

Beitrag zu einer Soziologie der Handharmonikainstrumente

Aaron Eckstaedt (1991)

Online-Veröffentlichung, Mai 2003, www.aaroneckstaedt.de.
Copyright 1991, Dr. Aaron Eckstaedt, Suarezstr. 58, 14057 Berlin,
dr@aaroneckstaedt.de. Alle Rechte vorbehalten, Zitate nur mit
Quellenangabe und Bitte um Benachrichtigung des Verfassers via
E-Mail.

Inhalt

0. Einleitung

1. Instrumentenkundlicher Überblick

1.1 Begriffsklärungen, Benennungen

1.2 Entwicklungsgeschichte

2. Regionale und instrumentenspezifische Faktoren der Produktion und Verbreitung von Harmonikainstrumenten

2.1 Die Frühzeit: Citoyen und romantisches Klangideal

2.2 Concertina und englisches Bürgertum

2.3 Das Bandonion: Bergmannsklavier und Symbol des Tango

2.4 Das Akkordeon in Deutschland: Eine Geschichte aus Trossingen

2.5 Castelfidardo und italienischer Akkordeonbau

2.6 Weitere Entwicklungsstränge

3. Resümee im Blick auf die gegenwärtige Situation

4. Literatur

0. Einleitung

„Harmonikamusik war immer die Instrumentalmusik des wenig begüterten Menschen. An ihrer Volkstümlichkeit gibt es keinen Zweifel. Arbeiter, Angestellte haben in Zeiten, da man diese Hausmusik gering schätzte, die Harmonika zu Ihrem Hausinstrument gewählt und mit viel Liebe gespielt. Die Gründe dieser Wahl liegen teils in der leichten Erlernbarkeit und Klangfülle der Harmonika. Der eigenartig schöne Klang ist es, der das Gemüt des Bauern, Bergmannes und Gebirgsbewohners wie auch des Seemanns erfreut und seine Seele zum Mitschwingen bringt. Unbewußt hört er in diesem weichen, etwas sehnsüchtigen Klang die Stimme seiner Heimat. [...] Der Harmonika-Volksmusiker hat sich mit seiner Familie seinem Instrument ganz verschrieben. Er liebt sein Musikinstrument mit jeder Faser seines Herzens. Gibt es ihm doch die Möglichkeit, im Reich der Töne eine eigene, wenn auch noch so bescheidene Heimat zu haben. [...] Dieses Musizieren des Volkes ist eine Kraftquelle, wie wir sie gleich schön und edel selten finden.“ (Roth 1954, 1)

Als „Instrument des Volkes“ und „Volksmusikinstrument“ wurden wenig Instrumente so sehr zur Befriedigung vielfältigster Bedürfnisse angesehen, wie das „Klavier des kleinen Mannes“. Kaum einem Instrument haften so viele Klischees an, werden so viele Sehnsüchte zugeschrieben. Kaum ein anderes wird so mythologisiert. Auffällig oft scheint die Harmonika, das Akkordeon, das Bandonion, wichtiger als die auf dem Instrument gespielte Musik. Es ist das Instrument, das Inhalte symbolisiert, vereint und verbindet.

Das Akkordeon ist das erste industriell in großem Stil gefertigte Musikinstrument und steht – in Deutschland untrennbar mit dem Namen Hohner verbunden – für Erfolg und Geist deutschen Unternehmertums. Heute ist es uns meist als einfach zu bedienender „Musikautomat“ zum häuslichen Musizieren populärer Musik bis etwa zu den Sechzigern bekannt, der langsam von der elektrischen Orgel verdrängt wurde. Oder als Exot aus dem Tango, aus alpenländischer Folklore, französischer Musette, vielleicht als halb belächeltes Konzertinstrument.

Die Vielfalt von Typen und Systemen sorgt für gehörige Verwirrung nicht nur unter Musikern und ist symptomatisch auch für die Literatur über dieses Instrument. Der hier gewählte Begriff *Handharmonikainstrumente* bezieht sich dabei auf alle Handbalginstrumente mit durchschlagenden Zungen. Gängige Musiklexika liefern unzureichende und falsche Informationen, ein Großteil der Fachliteratur ist wenig wissenschaftlich, stark ideologisiert und/oder stammt aus dem Umfeld des Hauses Hohner.¹ Dankenswerterweise beginnen zur Zeit drei Verlage, Editionen zu

¹ Als Beispiel aus jüngerer Zeit mag Walter Maurers *Accordion* (1983) dienen: Dieses „Handbuch“ tritt mit dem Anspruch eines „grundlegenden, wissenschaftlichen Werkes über das Akkordeon“ (Maurer 1983, 8) auf, erweist sich jedoch - wie Jacobs und Kaupenjohann in ihrer Rezension darstellen - als „unsystematische Plagiatsammlung voller Fehler“ sowie einseitig auf die Firma Hohner hin orientiert.

Geschichte und Entwicklung des Akkordeon herauszubringen – wenn auch hier in einigen Fällen lediglich Firmengeschichtsschreibung betrieben wird. Ralf Kaupenjohann und dem Augemus-Musikverlag möchte ich für Einblicke in zahlreiche Quellen danken. Erst Dunkels² und Hölzings (1980) Arbeiten klären die Frühgeschichte von Bandonion und Konzertina bzw. Akkordeon in befriedigender Weise. Daneben tragen Pierre Monichons Schriften (1958, 1985), Veröffentlichungen aus dem Kreis um Ernst-Guido Naumann und Untersuchungen im Zuge der Tango-Renaissance zu einem unverfälschteren Überblick bei. Dunkel vermerkt dennoch:

„Die Geschichte der Durchschlagzunge ist bisher nicht geschrieben. Obwohl ihre Integration in den Instrumentenbau nicht einmal 200 Jahre umfaßt, dürften gegenwärtig selbst die wesentlichsten Versuche und Realisierungen aufgrund fehlender oder mangelhafter Quellen nicht mehr dokumentierbar sein.“ (Dunkel 1987, 151)

Die vorliegende Arbeit tritt weder mit dem Anspruch auf, eine noch ausstehende fachwissenschaftliche Diskussion grundsätzlich zu beeinflussen, noch will sie eine vollständige Soziologie der Harmonika bieten. Sie will Ansätze zu einer Betrachtungsweise aufzeigen, die sich auf die Gesamtheit der Handbalginstrumente mit durchschlagenden Zungen bezieht. Sie will Vielschichtigkeit und Gleichzeitigkeit verschiedenster Entwicklungen darstellen, um so einen differenzierteren soziologischen Blickwinkel zu ermöglichen. In der Kürze der vorliegenden Seiten versucht sie daher einen Überblick über die Frühzeit sowie einzelne Entwicklungsstränge in Wechselwirkung mit sozialen Bedingungen zu geben. Erst dieser kann Voraussetzung weiterreichender Arbeit sein, kann die für ein Musikinstrument einzigartige Position im Kontext seiner Zeit darstellen. Dazu sollen Entstehung und Entwicklung, als auch Produktion, Verbreitung und Verwendung der Handbalginstrumente untersucht werden.

Im letzten Kapitel wird ein subjektiver Überblick über die gegenwärtige Lage gegeben. Das Erkenntnisinteresse konzentriert sich hier wie in der übrigen Arbeit auf die Verbreitung und Verwendung der Instrumente in Abhängigkeit von ihren spieltechnischen Möglichkeiten.

Nicht zuletzt wegen zahlreicher Urheberrechtsverletzungen sah sich der Hohner-Verlag veranlaßt, die Auslieferung des Bands einzustellen.

² Maria Dunkels 1987 erschienene Dissertation *Bandonion und Konzertina* kann bis jetzt als einzige größere, zusammenhängende und wissenschaftlichem Anspruch genügende Publikation angesehen werden, die diesen Themenkreis untersucht.

1. Instrumentenkundlicher Überblick

1.1 Begriffsklärungen, Benennungen

Die im Folgenden angeführten Begriffe werden in der Literatur nicht eindeutig gebraucht. Die Arbeit versucht, eine Systematisierung zu erreichen und stützt sich im Wesentlichen auf die Ausführungen von Kaupenjohann (1987), Dunkel (1987) und Monichon (1958, 1985). Namentlich werden nur die gebräuchlichsten und wichtigsten Instrumententypen erwähnt.

Handharmonikainstrumente bezieht sich auf den in der Vergangenheit in vielfältiger Weise verwendeten Begriff *Handharmonika* und umfaßt alle handbewegten Balginstrumente mit durchschlagenden Zungen, die in der systematischen Klassifikation nach Hornbostel/Sachs den Unterbrechungsaerophonen, speziell den Durchschlagzungenspielen mit Blasebalg, zugerechnet werden. Die Beschränkung auf *handbewegte Balginstrumente* schließt zwei wichtige Instrumente mit freischwingenden Zungen aus, deren Geschichte eng mit der der Harmonika verbunden ist: Mundharmonika – der Spielwind wird durch den Atem erzeugt – und Harmonium – hier wird der Balg mit den Füßen betätigt.

Die *Handbalginstrumente mit durchschlagenden Zungen* – im folgenden wird *Handbalginstrumente* synonym mit *Handharmonikainstrumente* verwendet – gliedern sich in *gleich-* und *wechseltönige* Instrumente. Erstere geben bei Hin- und Herbewegung des Balges den gleichen Ton von sich, zweitere einen unterschiedlichen. Die häufig irreführend für diesen Tatbestand gebrauchte Bezeichnung *diatonisch* bzw. *chromatisch* bezieht sich auf den zur Verfügung stehenden Tonvorrat. Beide Merkmale treten in der Geschichte der Instrumentenfamilie jedoch zunächst gekoppelt auf.

Die verbreitetste Gruppe innerhalb der gleichtönigen Instrumente bildet das *Akkordeon*³, dessen rechte Hälfte (Diskant) mit Hilfe von Riemen am Körper gehalten wird. Lediglich die linke Hand bewegt die andere Hälfte (Baßteil). Das Diskantmanual kann als Klavier- oder Knopftastatur⁴ ausgeprägt sein (*Piano-* bzw.

³ Fetts (1949) Kategorisierung innerhalb des MGG ist uneindeutig und verwirrend: Abgesehen von der synonymen Verwendung von wechseltönig/diatonisch bzw. gleichtönig/chromatisch bezeichnet er letztere Gruppe als Akkordeons. Dies übersieht zur Gänze die englische Concertina sowie sämtliche Systeme sogenannter „chromatischer“, gleichtöniger Bandonions.

⁴ Das meist fünfreihe Knopfmanual besteht aus drei Grundreihen, die schräg ansteigend den chromatischen Tonvorrat enthalten – in vertikaler Folge ergeben sich damit kleine Terzen –, sowie einer Wiederholung der ersten beiden Grundreihen in der vierten und fünften. Je nach Richtung des diagonalen Anstiegs unterscheidet man zwischen C-Griff, bei welchem sich der Ton C immer in der ersten Reihe befindet, und B-Griff, bei welchem sich entsprechend der Ton B immer in der 1. Reihe befindet, der Ton C aber in der Dritten.

Knopfakkordeon). Nach dem Aufbau der Baßseite unterteilt sich die Gruppe der Akkordeons in *Einzelton* und *Standardbaßakkordeons*, wobei ersteres – auch *Konzertakkordeon* oder *klassisches Akkordeon* genannt – über ein Einzeltonmanual für die linke Hand verfügt, letzteres – das volkstümliche Akkordeon – lediglich über ein Manual mit oktavierten Bässen im Tonumfang einer großen Septime und zusätzlichen, gekoppelten Akkorden (Dur, Moll, Sept, Vermindert), die mit einem Knopfdruck abgerufen werden können. Beide Systeme können gleichzeitig auf einem Instrument vorhanden sein. Das russische *Bayan* oder *Bajan* bezeichnet ein Knopfakkordeon, meist mit umschaltbarem Einzeltonmanual⁵ (Konverter). *Accordion* meint das von Cyrill Demian patentierte Instrument, das sich jedoch grundlegend vom heutigen Akkordeon unterscheidet.

