

# Die Mandoline im 21. Jahrhundert – ein historischer Dinosaurier an der Schwelle zur Aufklärung?

Silvan Wagner

## 0. Vorbemerkungen

Dieser Beitrag ist von einer Spannung geprägt, die in der Identität seines Autors begründet ist: Als Mandolinist ist mir der Konnex von Toleranz, Intoleranz und Zupfmusik – speziell der Mandoline – eng vertraut, und es drängt sich geradezu auf, zahllose eigene Erfahrungen in und mit der Mandolinszene unter dieser Perspektive zu betrachten. Die persönliche Involviertheit führt auch dazu, dass sich an jedwede Erkenntnis der unmittelbare Handlungsbedarf anschließt, Intoleranz aktiv in Toleranz zu überführen.

Als Geisteswissenschaftler dagegen fällt zunächst der große Hiat zwischen einer akademisch-historischen Anwendung des Toleranzbegriffs und seiner Alltagsbedeutung auf: Was im Alltag mit Toleranz oder Intoleranz bezeichnet und als solches empfunden wird, hat mit dem historisch gewachsenen, philosophischen Toleranzbegriff nicht notwendigerweise etwas zu tun. Hinzu kommt, dass im Selbstverständnis der Geisteswissenschaften eher ein distanzierter Umgang mit Forschungsgegenständen gepflegt wird: Wir analysieren und interpretieren unsere Gegenstände, suchen sie aber nicht notwendigerweise zu verändern.

Die Spannung zwischen diesen beiden Identitäten und Zugangsweisen hat nicht zuletzt auch die Diskussion des Beitrags auf der Konferenz gezeigt, die diesem Band zugrunde liegt. Der Forderung nach einer unabhängigen und nicht notwendigerweise nützlichen Wissenschaft stand die ebenfalls nachvollziehbare Haltung gegenüber, aus der akademischen Welt heraus gezielt an der aktuellen Gesellschaftsformung teilzuhaben. Freilich könnte man sich entscheiden. Doch scheint gegenwärtig auch gerade das Changieren zwischen beiden Haltungen charakteristisch zu sein für die Zupfmusikforschung, die in erster Linie von Forscherinnen und Forschern vorangetrieben wird, die biographische Überscheidungen mit ihrem Gegenstandsbereich aufweisen.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Begreift man dies als Problem, so ist es gerade nicht von denjenigen Forscherinnen und Forschern anzugehen, die gegenwärtig bereits zur Zupfmusik forschen. Die Mu-

Meine kommenden Ausführungen gehen den langen Weg und nähern sich Toleranz- und Intoleranz-Phänomenen in der Zupfmusik über den philosophisch-historischen Toleranzbegriff an, nicht zuletzt, um zwischen beiden Perspektiven – derjenigen des Wissenschaftlers und derjenigen des Musikers – zu vermitteln. Denn auch wenn auf den ersten Blick Auseinandersetzungen um den richtigen Anschlag, das richtige Plektrum und die richtige Literatur als denkbar weit entfernt von den Stichworten Aufklärung, Säkularisation und Rechtsstaat erscheinen, lohnt sich doch der Umweg über die abendländische Kulturgeschichte, um Phänomene innerhalb der kleinen Welt der Mandoline neu zu beleuchten, besser zu verstehen und – vielleicht – gezielt zu verändern.

### 1. Musik und Toleranz: Ein induktiver Einstieg mit *Casablanca*

Historisch entspringt die Rede von Toleranz und Intoleranz den Bereichen des intra- und interreligiösen Dialogs und – zeitlich leicht versetzt – des Dialogs zwischen Kirche und Staat.<sup>2</sup> Der Westfälische Friede versuchte nach dem Dreißigjährigen Krieg eine Koexistenz unterschiedlicher christlicher Konfessionen zu ermöglichen; die rechtsstaatlichen Verfassungen Europas versuchten nach der Säkularisation dasselbe mit Glauben und Atheismus unter Trennung, aber anhaltendem Dialog von Staat und Kirche; beide Phänomene waren prägend und wegweisend für die Begriffs- und Wirkungsgeschichte von Toleranz und bilden entsprechend den Hintergrund einer wissenschaftlichen Begriffsverwendung.

Eine Anwendung dieses Toleranzbegriffs auf musikalische Gegenstände – gar auf die kleine Welt der Zupfmusik, erscheint zunächst einmal als fernliegend. Glaube, Religion und Staat sind Makrophänomene, die auf den ersten Blick denkbar weit entfernt von Mandolinentremolo, Apojando und italophiler Folklore sind. Dennoch können Parallelen gezogen werden, wenn man konkrete musikalische Phänomene abstrahiert: Auseinandersetzungen um schöne Musik oder die richtige Art zu Spielen haben mit Glaubenskriegen einiges gemein, da in der Regel mit Letztbegründungen operiert wird, die nicht verhandelbar sind; und überhaupt kommt unser Umgang mit Musik unserem Umgang

---

sikwissenschaft als gesamte Disziplin wäre hier gefragt, die – trotz aller kulturwissenschaftlicher Neuausrichtung – im gros immer noch ihren traditionellen Forschungsfeldern verpflichtet bleibt und zumindest implizit eine ‚bildungsbürgerliche Qualitätskontrolle‘ an ihren Gegenständen anlegt, die in vielen Nachbardisziplinen bereits überwunden ist.

<sup>2</sup> Vgl. Forst 2000, S. 10-16.

mit Religion sehr nahe: Religiöser Glaube korreliert mit musikalischem Geschmack („Ich höre nur Klassik.“), Gott mit dem eigenen Musikbegriff („Das ist keine Musik!“) und Liturgie mit Hörgewohnheiten („Ich arbeite bei Jazzmusik“). Musik kann – mutatis mutandis – auf abstrakter Ebene durchaus als Glaubenssystem in den Blick genommen werden, folgt man etwa Luthers Definition: „Woran du dein Herz hängst, das ist dein Gott“. Während der moderne Mensch oftmals scheinbar keine Religion mehr hat, hat er doch in der Regel Musik. Andererseits tritt uns Musik auch in Form von Verwaltungssystemen entgegen, die zwar weitaus schmäler als Staat und Kirche aufgestellt sind, doch in ihrer Struktur durchaus vergleichbar sind. Musikalische Dachverbände vereinen unter sich unterschiedliche Interessensgemeinschaften, Musik geht institutionalisiert von statten, Ideen und Vorlieben bedürfen Gelder, die organisiert und verteilt werden müssen. Musik kann auf ihrer institutionellen Ebene durchaus als Verwaltungssystem in den Blick genommen werden. Dieses Verwaltungssystem ist etwa in Deutschland analog zum Staat in Bundes-, Länder- und Regionalebene differenziert und hierarchisiert, und musikkulturelle Unterschiede sind zumindest in ihrer Tradition nicht selten als nationale Unterschiede codiert (der italienische, französische, deutsche Stil, die Mandoline zu spielen, bzw. entsprechendes Repertoire).

Im Folgenden möchte ich keineswegs ‚Musik‘ mit ‚Religion‘ oder ‚Staat‘ identifizieren; doch gilt es, Musik als Glaubenssystem oder Verwaltungssystem zu perspektivieren, um auszuloten, inwieweit in dieser Perspektivierung systematischer Toleranzphänomene entdeckt werden können, die über ein unmittelbares Empfinden hinausgehen und ohne die Vergleichsperspektive unentdeckt bleiben würden.

Die Sinnhaftigkeit einer Engführung von Glauben, Staat und Musik soll nun zuerst an einem plakativen und berühmten Beispiel dargestellt werden: Die ‚Schlacht‘ zwischen der deutschen *Wacht am Rhein* und der französischen *Marseillaise* im Film *Casablanca* von 1943.<sup>3</sup> Der Kampf der Nationen wird in *Casablanca* auch auf musikalischer Ebene ausgefochten, und dies mit geradezu religiösem Eifer. Die berühmte Szene<sup>4</sup> findet in „Rick’s Café“ statt: Während der tschechoslowakische Widerstandskämpfer Victor László mit Rick Blaine um die Transitvisa verhandelt, stimmt eine Gruppe SS-Offiziere um Major Strasser lautstark *Die Wacht am Rhein* an. Die Gäste des Nachclubs, die unterschiedlicher Herkunft sind und der deutschen Besatzung sympathisch oder antipathisch ge-

<sup>3</sup> Zur Wirkmächtigkeit dieser Filmszene im kollektiven Gedächtnis vgl. Esch 2012.

<sup>4</sup> Vgl. etwa <https://www.youtube.com/watch?v=KTsg9i6lvqU&t=42s>.

genüber stehen, sind in ihrer Aufmerksamkeit allesamt auf die deutsche Marschmusik hin ausgerichtet, bis Victor das pausierende Jazzorchester des Clubs dazu animiert, die *Marseillaise* zu spielen (hier schneidet der Film kurz auf Rick, der der stummen Nachfrage seines Orchesterleiters nickend zustimmt). Für zwei bis drei Takte bilden *Die Wacht am Rhein* und die *Marseillaise* ein Quodlibet, bis die französische Nationalhymne das deutsche Volkslied vollständig überdeckt; die deutschen Militärs hören nach einer letzten, von Major Strasser markig dirigierten Anstrengung, auf zu singen und setzen sich wieder hin, während die *Marseillaise* bis zum Ende gesungen wird und nach dem Ruf „Vive la France! Vive la démocratie!“ vom gesamten Nachtclub bejubelt wird. Der gleichsam militärische Charakter dieses musikalischen Schlagabtausches wird deutlich, wenn noch im Nachklang des Siegesjubels Major Strasser (filmmusikalisch untermalt von den um 1943 noch mit dem Text „Deutschland, Deutschland über alles“ assoziierten ersten Takten der deutschen Nationalhymne in Moll) die Schließung des Nachtclubs anordnet, indem er auf Victors gerade unter Beweis gestelltes Geschick zur Partisanenbildung verweist.

Auf das Phänomen Toleranz perspektiviert, zeigt die Filmszene zunächst eindrücklich, dass die heute geradezu inflationär beschworene emphatische Verbindung von Musik und Toleranz keineswegs *per se* gegeben ist: Konzepte wie ‚Musik ist eine internationale Sprache‘, ‚Wo man singt, da lass dich fröhlich nieder, böse Menschen haben keine Lieder‘ zerbersten im Aufeinanderprallen der *Wacht am Rhein* und der *Marseillaise*. Musik erweist sich ganz im Gegenteil als ideales Medium der Intoleranz: Musik erzwingt sich Gehör, ihr Ausblenden ist körperlich unmöglich. Sie durchdringt im Unterschied von olfaktorischen, haptischen und optischen Reizen den Körper des Rezipienten, ohne dass dieser die physische Möglichkeit einer Reizvermeidung hätte: Man kann die Augen schließen, den Atem anhalten, Berührungskontakt lösen oder vermeiden, doch um wegzuhören steht keine willkürliche Körperaktion zur Verfügung. Hinzu kommt, dass sich Klang selbst Raum schafft, der etwa architektonische Grenzen auch überwinden kann. Nicht selbst produzierte Musik ist damit grundsätzlich Körperverletzung, die freilich erwünscht sein kann, die aber, wenn sie unerwünscht ist, zum hegemonialen Zwang wird. Ein tolerantes Nebeneinander zweier unterschiedlicher Musiken ist im selben Raum kaum vorstellbar: Man kann eben nicht gemeinsam singen, wenn man nicht das Gleiche singt.

