

TRUE CRIME

WIE UNS MUSIK VON DEN DUNKLEN SEITEN DES MENSCHEN ERZÄHLT

Jürgen Oberschmidt



KI generiert

Am Anfang (1): Der erste Mord

Wie die Geschichte von Kain und Abel uns zeigt, ist das Verbrechen so alt wie die Menschheit selbst. Kaum fanden sich die Menschen aus dem Paradies vertrieben, kam schon das Böse ins Spiel. Und da diese Geschichte weiter erzählt und geraume Zeit später auch aufgeschrieben wurde, ist hier die erste Kriminalgeschichte entstanden; seitdem ist die Auseinandersetzung mit dieser dunklen Seite des Menschlichen tief in uns verwurzelt: „Da sprach der HERR zu Kain: Wo ist Abel, dein Bruder? Er entgegnete: Ich weiß es nicht. Bin ich der Hüter meines Bruders?“ (Gen 4, 9). Auch im Koran wird von diesem ersten Verbrechen der Menschheit, wenn auch ohne Namensnennung der Brüder und mit etwas verändertem Akzent, be-

richtet (Sure 5, 27–31). In den Texten zweier Weltreligionen wird damit bereits genau das beschrieben, was Ernst Bloch dann später als ultimative Voraussetzung eines jeden Kriminalromans benennt: „Etwas ist nicht geheuer, damit fängt das an!“ (Bloch 1971, S. 341). Für das Tatortpublikum und die meisten Kenner der Szene ist dieses Ungeheure, das Ungeheuerliche immer dasselbe: eine Leiche, ein Mord, der stattgefunden haben muss, damit die Handlung überhaupt erst einsetzen kann. Dass jedoch die Geschichten des wahren Lebens nicht erst mit einem Mord beginnen, zeigt sich im Oratorium *La Morte di Abele* von Leonardo Leo, einem von 36 Komponisten, die diesen Text von Pietro Metastasio vertont haben: In der hier entfalteten Szenerie, die den Dreizeiler des biblischen Berichts ausführlich ausmalt, müssen Adam und Eva mit ansehen, wie ihr Sohn Kain sich mehr und mehr radikalisiert. Was in der Familie beginnt, wenn vor dem Hintergrund elterlicher Schuld ein Konflikt zwischen zwei Brüdern entsteht, sollte zu einem großen uns bis heute beschäftigenden Thema der

Menschheit werden. Wir verdammen die Schuld und tragen sie doch tief in uns. Auch Alessandro Scarlatti komponierte in seinem Oratorio *a 6 voci* mit dem Titel *Il primo omicidio* einen Psychothriller, zweihundert Jahre vor Erfindung der Psychoanalyse. In dieser Familiengeschichte (Titel des Librettos: *Cain ovvero Il primo omicidio – Kain oder Der erste Mord*) treten damit sämtliche Figuren auf, die man bis heute für die Beschreibung des Weltgeschehens braucht: Adam und Eva, Kain und Abel, Gott und Teufel.

Am Anfang (2): Gewalt zum Mitsingen

Die Geschichte des ersten Verbrechens ließe sich auch anderes erzählen. Nicht als eine Geschichte der Menschheit, sondern als eine Geschichte des einzelnen Menschen und seine destruktiven Gewalterfahrungen. Schließlich war es im 19. Jahrhundert eine weitverbreitete Theorie, dass die Menschheitsgeschichte sich in verkürzter Form im

www.musikundbildung.de

▶ Beitrag als PDF

Leben des einzelnen Menschen wiederhole; in der Ontogenese rekapituliere sich die Phylogenese: „Fuchs, du hast die Gans gestohlen“, heißt es in einem einfachen, kindgemäßen, leichtfasslichen Lied, das unter dem erzieherischen Titel *Warnung* veröffentlicht wurde. Das Kinderlied beginnt mit einem Diebstahldelikt, Gerechtigkeit soll wiederhergestellt werden, dem straffällig gewordenen Fuchs wird mit Schusswaffengebrauch gedroht. Die Auswirkungen dieses Offizialdeliktes werden dann in der zweiten Strophe auch drastisch dargestellt: „Seine große, lange Flinte // Schießt auf dich das Schrot // Dass sich färbt die rote Tinte und dann bist du tot.“ Damit propagiert dieses Lied die Todesstrafe (für den Fuchs) als Sanktion für den Diebstahl einer Gans. Die Gewalt hat eben viele Gesichter, ganz unverhohlen blickt sie hier in die Kinderaugen – und wird ganz unterschiedlich wahrgenommen. In Limburg spielte das Glockenspiel des Rathausturms diese im fröhlichen Dur gestimmte ‚Warnung‘, bis im Jahr 2017 eine vegane Bürgerin verlangte, dass dieses Lied von der Glockenspiel-Liederliste genommen werden müsse. Während es im 19. Jahrhundert noch reichte, in der dritten Strophe den Gänsebraten durch den Verzehr einer Maus zu ersetzen, um damit in marxistisch-kindgerechter Weise die bürgerliche Revolution – und damit die Machtübernahme der Bourgeoisie durch den Sturz der Feudalherrschaft – vorzubereiten, hätte es im 21. Jahrhundert schon

Mord und Totschlag auf der Bühne:

Duell: Lenski wird von Onegin getroffen (Tschaikowski, *Eugen Onegin*); eingemauert: Aida und Radames (Verdi, *Aida*); erdolcht: Siegfried (Wagner, *Siegfried*); Lulu (Berg, *Lulu*), Lohengrin ersticht Telramund (Wagner, *Lohengrin*); Tosca ersticht den Polizeichef (Puccini, *Tosca*); Gilda (Verdi, *Rigoletto*); erschossen: Lulu erschießt ihren Ehemann (Berg, *Lulu*); erwürgt: Desdemona (Verdi, *Otello*); geköpft: Salome lässt Joachanaan köpfen (Strauss, *Salome*); vergiftet: Tristan (Wagner, *Tristan und Isolde*); verbrannt: Norma und Pollione (Bellini, *Norma*).

ein Tofuschnitzel sein müssen, um einer modernen ethisch-moralisch-spirituell-ökologischen Weltanschauung zu entsprechen. Im britischen Kinderlied *Three Blind Mice* geht es sogar noch brutaler zu: Hier werden drei blinden Mäusen die Schwänze mit einem Schlachtermesser abgetrennt. Womöglich ist diese Erzählung eine historische Analogie auf drei Bischöfe, die sich weigerten, sich zum Katholizismus zu bekennen. Blind in ihrem Glauben, wurden sie auf Geheiß von Königin Mary I. von England dem Scheiterhaufen überantwortet. Vergleichsweise harmlos wirkt dagegen das Lied, in dem ein junger Jägersmann den armen Kuckuck erschießt: Keiner weiß wieso, weshalb, warum – am allerwenigsten weiß dies der Kuckuck selbst. Auch in dieses Lied – das erstmals ein Jahrzehnt vor der März-Revolution von 1848 veröffentlicht wurde – lässt sich der nie endende Ruf nach Freiheit hineinlesen: „Und als ein Jahr vergangen war // Da war der Kuckuck wieder da.“