Zur Gruppe der gleichtönigen Handbalginstrumente gehört ferner die von Charles Wheatstone entwickelte englische *Concertina*. Das leichte und handliche Instrument, dessen chromatischer Tonvorrat abwechselnd auf beide Hände und damit Manuale verteilt war, hat einen sechseckigen Querschnitt und wird mit zwei Daumenschlaufen gehalten. Es ist heute am ehesten aus der Folk-Musik bekannt. In Deutschland und Frankreich wurden auch gleichtönige, sog. *chromatische Bandonions* entwickelt.

Wechseltönige Handbalginstrumente sind hauptsächlich die verschiedenen Arten von *Bandonion* und *Konzertina*. Im Unterschied zur englischen *Concertina* ist die deutsche *Konzertina*, von Carl Friedrich Uhlig entwickelt, quadratisch und hat einen größeren Querschnitt (ca. 30 cm). Sie wird mit Handschlaufen gehalten. *Bandonion* wiederum bezeichnet die von Heinrich Band modifizierte Bauform der *Konzertina*. 1924 wird für das sog. *Einheitsbandoneon* eine bestimmte Tonanordnung festgelegt. Als *Bandoneon* wird das *Bandonion* des Tangos, in sog. rheinischer Tonlage stehend, bezeichnet. Sämtliche *Bandonions* und *Konzertinas* verfügen über zwei Manuale mit Einzeltönen.

Unter *Handharmonika* versteht man meist eine Gruppe diatonischer, wechseltöniger Instrumente, die in verschiedensten Ausformungen und Griffanordnungen existieren und hauptsächlich noch in den Alpenländern verbreitet sind. Sie werden mit einem oder zwei Riemen am Körper gehalten, gewöhnlich zusätzlich mit einer Daumenschlaufe. Instrumente wie *steirische Harmonika*, *Schwyzerörgli* und deutsche *Harmonika* sowie die sog. *Club-Modelle* gehören dazu. Unter anderem sind sie Hauptinstrument des Cajun/Zydeco der amerikanischen Westküste.

⁵ Das Einzeltonmanual entspricht im Aufbau meist dem rechten Knopfmanual.

1.2 Entwicklungsgeschichte

Das Tonerzeugungsprinzip der durchschlagenden oder auch freischwingenden Zunge - eine einseitig befestigte Metallzunge, durch Luftzug in Bewegung gebracht, schwingt in einem Kanal hin und her – wurde wahrscheinlich um 2700 vor unserer Zeitrechnung erstmals in dem chinesischen *Cheng* verwandt. Nach Europa gelangt, ist die durchschlagende Zunge, vorher bereits in Musikautomaten und als Orgelregister benutzt, in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts als grundlegendes Prinzip einer Vielzahl von Instrumenten zu finden. Zu den ersten werden die um 1810 konzipierte *Aeoline* – ein Tasteninstrument mit durchschlagenden Zungen – des Bayern Bernhard Eschenbach, sowie die Stimmhilfe *Aura* bzw. *Äoline* (1821) Christian Friedrich Ludwig Buschmanns gerechnet, die er 1822 zur *Handäoline* weiter entwickelte. Sie bildet wahrscheinlich den Ursprung der Harmonika deutschen Modells.

1829 meldet Cyrill Demian in Wien, dem damaligen geistigen Zentrum des Instrumentenbaus dieser Art, ein Patent auf ein *Accordion* an. Das diatonische und wechseltönige Instrument, dessen Name daher rührt, daß mit einem Knopf ganze Akkorde erzeugt werden können, findet seine Fortführung in den *Wiener Modellen*, schließlich in den noch heute produzierten *Club-Modellen*. Im selben Jahr konstruiert Charles Wheatstone seine englische *Concertina*, zunächst *Symphonium* genannt. Uhlig baut fünf Jahre später die deutsche *Konzertina*. Das *Bandonion* Heinrich Bands ist erstmals 1856 belegt. Beide Instrumente werden, bis 1933 stetig weiterentwickelt, nach 1945 aber kaum mehr produziert.

Eine Weiterentwicklung im Blick auf das Standardbaßakkordeon bildet die *Wiener Schrammelharmonika* (1850) des Wiener Instrumentenbauers Walter. Das Instrument ist rechts bereits gleichtönig – es verfügt über die volle chromatische Skala –, links jedoch unverändert wechseltönig. Um 1870 ist schon die heute übliche, gleichtönige Anordnung des Standardbaßmanuals im Quintenzirkel zu finden.

In den späten Jahren des 19. Jahrhunderts experimentieren zahlreiche Instrumentenbauer und Musiker an einer chromatischen Tastatur, wie sie z.B. der Ungar Janko 1882 für das Klavier entwirft⁶. Die gleichtönige und chromatische Anordnung heutiger Knopfakkordeons, verbunden mit einem Standardbaßmanual, ist nach Monichon (1985, 102) erstmalig 1897 als Patent von Paolo Soprani, Castelfidardo, anzutreffen. Auch reine Einzeltonakkordeons wie Giovanni Gagliardis *Chromo harmonika* – 1905 von Luigi Saroia gebaut – sind aus Castelfidardo belegt.

⁶ Töne chromatisch ansteigend in zwei Reihen, dieselben noch zweimal wiederholt.

Hauptsächlich aus Gründen einfacherer Erlernbarkeit beginnt sich in den Zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts das Pianoakkordeon mit Standardbaß durchzusetzen. Das heutige Standardbaßakkordeon ist zu diesem Zeitpunkt im Prinzip entwickelt und erfährt lediglich noch technische und qualitative Verbesserungen. Zum Beispiel wird bei teureren Instrumenten durch ein *Cassotto*, eine spezielle Doppeltonkammer, ein wärmerer, weicherer Ton der Diskantseite erzielt. Mit massenhafter Produktion der Firma Hohner erreicht der Akkordeonbau seinen qualitativen Höchststand: In den fünfziger und sechziger Jahren fertigt der italienische Akkordeonbauer Giovanni Gola seine bis heute klanglich und qualitativ kaum übertroffenen Instrumente. Zahlenmäßig relevante Entwicklungen im Blick auf bauliche Veränderungen gehen danach nur noch vom italienischen Akkordeonbau in Castelfidardo aus, der sich in den letzten zehn Jahren mehr und mehr am Knopfakkordeon und dem Bajan russischer Bauweise orientiert.

Experimente mit unterschiedlichen Einzeltonsystemen in den Dreißiger Jahren führen zu dem noch in Amerika gebräuchlichen *Quintkonverter* und der chromatischen Knopfanzordnung in drei Reihen, die später meist zusätzlich zum Standardbaßmanual an Konzertinstrumenten zu finden ist. Einfachere und kleinere Instrumente mit Einzeltonmanual werden erst in den Siebziger Jahren gebaut. Verschiedene Bestrebungen führen wenig später zur Konstruktion eines neu konzipierten Einzeltonakkordeons, das auf das Standardbaßmanual zugunsten einer anatomischeren Tastatur für die linke Hand verzichtet.

Knopf- und Pianoakkorden existieren heute nebeneinander als Standardbaß-, als Einzeltonakkordeon oder kombiniertes Instrument.

2. Regionale und instrumentenspezifische Faktoren der Produktion und Verbreitung von Harmonikainstrumenten

2.1 Die Frühzeit: Citoyen und romantisches Klangideal

Politische und gesellschaftliche Veränderungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts lassen eine neue bürgerliche Mittelschicht entstehen: Das Kleinbürgertum sucht den Lebensstil des Adels und des Großbürgertums zu imitieren. Während Musik dort jedoch als Form der Repräsentation galt, dient sie dem über weniger Geld und Zeit verfügenden Citoyen vorwiegend zur Zerstreung und Unterhaltung. Die bloße Partizipation am Musikleben reicht dazu nicht. Chorvereinigungen werden gegründet, das Ensemblespiel gepflegt. Dabei vermischt die biedermeierliche Hausmusik Kitsch und Kunst. Die Vergrößerung der Kluft zwischen zunächst durchaus positiv gesehendem musikalischen Dilettantentum und steigenden technischen Ansprüchen an Virtuosen im bürgerlichen Konzert, zwischen Künstler

und Laie, tut ein Übriges: „Das Musicieren ist zu einer bestimmten Krankheitsform geworden. Wie man früher die Masern bekam, so bekommt man jetzt das Clavierspielen.“ schreibt Ehlert 1877.⁷

Obschon im Bereich der Kunstmusik ansässig, beeinflusst die romantische Musikästhetik auch die Gebrauchsmusik: Die „Gefühlsgeladenheit der Seele im Kunstwerk“ als „Ausdruck inneren Seelenlebens“, gefühlsmäßiges Verstehen von Musik und die Vorstellung einer ätherischen, einer Sphärenmusik, entsprechen dem Geist der Zeit. Als das romantische Instrument überhaupt gilt die Äolsharfe. Herkömmliche Tasteninstrumente werden als unvollkommen angesehen, da sie eher Kling- denn Singinstrumente sind, dem Ideal der menschlichen Stimme widersprechen und kein Auf- und Abswellen des Tones ermöglichen.

So sind bis ca. 1850 zahlreiche Versuche festzustellen, Metallteile in Schwingung zu versetzen. Durchschlagende Zungen sind z.B. als Orgelregister, in Kratzensteins Sprechmaschine und Mälzels Trompetenautomaten zu finden. Nicht mehr nur privilegierte Instrumentenbauer erfinden und konstruieren nun neue Instrumente: Verschiedenste Handwerker, Bastler und Fachleute streben nach dem Ideal des singenden Tons, um das Bedürfnis einer neuen Käuferschicht zu befriedigen. Zugleich verlangt der zeitgenössische Kompositionsstil Instrumente mit „harmonisch-akkordischen Wirkungen“ (vgl. Dunkel 1987, 10). Monichon (1985, 25) konstatiert zwischen 1800 und 1829 nicht weniger als 38 Instrumentenerfindungen mit durchschlagenden Zungen, deren wohlklingende Namen wie *Appollonion*, *Befloneon*, *Aura* oder *Harmonieflöte* das Kaufinteresse anreizen sollen. Vom *Äolodikon* ausgehend entwickelt sich über Haeckels *Physharmonika* das nun nicht mehr leicht transportable *Harmonium*. Den größten Erfolg jedoch verbucht Demians *Accordion*, das in der Folge viele Nachahmer findet und schon laut Patentschrift dazu gedacht ist, Märsche, Lieder und Operettenstücke zu spielen.

Anzumerken ist, daß dieses Instrument kaum mehr dem Ideal einer gesungenen Melodie nachkommen konnte: bedingt durch die Wechseltönigkeit mußte der Melodiefluß durch eine häufige Hin- und Herbewegung des Balges unterbrochen werden. Die einfache Bauweise hatte wohl einen recht schlechten Klang zur Folge, und in Bezug auf die Qualität der Instrumente erfolgte keinerlei Weiterentwicklung. Die Umstellung von handwerklicher auf industrielle Fertigung bewirkt eher eine Einbuße derselben. Eine Flut unterschiedlichster Griffsysteme befindet sich im Angebot, um individuelle Spielerbedürfnisse zu befriedigen. Gemäß dem Bedürfnis, in möglichst kurzer Zeit ein Instrument zu erlernen, werden zahlreiche Schulen zum Selbstunterricht angeboten und eine vereinfachende Griffschrift erfunden.

⁷ *Aus der Tonwelt, Essays*. S. 37.