Filmmusikalisch wird diese gegenseitige Intoleranz zweier Musiken wirkungsvoll gerade dadurch inszeniert, dass für kurze Zeit die musikalische Form der Toleranz aniziert wird: Für gut zwei Takte sind *Die Wacht am Rhein* und die *Marseillaise* als Quodlibet organisiert und in Harmonie übereinandergeblendet –

nur um im Verstummen der einen und der allgemeinen Durchsetzung der anderen zu münden.<sup>5</sup> Die musikalische Intoleranz, die in der Szene inszeniert wird, liegt offensichtlich nicht in der Form der beiden Lieder – sie könnten als Märsche leicht harmonisiert werden – sondern in ihrer Semantik. Die Hymne der Revolution kann mit dem Hohelied auf kaiserliche Reichsausgangsgrenzen nicht im selben Raum existieren. In ihrer gegenseitigen Intoleranz unterscheiden sich beide Musiken in keiner Weise.<sup>6</sup>

Dennoch inszeniert der Film beide Musiken denkbar unterschiedlich hinsichtlich ihrer gleichsam inneren Toleranz: Die Interpretation des deutschen Marsches ist äußerst uniform im übertragenen wie wörtlichen Sinn. Uniformierte Deutsche mit einheitlich markigen Männerstimmen intonieren den Marsch, traditionell begleitet von einem Klavier, um das sie versammelt stehen. Die Aufführungssituation ist gänzlich durch Gleichschaltung auf Basis traditioneller Performanz geprägt: In dieser Musik ist nur Raum für das Eigene, das denkbar eng bestimmt ist. Der französische Marsch dagegen vereint musikalisch und performativ ganz unterschiedliche Musikästhetiken, Instrumente, Stimmen und Menschen, gerade ohne deren Differenzen einzuebnet. Männer und Frauen unterschiedlicher Nationalität und unterschiedlichen sozialen Standes singen zusammen – darunter auch uniformierte französische Polizisten –, instrumental begleitet von einer Jazz-Combo und einer Gitarre. Sowohl die für eine Nationalhymne atypische Jazz-Combo als auch die zweimalige Einblendung der spanisch inszenierten Gitarristin – eine auch hörbare musikalische Spannung – betonen die hohe Inklusivität der französischen Hymne, die zwar intensiv mit Frankreich verbunden, aber nicht an dessen Nationalgrenzen gebunden ist.

Letztendlich sind in der Szene damit drei Toleranzphänomene zu unterscheiden: das Tolerante (die multifforme französische Musik), das Intolerante (die uniforme deutsche Musik) und – paradoxerweise – das Nicht-Tolerierbare aus Sicht der toleranten Fraktion: Bei aller Toleranz – die *Marseillaise* brüllt *Die Wacht am Rhein* nieder.

## 2. Theorie: Ricœrs Toleranzbegriff

Damit sind am induktiven Beispiel die drei Phänomene herausgearbeitet, die Paul Ricœur in seinem Toleranz-Entwurf philosophisch systematisiert: Sein Auf-

---

<sup>5</sup> Zur musikalischen Struktur vgl. Esch 2012, S. 59.

<sup>6</sup> Vgl. dazu in musikhistorischer Perspektive Esch 2012, S. 60.

satz mit dem programmatischen Titel *Toleranz, Intoleranz und das Nicht-Tolerierbare* soll hier als theoretische Grundlage dienen.

Ricœur entfaltet den Toleranzbegriff historisch und systematisiert ihn in Unterscheidung einer institutionellen von einer kulturellen Ebene.<sup>7</sup>

Auf institutioneller Ebene entsteht Toleranz historisch aus der Trennung von Staat und Kirche im Zuge der Französischen Revolution: Der Staat kann sich nicht mehr auf das heilige Fundament der kirchlichen Salbung berufen und braucht eine neue Grundlage, die er im Recht findet. Das Recht vermittelt nun auch zwischen Staat und Kirche. Da es keine Staatsreligion mehr gibt, ist deren Wahrung auch nicht mehr die Aufgabe des Staates. Stattdessen stellt sich eine neue Hauptaufgabe: Die Ermöglichung der Koexistenz mindestens zweier Interessensgruppen, historisch die Ermöglichung der Koexistenz von Gläubigen und Ungläubigen. Damit ergibt sich auch ein objektiver Gradmesser für den Rechtsstaat: Der Freiraum, der sich aus dem Verzicht herleitet, Zwang einzusetzen. Dieser Freiraum ist als Toleranz auf institutioneller Ebene zu begreifen, und er formiert sich im Rechtsstaat in der Form von Gerechtigkeit: Gerechtigkeit zum einen als Gleichheit vor dem Gesetz, eine passive Toleranz, die verhindert, dass die Freiheit der einen Seite von der Freiheit der anderen Seite beeinträchtigt wird; und Gerechtigkeit zum anderen als ausgewogene Verteilung von Ressourcen, eine aktive Toleranz, die Unterschiede anerkennt und durch die Zuteilung materieller Voraussetzungen für beide Seiten bewahrt.

Diese makrostrukturelle Systematik kann auch auf mikrostrukturelle Phänomene heruntergebrochen werden, wie am Beispiel der Casablanca-Szene plausibilisiert werden soll: Der Film inszeniert keine Staaten als soziale Großform, sondern etabliert im staatlich schwer bestimmbareren Casablanca (1942 als Teil von Französisch-Nordafrika unter Verwaltung des Vichy-Regimes, wobei die Kolonialmacht Frankreich teilweise von der deutschen Wehrmacht besetzt ist) Rick's Cafe als soziale Mikroform, die strukturell durchaus mit einem Staat vergleichbar ist: Es handelt sich um eine administrativ geleitete Monokratie mit einem Ämterssystem und sogar einem rudimentären Sozialwesen – Rick sorgt auch nach Schließung des Nachtclubs für eine Fortzahlung der Löhne. Rick als

---

<sup>7</sup> Vgl. hier und im Folgenden Ricœur 2000, S. 28-39. Die spannende, dritte Ebene von Toleranz, die Ricœur differenziert – die religiös-theologische Ebene – klammere ich hier aus, da sie den Rahmen dieses Vergleichs sprengen würde. Sie wäre fruchtbar zu machen auf Ebene eines einzigen Musikkonzepts, hinsichtlich einer ‚inneren‘ Toleranz (v.a. hinsichtlich der Genese musikalischer Wahrheit und Schönheit), wobei hier aber in erster Linie die Auseinandersetzung zwischen mehreren Musikkonzepten beleuchtet werden soll.

Herrscher seines Nachclubs erweist sich zumindest zwischenzeitig als in hohem Maße tolerant im institutionellen Sinne Ricœrs: Rick ermöglicht aktiv und unter hohem persönlichen wie finanziellen Aufwand ein Nebeneinander von Vichy-Regime, Drittem Reich, multinationalen Widerstand und Untergrund. Vor dem Gesetz sind im Nachtclub alle gleich, freilich paradoxerweise in der Form, dass für alle dieselben Gesetzesübertretungen offenstehen (dies wird im Abschluss der besprochenen Szene überaus deutlich, wenn der französische Polizeichef Louis Renault im Auftrag Major Strassers das Lokal wegen illegalem Glücksspiel sperrt, nur um gleich darauf seinen Glücksspielgewinn in Empfang zu nehmen). Rick verteilt auch proaktiv die kulturellen Ressourcen gleichmäßig, indem er – in aktiver Unterstützung der Marginalisierten<sup>8</sup> – seine Zustimmung zur musikalischen Entgegnung des Widerstands erteilt. Seine Neutralität verletzt er damit (noch) nicht: Rick wird nicht als Teil der jubelnden, mitsingenden Masse gezeigt.

Auf diese Neutralität des ‚Staates‘ hebt Ricœr ab, wenn er den Aspekt der Wahrheit aus dem Toleranzkonzept des Rechtsstaates ausklammert: Die Frage nach Wahrheit – gibt es einen Gott oder nicht, ist die *Wacht am Rhein* oder die *Marseillaise* besser – ist für den Rechtsstaat nicht relevant. Und hier kommt Ricœr auf das Nicht-Tolerierbare zu sprechen: Dieses sei auf Ebene des Rechtsstaates eben die Verwechslung von Gerechtigkeit und Wahrheit, ein Rückfall gewissermaßen in die Zeiten, in der der Staat die Salbung der Kirche noch als Grundlage hatte und damit das Privileg zur Wahrheit. Damit münden Ricœrs Ausführungen zur Toleranz auf institutioneller Ebene in einem Bruch zwischen Ideal und Wirklichkeit: Einen solchen absolut gerechten im Sinne von absolut neutralen Staat kann es nicht geben, weil kein Staat aus dem Nichts entsteht, sondern immer auf einer kulturellen Vergangenheit aufbaut. Dies ist auch die Erklärung, warum Rick in *Casablanca* schließlich selbstverständlich Gerechtigkeit mit Wahrheit ‚verwechselt‘: Fundiert auf seiner kulturellen Vergangenheit

---

<sup>8</sup> Diese aktive Unterstützung ist mit dem zustimmenden Nicken Ricks eindrucksvoll cinematisch inszeniert, vgl. dazu ausführlich Raskin 2017. Raskin weist nach, dass Rick im gesamten Film über Nicken und Kopfschütteln seine Macht in seinem Nachtclub ausübt. Diese performativ-gestische Ebene steht im Gegensatz zu den verbalen Äußerungen Ricks, die ihn als gewissenlosen Zyniker auszuweisen scheinen. Es ist einerseits richtig, wenn Raskin formuliert, dass das Nicken vor der *Marseillaise* „marks Rick’s transition from neutrality to commitment“ (ebd., S. 38, ähnlich Esch 2012, S. 58), aber diese Aussage perspektiviert die inneren Entscheidungen Ricks, und dies mit Wissen des späteren Verlaufs. Ricks Verhalten in der Szene ist aber geprägt von Neutralität mit aktiver Unterstützung der schwächeren Fraktion.

als Freiheitskämpfer erschießt er schließlich den Nazi Major Strasser und verhilft der Widerstandssikone Victor zur Flucht.

Mit dem Hinweis auf die historisch bedingte Unmöglichkeit eines idealen Rechtsstaates leitet Ricœur über auf die kulturelle Ebene der Toleranz. Eine historisch gewachsene Toleranz manifestiert sich hier als konfliktgeladener Konsens:

Aus dem Gleichgewicht zweier Intoleranzen, bei dem jede Seite darauf verzichtet, das verbieten zu lassen, was sich sowieso nicht abwenden läßt, taucht mühsam eine positiv konfliktgeladene Toleranz auf, die in der Anerkennung des Existenzrechts des Gegners besteht und im äußersten Fall in dem ausdrücklichen Willen des kulturellen Zusammenlebens zwischen ‚jenen, die an den Himmel glauben und jenen, die nicht daran glauben‘.<sup>9</sup>

Toleranz und Intoleranz gehen auf kultureller Ebene nicht mit Gerechtigkeit bzw. Ungerechtigkeit eine Symbiose ein, sondern mit zwei anderen Haltungen: Intoleranz entsteht auf Basis missionarischen Eifers, indem die eigene Überzeugung der anderen Seite aufgezwungen werden soll. Toleranz dagegen ist, wie schon auf staatlicher Ebene, der Verzicht auf diesen Zwang. Der Grund für diesen Verzicht ist die Annahme, dass das Festhalten der anderen Seite an ihren Überzeugungen selbst ein freier Akt ist und deswegen des Respektes würdig. Respekt ist damit die Haltung, die auf kultureller Ebene Toleranz hervorbringt, nicht Gerechtigkeit wie auf staatlicher Ebene. Allerdings birgt dieser Respekt vor den Überzeugungen des Anderen und der Verzicht auf missionarischen Eifer auch eine Gefahr, wie Ricœur betont: Die Gefahr, dass sich der Verzicht gegen sich selbst richtet und die eigenen Überzeugungen aushöhlt. In dieser Haltung wird die eigene Überzeugung wie von außen als eine von vielen betrachtet, und Toleranz mutiert zu Gleichgültigkeit.<sup>10</sup> Ricœur definiert als das Nicht-Tolerierbare auf dieser Ebene dasjenige, das den Respekt nicht verdient, weil es selbst auf Respektlosigkeit gründet. Und, so müsste Ricœur konsequenterweise ergänzt werden, das Nicht-Tolerierbare ist auch die Gleichgültigkeit gegenüber fremden wie eigenen Positionen, die Toleranz ebenso verunmöglicht. Diese Gleichgültigkeit, die auf institutioneller Ebene gerade die Grundlage für Toleranz ist, ist auf kultureller Ebene paradoxerweise ihr Ende.