Im Kinderlied spiegeln sich die gesellschaftlichen Verhältnisse der jeweiligen Zeit: Selbst wenn drei Asiaten mit ihren Musikinstrumenten auf der Straße sitzen, um sich in einer melodischen Dauerschleife zu unterhalten, ist das längst nicht so harmlos, wie es klingt. Hier setzt vielmehr ein ‚Racial Profiling‘ ein, weil sie der Polizei anscheinend suspekt erscheinen und allein ihrer Herkunft wegen bei der Personenkontrolle gefragt werden: „Ja, was ist denn das?“. Diese um das Jahr 1910 entstandene, uns heute rassistisch anmutende, Geschichte scheint uns immer wieder auf den Straßen zu begegnen. Zunächst war es noch ein Japanese, der dann mit der nationalsozialistischen Allianz zum späteren Waffenbruder Japan durch drei Chinesen ersetzt werden musste. Heute sind es dann eben wiederum andere Personengruppen, die von überdurchschnittlich vielen Polizeikontrollen betroffen sind.

Beste Bildung von Anfang an, das sollte eigentlich auch das Motto für Kinderlieder sein, deren Reime sich in uns einbohren und die uns ein Leben lang prägen. Beim täglichen Morgensingen sollten wir uns daher nicht in solch einer hintergründig-rassistisch-diskriminierenden Weise vom Leben erzählen lassen.

Tatort oder Oper?

Ruft am Sonntagabend um 20:15 der *Tatort*, dann begeben wir uns in die großen Enträt-

selungsoffensiven. Hier ist die Welt noch in Ordnung; wahrscheinlich ist dies der letzte Rückzugsraum, wo wir noch verlässlich zu den rationalen Erkenntnissen und ihren Zusammenhängen geführt werden. Der *Tatort* ist der einzige Ort, wo die Sicherheitsversprechen einer uns lieb gewordenen Weltordnung noch zur Geltung gebracht werden: „Krimis spiegeln unsere Freude an eindeutigen Wissen: Sie verschaffen uns die Gewissheit, dass die Realität aller Komplexität zum Trotz durchschaubar ist, weil wir eine Geschichte in rationale Elemente aufteilen und von Anfang bis Ende ausgerichtet auf eine eindeutige Lösung hin erzählen können“ (Bogner 2021, S. 9).

In der Oper leben wir hingegen weitaus gefährlicher und in durchaus komplexeren Welten. Man muss nicht tief in ihrer Gattungsgeschichte graben, um auf alle Varianten von Bösewichten und ihrem *basic instinct* zu treffen: Inzestuöser Lebenswandel, mordlustige Mütter, hemmungslose Triebtäter und Ehebrecher, an moralisch fragwürdigen Figuren und ihren Geschichten mangelt es in der Oper nun wirklich nicht. Man muss nur einmal die Anklageschrift *Richard Wagners Ring des Nibelungen im Lichte des deutschen Strafrechts* des fiktiven Juristen Ernst von Pidde bemühen, um mit diesem Rechtsgutachten festzustellen, dass „das Strafregister der überprüften Personen in einem Maße belastet [ist], das die trübsten Befürchtungen weit übersteigt“ (Pidde 1979, S. 72). In der einleitenden Biografie wird behauptet, der fiktive Autor dieses realistischen juristischen Manifestes habe aufgrund eines Jagdunfalls seine Cellokarriere aufgeben müssen und sei als profiliertes Wagnerfeind kurz vor der Machtergreifung Hitlers seines Richteramtes enthoben worden (ebd., S. 7), um sich dann ganz dieser Anklageschrift widmen zu können: „Wie sich aus der im Anhang abgedruckten Übersicht ergibt, haben 5 der Beteiligten (Fafner, Fricka, Alberich, Brünhilde, Hagen) lebenslange Freiheitsstrafen verurteilt; bei 11 weiteren (Wotan, Loge, Siegmund, Siegfried, Fasolt, Hunding, Mime, Gunther, Guttrune, Wellgunde, Woglinde) ist auf zeitlich begrenzten Freiheitsentzug zu erkennen. Sieglinde kommt womöglich mit einer Geldstrafe davon. Lediglich zwei (Freia und Floßhilde) gehen straffrei aus. An-



Jugendmarke 1958: Fuchs, du hast die Gans gestohlen

Wikipedia

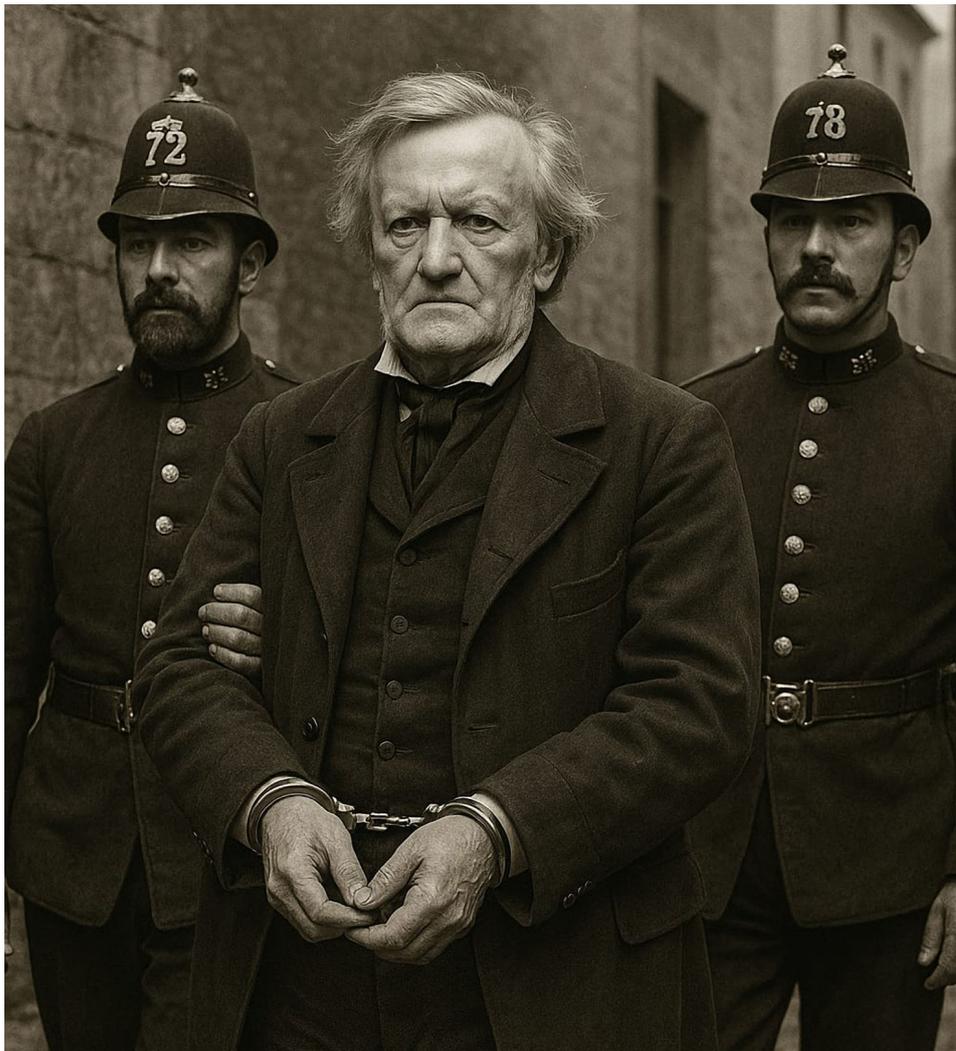
gesichts dieser erschütternden Bilanz kann man es einem rechtlich denkenden Zuschauer nicht verübeln, wenn er den gewaltsamen Tod, der mit vier Ausnahmen sämtliche Delinquenten ereilt, mit grimmiger Genugtuung zur Kenntnis nimmt“ (ebd., S. 72). Ein „generelles Aufführungsverbot“ ließe sich „leider nicht durchsetzen, da das in Artikel 5 des Grundgesetzes niedergelegte Recht der freien Meinungsäußerung auch solche Kunstwerke schützt, deren ethische Substanz fragwürdig ist“ (ebd., S. 73).