All dies, sowie die Tatsache, daß die ersten Accordions in Kuriositätengeschäften verkauft und auch von Spielzeugh Herstellern produziert wurden, hat zur Folge, daß die musikalische Fachwelt das Accordion trotz weiter Verbreitung nicht als Musikinstrument wahrnimmt: „Das Accordion war gedacht als Spielzeug und das sollte es auch bleiben.“ (Hölzing 1980, 36)

Noch deutlicher verläuft diesbezüglich die Entwicklung der Mundharmonika, die der des Akkordeons um einige Jahrzehnte vorausgeht. Eine Steigerung der weltweiten Produktionsmenge von 290 Stück 1875 bis zu 29.000 im Jahr 1897 – ab ca. 1860 erfolgt der Einsatz von Maschinen – bewirkte keinerlei Verbesserung der Qualität, und es handelt sich um unverändert diatonische und schlechte Instrumente. Zeitgenössische Conversationslexika etikettieren sie als „Gräulichste der Ohrenplagen“, als „gewöhnliche Spielerei“. Den Klangcharakter der „Ziehharmonika“ bezeichnen sie analog als „durchaus gemein“ und lediglich brauchbar für „Straße und Tanzboden“ (zit. nach Hölzing 1980, 40). Andere Instrumente mit durchschlagenden Zungen werden dabei im Gegensatz zum Accordion durchaus wohlwollend behandelt.

Während mit zunehmender Industrialisierung der Fertigung und massenhafter Produktion die Instrumente in den fünfziger Jahren immer mehr von Arbeitern gekauft werden, kehrt sich das bürgerliche Klangideal vom seelenvollen, intimen Ton zum „Klangrausch“: Die einst handlichen Instrumente erhalten mehr Chöre und Register, das Kunstharmonium wird entwickelt. Dem Ideal eines homogenen, sinfonischen Klanges jedoch widerspricht der partiell obertonreiche und scharfe Klang der neuen Balginstrumente. Klanglich können die Zungeninstrumente nun den Ansprüchen des Bürgertums nicht mehr genügen, und es wendet sich vollends von dieser Instrumentengruppe ab. Die aus der industriellen Revolution resultierende Spaltung der Gesellschaft in Proletariat und Bürgertum ist nun auch im musikalischen Bereich vollzogen.

2.2 Concertina und englisches Bürgertum

Die sog. englische Concertina, 1929 von Charles Wheatstone als *Symphonium* patentiert, ist als einziges Instrument mit freischwingenden Zungen ihrer Zeit gleichtönig und verfügt über den vollen chromatischen Tonvorrat. Handhaltung und exakte Kontrolle durch beide Hände, die die Concertina fest in Daumenschlaufen halten, ermöglichen entspanntes und expressives Spiel. Die durchdachte Systematik der Tastatur bewirkt eine im Vergleich zu anderen „Singinstrumenten“ wie Violine oder Klarinette sehr leichte Erlernbarkeit, und zusätzlich ist auch akkordisches Spiel möglich. Dabei hat das sechseckige Instrument nur einen Durchmesser von ca. 10 cm und kann somit leicht transportiert werden. Im Gegensatz zu Accordion und den auf

dem Festland verbreiteten Zungeninstrumenten verfügt die Concertina über alle Merkmale eines vollwertigen Instrumentes.

Insgesamt scheint dies schon Begründung genug, daß die Concertina, durchaus dem Klangideal ihrer Zeit entsprechend, in England eine kurze Blütezeit erlebt und sogar zum Konzertinstrument avanciert. So schreibt Bernhard Molique – in London lebender deutscher Violinvirtuose und Komponist – zwei Konzerte für Concertina mit Orchester, MacFarren, Silas und Regondi weitere künstlerische Originalmusik. Berlioz widmet der Concertina sogar ein eigenes Kapitel seiner Instrumentationslehre und schreibt: *„Le son du Concertina est a las fois mordant et doux. Malgre sa faiblesse il porte assez loin; il se marie aisement avec le timbre de la Harpe et avec celui de piano...“*.⁸

Zum Verbreitungszeitpunkt der Concertina in England findet sich – bedingt durch die frühe industrielle Revolution – dort bereits ein etabliertes und gefestigtes Bildungsbürgertum, das auch von den Revolutionen um 1848 nicht erschüttert wird. William Cawdell, der als typischer Repräsentant angesehen werden kann, vermag in seiner *„Kurzen Darstellung der englischen Konzertina, ihrer Verwendungsmöglichkeiten und Qualitäten, ihrer leichten Erlernbarkeit und anderer Vorzüge“* auch Unterschiede zur Situation in Deutschland herauszustellen. Er *„formuliert den grundsätzlichen Anspruch des aufstrebenden Bürgertums auf seine allgemeine Anteilnahme an der Kunstmusik, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich dem Adel und dem reichen Bürgertum vorbehalten war. Damit korrespondiert in einem umfassenderen Sinne der Anspruch des Bürgers auf Bildung und freie Entfaltung überhaupt.“* (Jacobs 1984, 6)

Cawdell, selbstbewußt in einem Amateurstatus verharrend, der noch nicht den negativen Beigeschmack des *dilettare* enthält, stellt ebenso wie das deutsche Biedermeier die Bedeutung der Hausmusik heraus. *„...daß die Pflege der Hausmusik eine erhebende Erholung ist, dazu ausersehen, den Geist zu erweitern...“* (Caldwell 1866 in Jacobs 1984, 13)) Er betont, daß die Concertina in England aufgrund ihrer *„baulichen Vorzüge“* gegenüber den in Deutschland verbreiteten Balginstrumenten teilweise die Rolle einzunehmen vermochte, die das Klavier dort innehatte. Dabei streicht er das logische Grundprinzip des Tastatursystems als Spiegelung der Musiktheorie und Abbild der Natur sowie zahlreiche andere Vorteile heraus. Gleichzeitig bekräftigt er die Notwendigkeit frühen Notenlernens und eines qualifizierten Lehrers.

Um sich auch in Zukunft Marktanteile zu sichern und sein Monopol zu behaupten, läßt der Fabrikant Wheatstone zum Zeitpunkt größter Nachfrage seinen Neffen Sir Charles Wheatstone, einen sonst eher naturwissenschaftlich orientierten Erfinder,

⁸ Berlioz, Hector: *Grand traite dinstrumentation et d'orchestration modernes*. Op. 10, Paris 1844, S. 287, zit. nach Dunkel 1987, 10.

neue Griffsysteme entwickeln. Dabei wird die Systematik jedoch nie grundlegend verändert und eine weitgehende Einheit und Modellübersicht beibehalten. So finden spieltechnisch sinnvolle Neuerungen Einzug, und gleichzeitig bleibt alle Literatur spielbar. Durch Familienbau wird auch das Ensemblespiel ermöglicht. Wheatstone perfektioniert seine Instrumente gezielt im Blick auf Solisten und bürgerliche Schichten, kann so jedoch nie eine Massenproduktion vergleichbar der anderer Zungeninstrumente auf dem Festland erreichen.

Als Musikinstrument hat die Concertina von Anfang an anderen Status und andere Literatur als das Accordion: Sie vermag sich in die bürgerliche Tradition der Kunstmusik einzugliedern und diese in bescheidenem Rahmen fortzuführen. Transkriptionen von Orgelmusik etwa lassen sich auf der Concertina klanglich durchaus befriedigend darstellen. Es entsteht eine kleine Schicht von Profimusikern, die zeitgemäß virtuose Höchstleistungen vollbringt. Die geringe Beeinflußbarkeit des Tons und die schnelle Spielbarkeit der Concertina begünstigen dies sicherlich.

Die Notwendigkeit der Beherrschung musiktheoretischer Grundbegriffe und auch der relativ hohe Preis läßt die Concertina nie zum Instrument des im Gegensatz zu Deutschland noch ärmeren englischen Proletariats werden. Ihr Einsatzgebiet bleibt die bürgerliche Hausmusik, und im Konzert ist sie darüber hinaus als Soloinstrument oder in Spielgruppen zu finden. Ernstzunehmende künstlerische Literatur existiert nur auf erheblichem technischen Niveau, ist daher nur für wenige Virtuosen ausführbar. Auch hier zeigt sich mehr und mehr die Diskrepanz zwischen musizierenden Laien und Berufssolisten. Mit wandelndem Klangideal und dem Verlust der Vorherrschaft des englischen Bürgertums, das bis zum Ende des 19. Jahrhunderts industriell führend war, verschwindet auch die Concertina weitestgehend, ohne vorher genügend Verbreitung und eine eigenständige Literatur gefunden zu haben.

2.3 Das Bandonion: Bergmannsklavier und Symbol des Tango

Die Geschichte von Konzertina und Bandonion – im folgenden meist nur mit dem Terminus Bandonion bezeichnet – sowie die Entwicklung des Bandoneon im Tango wirkt bisweilen als eigenwillige Ansammlung von Zufällen. Vorsicht ist geboten bei einseitigen Erklärungen, die die Geschichte des Instrumentes ähnlich der des Akkordeons – billiges Ersatzklavier als Massenkonsumprodukt, als solches zum doch nicht eigenen, weil lediglich das Bildungsbürgertum imitierende Instrument der Arbeiterklasse geworden, letztendlich durch Griffschrift beschränkt und von der Kritik mißkreditiert, danach fast verschwunden – darstellen, aber die verwickelte und nicht gesicherte Quellenlage sowie regional stark differierende

Entwicklungstendenzen aussparen. Die „*wirklichkeitsentsprechende Einordnung* bezeichnet Dunkel als „*Desiderat kommender Jahre*“ (Dunkel 1987, 8). Tatsächlich gab es vor 70 Jahren in Deutschland 500 Vereine des *Deutschen Konzertina- und Bandonionbundes* im Verband der *Deutschen Arbeitermusikvereine*, gab es ca. 15.000 Spielerinnen und Spieler, waren selbst in der Reichsmusikkammer noch 342 Bandonionorchester gemeldet, von denen heute lediglich noch eine Handvoll existieren mag.

Existieren auch hier kaum verlässliche Quellen, so läßt sich die Sozialgeschichte des Bandonions doch an seiner Entwicklungs- und Produktionsgeschichte ablesen: Uhligs Konzertina ist grifftechnisch in der rechten Hand angeordnet wie drei übereinander liegende wechseltönige und diatonische Mundharmonikas in G-, A- und E-Dur. Die linke Hand ähnelt diesem Aufbau, enthält jedoch im unteren Bereich tiefere Töne, um möglichst leicht nachschlagende Bässe und Akkorde spielen zu können. Legt man die vier Spielfinger einer jeden Hand nebeneinander auf gegenüberliegende Knöpfe der Kernzone, ist ein sofortiges Improvisieren mit der rechten Hand, die in jeder Balgrichtung die Melodietöne des jeweiligen Akkordes der linken Hand – der fünfte Finger greift den Baßton, drei den Akkord – enthielt, möglich. Dazu sind die Knöpfe numeriert und ermöglichten ein Spiel nach Zahlen, rhythmisch in Notenwerten auf einer einzigen Linie notiert (Waschleinsystem).

Trotz dieses vereinfachenden Systems ist das Bandoneon durch die komplexen Bewegungsabläufe ungleich schwerer zu spielen als das Akkordeon. Umso mehr gilt dies, da meistens Literatur gespielt wurde, die gerade die größere Universalität dieses Instrumentes, ein Manual mit einzeln spielbaren Tönen links, nicht beachtete und doch nur nachschlagende Bässe und Akkorde verlangte. Instrumentenspezifische, arteigene Literatur existiert bis zum Nationalsozialismus nahezu überhaupt nicht.