Wieder auf die mikrostrukturelle Welt in *Casablanca* angewendet, machen Ricœurs Ausführungen Ricks Aktionen begreifbar: Was Rick nicht akzeptiert, ist das Intolerante selbst, das sich in Major Strasser manifestiert, der mit der Schlie-

---

<sup>9</sup> Ricœur 2000, S. 35.

<sup>10</sup> Vgl. Ricœur, S. 37.



ßung des Nachtclubs jede Möglichkeit einer toleranten Akzeptanz des Anderen verunmöglicht. In diesem Punkt wäre eine tolerante Haltung Ricks, der eigentlich als agnostischer Zyniker eingeführt wird, für das Publikum völlig unerträglich, und folgerichtig erscheint er bei der Erschießung Major Strassers als Held und nicht als Mörder. Kulturelle Toleranz in Form von Respekt für den Anderen ist weder auf politischer noch auf musikalischer Seite zu beobachten, da das Deutsche Reich den Respekt nicht verdient; stattdessen stellt *Casablanca* ein emotionales Paradigma eines respektvollen Umgangs zwischen einander widersprechenden Positionen: die Dreiecksbeziehung zwischen Rick, Ilsa und Victor. Beide Männer respektieren die Freiheitshaltung des jeweils anderen und in gewisser Weise auch den jeweiligen Anspruch auf Ilsa als Ehefrau bzw. Geliebte. Lediglich auf Genderebene hat dieser Respektkonsens seine Grenzen: Ilsa ist letztendlich Medium der Toleranz (im ultimativen Verzichtsakt Ricks, der sie mit Victor ziehen lässt, obwohl er die Transitvisa für sich und Ilsa hätte nutzen können), nicht aber Subjekt; weder Rick noch Victor fragen sie beim endgültigen Entschluss nach ihrer Meinung. Der hohe Respekt Ricks vor dem Mann, der seinem eigenen Glück im Wege steht, manifestiert sich im berühmten Schluss von *Casablanca* paradoxerweise in einem Akt der Respektlosigkeit vor Ilsa, die gegen ihren erklärten Willen ins Flugzeug mit Victor verfrachtet wird.

### 3. ‚Staat‘, ‚Religion‘, ‚Kirche‘ und Individuum in der deutschen Mandolinszene des 20. und 21. Jahrhunderts

Nach der Darstellung von Ricøers historischem Ansatz und seiner exemplarischen Anwendung auf die auch musikalische Dimension des Films *Casablanca* soll nun – endlich – die Applikation auf den Mikrokosmos der deutschen Mandolinszene erfolgen. Betrachtet man die deutsche Mandolinszene ab etwa den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts, dann sind die Vergleichsgrößen zu den Makrokategorien relativ klar: Individuen sind – wenig überraschend – mit den einzelnen Spielerinnen und Spielern vergleichbar; die Rolle des Staates – die politische Verwaltungsinstitution der Mandolinemusik – übernimmt der Bund Deutscher Zupfmusiker (BDZ), eigentlich ein Laienverband, der aber mangels weiterer Ausdifferenzierung auch den schmalen Profibereich jenseits der Musikschule organisiert;<sup>11</sup> das Phänomen des Glaubens ist vergleichbar mit dem

---

<sup>11</sup> Bei der Harfe ist die Situation ähnlich, wenngleich komplementär: Der Verband Deutscher Harfenisten (VDH) hat als Berufsverband begonnen, organisiert mittlerweile aber auch den Laienbereich. Der Deutsche Zitherbund (DZB) scheint (nach Aussagen

Phänomen des Musikbegriffs: Was wird von Individuen und Gruppen als gute Musik wahrgenommen? Was wird gern gespielt? Mit welcher Musikrichtung identifiziert sich ein Musiker? Die musikalische Identität ist entsprechend die Vergleichsgröße zur Religion; die Kirche schließlich ist die Institution, die diese Identität organisiert und normiert, die auch für die Ausbildung dieser Identität in professioneller wie (mittelbar) laikaler Hinsicht sorgt. Und auch dafür gibt es ein Pendant im musikalischen Bereich: Die universitären Lehrstühle, die bestimmte Musikbegriffe aktiv prägen und deren Mission organisieren. Im Bereich der Mandoline existiert der Lehrstuhl für Mandoline in Wuppertal als Monopol. Marga Wilden-Hüsgen übernahm 1979 in Wuppertal die erste Dozentur für Mandoline, woraus dann 1992 der weltweit erste Lehrstuhl für Mandoline erwuchs. Mittlerweile kann zwar an einigen weiteren Standorten in Deutschland Mandoline studiert werden, doch der Wuppertaler Lehrstuhl ist in seiner institutionellen Bedeutung nach wie vor einzigartig, und die anderen Dozenturen für Mandoline sind fast durchweg mit Wuppertaler Absolventinnen und Absolventen besetzt. Die Nachfolgerin von Marga Wilden-Hüsgen nach ihrer Emeritierung 2007 ist mit Caterina Lichtenberg ebenfalls eine Wuppertaler Absolventin. Die Einführung des Wuppertaler Lehrstuhls war seinerzeit die Krönung jahrelanger Bemühungen von Seiten des BDZ<sup>12</sup>, der damit in engster Verbindung mit dem Lehrstuhl stand und steht.

Setzt man vergleichsweise den musikalischen Mikrokosmos der Mandoline analog zum historischen Makrokosmos, so ergibt sich ein geradezu vormodernes Bild für die Mandolinszene ende des 20. Jahrhunderts: Ein Staat, eine Kirche, ein Gott – ein Verband, ein Lehrstuhl, ein Musikbegriff. Sucht man bei dieser zugegebenermaßen plakativen und holzschnittartigen Skizze nach Toleranz, dann erscheint der Mikrokosmos der Mandoline als historischer Dinosaurier: Strukturell befindet sich die Mandoline noch im 20. Jahrhundert in einem vortoleranten Zustand. Diese – sicherlich provokativ anmutende und schwer erträgliche – Arbeitsthese soll im Folgenden auf drei Ebenen exemplarisch untersucht werden: exemplarisch, aber ausführlich auf Ebene des Staates (sprich: BDZ), cursorisch auf Ebene der Kirche (sprich: Wuppertal) und auf Ebene des Individuums (sprich: Der Spielerinnen und Spieler).

### 3.1 Toleranz auf ‚staatlicher‘ Ebene: Der BDZ

---

seiner Onlinepräsenz) von Anfang an eine Laien wie Profis umfassende Zuständigkeit besessen zu haben.

<sup>12</sup> Vgl. Kreidler/Hüsgen 1972, S. 29; Wilden-Hüsgen/Hermans 2003, S. 129.

Wendet man die Ausführungen Ricœrs auf die Mandoline an, so wäre Toleranz auf Verbandsebene der Ausgleich von Ungleichheiten zwischen unterschiedlichen Interessensgruppen, spezifisch der Ausgleich zwischen unterschiedlichen Musikbegriffen. Gerade marginale Musikbegriffe sollten gegenüber dominanten gefördert werden, ohne dass der Verband dabei selbst auf den Inhalt sieht, sprich: ohne einen favorisierten Musikbegriff auf Seiten des Verbandes. Nicht tolerierbar wäre in Umkehrung die Verwechslung von Form und Inhalt, also die Forcierung eines speziellen Musikbegriffs von Seiten des Verbandes.

Wie sich der Zentralverband im 20. Jahrhundert zu Toleranz und Intoleranz in diesem Sinne verhält, kann an den beiden zentralen musikästhetischen Konflikten der Mandoline im 20. Jahrhundert veranschaulicht werden: am Anschlagstreit und am Plektrumstreit<sup>13</sup>. Der Anschlagstreit war eine Auseinandersetzung der 30er bis 50er Jahre des 20. Jahrhunderts. Es ging dabei um die Frage, ob das Tremolo oder der Einzeltonanschlag das grundsätzliche Ausdrucksmittel der Mandoline sei. Verbunden mit diesen beiden Anschlagstechniken waren zwei unterschiedliche Musikbegriffe, einmal, auf Seiten des Tremoloanschlags, ein romantisierender Musikbegriff, der sich exotistisch an einem (im Übrigen sehr deutschen) Italienbild orientierte, und einmal, auf Seiten des Einzeltonanschlags, ein identitärer<sup>14</sup> Musikbegriff, der vor allem die deutsche barocke und klassische Tradition der Mandoline betonte. Der Plektrumstreit war eine Auseinandersetzung der 1980er Jahre. Es ging dabei um die Frage, welches Anschlagsmittel das richtige sei, das traditionelle Schildpattplektrum oder das sog. Rolandplektrum, eine Neuentwicklung aus Kunststoff. Das harte und schmale Schildpattplektrum erzeugt einen direkten, hellen Ton, das weichere und dickere Rolandplektrum erzeugt einen weichen, warmen Ton. Entsprechend ging es um zwei unterschiedliche Musikbegriffe, und neben dem Anschlagmaterial propagierten die Befürworter des neuen Rolandplektrums auch eine neue Anschlagstechnik (Anlegen, Schwung, Kippen und Neigen) und schließlich auch eine neue Bauweise des kompletten Instruments (Stichwort Seifert-Mandoline).

---

<sup>13</sup> Ich beziehe mich im Folgenden auf meinen Aufsatz Wagner 2013, in dem beide Auseinandersetzungen ausführlich dargestellt und belegt sind.

<sup>14</sup> Ich verwende den Begriff „identitär“ hier und im Folgenden nicht im engeren Sinne der sog. ‚Neuen Rechten‘, sondern als Dachbegriff von Ausrichtungen, die eine eigene Einheitlichkeit in Abgrenzung zur Andersartigkeit Anderer herzustellen versucht. Die jeweilige Einheitlichkeit (des Eigenen, des Anderen) kann dabei völkisch, rassistisch, kulturell, historisch etc. begründet werden, die zentripetale Wirkung ist jenseits dieser Ausdifferenzierungen identisch.

Nicht die damit verbundenen Auseinandersetzungen selbst sollen nun inhaltlich diskutiert werden<sup>15</sup>, sondern vielmehr das Verhalten des Verbandes. Dabei sind im schriftlich überlieferten Diskurs des Verbandes (v.a. im Zentralorgan) Tendenzen zu beobachten, die auf den ersten Blick tolerant (im alltags-sprachlichen Sinne) wirken, bei näherer Betrachtung aber eben nicht Toleranz im Ricœur'schen Sinne befördern. Sie sollen im Folgenden – zunächst zum jüngeren Plektrumstreit – schlaglichtartig beleuchtet werden.