Die Oper ist nun mal keine Tatortwissenschaft, der „rechtlich denkende Zuschauer“ würde sich aber ohnehin nicht dem narkotischen Reiz eines solchen Bühnenweihspiels hingeben. Statt sich mit Wagners Schöpfung im Unendlichen zu verlieren (so Claude Debussy) und mit seinen germanischen Helden wie ein Prometheus gegen die etablierten Götter zu kämpfen, um die Welt dann doch im Flammenmeer untergehen zu lassen, bekleidet sich der Tatort-Fan mit einer Tüte

Chips und sitzt vor seinem harmlosen Abendkrimi. Nur, wenn dieser aus Münster kommt, wird er Alberich begegnen und den Gerichtsmediziner Karl-Friedrich Börne als Kenner aller Wagnerschen Idiome bei seiner Arbeit zu begleiten wissen. Wagners Musik dient hier jedoch allenfalls der Selbstprofilierung eines in allen Lebenslagen egozentrischen Hörers: Wenn unter Wagners Klängen das Bühnenweihfestspiel im forensischen Institut stattfindet, geht es nicht darum, für eine bessere, natürlichere Weltordnung einzutreten. Karl-Friedrich Börne ist selbst Spross eines westfälischen Ärztesgeschlechts, das viele reputable Mediziner hervorgebracht hat. Hinter seiner schillernden Persönlichkeit und auf dem roten Teppich, den er sich selbst in jeder Folge ausrollt, verkommt die Musik zum Begleitgeräusch des Bildungsbürgers. Wer ähnliches als den einzigen Antrieb für das alljährliche Festspielgetriebe auf Bayreuths *Grünem Hügel* behaupten möchte, möge selbst einmal seinen Fernseh-

sessel durch das Bayreuther Sperrholzgestühl ersetzen und sich unter Wagners Klängen in den „mythischen Abgrund“ (Richard Wagner) begeben, um sich im Klangrausch hier eines Besseren belehren zu lassen.

Vielleicht sollte man aber nicht nur diesen Weg gehen, sondern sich auch einmal in die Schriften Richard Wagners einwohnen, um sich nicht nur von der Kunst blenden zu lassen: „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne ein solches der Barbarei zu sein.“ Dieser Satz von Walter Benjamin steht auf einem ihn ehrenden Gedenkstein im spanischen Grenzort Portbou eingemeißelt, wo sich der vor den Nazis fliehende Philosoph und Kulturkritiker in der Nacht vom 25. auf den 26. September 1940 das Leben nahm. Gibt es nach dieser Einsicht Walter Benjamins überhaupt noch ein Dokument der Kultur, das nicht zugleich auch eines der Barbarei sein könnte? Nimmt der Mord in der Oper auch eine omnipräsente Rolle ein, so tritt bei Richard Wagner eine weitere archaische Grundkonstante hinzu: Es ist die Jagd, als die wohl ursprünglichste Form der Gewalt. Die Jagdgesellschaften im *Tristan* und *Tannhäuser*, die erzieherischen Rituale, die aus Siegfried einen Helden machen, überall ist es der jagende Mann, der die Gewalt in der Jagd ritualisiert. Und von dort ist es nur ein kleiner Schritt, den Mord als instinktiv und unvermeidlich darzustellen: „Seine große, lange Flinte // Schießt auf dich das Schrot // Dass sich färbt die rote Tinte und dann bist du tot.“ Das Menschenopfer ist dann eine kaum mehr zu steigernde Methode, um damit unseren Übergang in eine höhere Kultur zu erzwingen. Ob Kundry im *Parsifal* als eine Art neue Maria Magdalena oder Brünnhilde im *Ring* in effektvoller Selbstverbrennung: Es ist Aufgabe der Frau, sich zu opfern. Nur auf diese Weise kann Parsifal zum Gralskönig emporsteigen oder der Fluch des Ringes gelöst werden. Wagner selbst schrieb an Liszt, er habe „ungeheuer viel Lust, etwas künstlerischen Terrorismus auszuüben“, – und es ist bezeichnend, wie oft in Wagners theoretischen Schriften allein das Wort ‚Vernichtung‘ auftritt, wie die deutschen Nationalstaats- und Weltreichbestrebungen sich in seinem Werk ‚verdichten‘ und mit seinem politischen Denken synchron verlaufen. „Im Kunstwerk lerne das Leben“, dichtete Friedrich Hölderlin. Heute hat uns die Geschichte gelehrt, dass Wagners Helden uns in der Kunst all das vorleben sollten, was finstere Mächte im weiteren Verlauf der Geschichte auf aggressivste Weise zu verwirklichen suchten.



In der Oper gibt es kein Tabu

Warum nur können in der Oper alle Tabus gebrochen oder aber zumindest neu verhandelt werden? Warum darf Don Giovanni in seiner Rolle eine Frau nach der anderen verführen und dabei Gewalt anwenden? Warum braucht er sich nicht einmal von dem ‚heiligen Bund der Ehe‘ abschrecken zu lassen, wenn er sich auf seine ganz spezielle Weise dem Bauernmädchen Zerlina widmet? Welche Folgen hat es, wenn all das dann noch in eine himmlische Musik eingebettet wird, die wenig abschreckend, sondern auf die heutige Hörerschaft eher wie ein emotionaler Geschmacks- und Triebverstärker wirkt? Auch wenn dem Schürzenjäger seine gerechte Strafe zukommt, werden die Taten selbst eher marginalisiert. Und wer hat schon die religiös-sittliche Kritik Kierkegaards gelesen oder möchte Don Giovanni mit einer Therapie unterstützen, damit er echte Beziehungen leben kann? Von der zeitgenössischen Kritik und vom damaligen Publikum wurde der Don-Giovanni-Stoff als vulgär, abstrus und moralisch anrühlich empfunden: Die Oper wurde nach fünfzehn Aufführungen vom Spielplan genommen. Mozarts „Oper aller Opern“ (E. T. A. Hoffmann) hat viel zu dem ‚Mythos Don Giovanni‘ beigetragen, der sich als Haltung lange halten sollte und noch bis heute im hier gar wörtlich zu nehmenden ‚Kavaliersdelikt‘ weiterlebt.

