als Aufgabe, www.memoriav.ch, letzter Zugriff am 24. August 2016.

3 Vgl. dazu Marco Jorio: Art. *Geistige Landesverteidigung*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz online*, www.hls-dhs-dss.ch, letzter Zugriff am 24. August 2016.

Wendelin Bitzan

Nikolaj Metners einsätziges Sonatenformen

Konzepte von Symmetrie und Balance in den Klaviersonaten op. 11 und op. 22

Das Schaffen des russischen Komponisten Nikolaj Karlovič Metner (1880–1951) bildet eine Einheit von bemerkenswerter stilistischer und ästhetischer Konsistenz. In Moskau als Kind einer Familie mit deutschstämmigen Vorfahren geboren und am dortigen Konservatorium ausgebildet, veröffentlicht er ab 1903 erste Klavierkompositionen. Auch nach der Emigration 1921 bleibt Metners Harmonik und Formensprache ihrer traditionsverhafteten Anlage treu; bedingt durch seine konservative Geisteshaltung und die weitgehende Ablehnung der musikalischen Avantgarde kann er im Ausland nur schwer Fuß fassen. 1935 lässt er sich in London nieder und findet im britischen und nordamerikanischen Raum eine späte Anerkennung, die bis heute andauert.

Eine Untersuchung von Metners Musik muss die Verwurzelung in seinem kulturellen Umfeld berücksichtigen.¹ Prägend für sein Schaffen sind Kontakte zu Schriftstellern und Philosophen des russischen Symbolismus, ebenso wie eine Orientierung an deutschsprachiger Kultur. Für den jungen Metner sind, bedingt durch den Einfluss seiner Familie, Beethoven und Goethe zentrale Inspirationsquellen, bevor er sich ab seiner mittleren Schaffensphase auch russischen Dichtern zuwendet. Diese Einflüsse zeigen sich etwa in der Verknüpfung von Instrumentalwerken mit einem literarischen Motto. Fernab von einer Klassifizierung als Programmmusik lassen sich viele von Metners Kompositionen im besten Sinne als »symbolistische Kunstwerke verstehen.²

Alle Werke Metners enthalten einen Klavierpart. Neben einer beträchtlichen Anzahl von Miniaturen für Klavier solo, darunter 38 *skazki* (»Märchen«), rund 100 Liedern und einigen groß dimensionierten Kammermusikwerken liegen als einzige symphonische Werke drei Klavierkonzerte vor. Die insgesamt 14 Klaviersonaten, welche zum Teil in Zyklen von Charakterstücken eingebettet sind und sich durch die Beigabe von Untertiteln oder Attributen häufig anderen musikalischen Gattungen annähern,³ wurden zwischen 1904 und 1936 veröffentlicht und verkörpern eine architektonische und syntaktische Vielfalt, die gerade im Vergleich mit den Sonatenkompositionen der Zeitgenossen Aleksandr Skrjabin und Sergej Prokof'ev hervorzuheben ist. Insbesondere bildet der Typus der einsätziges Klaviersonate, den Metner in allen Schaffensphasen kultiviert, ein Experimentierfeld für formale Abweichungen von den Normen einer etablierten Gattung.

I – Symmetrien in Sonatenhauptsätzen

Symmetrie ist ursprünglich ein Terminus aus der Geometrie, der sich auf Flächen oder Räume bezieht. Der Begriff kann jedoch bedingt auf die Gestaltung von zeitlichen Verläufen übertragen werden und ist insofern auch für das Komponieren von Musik interessant: Mit Hilfe vertikaler oder horizontaler Symmetrien kann eine

1 Ausführlich hierzu bei Christoph Flamm: *Der russische Komponist Nikolaj Metner. Studien und Materialien* (= *Studia Slavica Musicologica* 5), Berlin 1995, S. 10f. und S. 70ff.

2 Vgl. Dorothea Redepenning: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 2, Teil 1, Laaber 2008, S. 67f. Auch wenn Metner niemals explizit symbolistische Lyrik vertont hat, so steht die vielen seiner Werke inhärente

Semantik, Narrativität und Religiosität doch der Ästhetik der russischen Symbolisten und des »Silbernen Zeitalters« nahe, beeinflusst insbesondere durch seine enge Freundschaft mit Andrej Belyj (Pseudonym des Dichters Boris Bugaev).

3 Der russische Musikschriftsteller Alekseev nannte Werke dieser Art »Genre-Sonaten« (»žanrovye sonaty«); vgl. Aleksandr Alekseev: *Russkaja fortepiannaja muzyka konca XIX – načala XX veka*, Moskau 1969, S. 277.