Der Verband bemüht sich nach 1945 darum, Harmonie herzustellen oder doch zumindest zu zeigen. Das ist im Vergleich mit dem allgemeinen Diskurs im Nachkriegsdeutschland wenig überraschend und als Reaktion auf das Trauma des Dritten Reichs mehr als verständlich; signifikant ist aber, dass diese Ausrichtung zumindest im schriftlich greifbaren Diskurs von Vorstand und Schriftleitung des Zentralorgans *Zupfmusik Gitarre* (später *Concertino*) auch in den 80er Jahren kaum modifiziert wird.<sup>16</sup> Zwischenzeitlich sehr bewegte Auseinandersetzungen um den Anschlag mittels Artikeln und Leserbriefen im Zentralorgan 1983 werden nicht forciert, sondern zu einem frühen Zeitpunkt durch einen Appell der Schriftleitung zum Schweigen gebracht; u.a. als Reaktion auf diese Auseinandersetzungen werden 1985 die Rubrik „Zupfmusiker sprechen sich aus“ gestrichen, Leserbriefe erscheinen und noch vereinzelt – wodurch in einer Ära ohne Web 2.0 die grundsätzliche Möglichkeit eines demokratischen Meinungsaustausches mit breiter Öffentlichkeitswirkung verloren geht; die Berichterstattung zum ersten *Trossinger Mandolinensymposium* 1988 in der Verbandszeitschrift weist pauschal auf Auseinandersetzungen um die Mandolinenteknik hin, ohne diese inhaltlich auszuführen.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Ich verweise nochmals auf die ausführliche Darstellung in Wagner 2013.

<sup>16</sup> In der Diskussion des Vortrags, der diesem Aufsatz zugrunde liegt, wurde von Zeitzeugen sicherlich zurecht eingewendet, dass der mündliche Diskurs ‚hinter den Kulissen‘ keineswegs von der im Folgenden skizzierten Harmoniebedürftigkeit geprägt war oder eine Unterstützung einer bestimmten Spielweise zuungunsten alternativer Spielweisen die gültige Maxime gewesen wäre. Auch seien entsprechende kritische Haltungen „zwischen den Zeilen“ etwa der Magazineditorials herauslesbar. Hierbei ist zu betonen, dass es mir auf Basis des überlieferten schriftlichen Diskurses keineswegs möglich ist, persönliche Haltungen herauszuarbeiten (und ein Lesen ‚zwischen den Zeilen‘ ist ohne Kenntnis dieser Haltungen unmöglich). Doch ist es möglich, ein öffentlich wirksames (Sprach-)Handeln v.a. der Verbandsleitung abzuleiten, das in Folge äußerst wirkmächtig geworden ist.

<sup>17</sup> Ausführlich zu diesen Prozessen vgl. Wagner 2013, S. 26-35.

So verständlich dieses Vorgehen für einen Laienverband auch ist, der primär an Zusammenhalt und nicht an kritischer Diskussion interessiert ist: Es verhindert Toleranz, auch wenn es auf musikpolitischer Ebene paradoxerweise Toleranz in einem alltagssprachlichen Sinne vortäuscht. Für ein tolerantes Gegeneinander (und mit der Zeit vielleicht sogar Miteinander) der unterschiedlichen Musikbegriffe, für die der Verband als Dach fungiert, müssten die Unterschiede klar benannt werden, es müsste aktiv dafür Sorge getragen werden, dass eine Auseinandersetzung stattfindet und dass gerade die nicht dominante Seite dafür Raum erhält.

Ein Leserbrief von Sebastian Weber in der Nachbereitung des *Deutschen Zupfertreffs 1986* in Schweinfurt belegt eindrücklich, dass die Harmoniebemühungen des Verbandes und der Schriftleitung weder tatsächliche Harmonie erzeugten, noch im Sinne einer toleranten, demokratischen Meinungsfindung willkommen war:

Es ist Ärger, der mich veranlaßt, Ihnen diesen Leserbrief zuzusenden, Ärger über die, meiner Ansicht nach, unbefriedigende Berichterstattung vom ‚Deutschen Zupfertreff 1986‘ in Schweinfurt. Eine Artikelserie über eine solche Veranstaltung dient, so denke ich, einerseits dazu, Lesern Ihrer Zeitschrift zu vermitteln, was in Schweinfurt geboten war und Zupfertreffteilnehmern Gehörtes und Gesehenes in Erinnerung zu rufen (Berichte), andererseits Fragen, die sich im Umfeld einer solchen Begegnung auftun, kritisch zu beleuchten (Kommentare). Warum ist es nicht möglich, diese beiden Aspekte klar voneinander zu trennen? Es erleichterte mir als Leser sehr die Lektüre solcher Artikel, wenn sie entsprechend gekennzeichnet wären. Zu Bericht und Kommentar nun im Einzelnen: Ich empfinde es als Zumutung, ‚Berichte‘ zu lesen, bei denen ich keine Verfasserangabe gebraucht hätte, um zu wissen, welcher zupfdogmatischen Richtung der Verfasser angehört. Beispiel: Marga Wilden-Hüsgens Kommentar zu Masayuki Kawaguchi: ‚Er ließ eine interessante Interpretation hören, die jedoch immer wieder durch unsaubere Tongebung gestört wurde‘. Im Klartext: Mit einem Rolandplektrum hätte es nicht geklappt. Im Gegenzug kann man bei Frau Tonke als Bewertung des Bayerischen Landesupforchesters Lesen: ‚In der Suite a-Moll mischte sich der Orchesterklang sehr gut mit Chembalo und Flöte, obwohl mir von Zeit zu Zeit ein kräftiger Orchesterklang fehlte‘, was mit Schildpatplättchen besser möglich gewesen wäre, ist zu ergänzen. Auch die Kommentare strotzen von Seitenhieben. Alles, was zur Zeit Zupferseelen besonders zu bewegen hat, wird mehr oder weniger undeutlich verhandelt: Plättchenfrage; was ist Zupfmusik mit Anspruch auf Gültigkeit; Transkriptionen ja oder nein; was ist Neue Musik usw. Warum läßt eine Zeitschrift wie die Ihre eine offene Diskussion über solche Fragen nicht zu? Ich erinnere mich an das abrupte Ende der Auseinandersetzungen im Anschluß an das Zupfmusikfest 1982 oder die recht hilflose Beendigung der Artikelserien zur Neuen Musik nach dem Zupfmusikfest Berlin. Ich plädiere daher für folgendes: Etwas weniger Hofberichterstattung und dafür

etwas häufigere, und vor allen Dingen kontinuierliche Auseinandersetzung mit zupfpolitischen Problemstellungen. Offene, auch einseitige, unausgewogene ‚Kommentare‘; das regt Diskussion an und sorgt für Leben. Möglichst objektive, unkommentierte Berichte. Klare Kennzeichnung im Heft, eventuell in Form von Rubriken, wie sie ja für Veranstaltungen, neue Noten etc. schon vorhanden sind.<sup>18</sup>

Webers Leserbrief ist hier zur Gänze zitiert, weil er ausnahmsweise die widerstreitenden Positionen und ihre Vertreter deutlich benennt und ohne Anspielungen auskommt und zugleich die übliche Praxis der Meinungsmache über Anspielungen kritisiert. Mit den makrostrukturellen Begrifflichkeiten Ricœrs reformuliert, fordert Weber hier nichts weniger als die Trennung von Staat und Kirche(n): In einer funktionalen Differenzierung soll auf der einen Seite neutrale Berichterstattung des Verbandes stattfinden (passive Toleranz des ‚Staates‘), auf der anderen Seite sollen deutliche Meinungsäußerungen jeder „zupf-dogmatischen Richtung“ regelmäßig und dauerhaft präsentiert werden (aktive Toleranz des ‚Staates‘) – Gerechtigkeit als Gleichheit vor dem Gesetz einerseits und als ausgewogene Verteilung der Ressourcen andererseits. Bezeichnenderweise aber ist die Reaktion der Schriftleitung auch hier wieder der Abbruch der Auseinandersetzungen: In einer „redaktionellen Schlussbemerkung“ unter u.a. dem Leserbrief Webers erklärt die Schriftleitung „die Berichterstattung zum Schweinfurter Zupftreff 1986 [als] abgeschlossen“.<sup>19</sup>

Der Leserbrief Webers ist damit auch ein Hinweis darauf, dass die diskursive Praxis des Verbandes – anders als sein Diskurs – keineswegs von einer Harmonisierung unterschiedlicher Musikbegriffe geprägt ist: Im Plektrumstreit positioniert sich der Verband auf der Seite der dominanten Fraktion um Marga Wilden-Hüsgen, der späteren Lehrstuhlinhaberin der Professur für Mandoline in Wuppertal. Offensichtlich wird dies im ersten Trossinger Mandolinensymposium von 1988, das vom BDZ veranstaltet wurde, nicht zuletzt, um die 1983/1984 aufgebrochenen Fragen zu klären. Eigentlich erfüllt der Verband damit genau seine Aufgabe im Sinne der Toleranz: die unterschiedlichen Musikbegriffe (die unterschiedlichen Glaubensdenominationen) miteinander ins Gespräch zu bringen, unterschiedliche Meinungen zu ermöglichen, ohne dabei selbst eine Meinung zu präferieren. Entsprechend berichtet auch die Vereinschronik rückschauend über das Symposium ganz im Zeichen kritischer und respektvoller Toleranz:

---

<sup>18</sup> Weber, Sebastian in ZUPFMUSIKmagazin 1/1987, S. 14.

<sup>19</sup> O.A. in ZUPFMUSIKmagazin 1/1987, S. 15.

In der Zeit vom 21. bis 26. Juni 1988 konnte der BDZ in Zusammenarbeit mit der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung das von Rolf Fritsch organisatorisch betreute ‚1. Internationale Mandolinen-Symposium‘ in Trossingen durchführen. Über 100 Fachleute aus dem In- und Ausland, darunter auch erstmals Gerhard Ebert und Erhard Fietz aus Ostdeutschland, erörterten in Referaten und Arbeitskreisen aktuelle Fragen des Instrumentes, seiner Geschichte, Spieltechnik, Tonbildung, Literatur, Unterrichtsmethodik und seiner Bedeutung in der Gegenwart. Es wurden auch kontroverse Fragen unter neuen Aspekten der wissenschaftlichen Forschung diskutiert.<sup>20</sup>

Auch wenn im letzten Satz wieder die bereits problematisierte Inhaltsleere bzw. Undeutlichkeit auffällt (es folgen keinerlei Hinweise auf die kontroversen Positionen, die sich hinter dem schon harmonisierten Ausdruck ‚kontroverse Fragen‘ verbergen):<sup>21</sup> Auf diskursiver Ebene könnte man hier von einer vorbildlichen Verwaltung der Verantwortung zur Toleranz seitens des BDZ sprechen. In der diskursiven Praxis freilich sieht es so aus, dass es zu Spieltechnik und Tonbildung der Mandoline – als zu dem virulenten, kontrovers diskutierten Thema der 80er Jahre schlechthin – zwei Vorträge gibt, für die beide Marga Wilden-Hüsgen verantwortlich zeichnet.<sup>22</sup>

Ein schillerndes und vielsagendes Diskursdokument ist ein Kommentar bzw. Bericht zum Symposium, das von der „Redaktion in Zusammenarbeit mit Gisela Schmitt“<sup>23</sup> in der Verbandszeitschrift 1989 abgedruckt wird: Einerseits kritisiert der Artikel zum Teil offen die diskursive Praxis, wie die „kontro-

---

<sup>20</sup> Grambow 1993, S. 152.