Mit Aristoteles als Gewährsmann könnte man sich jetzt auf die ‚Katharsis‘, auf die reinigende Wirkung des Theaters, berufen: Demnach dürfen wir in der Kunst ausleben, was uns im wahren Leben versagt bleibt, hier dürfen wir all unsere negativen Energien hineinprojizieren, indem wir andere beim Lügen, Fremdgehen und Morden begleiten, um uns im wirklichen Leben dann umso tugendhafter verhalten zu können. Aber ist das wirklich die einzige Beziehungsebene zu den hohen Künsten? Gelingt es uns wirklich, das hier vermittelte Rollenverständnis zwischen Mann und Frau im Theater zu lassen oder graben sich solche Opernstoffe in unser Unterbewusstes ein, wie einst das Lied von der gestohlenen Gans oder den drei Chinesen? Wie sehr dieser ‚Don-Giovanni-Mythos‘ im wirklichen Leben weiterlebt, zeigt sich im hier anzuführenden Fall, in dem ein rechtskräftig verurteilter Sexualstraftäter mit den folgenden Worten in einer ihm gewidmeten Festschrift geehrt wird: „Seine Visionen und sein unbändiger Tatendrang, die ansteckende Spontanität und begeisternde Vitalität

haben ihm manche Kritik eingetragen – und sein bisweilen die Grenzen der bienséance überschreitender weltumarmender Eros hat für ihn schwerwiegende rechtliche Folgen gehabt“ (Borchmeyer, Popp, Steinbeck 2019, S. 12). Fast scheint es, als wäre hier von Mozarts Helden die Rede: „Seinem unanfechtbaren künstlerischen und wissenschaftlichen Lebenswerk und seinem für die Musikwelt so unentbehrlichen Wirken droht dadurch ein Ende gesetzt zu werden. Die vorliegende Festschrift sucht dem entgegenzuwirken“ (ebd.). Eigentlich wäre es zu wünschen, dass solch eine Verdrehung der Täter- und Opferrolle im wirklichen Leben keinen Platz mehr finden darf. Auf der Bühne singen und spielen Kunstfiguren, die sich um eine soziale Ächtung nicht scheren müssen. Hier kommt zur Sprache, was heute nicht einmal bei Stammtischgesprächen geäußert werden dürfte. Wer im wirklichen Leben mit seinem „weltumspannenden Eros“ die Grenzen der Schicklichkeit überschreitet, hat vielleicht zu viel von solch einer Bühnenluft geschnuppert oder leidet unter seiner narzisstischen Selbstüberhöhung.

Wie müssen heute solche Tabubrüche in der Kunst arrangiert werden, um zu verdeutlichen, dass sexualisierte Gewalt und Menschenhandel sich nicht in ein lustiges Singspiel gießen lassen, sondern in unserer wirklichen Welt immer noch zur hässlichen Realität gehören? Eine Berliner Inszenierung verlegte Mozarts *Entführung aus dem Serail* mit viel Blut und Gewalt in ein Bordell, mit der Folge, dass diese mit heftigen Buhrufen quittiert wurde. Das Publikum möchte es viel lieber mit dem dänischen Mozart-Verehrer Sören Kierkegaard halten, der sich in *Entweder-Oder* mit Mozarts Don Giovanni auseinandersetzt. Hier erscheint ihm die Hauptfigur als Inkarnation der Sinnlichkeit und Mozarts Musik die einzige Möglichkeit, dieser gerecht zu werden.

Kann Musik böse sein?

Musik mit dem Attribut ‚böse‘ zu versehen, scheint geradezu absurd zu sein. ‚Gut‘ und ‚böse‘ können Dinge oder Phänomene nicht besetzen, sie werden ihnen zugeschrieben von jenen, die ihre Konzepte von ‚gut‘ und ‚böse‘ internalisiert haben und diese aus ihrem Wertesystem heraus ableiten. Johann Sebastian Bach verfolgte mit seinen Klängen nur ein Ziel: *Soli deo Gloria* lautete sein religiöser Grundsatz, um Gott mit Mu-

Über Mord und Totschlag:

Jimi Hendrix: Hey Joe (1966)
Aus Eifersucht will Joe seine Frau erschießen, um nach der Tat ein freies Leben in Mexiko zu führen. Moralische Bewertung: Cover eines alten Volksliedes, daher unbedenklich, außerdem kommt dieser Klassiker auch in den besten Opern vor.

Queen: Bohemian Rhapsody (1975)
Die ersten Zeilen lassen auf ein Gewaltverbrechen schließen. Moralische Bewertung: lediglich metaphorisch gemeint, der erschossene Mann steht für ein altes Ich und markiert damit einen Neuanfang.

Aerosmith: Janie's Got a Gun (1989)
Mord aus Rache. Moralische Bewertung: legitime Positionierung gegen sexuellen Missbrauch. Der Janies-Fund setzte sich für die weiblichen Opfer ein.

Pearl Jam: Jeremy (1991)
Bericht über den authentischen Fall einer Selbsttötung vor der Schulklasse. Moralische Bewertung: Im Songtext wird der Selbstmord nicht explizit formuliert, im Musikvideo aber umso deutlicher geschildert. Von MTV zensiert, diente der Clip als Vorbild für einen Amoklauf, bei dem drei Menschen starben.

The Boomtown Rats: I Don't Like Mondays (1979)
Authentischer Bericht über einen Amoklauf. Moralische Bewertung: Aufrichtiger Versuch, auf die schrecklichen Ereignisse aufmerksam zu machen, auch wenn dieser Song von den wenigsten verstanden wurde.

Nirvana: Where Did You Sleep Last Night (1994)
Der Protagonist misstraut seiner Ehefrau, stellt Nachforschungen an und wird kaltblütig ermordet. Moralische Bewertung: Auch dieser Song beruht auf einer alten Volksweise und ist daher unbedenklich.

sik zu preisen und die Liebe zu seinem Herrn auszudrücken. Musik, die andere Ziele verfolge, sei einzig ein teuflisches Geplärr und Geleier. Doch ausgerechnet Bachs Hausinstrument, die Königin der Instrumente, wurde in der Filmgeschichte immer wieder von Bösewichten gespielt. Der berühmteste aller Bösewicht-Organisten ist wohl der stets von Fledermäusen umschwärmte Graf Zahl: „Er spielt ein Instrument, das weltlich-teuflische Blasinstrumente in sich birgt, das als Inbegriff des Antichristen zugeschrieben wurde, das als Musikmaschine Macht über den Kosmos verleihen kann, das mit seinem starren und tiefen Klang physische Beklemmungen auslöst und das als Teil des gotischen Horrorschlosses heute fast zum Klischee geworden ist. Seine Orgel impliziert dies alles, mit ihr ist er Herrscher über die Rationalität der Zahlen – und bleibt doch eine magische Erscheinung“ (Fromme 2012, S. 74). Wenn sich die Figur der *Sesamstraße* mit seinen überlangen Eckzähnen an seine Orgel setzt, blitzt und donnert es: „Ah – wunderbar! Aber wisst ihr, was noch schöner ist als Töne zu spielen? Noch viel aufregender ist es, Töne zu zählen: eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht – acht prachtvolle Töne.“ Mit Blick auf unseren Musikunterricht scheint es, dass der unter Arithmomanie leidende, vampirähnliche Muppet mit seinem lavendelfarbenen Körper seine Zwangsstörung auch an andere weitergegeben hat. Nicht nur Vampire, auch