Geleitet von dem Wunsch nach einem voll chromatischen Instrument wird in der Folgezeit der Tonumfang der Konzertina, später des Bandonions, in vielfältigsten Varianten je nach Bestellung und individuellen Bedürfnissen erweitert und modifiziert. Grundsätzliche Änderungen werden abgelehnt, da man sich von dem spezifischen Ton des Bandonions, der unter anderem durch ebendiese Tonanordnung zustande kommt, nicht mehr trennen möchte. Nach Festlegung vereinheitlichter Griffstabellen – wenigstens für die jeweiligen Instrumente Bandonion und Konzertina – bleibt ein vereinheitlichtes, aber unlogisch und extrem schwer zu lernendes Instrument. Juan José Mosalini, einer der besten zeitgenössischen Bandonionisten: „*Das Bandoneon verlangt, den Kopf in vier zu teilen.*“ Auf dem Bandonion erfordert zum Beispiel jede Tonleiter in rechter wie linker Hand

jeweils zwei völlig verschiedene – auf Zug und Druck – und darüber hinaus unsystematische Bewegungsabläufe.

Das Instrument vermochte zu Beginn ähnliche Ansprüche zu erfüllen wie das Accordion, entwickelte sich jedoch später und wurde nicht mehr zum „begehrten Spielzeug“ des Bildungsbürgers. Auch produktionstechnisch waren selbst erste, einfache Konzertinas aufwendiger und teurer herzustellen als das Accordion. Das Zentrum der Bandonionproduktion bildete Carlsfeld im Erzgebirge, wo die handwerklich orientierte Fertigung in der Fabrik, die Traditionen aus dem Uhrmachergewerbe, Orgel- und Spielzeugbau fortführte, durch zahlreiche Heimarbeiter ergänzt wurde. Der hohe Instrumentenausstoß und Absatz der Firma Hohner, der zunächst bei Mundharmonikas durch Verwendung von Maschinen bei der Stimmzungen und Plattenproduktion erreicht wurde, konnte auch von der größten Bandonionfabrik Alfred Arnold in Carlsfeld nie erreicht werden. Unter anderem erschwerten große Sammelstimmplatten aus Zink eine derart industrielle Fertigung. Und gebaut wurden überwiegend Bandonions mit charakteristischer Doppelchörigkeit, deren Absatzmarktbeschränkt blieb. Der später beim Akkordeon und der Mundharmonika so beliebt werdende Schwebeton - zwei Zungen, minimal gegeneinander verstimmt, erklingen gleichzeitig - wurde hauptsächlich von anderen Firmen im sog. *Schrammelbandonion* verwendet.

Größere Verbreitung erreicht das Bandonion erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Arbeiterkreisen, als sich das Bürgertum bereits von Durchschlagzungen spielen abgewendet hatte. Unter dem Druck der Arbeitgeber, die Ausschreitungen nach Feierabend fürchten, schließen sich Spielgruppen und Orchester zusammen, wird das häufig gespielte Instrument zum Gruppenspiel entdeckt. Fast unbeeinflusst und unbeachtet von der musikalischen Fachwelt gründet sich im Amateurbereich eine selbstständige Kultur mit zahlreichen Errungenschaften, die sich über Jahrzehnte erhält und im Ruhrgebiet eine besondere Ausprägung findet.

Das Bergmannsklavier im Tango

„Ja, so sah es nun aus im Musikverein. Es waren eigentlich reine Geselligkeitsvereine. [...] Ja, das war immer und ewig so – um sieben Uhr sollte Beginn sein, ne, um halb acht, viertel vor acht kam der letzte. Die anderen hatten dann schon einige Bierchen weg, ne, und hatten sich viel zu erzählen, ne. Ja, um acht Uhr begann es dann endlich, ne. Wenn wir so in den ersten Marsch reinhauten, dann mußten sich ja alle so richtig austoben, ne. Dann wurde da kein Piano beachtet, ne, und gar nichts, dann hauten die rein. [...] Na ja, das war also

gar keine richtige Probe, eigentlich nur ein Durchspielen immer von den gleichen Stücken.“⁹

„Eigentlich reine Geselligkeitsvereine...“: besser kann das Vereinsleben kaum geschildert werden. Aber das Instrument, die Musik gewinnen Bedeutung darüber hinaus, sie „verleihen der „Unter-Tage-Existenz Würde und Klang“. Das Bandonion, sein „wehmütiger Ton tief aus dem Innern“, (Fuhr o.J., 207) wird zum Symbol eines eigenen Klassenbewußtseins. Dabei waren die Instrumente entgegen weit verbreiteten Vorstellungen nie billig. Größtenteils in Handarbeit hergestellt, verschlangen sie durchaus mehrere Monatseinkommen eines Bergmanns und wurden oft mühsam abgestottert.

„Den ersten Marsch“: In der Tat bestand das Repertoire der Orchester und Solisten überwiegend aus der aktuellen Unterhaltungsmusik, aus Märschen, Schlagern, Ouverturen, Potpourris und später natürlich Tangos. Radio und Schallplatte, in selteneren Fällen bürgerliches Bildungsgut, wurden mit wenig Bezug zur eigenen Lebenswelt imitiert, Tango und Südliches begründeten Träume: Vom „Rauskommen“ aus dem Pott-Milieu, vom Fernweh oder wenigstens von der Karriere als Spieler, als „Kanone“ oder „As“ wie Walther Pörschmann, dem Star der deutschen Bandonionsolist und Antipoden zur bürgerlichen Kultur. In langen Übestunden nach Feierabend erreichte eine große Zahl von Bandonionspielern beachtliche virtuose Leistungen - immer noch nach der alten Griffschrift, auf einem extrem schwer zu beherrschenden Instrument. So entsteht der Stolz auf das eigene Instrument, vermischt mit leicht abfälligen Blick auf diejenigen, die sich „das Leben leicht machen“ und Akkordeon, das einfach zu spielende Instrument mit flachem Ton und vorgegebenen Akkorden, spielen. Symptomatisch vielleicht die Äußerungen Günter Westerhoffs zum Tango:

„Die Leute waren ja wohl arm, die waren sicherlich arm, wenn auch nicht alle, aber die Einwanderer damals. Aber die waren nicht kaputt. Das ist der Unterschied: Hier waren sie kaputt. Was konnte man denn noch hier mit dem Menschen anfangen, der hier im Ruhrgebiet, in der Großstadt Mieter war und auf'm Kohlebergbau oder in irgendeiner Fabrik. Der war doch total verkauft. Die konnten noch singen da, das waren noch Vögel, die singen konnten, da unten, ne. Und vielleicht hat auch die Sonne ein bißchen dazu beigetragen, die Landschaft und das südliche Lebensgefühl, ja.“¹⁰

Ausnahmeerscheinung bleiben die Schallerbrüder – Musikanten, oft mit Bandonion und Geige –, die von Haus zu Haus ziehen und sentimentale Sozialmoritaten vortragen.

⁹ Der Bergmann Günter Westerhoff über den Musikverein seiner Kindheit, WDR III, 18.12.1983.

¹⁰ Ebd..

Die Krise innerhalb der Bandoneonwelt beginnt in den zwanziger Jahren: Es bahnt sich eine Spaltung zwischen „Volksmusikern“ – denjenigen, die das alte Repertoire und Instrument pflegen und „fortschrittlichen Bandonionisten“ – denen das neue, gleichtönige Bandonion als vollkommenes Instrument gilt – an. Letztere propagieren Kunstmusik und die Schaffung einer arteigenen Literatur des Bandonion: *„Mit dem gleichtönigen Bandonion ist ein Instrument geschaffen worden., das in Zukunft eine reiche und gute Literatur erwarten läßt, und das auch dazu beitragen wird, unsere Kultur zu heben.“* (Naumann 1942/43, 46)

Das Dritte Reich und die Gleichschaltung aller Vereine verhindern schließlich einen Fortgang der Diskussion: Die bislang eigenständige Szene beginnt sich mehr und mehr aufzulösen, und Volksmusik wird nun ideologisch definiert. Originalliteratur polyphonen Stils wird in „deutschem Geiste“ erschaffen, zeigt ihre „Volksverbundenheit“ gerade in der Verbindung „deutschen Kulturguts“ mit dem „Volksinstrument“ eines „arischen Erfinders“. In der Volksmusikabteilung des Stern'schen Konservatoriums in Berlin wird das Bandonion in den Lehrplan integriert.

Nach 1945 ist die Struktur der ehemaligen Szene zerstört, verbreitet sich das Bandonion kaum mehr. Produktionsstätten, die sich fast ausschließlich im Erzgebirge befanden, werden demontiert, und nur ein kleiner Rest der einst marktbeherrschenden Firma Alfred Arnold produziert noch in Westdeutschland eine Weile mit unzureichenden Mitteln qualitativ schlechte Instrumente. Das auch optisch modernere Akkordeon und das Konzept des Hauses Hohner mit eigener Musiklehrerausbildung, Verlag und *Deutschem Harmonika-Verband* erobert den Markt endgültig. Da abgesehen von Argentinien nie nennenswerte Exporte des Bandonions stattgefunden hatten, gewinnt es nur noch im Tango an Bedeutung.

Con el Cielo en los manos - Das Bandoneon im Tango

Wahrscheinlich deutsche Emigranten oder Seeleute bringen das Bandonion an den Rio de la Plata, in das Einwanderungsgebiet der Großstädte Buenos Aires und Montevideo. Losgelöst von der deutschen Tradition wird das Instrument zum Hauptinstrument und Charakteristikum des um 1880 entstehenden Tango. Seine Expressivität und die gute Balgkontrolle, die die Möglichkeit impulsiver Akzentgebung beinhaltet – eben jener „geschundene Schritt“ (E. Discepolo) des Bandoneons – verdrängen bald Flöte und Gitarre aus den Tango-Ensembles. Außerdem kann das Bandoneon zusätzlich akkordische Aufgaben zu übernehmen. Der heisere, leicht „gequetschte“ Ton wird zum mythologisierten Inbegriff des

melancholischen Tango. „Con el cielo en los manos“ – mit dem Himmel in den Händen.

Aus den Vorstädten, den Einwandererghettos, Mietskasernen und Puffs gekommen, wird der Tango bald entschärft, seine sexuell Anzüglichkeit und soziale Brisanz gemildert. Er findet seinen Weg in die renommierten Vergnügungsstätten von Buenos Aires und bald nach Europa und Paris. Nach Argentinien zurückgekehrt, löst er dort wieder eine Renaissance aus und wird schließlich zur repräsentativen Musik des Rio de la Plata-Gebietes. Trotz Wechseltönigkeit und unverändert schwerer Spielweise findet damit auch das Bandonion rasche Verbreitung. Dabei wird im Unterschied zur Vielfalt der in Deutschland vorhandenen Systeme in Argentinien stets lediglich ein Instrumententyp gespielt: das Bandoneon rheinischer Tonlage, welches in Deutschland längst dem Einheitsbandonion gewichen war.

Unklar ist, ob die Firma Alfred Arnold aus eigenem Antrieb mit dem Export nach Argentinien beginnt. Zeitweise beträgt der Export jedoch 450 Instrumente im Monat, eigens für Argentinien produziert. Walter Pörschmanns Schilderung in einem Reisebericht spiegelt die Situation in Buenos Aires um 1925 wieder und wirft auch einen Blick auf die deutsche Szene:

„Es wird manchen Bundesfreund überraschen, wenn er erfährt, daß allein hier in Buenos Aires einige tausend Bandonionspieler vorhanden sind. [...] Spricht man mit Argentinern, seien es nun Spieler oder nicht, wird er stets mit Stolz von dem Bandonion sprechen. Ja, die hiesigen Spieler behaupten, es sei ihr Nationalinstrument, weil die Spieler gar nicht wissen, daß in Deutschland diese ungeheure Verbreitung des Bandonions ebenfalls vorhanden ist. Und tatsächlich haben die Argentinier ein gewisses Recht, das Bandonion als ihr Volksmusikinstrument anzusehen, denn das Bandonion genießt hier ein ganz anderes Ansehen als in Deutschland. Bandonion wird gespielt vom Droschkenkutscher bis zum Millionär. [...] Nur darf man sich keine allzu große Illusion von den Leistungen des hiesigen Bandonionspielers machen. Denn klassische Musik wird von den hiesigen, Spielern überhaupt nicht ausgeführt. Ich bin tatsächlich gar der erste Bandonionspieler hier, welcher den Leuten beweist, daß auch klassische Musik ausführbar ist. Denn ebenso wie in Deutschland ein großer Prozentsatz unserer Spieler nur Schlager, Märsche u.s.w. spielt, so spielt hier jeder nur Schlager. Obgleich das Instrument eine sehr große Beliebtheit hat, so ist doch noch kein Spieler darauf gekommen, daß auch gute und wertvolle Musik auf dem Bandonion ausführbar ist.¹¹

Mit den Musikern der *Guardia Nueva* tritt ab ca. 1920 die in der Geschichte eines Handbalginstrumentes nahezu einzigartige Situation ein, daß sich nunmehr professionelle Musiker mit ihm auseinandersetzen. Die neue Generation der *Tangueros*, als Bandoneonisten allen voran Anibal Troilo, ist akademisch an den

¹¹ Zeitschrift *Die Volksmusik*, 1925.