<sup>21</sup> Gleiches gilt für den Bericht zum Symposium in der Verbandszeitschrift, die diesen Satz identisch aufführt, vgl. o.A. 1988, S. 94.

<sup>22</sup> Vgl. Wilden-Hüsgen 1989. Dieser auch schriftlich dokumentierte Vortrag trägt den Titel *Die Instrumentaltechniken der Mandoline anhand der Mandolinenschulen des 18., 19. und 20. Jhdts.* und behandelt auf den ersten Blick unscheinbar auch Aspekte der Klangästhetik. Wilden-Hüsgen folgt auch hier ihrem probaten Ansatz, die eigene, aktuelle Lehre in der Instrumentalgeschichte zu verankern und eigene musikästhetische Positionen nicht als eine Frage des Geschmacks, sondern der historischen Wahrheit zu erklären. So schreibt sie im Zuge der Skizzierung der romantischen Schulen (also der Zeit, die fest mit Tremolotechnik und Schildpattplektrum verknüpft ist und damit eigentlich den musikästhetischen Konterpart zum von Wilden-Hüsgen 1988 verfolgten Klangparadigma darstellt): „Alle Autoren empfehlen als Anschlagsmittel ein Plektrum aus Schildpatt. Übereinstimmender Hinweis: keine dünnen Plektren benutzen, die geben keinen lauten, geräuschfreien Ton“ (ebd., S. 59). Darüber hinaus spricht Wilden-Hüsgen auch am zweiten Tag des Symposiums dezidiert zur Tonbildung auf der Mandoline (vgl. Schmitt 1989, S. 24), ohne dass sich dieser zweite Vortrag schriftlich niederschlagen würde.

<sup>23</sup> Schmitt 1989, S. 25.

verse[n] Fragen unter neuen Aspekten der wissenschaftlichen Forschung“ auf dem Symposium diskutiert wurden; andererseits aber ist der Artikel paradoxerweise selbst stark geprägt von dem Bemühen um Harmonie und höchstens impliziter Kritik. Schmitt setzt ein mit der Betonung der Notwendigkeit eines kritischen Austausches:

Die hohe Teilnehmerzahl [...] bewies, wie sehr ein Meinungs- und Erfahrungsaustausch zu grundlegenden Fragestellungen der Mandolinistik gesucht wurde. Kein Wunder, denn in den vergangenen 20 Jahren hat sich in der Zupfmusikszene einiges bewegt, ohne daß Gelegenheit bestand, die Anhänger der verschiedenen Strömungen zur sach- und fachbezogenen Auseinandersetzung zusammenzuführen. Wer diese Hoffnung nun für Trossingen hatte, wurde allerdings enttäuscht. Nur in Ansätzen kam eine wirkliche Diskussion zustande, zu vollgepackt war das Tagungsprogramm; die für einen Gedankenaustausch erforderliche Zeit gab der Tagesablauf nicht her. Zu gering war aber auch die mitgebrachte Dialogfähigkeit und -bereitschaft. Schade!<sup>24</sup>

Dieses Plädoyer für einen offenen Meinungsaustausch wird freilich wenig später *ad absurdum* geführt, wenn Schmitt/die Redaktion über Wilden-Hüsgens Referat berichtet:

Marga Wilden-Hüsgen führte die historische Betrachtung der Mandoline fort und stellte die Lehrwerke für Mandoline und die Entwicklung der Spieltechnik vom 18. Jahrhundert bis heute vor. Ein wichtiger Punkt dabei war die Entwicklung des ‚Tremolo‘ als durchgehende Spielmanier, das nach gängiger Meinung Ende des 19. Jahrhunderts in Anlehnung an die großen Melodiebögen der romantischen Musik entstanden sein soll. An dieser These scheinen allerdings Zweifel angebracht.<sup>25</sup>

Wer zweifelt hier aus welchen Gründen an wessen Meinung? Hatte Wilden-Hüsgen die „gängige[] Meinung“ referiert – dafür sprechen ihre äußerst knappen schriftlichen Ausführungen: „Alle Schulen zeigen in etwa das gleiche Bild: Hauptspieltechnik ist das Tremolo [...], welches dem Strich der Geige nahekommt“<sup>26</sup> – oder selbst kritisiert? War die Kritik Gisela Schmitts ursprünglich vielleicht deutlicher, wurde aber von „Der Redaktion“ verundeutlicht? In jedem Fall passt der Abschnitt (wie auch die verunklarte Verfasserschaft) genau zu Webers Kritik, keine klare Trennung zwischen Bericht und Kritik zu vollziehen. Eine zumindest innere Harmonie stellt dagegen der Kommentar zum Konzert Florentino Calvos her, wenn Schmitt/die Redaktion kritisiert, dass „Calvos

---

<sup>24</sup> Schmitt 1989, S. 24.

<sup>25</sup> Schmitt 1989, S. 24.

<sup>26</sup> Wilden-Hüsgen 1989, S. 58.



Tongebung, durch Plektrum und Saiten bedingt, nicht den deutschen Hörgewohnheiten und Idealen<sup>27</sup> entsprach. Hier wird – in direktem Widerspruch zur Einleitung! – eine deutsche Einhelligkeit behauptet, die 1988 ja gerade nicht gegeben war, und eine Auseinandersetzung mit dieser alternativen Tonästhetik wird in der emphatischen Behauptung dieser Einhelligkeit („deutsche[] Ideale[]“) verunmöglicht. Noch irritierender ist der Abschnitt zu Wilden-Hüsgens (später nicht verschriftlichtem) Referat zur Tonbildung:

Am Freitagmorgen sprachen Marga Wilden-Hüsgen und Günther Siegarth über die Tonbildung auf der Mandoline. Dabei ging es einmal um die verschiedenen Materialien der Plektren mit dem Fazit, daß es zwar klangliche Unterschiede gibt, und für bestimmte Musik ein bestimmtes Plektrum ideal sei, daß aber – fernab von jedem Dogmatismus – ein guter Spieler fähig ist, mit jedem ‚Gerät‘ – von Federkiel, Kirschbaumrinde über Schildpatt bis Nylonplektrum – sein Instrument zum Klingen zu bringen. In diesem Zusammenhang ist zu bedauern, daß es den Veranstaltern nicht wie vorgesehen gelungen ist, die Klangcharakteristik der Mandoline bei Verwendung verschiedener Plektrum-Materialien durch eine experimentelle Versuchreihe zu verifizieren. Daß vor diesem Hintergrund auch die von Marga Wilden-Hüsgen dargestellten akustischen Eigenschaften der Mandoline aus Zeitgründen nicht im Kreise der anwesenden Instrumentenbauer zur Diskussion gestellt wurden, hat manchen Teilnehmer enttäuscht.<sup>28</sup>

Der Abschnitt setzt ein mit dem emphatischen Ausrufen eines toleranten Miteinander „fernab von jedem Dogmatismus“, nur um in der zweiten Hälfte zu kritisieren, dass auf dem Symposium offenbar jede Grundlage fehlte, um sich darüber auszutauschen, was genau unter „zum Klingen [...] bringen“ zu verstehen sei. Genau in dieser so lyrischen wie unklaren Begrifflichkeit liegt nämlich das Problem, das die Mitglieder des Verbandes bereits über Jahre hinweg bewegte: Welche Klangvorstellung ist das Maß, das angesetzt wird um zu entscheiden, ob ein Spieler sein Instrument ‚zum Klingen bringt‘? Darüber wurde im Rahmen des Plektrumstreits heftig diskutiert, und diese Diskussion wurde im Symposium nicht nur nicht geführt, sondern offenbar darüber hinaus als beendet erklärt (und dies sowohl von Seiten der Hauptvertreterin einer ‚zupfdogmatischen Richtung‘ als auch von Seiten ‚der Redaktion‘).

Die *Standpunkte zum 1. Internationalen Mandolinen-Symposium* von Gisela Schmitt und der Redaktion sind ein Paradigma für die Vermischung von neutralem Bericht und kritischer Meinung, von ‚Staat‘ und ‚Kirche‘. In Bezug auf Toleranz ist diese Durchmischung höchst problematisch, da so von Verbands-

---

<sup>27</sup> Schmitt 1989, S. 24.

<sup>28</sup> Schmitt 1989, S. 25.

seite weder eine passive Toleranz (Neutralität) noch eine aktive Toleranz (gleiche Zuteilung von Ressourcen an widerstreitende Gruppierungen) ausgeübt werden kann. Zugleich ist der Artikel ein Paradigma für das Auseinanderdriften von Diskurs (die emphatische Behauptung von Toleranz) und diskursiven Praxis (die Verhinderung von Toleranz) der Verbandsleitung. Der Diskurs beschwört angesichts der aktuellen Auseinandersetzungen eine von Toleranz gekennzeichnete demokratische Meinungsbildung, die von der diskursiven Praxis verhindert wird. So klingt es freilich tolerant, wenn Schmitt / die Redaktion abschließend formulieren: „Gerade jetzt heißt es, den Meinungsaustausch und die Auseinandersetzung mit kontroversen Standpunkten zu fördern“<sup>29</sup>, doch gerinnt dieser Appell angesichts der Folgekonferenz, dem 2. *Internationalen Mandolinen-Symposium* von 1992, zur bloßen Rhetorik: Marga Wilden-Hüsgen spricht in zwei (von insgesamt sieben) Vorträgen über Technik und Klangästhetik der Mandoline<sup>30</sup>, wobei sie „Anschlaggeräusche durch Benutzen dünner Plektronen“ pauschal als Aspekt brandmarkt, der „eine ästhetisch schöne und edle Tonbildung zunichte machen“<sup>31</sup> kann. Und da Eveline Tonke – zuvor eine prominente Vertreterin der Gegenseite – mit ihrem Beitrag *Technik und Haltung der Neapolitanischen Mandoline* nurmehr als deutlich untergeordnetes Koreferat zu Wilden-Hüsgens Aufsatz fungiert<sup>32</sup>, ist der Gegendiskurs mit dem 2. Mandolinen-Symposium endgültig stummgestellt. Auf dieser Basis kann freilich im offiziellen Symposiumsbericht von Marlo Strauß – 1992 ebenfalls bereits Dozent in Wuppertal – die Plektrumfrage als nun endgültig beendete Auseinandersetzung einer intoleranten Vergangenheit erklärt und zugleich die Gegenwart als harmonisches Miteinander ausgerufen werden:

Auch die leidige Plättchenfrage wurde angesprochen. Glücklicherweise sind die Zeiten der ‚Grabenkriege‘, ob Schildpatt oder Nylon verwendet werden sollte, endgültig vorbei. Der gute Ton ist mehr eine Frage der durch die Anschlagsart bedingten Tonbildung. Die Art, das Plättchen zu neigen, zu kippen und zu führen und der Anschlag aus dem Handgelenk sind von primärer Bedeutung.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Schmitt 1989, S. 25.

<sup>30</sup> Vgl. Wilden-Hüsgen 1994b und 1994a.

<sup>31</sup> Wilden-Hüsgen 1994a, S. 25.