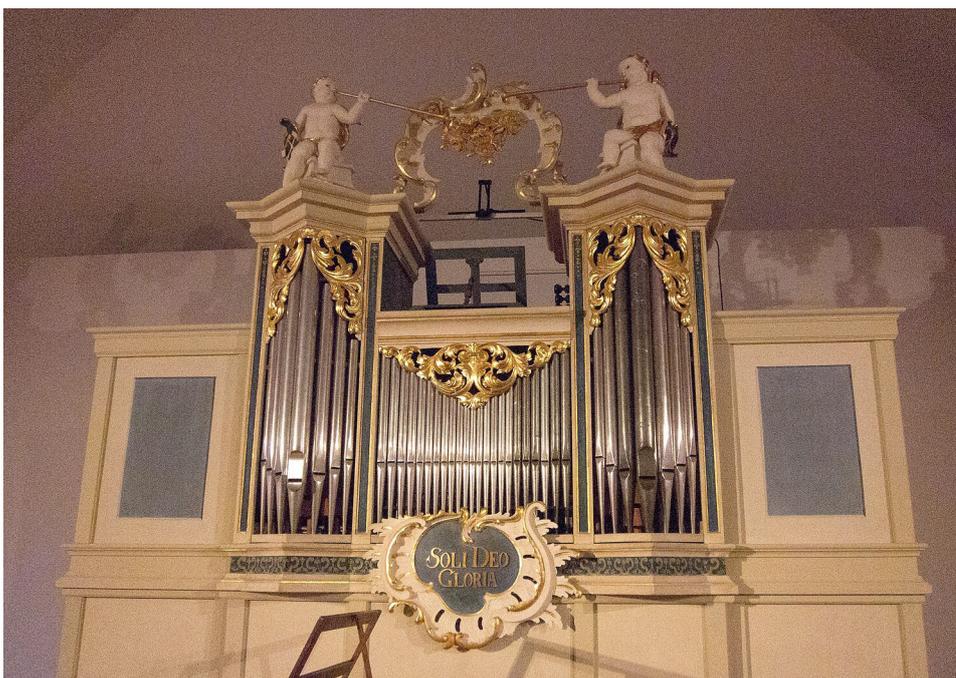
die von Adorno gestählten Expertenhörer neigen dazu, alles Zählbare krankhaft zählen zu müssen: Wie Graf Zahl vermag es auch der Experte, aus dem Vergangenen auf das Zukünftige zu schließen: eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben acht! Im Musikunterricht gilt es dann, die uns emotional ansprechende Welt der Musik unter Kontrolle zu bringen. Hier wird fleißig gezählt und gemessen, als wäre es geradezu verpönt, mit einer wie auch immer gearteten Form von Ungewissheit umzugehen. Dabei sollte doch jede Auseinandersetzung mit Musik zuallererst mit Staunen und Genuss verbunden sein: „Etwas ist nicht geheuer, damit fängt das an!“ (Bloch 1971, S. 341).

Im Film *The Phantom of the Opera* spielte das Phantom persönlich die Orgel, die chromatisch geführten Akkorde Andrew Lloyd Webbers haben sich tief eingebrannt, auch wenn dieses eröffnende Orgel-Riff von Pink Floyd geklaut ist (*Echoes*, 1971). Weitere Beispiele ließen sich anführen, doch warum bedienen sich die Bösewichte dieser Welt ausgerechnet der Orgel? Die Orgel ist das größte Instrument der Welt, eingelassen in die Architektur des Gebäudes, in dem sie sich befindet. Die Macht, die sich mit einem einfachen Tastendruck kontrollieren lässt und mit diesem minimalen Einsatz die gesamte Umgebung zum Beben bringt, ist beeindruckend. Nicht nur das Himmlische, auch das Böse besitzt eine enorme Macht. Es lauert hinter den Kulissen: Im Verborgenen

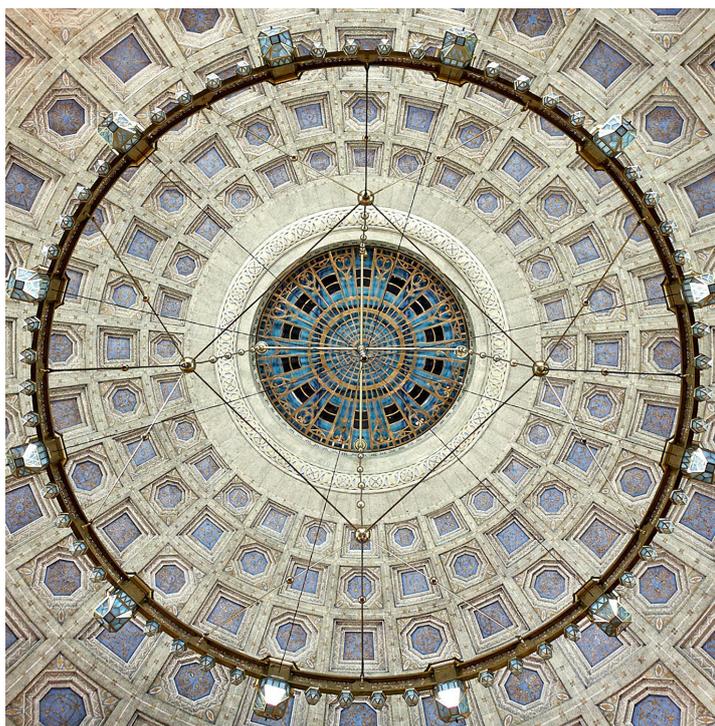
wird der Bösewicht zum brillanten Strippenzieher, wenn er mit seinen Mitteln das Leben registriert. Auch in der Nintendo-Welt ist beim ultimativen Auftritt des Bösen die Orgel das Instrument der ersten Wahl: So etwa, wenn Bowser versucht, Super-Mario zu bezwingen, um das Pilzkönigreich einzunehmen. In *Cadence of Hyrule* wird die Musik zur Waffe, wenn Ganon hier als Endgegner auftritt, um die Helden unter den Klängen der Orgel zu zermalmen. Selbst die *Tocatta* von Bach wird an Halloween zum Gruseln eingesetzt und Francis Poulencs Orgelkonzert beginnt mit einer wahren Geisterbeschwörung. Die dann folgenden Anklänge an Bachs *G-Moll-Fantasie* würden wohl selbst Graf Zahl davon abhalten, hier bis zwanzig zu zählen. Ganz andere Klänge stimmt der Organist Johannes Matthias Michel mit Mozarts *Adagio für die Glasharmonika* an, gespielt mit dem Celesta-Register des Fernwerks der Mannheimer Christuskirche. Auf seinem YouTube-Kanal¹ hat er alle Kompositionen auf dem „Mannheimer Wunderwerk“ (Siegfried Karg-Elert) eingespielt, die in seinem Roman *Tod im Fernwerk* essayistisch umschrieben werden: „Ich hatte die Idee, einen Krimi zu schreiben, um die Leute eigentlich für die Orgel und ihre Klänge zu begeistern.“ Die Leiche liegt an einem ausschließlich hörbaren Ort in der Kuppel unter dem Kirchendach und wird gefunden, weil die Jalousien des Schwellwerks nicht mehr reagieren wollten. Der zweite Organist findet hier seinen ermordeten Chef, nachdem er in die Himmelskuppel hinaufgestiegen ist, um den Fehler an der Orgel zu beheben.