Musikhochschulen ausgebildet, verfügt über eine solide Instrumentaltechnik und Kenntnisse in Komposition und Arrangement. Sie unterscheidet sich in jederlei Hinsicht von den ersten Spielern, die lediglich einige Stücke „abgehört“ oder „abgeguckt“ hatten. Die im Gegensatz zum Jazz sehr europäischen Wurzeln des Tangos begünstigen die Entwicklung einer neuen, systematisierten und Bandoneontechnik wie -stilistik. Notwendige Voraussetzungen dafür waren die Festlegung auf ein Instrument mit genau definierter Tonlage und das Spiel nach Noten: Die deutsche Griffschrift hielt in Argentinien nie Einzug.

Der Sturz Perons und die anschließende Militärherrschaft lassen die Geschichte des Tango abrupt abbrechen. In Paris ästhetisiert die *Guardia Tertia* mit Musikern wie Astor Piazzolla und Juan José Mosalini den Tango und erweitert Stilistik und Technik des Bandoneonspiels. Mit dem Wandel zu einer Kunstmusik, die, im Exil entstanden, in Buenos Aires nicht mehr als Tango gelten kann, wird er aber auch dem Bereich der Volksmusik enthoben, verschwindet er ebenso wie seine Tanzbarkeit. Der eigentliche Tango als Ausdruck städtischen Lebensgefühls bleibt – besonders in seiner Herkunftsregion – mythologisiert und ideologisiert, wird aber nun selbst zu der Nostalgie, die seine Texte ausdrücken. Einst Lieblingskind der Kulturbewegung und absolute Identifikation für die Jugend bietend, erobert nun westliche Populärmusik den argentinischen Markt. „*Ich spielte Bandoneon und meine Freunde sahen mich wie einen Weltraumfahrer an!*“, erklärt Juan José Mosalini in einem Interview.

Obschon das Bandoneon mittlerweile durch Astor Piazzolla künstlerisch anerkannt und bekannt ist, eine Musikrichtung erheblich geprägt hat und sich Argentinien nach dem Falklandkrieg in der neuen Demokratie wieder auf eigene Wurzeln besinnt, scheint die Zukunft für das Bandoneon und seine Musik eher düster zu sein. Die Tango-Begeisterung im Zuge der Weltmusikwelle bewirkte nämlich nur ein geringes Ansteigen der Spielerzahlen. In einer Zeit, da handwerkliches Können mehr und mehr an Bedeutung verliert, braucht es eine jahrzehntelange Ausbildung, um das Bandoneon zu beherrschen und in der Tradition des Tango zu spielen. Und obwohl in Deutschland nun wieder handwerklich sehr geringe Stückzahlen traditioneller, wechseltöniger Bandoneons gefertigt werden, gilt für die Spieler der Mythos der alten Instrumente, deren letzte vor über 50 Jahren gebaut wurden. Es ist absehbar, wann von vielleicht noch einigen Tausenden brauchbaren Bandoneons keine spielfähigen Instrumente mehr übrig sind.

Die Wiederbelebung in den letzten Jahren hat aber dafür gesorgt, daß das Bandoneon und seine Musik an einigen Musikhochschulen in Südamerika, Frankreich und Holland gelehrt wird. Letztendlich bleibt das Paradoxon, daß gerade das am schwierigsten zu spielende Balginstrument eine einzigartige Verbreitung und

Vervollkommnung seiner Spieltechnik erfährt. Schon die Wiedergabe einfacher Stücke auf dem Bandoneon setzt genaues Durchdenken von Spieltechnik – wie Fingersatz, Balgeinteilung – und musikalischen Strukturen voraus. Der Bandoneonspieler ist also zu einer eingehenden Beschäftigung mit der Tonbildung auf seinem Instrument gezwungen – etwas, das bei fast allen anderen Balginstrumenten ausblieb. Erst dieser Prozeß führt zu einer klanglich und künstlerisch befriedigenden Interpretation.

2.4. Das Akkordeon in Deutschland: Eine Geschichte am Trossingen

Wie in keinem anderen Land ist die Verbreitung des Akkordeons in Deutschland mit wirtschaftlichen Interessen verknüpft, ist weitere Entwicklung und die Situation zwischen den Kriegen nur durch den Aufstieg der Firma Hohner zum monopolistischen und marktbeherrschenden Wirtschaftsunternehmen zu erklären.

In der ländlichen Kleinstadt Trossingen, zwischen Schwarzwald und schwäbischer Alb gelegen, gründet der Uhrmacher Matthias Hohner 1857 eine Firma zur Produktion von Mundharmonikas. Das große Marktinteresse an dem kleinen musikalischen Spielzeug weiß Hohner geschickt auszunutzen, und er koppelt es zudem mit einer einzigartigen Ideologie und firmeninternen „Familienbewußtsein“. Hohner, der Arbeitsplätze und soziale Sicherheit bietet, ist „*Übervater und Patriarch*“ seiner Arbeiter, die in der „*Gemeinschaft arbeitender Menschen*“ an der gemeinsamen Idee, der Verbreitung der Harmonika, mitwirken. Eine Ideologie entsteht, die sich hauptsächlich auf die hohen Verkaufszahlen der Instrumente gründet und die Segnungen der Produktionsmöglichkeit, die unter großen Entbehrungen des Gründers – „...rang mit der ganzen Kraft seines Willens.“ – entstandene Firma mythologisiert: „*Eine Stadt lebt von der Musik*“ Bezeichnend dafür ist auch folgendes Zitat:

„Woher kommt aber nun die Beliebtheit der Harmonika und damit ihr wirtschaftlicher Aufschwung? Etwa, weil das Harmonikaspield Mode geworden ist, wie oft behauptet wird? Nein, weil der einfache und gesund empfindende Mensch aus einem natürlichen Gefühl heraus erkannt hat, daß die Harmonika wie kaum ein zweites Instrument gerade die Musik wiedergeben kann, die seinem innersten Wesen am meisten entspricht.“ (Zepf 1956, 184).

Geschicktes Taktieren und ungewöhnliche Ideen zur rechten Zeit lassen Hohners Fabrik bis 1909 zur größten Musikinstrumentenfabrik Europas werden. Um die ländliche Infrastruktur nicht zu gefährden, ja, um überhaupt Arbeiter zu gewinnen, führt Hohner eine Kopplung der Fabrik- und Landarbeit ein und läßt in einem einzigartigen Filialsystem über die Dörfer verteilt in Heimarbeit produzieren. Mit knapper werdender Nachfrage im Inland erschließt Hohner den amerikanischen

Markt, und sofortiger Aufbau eines Vertriebssystems und sowie das Beharren auf seinem Qualitätsbegriff lassen ihn auch dort marktführend werden. 1879 werden schon 63% der Gesamtproduktion nach Nordamerika exportiert. Mit beginnender Rezession und Weltwirtschaftskrise wird der Export behende nach Übersee und in andere Länder ausgedehnt.

1900 übergibt Matthias Hohner die Fabrik seinen Söhnen, die 1903 auch die Produktion von Akkordeons und Handharmonikas aufnehmen. Nach und nach wird nahezu die gesamte Wirtschaft Trossingens und der Umgebung – etwa als Zulieferbetriebe – in den Produktionsprozeß eingegliedert. Der 1930 erreichte Rekordstand von 5000 Arbeitern wird nie mehr überschritten.

Nach anfänglichen Versuchen im Jahre 1865, die Pianotastatur auf das Akkordeon zu übertragen und es somit als billigen Klavierersatz für eine größeres Publikum interessant zu machen, findet dieses erst nach 1918 weite Verbreitung. Mit dem in Europa populär werdenden Tango wird es als Standardinstrument in die in den Zwanzigern boomenden Tanz- und Unterhaltungsorchester aufgenommen. Da der Aufbau der Diskantseite dem des Klaviers entspricht, kann es problemlos von Pianisten gespielt werden. Und die Konzeption der Baßseite, zur standartisierten Begleitung gängiger Tänze gedacht, ermöglicht ein sehr schnelles Erlernen:

„Ihrem geringwertigem Zweck lediglich als rythmisch-harmonisches Schlagwerk und primitiver Baß zu dienen entsprechend ist die musikalische und technische Einrichtung äußerst einfach, so einfach, daß sich die meisten Akkordeonspieler überhaupt keine Gedanken machen, was auf der Baßseite ihres Instrumentes erklingt.“ (Naumann 1942/43, 14)

Das Pianoakkordeon findet, als *Tango-Harmonika* bezeichnet und mit zahlreichen abfälligen Bezeichnungen bedacht, Tausende von Anhängern, deren Repertoire Überwiegend als Foxtrotts, Walzern und Intermezzi besteht. Bereits früh entsteht eine beachtliche Anzahl von Orchestern, in denen auch von Laien Unterricht erteilt wird. Im Gegensatz zum Bandonion ist hier jedoch durch die leichte Erlernbarkeit keine intensive Auseinandersetzung mit dem Instrument nötig, so daß lediglich die Klaviertechnik übertragen, besser noch „benutzt“ wird. Naumann beklagt „die gänzlich falsche Einstellung zu diesem Instrument, wie sie heute allgemein üblich ist“. Es verbreite sich immer mehr die Anschauung, „dass es sich bei der Harmonika um ein Klavierersatzinstrument handelt.“ (Naumann 1942/32, 14). Das Wesen der Flut von Bearbeitungen bekannter Werke, die nun erscheinen, beschreibt er folgendermaßen:

„So muß der Walzer „An der schönen blauen Donau“ unbedingt auf einem achtbässigen Instrument spielbar sein und möglichst in den Originaltonarten. Wie das zuwege gebracht wird, darüber zerbricht sich niemand den Kopf. Nebenbei soll er aber auch so gesetzt sein, daß ein Schüler ihn schon nach der zweiten oder

dritten Stunde spielen kann. Nur auf diese Art ist ein lohnendes Geschäft zu machen.“ (Naumann 1942/43, 12)

Entsprechendes veranlaßt den in Diensten des Hauses Hohner stehenden Armin Fett, zu konstatieren:

„Die Literatur der Harmonika-Instrumente befand sich in einem unverantwortlichen Zustand, die musikalisch-technische Handhabung des Instruments aber war verwildert und verwahrlost. (Fett in Jöde 1956, 117)

Ebendiese Literatur und ihr Spiel kurzerhand als „*instrumentale Volksmusikszene*“ bezeichnend, sieht Fett vor allem „*im Hinblick auf die ständig steigenden Produktionszahlen*“ eine „*Gefahr für die deutsche Musikkultur*“:

„Die Musikerzieher, deren ureigenste Aufgabe es gewesen wäre, hier helfend einzugreifen, sahen tatenlos zu, weil sie es für unter ihrer Würde hielten, sich mit einem Instrument zu befassen, daß - nach ihren eigenen Worten - in den Kuhstall oder auf den Tanzboden gehörte. Die schöpferischen Musiker, soweit sie sich nicht in epigonalen Kompositionen ausbluteten, rangen damals um neue Ausdrucksformen und standen der Volksmusik entweder hilflos und gleichgültig oder aber feindlich gegenüber. Von welcher Seite sollte hier Hilfe kommen? Es gab in der damaligen Situation nur einen Weg: die Harmonika-Industrie selbst mußte, wenn sie nicht nur an den geschäftlichen Erfolg dachte, sondern sich auch ihrer Verantwortung gegenüber unserer musikalischen Tradition bewußt war, eingreifen und versuchen, die wirren Geister zu bannen, die sie tagtäglich rief!“ (Fett in Jöde 1956, 117)

Abermals - die Weltwirtschaftskrise ist nicht gebannt und die Exporte gehen stetig zurück - weiß Hohner gesellschaftliche Tendenzen, die Aufbruchsstimmung der Weimarer Zeit mit ihren neuen Ideen wie Reformpädagogik und Jugendmusikbewegung geschickt zu nutzen. Er erschließt neue Absatzmärkte, und seine Harmonikabewegung fügt sich nahtlos in den Geist der Zeit ein. Dies dient vor allem dazu, seinem neuen Instrument eine künstlerische und methodische Basis zu schaffen, die es neben der Tanz- und populären Musik — deren Modecharakter offensichtlich war — als pädagogisches und „Kulturinstrument“ etablieren sollte. Dass die Harmonika bereits ein „Volksmusikinstrument“ ist, folgt für Hohn wiederum aus der massenhaften Verbreitung.