<sup>32</sup> Vgl. dazu die drei einzigen Fußnoten in der eineinhalbseitigen Druckfassung des Beitrags: „1. Kooreferat [sic] zum Beitrag von Marga Wilden-Hüsgen. 2. Material vgl. ebd. 3. Spieltechniken vgl. den Beitrag von Marga Wilden-Hüsgen“ (Tonke 1994, S. 27f.).

<sup>33</sup> Strauß 1994, S. 62, ebenfalls abgedruckt im Zupfmusik-Magazin.

Die Formulierung täuscht darüber hinweg, dass mit der Frage nach dem Material des Plektrums auch eine komplexe Tonästhetik verbunden war, die die Anschlagweise mit einschloss – Technik und Material bedingen sich gegenseitig. Und mit Neigen und Kippen des Plektrums und dem Anschlag aus dem Handgelenk fasst Strauß nochmals die zentralen Aspekte der Anschlaglehre Wilden-Hüsgens zusammen und setzt sie absolut. In der Tat sind 1992 die ‚Grabenkämpfe‘ vorbei, denn der Krieg ist entschieden (eine vielleicht unfreiwillige Pointe der im Plural katachretischen Formulierung „Grabenkriege“).

Die diskursive Praxis des Verbandes ist etwas rätselhaft, wenn man bedenkt, dass die Diskussionen um den Plektrumstreit auch durch die Verbandsleitung gingen und die Funktionäre des BDZ keineswegs einhellige Anhänger der Fraktion um Marga Wilden-Hüsgen waren. Darauf machte nicht zuletzt die Diskussion des Vortrags aufmerksam, der diesem Aufsatz zugrunde liegt. Freilich sind die kritischen Stimmen zum Ansatz von Wilden-Hüsgen aus Reihen der BDZ-Führung schriftlich nicht greifbar und Teil eines spezialdiskursiven Expertenwissens, das durch den Hang der Verbandsleitung zur Harmonisierung (s.o.) nur in persönlichen Erinnerungen bewahrt ist und mit diesen allmählich verloren geht. Vor diesem Hintergrund wäre die Erklärung zu einfach, dass der Verband beim Plektrumstreit einfach inhaltlich Gerechtigkeit und Wahrheit verwechselt, dass er also insofern die Toleranz verletzt, indem er eine eigene Wahrheit gegen anderslautende Wahrheiten bestimmter Gruppierungen durchsetzt – und doch ist scheinbar genau das der Fall.

Klarheit verspricht ein Blick in die Geschichte des Verbandes, denn auch hier ist die Verletzung von Toleranz aus der Kulturgeschichte heraus erklärbar – wenn auch nicht unbedingt auf musikalisch-inhaltlicher Ebene, wie zu zeigen sein wird.

Die historisch-kulturellen Ursprünge des BDZ liegen keineswegs in einer Identität als demokratischer Verwalter einer musikkulturellen Vielfalt, wie die Analogie zu einem modernen Rechtsstaat im Zeichen der Toleranz nahe legen würde; vielmehr wurde seine Vorläufergesellschaft als *Deutscher Mandolinisten- und Gitarristenbund* (DMGB) 1919/20 als zentripetale, identitär-völkische Bewegung gegründet. Deutlich wird dies im Gründungsauf Ruf von Johannes Naumann:

[S]chart euch alle um eure geistigen Führer. Wie das deutsche Volk der Welt zeigen wird, daß es im innersten seines Wesens trotz aller Schicksalsschläge ungebrochen und stark geblieben ist und der staunenden Umwelt noch zeigen wird, was Deutschland ist, so werden auch wir zu unserer eigenen Freude und Ehre einen Friedensbau errichten, einen monumentalen Tempel mit dem Allerheiligsten unserer Kunst, zu

welchem die Brüder wallen werden, wenn jeweils der Ruf an sie erschallt. Dieser monumentale Tempel ist der neue große Bund, seine Eingeweihten und Priester sind unsere Künstler, die Gläubigen das einige Volk der Mandolinisten und Gitaristen in ihren Gemeinschaften mit den Führern und Dirigenten, die Einzelmitglieder die Pilger, die liebfreudige Aufnahme finden.<sup>34</sup>

Dass Zitat belegt eindrücklich, dass die hier vorgeschlagene Perspektivierung des Zentralverbandes als Staat bzw. als Kirche mehr ist als eine bloße Metapher: Der DMGB soll ein Paradigma des Deutschtums werden, der seinen Musikbegriff emphatisch als Glaubensdenomination begreift. Der zentripetale, vereinheitlichende Charakter dieses Entwurfs zeigt sich in seiner räumlichen Dimension: Der Verband ist der Tempel im Zentrum, zu dem die Mitglieder als Pilger wallen. Und analog zur katholischen Ausprägung des Christentums ist diese „Religion“ streng hierarchisch ausdifferenziert: Der Verband selbst besitzt mit dem „Allerheiligsten“ den alleinigen Zugang zur Wahrheit, „unsere Künstler“ fungieren als die Eingeweihten und Priester, „das einige Volk“ ist verwaltet in Gemeinden, denen jeweils die ‚Führer‘ und Dirigenten vorstehen, die Einzelmitglieder sind auf der Stufe wahrheitssuchender Pilger eingeordnet. In seinem Ursprung als DMGB ist der BDZ eine monotheistische Kirche mit dem Anspruch, alleinige Staatsreligion zu werden.

Die Realität freilich sieht anders aus: Die Wandervogelbewegung stellt die Mandoline in den Dienst eines dezidiert antibürgerlich ausgerichteten Musikbegriff und liefert sich untereinander in der Form von ‚Wettstreitvereinen‘ musikalische Schlachten,<sup>35</sup> das erblühende deutsche Kabarett in der Tradition Brechts und Wedekinds propagiert in seinem Musikbegriff ein gezielt niedriges Stilniveau in Abgrenzung von romantischer Gigantomanie,<sup>36</sup> und ‚wilde‘ Vereine sperren sich grundsätzlich gegen eine Zentralisierung.<sup>37</sup> Vor diesem Hintergrund muss der DMGB für seinen Glauben kämpfen und fungiert keineswegs als die emphatisch ausgerufene Staatskirche. 1923 spaltet sich der proletarisch-kommunistisch ausgerichtete *Deutsche Arbeiter-Mandolinistenbund* (DAMB) ab, da weite Teile des angeblich politisch neutralen Dachverbandes DMGB dessen bürgerlich-monarchistischer Ausrichtung nicht mehr mitzutragen bereit sind.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Chronik der Volksmusik, 1, Jahrgang, 15. Oktober 1919, Nr. 10, S. 1, zitiert nach Hanke 1993, S. 59.

<sup>35</sup> Vgl. Henke 1993, S. 38-44; Tautz 2010, S. 77.

<sup>36</sup> Vgl. Henke 1993, S. 45-51.

<sup>37</sup> Vgl. Tautz 2010, S. 77.

<sup>38</sup> Vgl. Tautz 2010, S. 75; Henke 1993, S. 85-97.

Signifikant für die zentripetale, bürgerlich-monarchistische, identitäre Ausprägung des DMGB ist der Anschlagstreit: Gegen den über die Vereinsgrenzen hinaus allgemein verbreiteten Musikbegriff der italophilen Tremoloromantik forcieren wenige Funktionäre des DMGB – allen voran Konrad Wölki und Theodor Ritter – einen identitären Musikbegriff, der mit dem Anschlag als grundsätzliche Anschlagstechnik verbunden ist.<sup>39</sup> Der Verband verordnet von oben eine bildungsbürgerlich ausgerichtete, identitäre Musik, die einheitlich und flächendeckend von den Vereinsorchestern umgesetzt werden soll – oder andersherum ausgedrückt: Die ‚Pilger‘ sollen mit tatkräftiger Hilfe ihrer ‚Führer‘ und inspiriert durch die ‚Eingeweihten‘ Zugang zum ‚Allerheiligsten‘ finden. DAMB und DMGB werden 1933 aufgelöst, die Zupfmusik wird der Reichsmusikkammer unterstellt, wobei die Funktionäre des DMGB weiterhin die zentralen Ämter bekleiden und der identitäre Musikbegriff stark nationalistisch forciert wird. Nach dem Krieg gründet sich 1947 ein *Deutscher Allgemeiner Mandolinisten Bund* neu (mit weitgehender Identität der Musikfunktionäre, die bereits im DMGB und unter der Reichsmusikkammer federführend waren), der dann 1963 zum BDZ wird. Und im Verbandsorgan des neu gegründeten Dachverbandes bemüht sich die Führung – allen voran Konrad Wölki – jede Verbindung des mit dem Einzeltonanschlag verbundenen identitären Musikbegriffs mit dem III. Reich zu leugnen und gleichzeitig diese mit dem Einzeltonanschlag verbundene Musik als richtige, gute Musik den Vereinsorchestern zu empfehlen.<sup>40</sup>

Als Fazit dieses kulturhistorischen Abrisses ist festzuhalten: Nach dem III. Reich ist die ehemalige ‚Kirche‘ DMGB plötzlich ein konkurrenzloser Dachverband, was mit dem Durchsetzen eines Musikbegriffs auf Kosten mehrerer anderer, vor allem aber der italophilen Tremoloromantik, einhergeht. Der Verband fungiert dabei nicht als demokratischer Verwalter einer Vielfalt, sondern als zentripetal-oligarchischer Vereinheitlicher dieser nach wie vor (und auch heute noch) existenten Vielfalt.

Mit zunehmender Demokratisierung in den 60er Jahren kann der BDZ als Dachverband und gleichsam demokratischer ‚Staat‘ freilich nicht mehr als ‚Kirche‘ fungieren – weshalb er sich seine eigene ‚Kirche‘ schafft: Die eine Dozentur, später den einen Lehrstuhl für Mandoline in Wuppertal. Diese Rolle als ausgelagerte ‚Kirche‘ für den ‚Staat‘ BDZ bringt ein Zitat Herbert Balzers anlässlich der Gründung der Wuppertaler Dozentur aus dem Jahr 1982 auf den

---

<sup>39</sup> Vgl. dazu ausführlich Wagner 2013.

<sup>40</sup> Vgl. dazu Wagner 2013, in Hinsicht auf die Rolle Wölkis v.a. Wagner 2015.

Punkt, das in seiner Diktion problemlos in die Zwischenkriegszeit passen würde:

Nun sind wir wer! Es gibt eine Hochschulausbildung für Mandoline. [...] So ändern sich die Zeiten: 60 Jahre Mandoline in deutschen Händen, und kein Italiener kennt sie wieder. Wer als Verein oder als Spieler die Entwicklung nicht nachvollziehen konnte oder wollte, blieb auf der Strecke oder ging in die innere Emigration.<sup>41</sup>

Während hier der intolerante Ausgang des Abschlagstreits und der identitäre Musikbegriff mit äußerst aussagekräftigem Vokabular gefeiert wird, läuft parallel dazu der Plektrumstreit zur Hochform auf, bei dem Wuppertal seine Funktion als die eine Kirche nachhaltig erfüllt: Der (eben etabliert werdende) ‚Mandolinen-Papst‘ spricht *ex cathedra*, und – nicht zuletzt mit tatkräftiger Unterstützung des ‚Staates‘ BDZ in Form der oben beschriebenen harmoniebehauptenden ‚Hofberichterstattung‘ – wird der ‚Glaube‘ im Land dogmatisch vereinheitlicht. Mit der Gründung des Wuppertaler Lehrstuhls hat sich der Mikrokosmos der Mandoline zwar in ‚Staat‘ und ‚Kirche‘ ausdifferenziert, doch von einer Trennung von Staat und Kirche – die historische Voraussetzung von Toleranz – kann keine Rede sein. Innerhalb der deutschen Mandolinszene ist diese Monopolisierung des Musikbegriffs so gewohnt, dass man verlernt hat, sich über ihre Unwahrscheinlichkeit zu wundern: Eine professionell ausgebildete Form der Instrumentaltechnik und damit verbunden ein signifikanter Musikbegriff bestimmt Ende des 20. Jahrhunderts wie selbstverständlich und einheitlich den gesamten Laienbereich; ein Lehrstuhl wird wie selbstverständlich als Maßstab für eine einheitliche Identität des gesamten Laienverbandes begriffen – mit dieser Struktur entsteht ein historischer Dinosaurier: Ein Staat, eine Kirche, ein Gott – der BDZ hatte offenbar auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wenig Interesse, seine monarchistischen Wurzeln mit Toleranz zu düngen.