Auch böse Menschen haben ihre Lieder

„The devil has got all the best tunes“, behauptet ein britisches Sprichwort und natürlich inspirieren auch die dunklen Seiten der menschlichen Natur unsere Musik und unser Musizieren: Schon immer wurden die Verherrlichungen von Krieg und Gewalt musikalisch ausgemalt. Keine Musik hat je Gewalt verhindert, sondern eher angekündigt, begleitet, gerechtfertigt. Das Spektrum reicht dabei von der Janitscharenmusik über das Auftreten des Walkürenritts im Film *Apocalypse now* bis hin zur Filmmusik zu *Krieg der Sterne*. Und wenn man an die dunkelste Zeit der deutschen Geschichte denkt, kann man hier das Wort ‚Spektrum‘ auch aus dem Französischen ‚spectre‘ herleiten und



Soli Deo Gloria: Brüstungspositiv von Gottfried Silbermann, Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig (ursprünglich Hilbersdorf 1724)



© Wikimedia

In der Kuppel der Mannheimer Christuskirche verbirgt sich das Fernwerk

mit ‚Gespenst‘ übersetzen: In seinem Essay über Krieg und Frieden in der Musik führt Johannes Schöllhorn aus, wie im Krieg das Hören erstickt, weil dieses allein einer friedfertigen Musik vorbehalten sei. Das Hören und vor allen Dingen das Zuhören ist für den Frieden unerlässlich: „Anders gesagt und auf den Nationalsozialismus gemünzt: Wenn der Arm hochgeht, ist der Verstand in der Trompete“ (Schöllhorn 2007, S. 64).

Tabubrüche: Vom Jailhouse Rock zum Gangster-Rap

Vielleicht bräuchte es ein wenig Fachwissen – oder gar die Einblicke eines hier wörtlich zu verstehenden ‚Insiders‘ –, um beurteilen zu können, dass das von Elvis Presley im *Jailhouse Rock* beschriebene Partyleben nicht der Lebenswirklichkeit eines US-amerikanischen *Country-Jails* der 1950er Jahre entsprach. Es sind wohl eher fiktive Narrationen, die Einblicke in einen ansonsten nach außen hin streng abgeschotteten Sozialraum gewähren: Im Bluesschema wird berichtet, wie Gefangene eine Band gründen und ihre Mitbewohner zum Tanzen bringen. Trotz der starr-wiederkehrenden Stufenakkorde ergeben sich hier Räume für Interpretationen: „Seit Veröffentlichung des *Jailhouse Rock* hat sich die Zahl der Gefängnisinsassen in US-amerikanischen Haftanstalten mehr als verzehnfacht. Von weltweit über zehn Millionen Menschen, die aktuell inhaftiert sind, verbüßen über ein Fünftel (2,2 Millionen) ihre Haftstrafe in den USA“ (Wickert 2017, S. 11). Dabei nehmen die Massenmedien einen nicht zu unterschätzenden Beitrag für die „gesellschaftliche Straflust“ (ebd.) ein: *The King* besingt Partys für Gefangene, der Protagonist Vince Everett entdeckt seine Liebe zur Musik und wird nach seiner Haftentlassung zum Profimusiker, in der dritten Strophe findet sich – ungewöhnlich für diese Zeit – eine gleichgeschlechtliche Partnerschaft leise angedeutet, die von den überbordenden Hüftbewegungen des King of Rock ‘n’ Roll plakativ unterstrichen wird.

Eigentlich steht die Musik mit ihrer glamourösen, mit Stars und Sternchen gepflasterten Spaßkultur, im krassen Gegensatz zu den freiheitentziehenden Maßnahmen der grauen Gefängniswelt: Der entsozialisierenden Institution des Gefängnisses steht die gemeinschaftsbildende Kraft des Musizierens gegenüber, die immer an ein soziales Handeln gebunden bleibt. Während im *Jailhouse-Rock* die therapeutische Funktion der Musik als resozialisierende Maßnahme betrachtet werden kann, muss die sogenannte ‚Prison-Music‘, die Marianne Fisher-Giorlando definiert als „songs written and/or sung by the incarcerated and songs written by them after release that are thematically influenced by their experiences of imprisonment“ (Fisher-Giorlando 2005, S. 743), inhaltlich breiter gefasst werden. Sie kann die Kritik an Wärtern oder den spezifischen Haftbedingungen lancieren, die sonst nicht geduldet wäre, in Protestliedern kann die gesellschaftspolitische Bedeutung der Musik ihren Ausdruck finden: „Consider music’s power to shock“ (Street 2012, S. 21). Die Beispiele reichen von berichterstattenden Mörder-Balladen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts über amerikanische Folkballaden, Blues-Musik, über Outlaw-Country-Musik, zeitgenössischer Pop- und Rock-Musik, bis hin zum Hip-Hop und Gangsta-Rap, in dem die thematische Beschäftigung mit Gewalterfahrungen, mit dem Konsum und Handel von Drogen bzw. der damit nicht immer in Aussicht gestellten strafrechtlichen Verfolgung, stilprägend ist. Aus der Subkultur gestartet, ist die Hip-Hop-Kultur in Heidelberg zum immateriellen Kulturerbe erklärt worden und reiht sich zwischen der deutschen Brotkultur (Deutsche UNESCO-Kommission 2023, S. 36), dem hessischen Kratzputz (ebd., S. 70) und den Posaunenchoren (ebd., S. 112) ein: „Aufgrund der historischen Rolle Heidelbergs gilt die Stadt für die Entwicklung der deutschsprachigen Hip-Hop-Kultur als Erinnerungsort. Die seit den 1980er Jahren in Heidelberg praktizierte Hip-Hop-Kultur basiert auf verschiedenen Elementen wie unter anderem Rap, Deejaying, Beatboxing, Graffiti, Cyphers, Jams sowie Breakdance. Sie zeichnet sich durch ihren offenen Partizipationscharakter und eine breite Vernetzung in Deutschland aus“ (ebd., S. 71).