Dabei sucht Hohner gerade diejenigen Schichten zu erreichen, denen mangels Vermögen und Bildung eine klassische Musikerziehung verwehrt bleibt, denen die zeitgenössische Kunst fern steht. Aber auch dem drohenden Verfall in Kitsch sagt er den Kampf an. Der Harmonika, Instrument des Proletariats — in Hohners Idiom des „*natürlich und gesund empfindenden Menschen*“ — wird in bewußter Abkehr von herrschender bürgerlicher Musik ein Korsett in der Tradition derselben geschneidert. Rückbesinnung auf „Älteres“ und „völkisches Empfinden“ spielen dabei gewichtige

Rollen, deuten auf Zukünftiges. Die Versöhnung von „Volk“ und „Kunst“ kann der Auffassung Hohners zufolge nur mittels des „Instrumentes des Volkes“ geschehen.

„Wir müssen mit allen Mitteln und von allen Seiten her die neue musikalische Volksgemeinde schaffen, den Boden der Musikkultur verbreitern, um die Vorbedingungen des großen deutschen Musiklebens zu erfüllen. Kein Instrument ist dafür besser geeignet als die Harmonika, sie ist ein Instrument des Volkes.“
(Herrmann in Diemen 1935, 41)

„Die Überspitzung der Musik zur artistischen Kunstleistung führte nicht nur zur Verbreiterung des Abstandes zwischen Kunst- und Volksmusikern, sondern brachte auch eine Senkung des Volksmusikniveaus und den Begriff Dilettantismus.“ (Naumann in Diemen 1935, 99)

Zur Durchsetzung dieser Ziele und zum Aufbau seiner besonderen Art der musikalischen Laienbildung entwirft Dr. Ernst Hohner ein umfassendes und tragfähiges Konzept, das zunächst an die Führungspersönlichkeiten der damaligen Musikbewegung anzuknüpfen sucht: Fritz Jöde und Paul Hindemith.

1926 regt Hohner bei Hindemith eine Auftragskomposition für Akkordeon an. Dieser lehnt ab, empfiehlt jedoch den schwäbischen Organisten und Komponisten Hugo Herrmann. Herrmann legt 1927 die „7 neuen Spielmusiken“, die „erste“ Originalkomposition für Akkordeon, vor. Es folgen andere aus dem sog. *Trossinger Kreis*, und auch Kammermusik wird geschaffen. 1930 gründet Hohner einen Spezialverlag für den Vertrieb der neuen Originalmusik und der – zahlenmäßig weit überwiegenden – populären Bearbeitungen. Ein firmeneigenes Lehrinstitut zur Ausbildung der neuen „Harmonika- und Volksmusiklehrer“, die *Städtische Musikschule Trossingen*, wird unter Leitung Hugo Herrmanns ins Leben gerufen, ab 1948 ihr Abschluß auch staatlich anerkannt. Zur Sammlung der *Orchesterbewegung* existiert ab 1931 der *Deutsche Handharmonika-Verband* mit dem Vereinsorgan *Die Handharmonika*.

Die in mancherlei Hinsicht auffälligen Ähnlichkeiten zur deutschen Musikbewegung um ihren geistigen Führer Fritz Jöde sehend, die bereits eine große Anhängerschaft besitzt, umwirbt Hohner auch diesen. Jöde lehnt 1927 allerdings eine Zusammenarbeit noch ab: Wenn auch die Vorliebe zum altertümelnden Volkslied, von der polyphonen Haus- und Kirchenmusik beeinflusst, in deren Stil die ersten Originalkompositionen für Akkordeon durchweg gehalten sind, beiden Bewegungen zu eigen sind, so übersieht Hohner doch die differenzierte Ideologie der Jugendmusikbewegung. Durchweg antikapitalistisch, fühlen sich ihre Anhänger durch das Akkordeon und vor allem seinen Verwendungszusammenhang eher „besudelt“, besinnen sich gerade auf die vorromantische Zeit und deren Instrumentarium. Propagiertes Instrument ist die Blockflöte, nicht das Akkordeon als eine „Maschine“, die zur „klanglichen Dumpfheit“ erziehe.

Jedoch spielen auch griffigere Argumente eine Rolle: So bemängelt Jöde die schlechte Qualität der Mundharmonikas (Wechseltönigkeit) und ihre eingeschränkte Verwendungsmöglichkeit im Ensemblespiel, da die Klangsummierung lediglich einen „Klangschlamm“ ergebe. Im Gegenzug bemühen sich Hohners Anhänger, die Jugendmusikbewegung als „Blockflötenschwindel“ zu entlarven, da doch das Volk längst die Handharmonika zu seinem Instrument erkoren habe. Allerdings: *„Die Frage, warum man denn Handharmonika spielen sollte, konnte fast nur mit Massenumsätzen beantwortet werden.“* (Hodek 1977, 342). Mangels realer und logischer Erwiderungen bleibt das dürftige Argumente des Absatzes immer noch die Basis Hohner'scher Ideologie.

Wo die Jugendmusikbewegung sich nahtlos in den Nationalsozialismus eingegliedert hatte, bleiben die Harmonikainstrumente weiter verpönt. Noch 1938 ergeht ein Verbot der Gründung von Handharmonika- und Mundharmonikaorchestern, während ihr vereinzelter Einsatz für bestimmte Musikarten jedoch geduldet wurde. Die Situation ändert sich allerdings im Kriegswinter 1940/41, als Hohner einen Teil seiner Produktionskapazität für Kriegsmaterial freistellen muß. Fotos zeigen das mit Hakenkreuzflaggen geschmückte Werk, und Hohner publiziert zwei Bände, die versuchen, die Bedeutung der Handharmonika sowie ihren „moralischen Wert“ auch an der Front, herauszustellen. In der Kooperation mit den Nazis gelingt es ihm abermals, schwindende Absatzmärkte im Ausland durch erhöhten Inlandsverkauf auszugleichen.

Nach dem 2. Weltkrieg, aus dem die Jugendmusikbewegung nicht mehr als einheitliches Phänomen hervorgeht, wendet sich Hohner erneut an Jöde und bittet diesen um *„kulturelle Hilfe“* und *„Erziehungshilfe“*, da *„wir als wirtschaftlicher Betrieb trotz allen Erfolgs innerlich zugrunde gehen müssen, wenn wir den Zusammenhang mit dem Musikleben nicht finden.“*¹² Trotz erheblicher Proteste aus eigenen Reihen gegen die Verkopplung von kommerziell gesteuerter Propaganda mit den Ideen der Jugendmusik geht Jöde diesmal auf das Angebot ein, wird wieder zum Kopf seiner nun veränderten Bewegung. Mit der Firma Hohner als Geldgeber im Rücken versucht er nun, die Ideale der Jugendmusik mit denen der Harmonika-Bewegung zu koppeln: Seine neue Singbewegung knüpft ideologisch direkt an die Zwanziger Jahre, das *„singende Volk“* an. Entgegen allen vorherigen Argumenten ist jetzt das Akkordeon auf das Idealste geeignet, die neuen Anforderungen zu erfüllen:

„Vielleicht spürt der Spieler im Unterbewußtsein eine Verwandtschaft des Instrumentes mit der menschlichen Stimme, sieht in der Balgführung ein Abbild

¹² Schreiben Jödes vom November 1955, zit. nach Hodek 1977, 343)

des menschlichen Atemvorganges und der Tonerzeugung selbst die Parallele zum Singen, der ursprünglichen Musizierform.“ (Stapelberg in Jöde 1956, 105)

In seiner Schrift *Die Volksmusikinstrumente und die Jugend* versucht Jöde, das Akkordeon in die Reihe der traditionellen Instrumente einzugliedern: Zum ersten Mal erscheint es hier als *pars inter pares*. Die Mundharmonika sei „das *beliebteste und am weitesten verbreitete Musikinstrument der Erde*“. In Bezug auf das Akkordeon wird der Balg „als *Seele des Spiels*“ entdeckt, bedauert, daß das „so wertvolle Instrument für Oper und Schlager missbraucht“ (Stapelberg in Jöde 1956, 97) wurde. Gleichzeitig wird die Erfindung des Instruments sowie die Gründung der Firma und ihrer Bewegung immer stärker mythologisiert.

Mit Unterstützung des Kultus bauen Jöde und Hohner in Trossingen neue Institutionen auf. Das *Internationale Institut für Jugend- und Volksmusik*, Jödes neue Organisationszentrale, wird 1952 ins Leben gerufen. Gleichzeitig wird der Aufbau einer Musikhochschule betrieben. Jöde verbundene Komponisten – zum Teil mit erheblich vorbelasteter NS-Vergangenheit wie E.L. v. Knorr oder G. Waldmann – und Musikwissenschaftler wie H.J. Moser und J. Müller-Blattau unterstützen die Projekte, werden zu Fürsprechern und helfen durch Publikationen. Die *Bundesakademie für musikalische Jugendbildung* nimmt ihre Arbeit auf. An den Geist, aus welchem sie entstand, erinnert noch die Bezeichnung „Führungskräfte im Bereich der Laienmusik“, die sie ausbilden soll. Der *Deutsche Akkordeonlehrer-Verband* (DALV) trägt mit Arbeitswochen zur Ausbildung von Lehrern bei. 1961 werden die verschiedenen Harmonika-Vereine im *Deutschen Harmonika-Verband* (DHV) vereinigt.

Aus heutiger Perspektive scheinen die Unternehmungen jedoch nicht den langfristigen Erfolg gehabt zu haben, den sie intendierten. Mit dem Verschwinden der Polkas, Märsche und Foxtrotts aus der populären Musik verschwindet auch das Akkordeon zunehmend, hat die im DHV zusammengeschlossene Orchesterszene mit immer größer werdenden Nachwuchssorgen zu kämpfen. In dem Laienmusikbereich, der vorher dem Akkordeon vorbehalten war, setzt sich mehr und mehr die elektronische Orgel durch. Obwohl Hohner ab den dreißiger Jahren in diesem Bereich Versuche unternimmt, verbleibt das unflexibel gewordene Unternehmen im Schatten japanischer Hersteller, bietet überalterte und überteuerte Produkte an. Der Einstieg in die Produktion von Mikrocomputern und Steuerungselementen 1968 kann den drohenden Niedergang nicht abwenden. Hohner existiert heute nach einer Reform als vielseitiger Musikkonzern und Vertrieb, der unter völlig verschiedenen gesellschaftlichen Bedingungen das von Dr. Ernst Hohner gegründete Konzept beizubehalten sucht. Symptomatisch dabei die Umbenennung der *Städtischen Musikschule Trossingen* in *Hohner-Konservatorium*. Immer noch einen Studiengang „Volksmusiklehrer“ im Geiste Hugo Herrmanns

anbietend und ständig alte Ideen im neu scheinenden Gewand produzierend, findet sich allerdings nur noch Widerhall in der Akkordeonorchesterzene.