Nicht schriftlich, aber mündlich melden sich immer wieder Zeitzeugen, die nahe legen, dass der Musikbegriff, der sich mit der ‚Kirche‘ Wuppertal durchsetzte, nicht unbedingt dem musikalischen Glauben aller BDZ-Funktionäre entsprach. Der schriftlich greifbare Diskurs vor 1992 spricht dafür. Wenn dem so ist, liegt im Verhalten des BDZ nicht schlicht eine Verwechslung von Gerechtigkeit und Wahrheit auf musikalischer Ebene vor. Hier – auf kultureller Ebene des Musikbegriffs – wäre dem BDZ der 1990er Jahren eher vorzuhalten, sich einer gewissen Gleichgültigkeit gegenüber eigener Überzeugungen schuldig gemacht zu haben (ein im Sinne der Toleranz freilich ebenfalls nicht-tolerierba-

---

<sup>41</sup> Balzer 1982, S. 136.

res Verhalten, s.o.). Auf struktureller Ebene aber läge durchaus eine Verwechslung von Gerechtigkeit und Wahrheit vor: In seinem Verhalten der 80er und 90er Jahre des 20. Jahrhunderts bleibt der Verein seiner Tradition treu, eine einheitliche, zentripetale Lehre durchzusetzen. Über deren Inhalt kann zwar zwischenzeitig gestritten werden, doch letztendlich erscheint die Form – die Einheitlichkeit der identitätsstiftenden Lehre – wichtiger zu sein als der Inhalt. Im Sinne demokratischer Toleranz ist das – mit Ricœur – nicht tolerierbar bzw. – historisch eingeordnet – ein vortoleranter Zustand.

### 3.2 Toleranz auf ‚kirchlicher‘ Ebene: Wuppertal

Nach dem ‚Staat‘ BDZ soll nun auch die ‚Kirche‘ Wuppertal hinsichtlich Toleranzphänomene untersucht werden. Der Wuppertaler Lehrstuhl erfuhr seit seiner Gründung in enger Verbindung mit dem BDZ bereits zwei Ausprägungen: 1992 bis 2007 mit Prof. Marga Wilden-Hüsgen und 2007 bis heute mit Prof. Caterina Lichtenberg. Um beide Ausprägungen holzschnittartig zu differenzieren: Wilden-Hüsgen leitet den Lehrstuhl identitär-zentripetal (das Wuppertaler Mandolinenspiel ist das historisch richtige, die rezente französische und italienische Spielweisen missinterpretieren die eigene Tradition), Lichtenberg heuristisch-zentrifugal (die deutsche Spielweise der Mandoline ist eine Möglichkeit neben vielen kulturellen Ausprägungen weltweit). Diese Wellenbewegungen sind historisch notwendig, ebenso wie der Beginn mit einer eher identitär-zentripetalen Ausprägung mit emphatischen, absoluten Wahrheitsanspruch historisch notwendig ist. An den historischen Ausprägungen des Wuppertaler Lehrstuhls können – ungeachtet ihrer Inhalte – hinsichtlich des Themas Toleranz überhaupt keine Kritik geübt werden, da damit eine Verwechslung der Ebenen und eine systemische Überforderung Wuppertals einherginge.

Freilich könnte man behaupten, dass Wuppertal unter Wilden-Hüsgen intolerant hinsichtlich des dort propagierten Musikbegriffs war, während es unter Lichtenberg toleranter wurde, da beispielsweise Bluegrass und europäische Mandolinentraditionen positiv einbezogen wurden, ohne sie zu assimilieren.<sup>42</sup> Diese Bewertung würde aber bedeuten, den Wuppertaler Lehrstuhl selbst als ‚Staat‘ zu begreifen, dessen Toleranz durch Gerechtigkeit und Neutralität gemessen werden könnte. Würde man aber auf kultureller Ebene Gerechtigkeit und Neutralität einfordern, dann drohte Gleichgültigkeit: Eine Kirche kann nicht neutral sein und ihren Wahrheitsanspruch gerecht auf eigene und andere

---

<sup>42</sup> Tendenziell habe ich das an anderer Stelle selbst so dargestellt, vgl. Wagner 2013, S. 40f.

Ansichten verteilen. Sie muss eine abgrenzbare Identität und eine bestimmbare Wahrheit haben – erst auf dieser Basis ist eine tolerante, respektvolle Auseinandersetzung mit anderen Ansichten erst möglich.

In Deutschland aber ist seit 1992 die Situation, dass nur eine ‚Kirche‘ existiert: Es gibt nur einen Lehrstuhl für Mandoline, da nur dieser eine Lehrstuhl im Interesse des Verbandes stand und die Gründung weiterer Lehrstühle auf gleicher Ebene wie Wuppertal nicht in derselben Weise lobbyistisch verfolgt wurde und wird.

Richtet man den Blick vom Mikrokosmos der Mandoline weg und hin zu benachbarten kleinen Welten, dann wird das Problem offenkundig: Im Bereich der Harfe oder der Gitarre existiert auf Hochschulebene eine institutionalisierte Toleranz: Unterschiedliche Lehrstühle vertreten unterschiedliche Musikbegriffe und stehen in Konkurrenz, ohne einander auslöschen zu können (wenn sie denn wollten). Schlimmstenfalls haben wir damit Riccers Situation des konfliktgeladenen Konsens‘, im Idealfall ein Verhältnis gegenseitigen Respekts, jedenfalls die gesamte Bandbreite eines toleranten Umgangs. Toleranz auf kirchlicher Ebene kann erst erfasst und gemessen werden, wenn mindestens zwei unterschiedliche Denominationen in Nachbarschaft koexistieren und um Wahrheit (und Anhänger) konkurrieren. Mit nur einem Lehrstuhl für Mandoline aber existiert – unabhängig von seiner inhaltlichen Ausrichtung – weder die Möglichkeit zur Ausprägung distinkter Wahrheiten, noch zu einem toleranten Gegen- oder Miteinander, denn beides bedingt sich gegenseitig: Unter Wilden-Hüsgen existiert zwar eine scharf konturierte Ausprägung einer emphatisch behaupteten musikalischen Wahrheit. Doch wird diese Ausprägung von Wilden-Hüsgen dezidiert nicht als eigene Ausprägung und auch nicht als deutsche Schule proklamiert, sondern als richtige, nach den italienischen und französischen klassischen Schulen geformte Art und Weise des Mandolinenspiels. Respekt für eine alternative Auslegung der Quellen oder eine alternative Orientierung ist damit kaum möglich. Unter Lichtenberg wird dieser Respekt zur Leitidee, was aber tendenziell auf Kosten der eigenen Ausprägung eines musikalischen Wahrheitsbegriffs geht. Damit sind beide komplementäre Füllungen des Wuppertaler Lehrstuhls strenggenommen Paradigmen für das Nicht-Tolerierbare auf kultureller Ebene: Dasjenige, das den Respekt nicht verdient, weil es selbst auf Respektlosigkeit gründet, und dasjenige, das durch Gleichgültigkeit Toleranz verunmöglicht. Ganz entschieden aber müssen beide Lehrstuhlinhaberinnen von individueller Verantwortung für diesen Zustand freigesprochen werden: Nicht die jeweilige persönliche Intention erzeugt den jeweiligen nicht-tolerierbaren Zustand, sondern die Struktur des Monopols.



Ein Gedankenexperiment kann dies untermauern: Setzt man beide Lehrstuhlausprägungen historisch parallel als zwei distinkte Lehrstühle für Mandoline in Deutschland, so wäre die Ausprägung Wilden-Hüsgens nicht respektlos – das wäre institutionell gar nicht möglich – und die Ausprägung Lichtenbergs wäre keineswegs gleichgültig, sondern gewänne entschieden Kontur in der Abgrenzung zum Identitär-Geschlossenen. Das prosaische Fazit lautet, dass der eine, konkurrenzlose Lehrstuhl keine Chance zur Toleranz hat, egal wie er inhaltlich ausgerichtet ist. Auch auf Ebene der ‚Kirche‘ befindet sich die deutsche Mandolinenszene – wie bereits auf ‚staatlicher‘ Ebene – in einem vortoleranten Zustand, der strukturell und nicht intentional bedingt ist.

### 3.3 Toleranz auf individueller Ebene: Spielerinnen und Spieler

Am kürzesten kann das Individuum – der einzelne Spieler, die einzelne Spielerin – abgehandelt werden. Dies liegt nicht an fehlendem Material für Toleranz und Intoleranz im umgangssprachlichen Sinn, sondern daran, dass mit dem Riccer’schen Toleranzbegriff das Individuum tendenziell aus dem Blick gerät: Toleranz ist in erster Linie Angelegenheit von Gruppierungen, seien sie institutioneller oder kultureller Natur.

Im Mikrokosmos der Mandoline verhält es sich umgekehrt: Die Vereinheitlichungs- und Harmoniebestrebungen auf Verbandsebene seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben dazu geführt, dass gerade von Individuen Toleranz gefordert wird. Seit Beginn der Mandolinenbewegung im Wechsel zum 20. Jahrhundert wird die Umsetzung von Veränderungen der Instrumentalkultur und des Musikbegriffs den Laienorchestern in ihren Spielerinnen und Spielern zugemutet, wobei – grob gezeichnet – seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum mehr zwischen unterschiedlichen Musikbegriffen und entsprechenden Strömungen im Verband gewählt werden kann. Die prominentesten Änderungen, die die einzelnen Spielerinnen und Spieler in den letzten 70 Jahren umgesetzt haben, sind: Einzeltonanschlag statt Tremolo; Roland-Plektum statt Schildpatt; Abschlag- und Wechselschlagtechnik; das Seifert-Modell als Instrumentenstandard; Vereinheitlichung in der Besaitung; Öffnung gegenüber Neuer Musik. Was unter dem Stichwort der Professionalisierung zu begrüßen ist und was musikästhetisch sicherlich flächendeckend zu einer enormen Qualitätssteigerung geführt hat, ist in Bezug auf Toleranz fragwürdig: In Ermangelung einer inhaltlichen Ausdifferenzierung, die durch ein demokratisches Selbstverständnis des Verbandes bzw. durch unterschiedliche Lehrstühle möglich wäre, geht der missionarische Eifer des Verbandes ganz nach innen und nach ‚unten‘ – was vom Individuum durch das 20. Jahrhundert hindurch

immer wieder enorme Toleranz erfordert hat, die Toleranz nämlich, auch gegen den eigenen Musikbegriff verordnete Entwicklungen selbst mitzutragen und seinen Musikbegriff zumindest zu erweitern.