Tabubruch als Stilmittel

Die Verherrlichung von Gewalt, das ‚Dissen‘ und ‚Boasting‘ gehören dabei genauso zum Hip-Hop und Gangsterrap wie die atemlosen Klänge Helene Fischers zum deutschen Schlager, der im Gegensatz zum Bayerisch-böhmischen „Zweifacher“ (ebd., S. 159) noch nicht zum immateriellen Erbe unserer Kulturnation gezählt werden darf. Auch wenn es zumindest für den Gangsta-Rapper zum guten Ton der allgemeinen Imagepflege gehört, irgendeine kriminelle Vergangenheit nachzuweisen, werden die strafverfolgenden Maßnahmen, die von der Musik selbst ausgelöst werden, durchaus kontrovers diskutiert: Der Straftatbestand der Beleidigung ist nach § 185 StGB sehr weit gefasst und daher im Gangsterrap sehr schnell erfüllt. Demnach wird bestraft, wer ehrverletzende Äußerungen gegenüber einer Person oder über eine Person äußert. Um zu entscheiden, ob ein Songtext noch von der Kunstfreiheit gedeckt ist, legt die Rechtsprechung hier einen materiellen Kunstbegriff an. Demnach wird alles zur Kunst, was unter dem Eindruck der Kunstschaffenden, ihrer Erfahrungen und Erlebnisse, zum Ausdruck kommt. Jede Erstellung eines Songtextes, die Produktion von Musik bzw. eines Musikvideos fallen also grundsätzlich unter den in Art. 5 Abs. 3 formulierten Leitsatz des Grundgesetzes: „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind



„Vielen der Klassiker war [...] der Alkohol alles andere als fremd [...] bei Letzterem [Mussorgski] wäre allein aufgrund des berühmten Portraits von Ilja Repin schon eine Blickdiagnose möglich“ (Richter 2017, S. 137)

frei.“ Und doch wurde nach der Verleihung des *Echos* 2018 Ermittlungen gegen die Rapper Kollegah und Farid Bang wegen ihrer Texte eingeleitet. Ähnlich ging es schon Bushido & Shindy, dem auch unter dem Namen *Dr. Faustus* bekannten *Blokkmonsta* (bürgerlich: Björn Torsten Dörpholz), Gründer des Berliner Independent-Labels *Hirntot*. Nun ließe sich sicher auch diskutieren, was die zum Stil gewordene Gewaltverherrlichung, die offen zur Schau getragene Homophobie, Rassismus und Misogynie, die Verherrlichung des Drogenkonsums und vor allen Dingen des Drogenhandels von jenen Straftaten unterscheidet, die auf den Opernbühnen ausgetragen – und auch hier nicht immer in der gebotenen Weise gesühnt werden.

Zumindest Klaus Mieling möchte hier zwischen der Gewalt unserer abendländischen Kunstmusik und ihrer reinigenden, kathartischen Wirkung und der stets Gewalt provozierenden Musik der populären und lärmmusikalischer Praxen unterscheiden. So zählt er in seinem 685-seitigen Werk die negativen Folgen der populären Musik auf, die zu Drogenkonsum, sexueller Enthemmung, Gewaltbereitschaft, kurzgefasst: zu Kriminalität aller Art führt. Der Kontakt zur Polizei und die kriminellen Energien besonders fragwürdiger Erscheinungen wie Joan Baez (Verurteilung wegen Nötigung), Bob Dylan (Missachtung des Rauchverbotes) oder Art Garfunkel (Überschreiten der Geschwindigkeit im Straßenverkehr), Nina Hagen (Drogenkonsum), Jimi Hendrix (Sachbeschädigung, Einbruch, Körperverletzung, Drogenkonsum), Daniel Küblböck (Fahren ohne Führerschein) und Milli Vanilli (Betrug) werden umfassend tabellarisch dokumentiert (Miehling 2006, S. 137ff.), die enthemmende Wirkung der Musik wird empirisch genauestens belegt: „Daher soll an diejenigen Fälle erinnert werden, bei denen Gewaltmusik als Auslöser oder (Mit-) Ursache für Straftaten tatsächlich nachweisbar war: Der mehrfache Mörder Charles Manson führte seine abartigen und mörderischen Philosophien auf Lieder der Beatles zurück. [...] Ein Jugendlicher,

der mit 16 Jahren in eine psychiatrische Klinik kam, nannte Heavy-Metal-Konsum und seine Straftaten in einem Atemzug“ (ebd., S.401). Pflanzenexperimente weisen den schädlichen Einfluss der Musik von Jimi Hendrix nach, während die allein Gott zur Ehre gespielte Orgelmusik von Johann Sebastian Bach einen günstigen Einfluss auch das Wachstum der Pflanzen habe („Wachstum etwas zum Lautsprecher hin“, ebd., S. 403). Bei Country und Western zeigen die Pflanzen keine besondere Reaktion. Die positivste Wirkung gehe allerdings vom reinen Kontrapunkt des *modulator pontificus*, dem päpstlichen Komponisten Giovanni Pierluigi da Palestrina, aus. Beschalle man die Pflanze über einen Monat mit der im *Konzil von Trient* ‚abgesegneten‘ Musik, führe dies die Pflanze zur Blüte (ebd., S. 402). Aus solch ethisch fragwürdigen Pflanzenversuchen lässt sich wohl schwerlich ableiten, dass Heavy Metal zu gewaltsamen Ausschweifungen führe, während mozartliche Klänge eher zum Schreiben von Novellen und Romanen animierten. Es sollte also nicht der Eindruck erweckt werden, als hätte es irgendeinen Überlebensvorteil, wenn man ausschließlich ‚klassische‘ Musik hören wollte.

Die Crimetime-Momente, Alkohol- und Drogenexzesse sind unter den Monopolisten von ‚Gewaltmusik‘ legendär, doch scheint zumindest der Konsum von nicht legal zugänglichen Substanzen im Bereich der Literatur und in der Bildenden Kunst verbreiteter gewesen zu sein als unter den Komponierenden der Hochkultur. Dennoch darf man sich mit Thomas Richter fragen, warum man beim Autofahren nicht Wagner hören solle und welche Musik Beethoven wohl nicht oder ganz anders komponiert hätte, wenn ihm kein Alkohol zu Kopf gestiegen wäre: „Vielen der Klassiker war [...] der Alkohol alles andere als fremd, und würde man ihren Konsum nach heutigen Maßstäben beurteilen, müssten Beethoven – übrigens mit einschlägiger Familienanamnese –, Wilhelm Friedemann Bach, der älteste Sohn von Johann Sebastian Bach, Mozart, Schubert (oft beschönigend als jemand beschreiben, der ‚in froher Runde den Becher kreisen ließ‘), Schumann, Reger, Mussorgski wohl als alkoholkrank angesehen werden – bei Letzterem wäre allein aufgrund des berühmten Portraits von Ilja Repin schon eine Blickdiagnose möglich“ (Richter 2017, S. 137).