Mit der Entwicklung einer Didaktik und Methodik des Akkordeonspiel sowie der Systematisierung der Balg- und Fingertechniken entwickelt sich eine Schule künstlerischen Spiels, die langsam, aber stetig einen unvermeidbaren Gegenpol zu der „Volksmusikszene“ bildet. Damit einher geht die Abkapselung von der Firma Hohner. Und auch die neuen Instrumente stammen überwiegend aus italienischer Produktion. Die an den Musikhochschulen ausgebildeten Akkordeonlehrer, größtenteils im *DALV* organisiert, erkennen sehr bald die Beschränkung des Standardbaßinstrumentes, so daß sich ab den sechziger Jahren das Einzeltonakkordeon als alleiniges „künstlerisches“ Akkordeon durchsetzt. In Anlehnung an bürgerliche Konzertmusik entsteht pädagogische Literatur, viel Cembalomusik wird gespielt. Der zunächst überwiegend solistischen Literatur gesellt sich Kammermusik zu. Das junge Instrument, das sich bis jetzt nur im Bereich der Neuen und neuesten Musik einen festen Platz geschaffen und seine eigene Klanglichkeit gefunden hat, findet so eine Nische bürgerlicher Musikkultur. An fast allen größeren Musikhochschulen kann nunmehr Einzeltonakkordeon studiert werden, an den meisten Musikschulen wird es unterrichtet.

Logische Konsequenz einer systematischen Spieltechnik, aber auch des Versuches, eine neue Identität des Instrumentes jenseits deutscher Bierseligkeit zu schaffen, ist die Hinwendung zum Knopfakkordeon, das in den letzten Jahren an Hochschulen und in Wettbewerben überwiegt. Als Einzeltoninstrument mit oder ohne zusätzlichen Standardbaß löst es im künstlerischen Bereich zunehmend das bekannte Pianoakkordeon ab, lernen Schüler und Studenten auf das ursprüngliche Instrument um.

Das Akkordeon in der DDR

Die Stellung des Instrumentes in der DDR bedarf noch genauerer Untersuchung. Als Instrument „proletarischer“ Kultur erhält es keine besondere Bedeutung, jedoch entwickelt sich auch hier - basierend auf der Trossinger Schule - ein Konzept künstlerischen Akkordeonspiels als „bürgerliche Nischenkultur“. In den fest strukturierten musikalischen Ausbildungssystem der DDR wird auch das Akkordeon berücksichtigt, und in diesem Rahmen entstehen neue Ideen zu Methodik, Instrumentenbau und Literatur.

Die Instrumente aus Klingenthal, dem ostdeutschen Zentrum des Harmonikabaus, erhalten trotz Produktion wenig hochwertiger Instrumente Bedeutung für den osteuropäischen Markt.

2.5 Castelfidardo und italienischer Akkordeonbau

Angeblich um 1840 erfolgt die „Ankunft“ eines Demian'schen Accordions in Castelfidardo, einer Kleinstadt an der italienischen Adria bei Ancona. Die Firmen *Soprani*, *Crucianelli* und *Scandalli* bauen als erste das neue Instrument nach. Sehr bald tritt die für Italien und ländliche Regionen typische Zentralisierung einzelner Handwerkszweige ein: Der Akkordeonbau wird zur beinahe einzigen „Industrie“ und Einnahmequelle des Dorfes. Zulieferbetriebe und immer weitere, kleine Handwerksbetriebe entstehen.

Erfolgreiche Instrumentenbauer, Ideen und Entwicklungen im Akkordeonbau kommen hinfert aus der Gegend um Castelfidardo. Auch die Spitzeninstrumente der Firma Hohner werden von dortigen Konstrukteuren entworfen und gebaut. Mehr auf den Bau der Instrumente denn als auf den Vertrieb konzentriert, ist der italienische Inlandsmarkt nie besonders groß. Eine Vielzahl kleiner „Garagenbetriebe“ baut für den Export, vor allem für den amerikanischen Markt. Zur großen Zeit des Akkordeons, die für dort ansässige Firmen bis etwa 1970 anhält, übersteigt der Export denjenigen aus Deutschland erheblich, existieren vereinzelt auch Exportabkommen der unterschiedlichen Betriebe. Die Nachfrage sinkt ab den siebziger Jahren jedoch mehr und mehr. Nach wie vor geschieht die Produktion von Akkordeons in arbeitsteiliger, aber manufaktorischer, vorindustrieller Art und Weise in kleinen Handwerksbetrieben mit zahlreichen Heimarbeitern.

Dies steht im Gegensatz zu Hohner industrieller Fertigung, der eine Verkaufsstrategie zur Seite stand. Die italienischen Akkordeonbauer beschränken sich auf Bedürfnisbefriedigung und bemühen sich wenig um die Schaffung neuer Märkte. Dies ändert sich erst mit stagnierender Nachfrage: Große Firmen wie *Zero Zette* versuchen nun, die von Hohner bekannten, allerdings bereits überholten Werbe- und Managementstrategien einzusetzen. Zu Beginn der Industrialisierung in Italien als Handwerksbetriebe entstanden, die das Demian'sche Accordion als Spielzeug produzierten, waren die italienischen Akkordeonbauer aber in den seltensten Fällen Musiker, die das Akkordeon zu einem durchdachten, universell einsetzbaren und qualitativ hochwertigen Instrument entwickeln konnten. In den arbeitsteiligen Manufakturen zählte Absatz und vom Markt Gefordertes.

Aus der komplizierten handwerklichen Fertigung resultiert der heute hohe Preis von 1500,- DM für ein Anfängerinstrument bis zu über 20.000,- für ein Solistenmodell. Stagnierende Märkte treiben die Preise weiter in die Höhe. Dies übersehend, haben die italienischen Akkordeonbauer es versäumt, zur Überlebenssicherung notwendige Innovationen in ein tragfähiges Konzept zu stecken. Die letzte Neuerung bestand - nach Perestroika und Auflösung der Sowjetunion - in der Orientierung an Bauweise

und Klangideal des russischen Bayans. Auch hier jedoch ergriffen nicht die Firmen selbst die Initiative, sondern es waren russische Virtuosen, die sich mit dem Wunsch nach vor allem mechanisch besseren Instrumenten an sie wandten.

2.6 Weitere Entwicklungsstränge

Mit der Expansion Hohners und der weltweiten Verbreitung von Akkordeon und – aus Gründen des günstigen Anschaffungspreises und der leichten Erlernbarkeit – vor allem Mundharmonika werden diese Instrumente in die traditionelle Musik vieler Länder und Völker integriert. Ein Überblick hierüber steht noch aus. Von Seiten der Musikethnologie wird in Bezug auf die Harmonikainstrumente meist nur darauf hingewiesen, daß sie als importierte und industriell gefertigte Instrumente bis dahin selbständige musikalische Kulturen verfremden und inflationieren, statt konkrete Auswirkungen und Veränderungen zu analysieren. Die notorische Ignoranz dieses Zweigs der Musikwissenschaft veranlaßt Dunkel zu der ironischen Frage, wo die Millionen exportierter Handharmonikas geblieben seien (Dunkel 1983, 12).

Darüber hinaus entwickeln sich jedoch unabhängig von der Hohner-Story in einigen Ländern eigene Kulturen und Fabrikationen von Handharmonikainstrumenten, die zu unterschiedlichen Resultaten führen.

Um 1880 entsteht in der Metropole Paris zeitgleich mit dem Jazz in New Orleans und dem Tango in Buenos Aires die Musette. Der neue Stil wird nach dem gleichnamigen Instrument benannt. Unter anderem wird die Musette nachhaltig von der jüngsten Emigrantenwelle aus der Auvergne mit einer jungen Tradition diatonischen Harmonikaspiels und italienischen Einwanderern beeinflusst. Von dort kommt nämlich um 1900 das schon virtuos gespielte chromatische Knopfakkordeon, das bald die Musette selbst aus den Ensembles verdrängt. Mit einem ihm ähnlichen Ton und der einfachen Möglichkeit zu akkordischer Begleitung ist es das ideale Instrument für den neuen Stil. Selbst auf der Straße ist das Akkordeon problemlos einsetzbar.

Die Musette und das Akkordeon als sein Inbegriff finden in Frankreich weite Verbreitung. Mehrere französische und belgische Firmen bauen Musette-Akkordeons und bestimmen immer noch den inländischen Markt. In den letzten Jahrzehnten kommt das *Accordéon de concert* als Einzeltoninstrument mit vergrößerten Knopfmensuren in der linken Hand ohne Standardbaßmanual auf und verbreitet sich als Konzertinstrument.

Nach Monichon spielt das Akkordeon schon um 1900 eine wichtige Rolle in der russischen Volksmusik, und bereits 1855 ist es in Thule belegt. Früh werden

qualitativ hochwertige Instrumente gebaut. Das Bayan ist Instrument der von Dorf zu Dorf ziehenden Wandermusikanten. Da es schon bald mit einem umschaltbaren Einzeltonmanual versehen ist, wird es oft zur Wiedergabe klassischer Kunstmusik, vor allem für Orgelwerke und folkloristisch orientierte Originalmusik benutzt. Noch heute ist es üblich, daß ein Konzert in ländlichen Gegenden, welches etwa mit Bach'schen Orgelwerken beginnt, als Tanzabend endet. Die Spielkultur unterscheidet sich in vielerlei Punkten von der in Trossingen entwickelten, zeichnet sich jedoch – vergleichbar der russischen Klavierschule – durch eine hohe Virtuosität aus.

Eine ähnliche Rolle spielt das Akkordeon in Skandinavien. Etwa ab Mitte dieses Jahrhunderts entsteht – die Integration in die Volksmusik ist bereits erfolgt – künstlerische Originalliteratur für das Akkordeon mit Einzeltonmanual. Auch in der Tschechoslowakei bildet sich eine selbständige Kultur mit eigener Instrumentenfabrikation und Rückhalt in der traditionellen Musik.

Auffällig ist, daß die Verbreitung des Akkordeons in Ländern, die eine eigenständige Kultur mit diesem entwickelt haben, nur zum geringen Maß von wirtschaftlichen Interessen bestimmt wird. Die Verbreitung erreicht nirgendwo den Grad derer in Deutschland, sie beschränkt sich aber auch auf das Knopfakkordeon. Es scheint, daß, ähnlich wie beim Bandoneon, erst die damit erforderlich werdende, eingehendere Beschäftigung mit dem Instrument und seinem Griffsystem eine arteigene Behandlung nach sich zieht, die das Entstehen einer Spielkultur ermöglicht.

3. Resümee im Blick auf die gegenwärtige Situation

In den Entstehungsländern der Handharmonikainstrumente, von denen hauptsächlich das Akkordeon geblieben ist, stellt sich die gegenwärtige Situation als Ergebnis der vorher geschilderten historischen Gegebenheiten dar. Die das Akkordeon in seinem ursprünglichen Sinn als Instrument zum Nachspielen und einfachen Begleiten populärer Melodien benutzende „Volksmusikszene“ schrumpft mehr und mehr, und die Akkordeonorchester sowie die der Szene eigene Orientierung an internen Wettbewerben, die sonstige musikalische Beachtung auszugleichen suchten, verlieren an Aktualität. Das selbständige Vereinsleben fand nie Integration in gängige musikalische Praxis, sondern entwickelte seine spezifische Musik mit dem Instrument, deren Interessenten aber auch auf den engen eigenen Kreis beschränkt blieben. Versuche, diese Fesseln zu sprengen, mußten notwendigerweise an der klanglichen Begrenztheit scheitern.