Eine solche Toleranz ist für ein Individuum eine bemerkenswerte Leistung und als solche absolut begrüßenswert (wenn es sich denn tatsächlich um ein Toleranzphänomen handelt und nicht schlicht um die Ersetzung des einen Musikbegriffs durch einen anderen). Sie aber einzufordern und durchzusetzen ist eben das Nicht-Tolerierbare auf dieser Ebene, da damit die Freiheit als Grundlage der Toleranz verloren geht. Setzt man keinen umgangssprachlichen Toleranzbegriff an, so ist die Ebene des Individuums im Mikrokosmos der Mandoline überraschenderweise gerade jetzt in einem vortoleranten Zustand, obwohl in der Vergangenheit gerade hier so vieles toleriert wurde. Es scheint aber – zumindest in den jüngeren Generationen, die keine Zeitzeugen der großen Paradigmenwechsel mehr sind – keine kollektive Erinnerung an all die tolerierten Veränderungen zu existieren. Ein Grund hierfür ist sicherlich die Tendenz zur Harmonisierung auf Verbandsebene, sicherlich auch die Unlust, sich kritisch mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen.<sup>43</sup> Die Hauptverantwortung für diesen unaufgeklärten Zustand liegt jedoch in derjenigen Institution, die auch im Rahmen der allgemeinen Kulturgeschichte für die Aufklärung (und damit mittelbar für Toleranz) verantwortlich ist: Die Wissenschaft. Die Zupfmusik – und namentlich die Mandoline – wird nach wie vor von der Musikwissenschaft so gut wie vollständig ignoriert<sup>44</sup>, da trotz vieler kulturwissenschaftlicher Paradigmenwechsel innerhalb der Musikwissenschaft implizit immer noch eine Orientierung am emphatischen Werkbegriff des 19. Jahrhunderts wirksam zu sein scheint. Es wäre Aufgabe der Musikwissenschaft, hinsichtlich der historischen Ausdifferenzierung von Musikbegriffen und ihrer gezielten Vereinheitlichung für Aufklärung zu sorgen, historische Alternativen aufzuzeigen und auf musiksoziologischer Ebene gegenwärtige Musikbegriffe zu eruieren, um die es sich tolerant zu streiten lohnen würde. Aufklärung als notwendige Voraussetzung für individuelle Toleranz wäre nur auf dieser Grundlage möglich – da sie bislang fehlt, ist der Mikrokosmos der Mandoline auch auf individueller Ebene

---

<sup>43</sup> Man denke hier etwa an die aggressiven Reaktionen von Seiten einiger Verbandsmitglieder auf die Veröffentlichung des *Großen Buchs der Zupforchester* (Henke 1993) und auf die kritische Darstellung der Rolle einiger Funktionäre im Dritten Reich. Vgl. dazu ausführlich Wagner/Zehner 2010.

<sup>44</sup> Eine Ausnahme stellt etwa die Arbeit von Joachim Tautz in musikhistorischer bzw. Stefanie Aquavella-Rauch in musiksoziologischer Hinsicht dar, vgl. exemplarisch Tautz 2010 und Aquavella-Rauch 2013.

strenggenommen in einem vortoleranten Zustand, ungeachtet der Absichten und Ausrichtungen einzelner Spielerinnen und Spieler.

#### 4. Fazit: Wie wird die Mandoline toleranter?

Die Schlaglichter auf den Mikrokosmos der Mandoline haben gezeigt, dass Toleranz in einem akademischen Sinne gerade dann zum Vorschein kommt, wenn alltagssprachlich auf individueller Ebene eher Intoleranzphänomene festgestellt werden: Die – zum Teil aggressiven und respektlosen – Auseinandersetzungen im Rahmen des Anschlagstreit bzw. des Plektrumstreit indizieren zunächst konkurrierende musikalische Wahrheitsansprüche, deren Existenz für eine tolerante Auseinandersetzung notwendig sind. Eine solche wird freilich durch eine Vereinheitlichung ‚von oben‘ und durch eine die Diskrepanzen verdeckende Harmonie verunmöglicht, was im Sinne der Toleranz letztlich nicht tolerierbar ist.

Die Mandolinenszene der Gegenwart ist keineswegs von Intoleranz geprägt – das nahezulegen war nicht Ziel dieses Beitrags. Allerorten ist das Bemühen um Toleranz in Diskurs und diskursiver Praxis zu bemerken. Es sollte aber deutlich geworden sein, dass die historisch gewachsenen Strukturen im Vergleich mit der allgemeinen Kulturgeschichte an neuralgischen Stellen noch vortolerant sind. Wenn der Mikrokosmos der Mandoline tatsächlich einen toleranten Umgang mit unterschiedlichen Musikbegriffen haben möchte, wenn fruchtbare Auseinandersetzungen um musikalische Wahrheit in streitbarem Respekt gewünscht sind, gibt es konkrete Handlungsnotwendigkeiten:

- Auf ‚Staatsbene‘ des BDZ wäre ein entschiedener Mut zur Vielfalt notwendig und ein kritisches Hinterfragen der monarchistischen Selbstverständlichkeit möglichst alles zu vereinheitlichen. Auseinandersetzungen müssen gefördert, nicht aber zugunsten falscher Harmonie eingeebnet werden.
- Zwischen ‚Staats- und Kirchenebene‘ wäre eine strikte Trennung zu fordern: Wuppertal wäre vom BDZ strikt zu entkoppeln (dieser Prozess hat mit der Neubesetzung sicherlich bereits begonnen).
- Auf ‚Kirchenebene‘ bräuchte es eine echte Konkurrenz nach reformatorischem Vorbild: Der Verband müsste musikpolitisch die Gründung eines weiteren hauptamtlichen Lehrstuhls anzustreben, der dann tunlichst nicht durch einen Wuppertaler Absolventen zu besetzen wäre (wobei das sicherlich nicht mehr Sache des Verbandes sein kann).

- Auf individueller Ebene sollten die Laienmusikerinnen und -musiker von der impliziten und expliziten Forderung nach Toleranz entlastet werden, um wieder in Erfahrung zu bringen, welche Musikbegriffe denn überhaupt in der Mandolinszene existieren und auf Tolerierung warten.
- Auf Ebene der Wissenschaft wäre ein grundlegendes Forschungsprogramm notwendig, um dem oftmals linearen und teleologischen Diskurs der Verbandschronistik eine akademisch-distanzierte Perspektive an die Seite zu stellen, historische alternative Musikbegriffe herauszuarbeiten und gegenwärtige alternative Musikbegriffe zu eruieren.

Auf allen vier Ebenen – Verband, Lehrstuhl, Individuum, Wissenschaft – gäbe es damit die Möglichkeit, eine für ein tolerantes Miteinander notwendige Vielfalt und Entscheidungsfreiheit nicht nur zu proklamieren, sondern proaktiv zu fördern. Gerade in unserer gegenwärtigen Gesellschaft, die wieder von zentripetalen, identitären Vereinheitlichungstendenzen geprägt ist, könnte der Mikrokosmos der Mandoline damit einen wichtigen Beitrag zur Demokratie leisten.

### Literatur:

- Aquavella-Rauch, Stefanie: Kanonbildung, Musikgeschichtsschreibung und Klangästhetik fernab des mainstream – oder: von der »Befreiung« der Mandoline... In: Phoibos 2/2013, S. 43-77
- Esch, Michael (2012): Charivari, Tanz auf dem Vulkan, Marsch. Die Musik (in) der Französischen Revolution am Beispiel des *Ça ira* und der *Marseillaise*. In: Mecking, Sabine/Wasserloos, Yvonne [Hg.]: Musik, Macht, Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne. Göttingen 2012, S. 57-76
- Forst, Rainer (2000): Einleitung. In: Ders. [Hg.]: Toleranz. Philosophische Grundlagen und gesellschaftliche Praxis einer umstrittenen Tugend. Frankfurt am Main 2000, S. 7-25
- Grambow, Rüdiger (1993): Verbandschronik des Bundes Deutscher Zupfmusiker von 1945 bis 1990. In: Henke, Matthias: Das große Buch der Zupforchester. München 1993, S. 131-166
- Henke, Matthias (1993): Das große Buch der Zupforchester. München 1993
- Kreidler, Dieter/Hüsgen, Marga (1979): Mandolinenstudium – bald Wirklichkeit? In: Zupfmusik Gitarre. Seligenstadt 1979, 32/2, S. 29-32
- o.A. (1988): 1. Internationales Mandolinen-Symposium. In: Zupfmusikmagazin 3/1988, S. 94-95.
- Raskin, Richard (2017): Bogart's nod in the Marseillaise scene: A physical gesture in Casablanca. In: Ders.: Making things happen. Kopenhagen 2017, S. 35-40
- Riccer, Paul (2000): Toleranz, Intoleranz und das Nicht-Tolerierbare. In: Forst, Rainer [Hg.]: Toleranz. Philosophische Grundlagen und gesellschaftliche Praxis einer umstrittenen Tugend. Frankfurt am Main 2000, S. 26-44

- Schmitt, Gerda (1989): Standpunkte zum 1. Internationalen Mandolinen-Symposium des BDZ. In: Zupfmusikmagazin 1/1989, S. 24-25
- Tautz, Joachim (2010): Der Deutsche Arbeiter-Mandolinistenbund: Proletarische Identität und kulturelle Praxis. In: Phoibos 2/2010, S. 73-83
- Tonke, Evelin (1994): Technik und Haltung der Neapolitanischen Mandoline. In: Fritsch, Rolf [Hg.]: 2. Internationales Mandolinen-Symposium 1992. Eine Dokumentation. Trossingen 1994, S. 27-28
- Wagner, Silvan (2015): Konrad Wölkis Rolle in der Zupfmusikszene der Nachkriegszeit: Eine noch anstehende Aufgabe. In: Phoibos 1/2015, S. 167-170
- Wagner, Silvan (2013): Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag: Die beiden klangästhetischen Paradigmenwechsel im Zupforchester des 20. Jahrhunderts. In: Phoibos 2/2013, S. 7-41
- Wagner, Silvan/Zehner, Yvonne (2010): Zupfmusikpolitik am Beispiel des (unterbliebenen) Skandals um die Theodor-Ritter-Plakette. In: Phoibos 1/2010, S. 9-31
- Wilden-Hüsgen, Marga (1989): Die Instrumentaltechniken der Mandoline anhand der Mandolinschulen des 18., 19. und 20. Jhdts. In: Fritsch, Rolf [Hg.]: 1. Internationales Mandolinen-Symposium 1988. Dokumentation. Trossingen 1989
- Wilden-Hüsgen, Marga (1994a): Die Technik der Neapolitanischen Mandoline. In: Fritsch, Rolf [Hg.]: 2. Internationales Mandolinen-Symposium 1992. Eine Dokumentation. Trossingen 1994, S. 25-36
- Wilden-Hüsgen, Marga (1994b): Workshop Barockmandoline. In: Fritsch, Rolf [Hg.]: 2. Internationales Mandolinen-Symposium 1992. Eine Dokumentation. Trossingen 1994, S. 11-20
- Wilden-Hüsgen, Marga/Hermans, Annemie (2003): Die Frau, die der Mandoline einen neuen Weg bahnte. Annemie Hermans, Musikleiterin des Nederland Verbond van Mandoline-Orkesten, sprach mit Prof. Marga Wilden-Hüsgen. In: Concertino. Hamburg 2003, 56/3, S. 126-129