Musik im Kreuzverhör?

Folgt man der vielzitierten Definition von Edwin Sutherland, handelt es sich bei der Kriminologie um „the scientific study of making laws, breaking law, and reacting towards the breaking of laws“ (Sutherland & Cressey 1960, S. 3). Auch in der Musik geht es darum, Regeln aufzustellen, diese zu brechen – und um die Reaktionen, die den Regelübertretungen folgen. Wenn nun schon der fiktive Strafrechtler Ernst von Pidde sich mit den kriminellen Energien von Wagners Bühnenhelden auseinandersetzt, ließe sich auch eine Musikgeschichte schreiben, die diesen Grundsätzen folgt. Das Komponieren, das Hören, jede musikalische Analyse wäre dann eine forensische, die der Grundlage eines jeden Kriminalromans folgt: „Etwas ist nicht geheuer, damit fängt das an!“ (Bloch 1971, S. 342). Mit diesem bei Ernst Bloch abgelassenen Schöpfungsmythos zur Kriminalgeschichte ließe sich demnach über die Ursprünge der Kunst und den wie auch immer gearteten Umgang mit ihr nachdenken.

Nur wenn uns etwas nicht geheuer ist, vermag es auch unser Interesse zu wecken. Im Musikunterricht ist das nicht immer der Fall, hier verbleibt die Auseinandersetzung berechenbar, schematisch, wie

beim *Tatort* am Sonntag: Der erste Verdächtige ist nie Täter, genaue Angaben zum Todeszeitpunkt und zur Todesursache können erst mit dem Obduktionsbericht nachgereicht werden (hierzu: Oberschmidt 2021). „Eigen wirken zum zweiten das Aufdeckende und seine Indizien. Es gilt hier, mitten in der Eile, ja Hetze nicht voreilig zu sein, sich langsam umzublicken. Oft sind es die kleinsten Zeichen, ganz nebenbei, von denen der Detektiv die wichtigsten Nachrichten erfährt“ (Bloch 1971, S. 328). Geht es bei der musikalischen Analyse ausschließlich um das Auswerten von Indizien, dann folge ich Hans Heinrich Eggebrechts kriminalistischen Gespür, analysiere die Musik streng nach den Gesetzen der Forensik: Ausgehend vom musikalischen Sinn, erschließe ich ihren Gehalt (Eggebrecht 1995). Dabei steckt gerade in Blochs Beschreibung des Kriminalromans auch eine hermeneutisch konstruktivistische Vorgehensweise: „Etwas ist nicht geheuer, damit fängt das an. Forschend Aufdeckendes ist freilich nur das eine, es geht aufs Woher. Forschend Heraufbildendes wäre das andere, es geht aufs Wohin. Ein Gewesenes finden ist dort, ein Neues schaffen hier der gespannte, oft nicht minder labyrinthische Vorgang“ (Bloch 1971, S. 341). Festzuhalten bleibt, dass jede Auseinandersetzung mit Musik immer ein offener Vorgang mit immer wieder neuem Ausgang bleiben muss. Es reicht nicht, dem Kommissar zu folgen, nachdem einem alle Indizien unterbreitet wurden. Das ist genau der Moment, wo sich ein Unterrichtsgeschehen von der Tatortwissenschaft lösen muss. ■

ANMERKUNGEN

1 <https://www.youtube.com/@timfernwerk4321>

2 Evangelischer Landesfunkdienst Baden: *Tod im Fernwerk* – Orgelkrimi aus der Christuskirche Mannheim [<https://www.youtube.com/watch?v=PX83zlcHZuU>].

LITERATUR

- Bloch, Ernst (1971): Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Jochen Vogt (Hg.), *Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. München: Wilhelm Fink, S. 322–343.
- Bogner, Alexander (2021): *Die Epistemisierung des Politischen. Wie die Macht des Wissens die Demokratie gefährdet*. Stuttgart: Reclam.
- Borchmeyer, Dieter; Popp, Susanne; Steinbeck, Wolfram (2019): *Musik verstehen – Musik interpretieren. Festschrift für Siegfried Mauser zum 65. Geburtstag*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Deutsche UNESCO-Kommission (2023): *Wissen. Können. Weitergeben. Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe*. Berlin: Panatom.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1995): *Musik verstehen*. München: Piper.
- Fischer-Giorlando, Marianne (2005): Prison Music. In: Mary F. Bosworth, (Hg.), *Encyclopedia of prisons & correctional facilities*. Thousand Oaks: Sage, S. 743–746.
- Fromme, Daniel (2012): Ein Instrument im Kontext des Bösen – Warum Graf Zahl die Orgel spielt. In: Katharina Wisotzki, Sara R. Falke (Hg.), *Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik*. Bielefeld: transcript, S. 61–77.
- Miehling, Klaus (2006): *Gewaltmusik – Musikgewalt. Populäre Musik und die Folgen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Oberschmidt, Jürgen (2021): Musikunterricht ist keine Tatortwissenschaft. Warum wir beim Musikhören kooperieren müssen. In: *Musikunterricht aktuell*, H. 14, S. 18–26.
- Pidde, Ernst v. (1979): *Richard Wagners Ring des Nibelungen im Lichte des deutschen Strafrechts*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Richter, Thomas (2017): *Warum man im Auto nicht Wagner hören sollte. Musik und Gehirn*. Stuttgart: Reclam.
- Schöllhorn, Johannes (2007): en blanc et noir. In: Susanne Rode-Breyman (Hg.), *Krieg und Frieden in der Musik*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms.
- Street, John H. R. (2012): *Music and politics*. Cambridge: Polity Press.
- Sutherland, Edwin H.; Cressy, Donald R.; Luckenbill, David F. (1960): *Principles of Criminology*. Philadelphia: Lippencott.
- Wickert, Christian (2017): *Kriminologie und Musik. Haft und Gefängnis in der englischsprachigen Populärmusik (1954–2013)*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.

Kultur erschließen

Anregungen für die Musikpädagogik



Kultur erschließen

Anregungen für die Musikpädagogik

Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeyer
 Buch, Softcover, 208 Seiten
 ISBN 978-3-95983-630-2
 € 29,99

In 17 Essays reflektiert Karl-Jürgen Kemmelmeyer Voraussetzungen, Inhalts- und Reflexionsfelder, die einen kulturerschließenden Musikunterricht in der Schule konstituieren, der „über die Mauern der Schule hinaus“ wirken will. Jeder Essay setzt einen offenen Musikbegriff voraus und bietet konkrete Anregungen für den Musikunterricht. Zahlreiche Grafiken zeigen didaktische Zusammenhänge auf.

- Anregungen zur Evaluation des eigenen Unterrichts und besseres Verstehen der Nöte der Schülerinnen und Schüler
- Musikunterricht ergonomischer, angenehmer für alle und effektiver in Bezug auf die Erschließung der Musikkultur gestalten
- Bereiche der Musikkultur in ihren systemischen Zusammenhängen für den Unterricht erschließen

Erhältlich im Buch- oder Musikalienhandel
 oder unter www.schott-music.com

SCHOTT