Die aus der Trossinger Schule hervorgegangenen Pädagogen versuchen – bisweilen engstirnig – weiterhin, das Akkordeon als seriöses Konzertinstrument zu etablieren, ihm „Anerkennung“ zu verschaffen. Die nunmehr herangewachsenen Pädagogen und an regulären Musikhochschulen ausgebildeten Solisten der zweiten Generation favorisieren das Einzeltoninstrument, befinden sich jedoch ebenfalls in einem Dilemma:

Lediglich krampfhaftes Streben des Etablierens in die bürgerliche Konzertkultur bildet wenig Basis zum Aufbau einer neugestalteten Identität des Instrumentes; die in der vom Nationalsozialismus beherrschten Zeit in Trossingen entstandene ist aber mehr oder weniger verpönt. Behutsam wird versucht, an größtenteils vergessene Ideen vor Hohner anzuknüpfen.¹³ Die nach 1947 entstandene Originalliteratur für das Einzeltonakkordeon ist nur im Bereich der neuen Musik Ernst zu nehmen und durchsetzungsfähig, will sie nicht dem Schicksal der Akkordeonorchester verfallen, eine künstlerisch beschränkte und billigere Kopie bekannter oder bekannt klingender Konzertkultur zu liefern. So ist nicht nur der größte Teil der im Trossinger Kreis entstandenen Literatur dem Geiste nach Klavierliteratur, die versucht, dem Akkordeon den Platz des Klaviers als Hausmusikinstrument zu schaffen. Das Ergebnis ist mitunter klangliche Lächerlichkeit, die Akzeptanz lediglich als virtuose Höchstleistung finden kann. Vielversprechende Ansätze in der Neuen Musik, die auf die eigene Klanglichkeit des Instrumentes jenseits elitär gewordenen Kunstdünkels Bezug nehmen, leiden unter dem mangelndem Publikumszuspruch dieser Musik überhaupt und scheitern daher meist auch als pädagogisches Konzept.

Erschwerend kommt neben den hohen Instrumentenpreisen und fehlender pädagogischer wie methodisch-didaktischer Tradition hinzu, dass die Beherrschung des Instrumentes einen hohen Grad handwerklichen Könnens voraussetzt, der nur mühsam zu erwerben ist. In einer rezeptorisch orientierten Informationsgesellschaft, die schnelle Resultate zur Motivation fordert, stößt dies auf wenig Gegenliebe.

Die bürgerliche musikalische Hochkultur konzentriert sich stets auf eine klangliche Perfektionierung des Tons. Neben der kunstvollen Behandlung des Instrumentes zur Erzielung derselben hängt der Klang aber in erheblichem Maß von der Qualität des Instruments ab. Beim Akkordeon hat der Instrumentalist quasi keine Möglichkeit, den Ton zu beeinflussen oder seine Qualität zu steigern: Alle Verbesserung hätte hier von dem dazu nicht fähigen – da unterentwickelt im Vergleich zu anderen Produktionszweigen – und nicht willigen Instrumentenbau auszugehen, in dem seit jeher das Primat des Absatzes, des Instruments als Industrieprodukt, galt. Das Akkordeon hat lange nicht den qualitativen und klanglichen Standard vergleichbarer

¹³ Vgl. bes. Giovanni Gagliardis im Jahre 1911 verfaßtes *Kleines Handbuch des Akkordeonisten* (Jacobs 1989)

Harmonieinstrumente erreicht. Auch sind Stimmungen aufwendig und teuer. Gerade aber die Ästhetik der Kunstmusik unserer Zeit, die einzige Domäne des Einzeltonakkordeons als Konzertinstrument, konzentriert sich besonders auf den Klang.

Vielleicht nicht sehr überraschend entpuppen sich aber fast 100 Jahre massenhafter Akkordeonexporte im Zuge des Weltmusikbooms als Bumerang: Der Tango-Welle folgen Klezmer, Balkanmusik und andere traditionelle Musikstile, in denen das Akkordeon unentbehrlich ist. Im Cajun/Zydeco werden Handharmonikas gespielt, Musette ist seit Jahren bekannt, nun aber auch durch deutsche Interpreten mehr und mehr verbreitet. Und plötzlich ist das Akkordeon sogar in der Rock-Musik „in“.

So kehrt das Akkordeon als Instrument mit einer neuen, vielfältigen Tradition und Spielkultur zurück. Als Instrument ohne die Geschichte Hohner'scher Volksmusikideologie. Die deutsche Akkordeonszene zeigt sich jedoch zunächst ungerührt: Während sich anderswo professionelle Musiker und Instrumentalisten der neuen Möglichkeiten annehmen, gerät das Akkordeon wiederum aus Musikerhand, wird in seiner Handhabung abermals zu dem, was es am Beginn seiner Geschichte darstellte. Die Orchesterszene verharrt im langsam verebbenden Trott des Vereinslebens, spielt vielleicht mal ein Lambada-Arrangement. Die „Kunstszene“ rümpft leicht erheitert die Nase ob der dilettantischen Behandlung des Instrumentes und merkt dabei nicht, daß eben dieses Lambada-Solo vom führenden Bandoneonvirtuosen des Tango eingespielt wurde.

Die Vermittlung der einzelnen Bereiche, die Verbindung einer als Basis dienenden, traditionell-gewordenen Musizierpraxis mit spieltechnischem Wissen, bei anderen Instrumenten der Normalfall, bleibt beim Akkordeon aus. Dabei verfügt gerade das Akkordeon über die Möglichkeit, die überkommenen Grenzen von E- und U-Musik überwinden.

Interessantes verspräche auch eine genauere Untersuchung der Verwendung der Harmonikainstrumente: Viele der von ihnen geprägten Stile sind durch Sehnsucht und Erinnern gekennzeichnet, beziehen sich in zuweilen schwelgerischer Romantik auf Rückwärtiges und Vergangenes. Sie entstehen um die Jahrhundertwende in den neuen Metropolen, die einen Schmelztiegel unterschiedlichster Kulturen bilden, und bewahren in der Situation gesellschaftlichen Umbruchs eine Art Glauben an unzerstörte Verhältnisse. In einer Zeit abermaligen gesellschaftlichen Wandels scheint diese „Vorstellung primitiver musikalischer Unmittelbarkeit“¹⁴ wieder aktuell.

¹⁴ Adorno, Theodor W.: *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*. In: Zeitschrift für Sozialforschung Jg. 1, 1932, S. 106

5. Bibliographie

- Diemen, Horst van (Hrsg.): *Das Buch der Harmonika*. Berlin: Fährmann, 1935.
- Dunkel, Maria: *Bandonion und Konzertina. Ein Beitrag zur Darstellung des Instrumententyps*. Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten Bd. 30. München, Salzburg: Katzbichler 1987.
- Fett, Armin: *Harmonika*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel und Basel: Bärenreiter, 1949.
- Fuhr, Werner: *Bandonion - bizarres Souvenir, Utopie. Seitenpfade der Musikgeschichte zwischen Erzgebirge und Rio de la Plata*. In: *Ausländer, Peter (Hrsg.): Weltmusik III*. Vlotho: AG Musik Ostwestfalen-Lippe. S. 191 ff.
- Hodek, Johannes: *Jödes „Schritt nach Trossingen“*. In: *Hodek, Johannes: Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik Th. W. Adornos*. Weinheim, Basel: Beltz, 1977. S. 322-340.
- Hölzing, Bärbel: *Instrumente mit freischwingenden Zungen und ihre Stellung im 19. Jhdt. unter besonderer Berücksichtigung des Akkordeons*. Köln: unveröffentlichte Examensarbeit an der Hochschule für Musik Duisburg, 1980.
- Jacobs, Helmut (Hrsg.): *Giovanni Gagliardi: Kleines Handbuch des Akkordeonisten (1911)*. Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons Bd. 3. Essen: Augemus 1989.
- Jacobs, Helmut (Hrsg.): *William Caldwell: Eine kurze Darstellung der englischen Concertina (1866)*. Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons Bd. 3. Essen: Augemus, 1984.
- Jacobs, Helmut; Kaupenjohann, Ralf: *Rezension zu: Walter Maurer: Accordion*. In: *Das Akkordeon. Fach- und Informationsschrift des Deutschen Akkordeonlehrer-Verbandes e.V., Nr. 9 Dezember 1984*.
- Janke, Eberhard: *Tango - die Berührung*. Giessen: Focus, 1984.
- Jöde, Fritz (Hrsg.): *Die Volksmusikinstrumente und die Jugend*. Trossingen: Internationales Institut für Jugend und Volksmusik Editio Intermusica, 1956.
- Kaupenjohann, Ralf: *Das Akkordeon. Eine kurze Darstellung der heutigen, in der Bundesrepublik Deutschland gebräuchlichen Instrumententypen*. Bochum: Augemus, 1987.

- Klüppel, Josef: *Die Entwicklung der spieltechnischen Möglichkeiten auf dem Einzeltonakkordeon*. Linnich: unveröffentlichte Examensarbeit an der Hochschule für Musik Duisburg, 1983.
- Künstlerhaus Bethanien: *Melancholie der Vorstadt: Tango*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 1982.
- Maurer, Walter: *Accordion. Handbuch eines Instrumentes, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur*. Wien: Editio Harmonia, 1983.
- Mahling, Friedrich: *Handharmonika – und warum?* Stuttgart: Muth'sche Verlagsbuchhandlung, 1941.
- Monichon, Pierre: *L'Accordéon*. Lausanne: Payot, 1985.
- Monichon, Pierre: *Petite Histoire de l'accordéon*. Paris: E.G.F.P., 1958.
- Naumann, Ernst-Guido: *Die geschichtliche Entwicklung der Balginstrumente*. In: *Die Volksmusik* 7/421-3/421. Wolfenbüttel, Berlin: Georg Kallmeyer, 1942/43.
- Reichhardt, Dieter (Hrsg.): *Tango: Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.
- Roman, Manuel: *Das Bandonion des Herrn Zimmermann*. Hörfunksendung vom 23.10.1985. Köln: WDR, 1985.
- Roth, August: *Geschichte der Harmonika Volksmusikinstrumente*. Essen: Volksmusikverlag Assindia, 1954.
- Schleuning, Peter; Graf, Hans-Peter: *Flöte und Akkordeon: Zur Soziologie des Instrumentenbaus im 19. Jhd.* In: *Warum wir von Beethoven erschüttert werden*. Frankfurt: Roter Stern, S. 95-163.
- Zepf, Josef (Hrsg.): *Schwingende Zungen*. Trossingen: Verlag „Die Harmonika“, 1956.

Nach Fertigstellung des Aufsatzes erschienen in den Jahren bis 1993 noch drei selbständige Publikationen, die sich mit der gesellschaftlichen Position des Akkordeons beschäftigen. Die beiden ersten sind dabei der schon zur Genüge bekannten Firmengeschichtsschreibung zuzuordnen.

- Eickhoff, Thomas: *Kultur-Geschichte der Harmonika. „Armin Fett“ - Pädagoge und Wegbereiter der Harmonika-Bewegung*. Kamen: Schmülling, 1991.
- Eschenbacher, Wolfgang: *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon. Die Entwicklung eines Instruments und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundes-*

republik bis 1990. Bd. I: Grundlagen und erste Entwicklungen etwa 1930 bis 1945. Trossingen: Hohner, 1993.

Wagner, Christoph: *Das Akkordeon. Eine wilde Karriere.* Berlin: Transit, 1993.