

Im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts zerbrachen zentrale Ordnungsideen, die seit 1945 in der westlichen Welt dominiert hatten. Dabei war ein neuer, markliberal und individualistisch gewendeter Konservatismus gleichermaßen Konsequenz wie Schrittmacher dieses vielschichtigen Prozesses, der Grenzen verflüssigte und hybride soziokulturelle Phänomene hervorbrachte. Der VfZ-Schwerpunkt nimmt die bislang weitgehend unbeachteten Kulturen des Konservativen in der jüngsten Zeitgeschichte Europas in den Blick. Großbritannien gilt dabei als transnationale Drehscheibe für Stile, Moden und Verhaltensweisen, die politisiert werden konnten, aber nicht unbedingt mussten. Martina Steber zeigt dies am Beispiel des britischen Komponisten, Dirigenten und Produzenten John Rutter auf. Sie legt die Vielfalt an Erscheinungsformen und Kontexten offen, in denen sich konservative Haltungen in populären Musikkulturen manifestieren, und lotet insbesondere die konservativen Potenziale der populären Klassik seit den 1970er Jahren aus.

Martina Steber

„A very English superstar“

John Rutter, die populäre Klassik und der transnationale Konservatismus seit den 1970er Jahren

I. John Rutter und die Kulturen des Konservativen

Als einen „sehr englischen Superstar“ porträtierte der australische Journalist Nick Galvin den britischen Komponisten, Dirigenten und Produzenten John Rutter im *Sydney Morning Herald*. Mit Glatze, Brille und klassischem Hemd entspreche Rutter eher dem Typus des Pastors einer englischen Dorfpfarrei denn dem eines global gefeierten Stars der klassischen Musik. In der geistlichen Chormusik gelte er als „the world’s greatest living composer“.¹ Und tatsächlich konnte Galvin davon ausgehen, dass John Rutter dem australischen Publikum wohlbekannt war: Rutters Weihnachtslied-Kompositionen waren seit den 1970er Jahren in das musikalische Repertoire der angloamerikanischen Weihnachtskultur eingegangen, in welcher der Chormusik weiterhin eine bedeutende Rolle zukam. Mit ihr verband sich einerseits die soziale Praxis des Chorsingens und der Chorkonzerte als gesellige Ereignisse lokaler Gesellschaften; andererseits waren chorische Weihnachtslieder ein Produkt der globalen Musikindustrie, das sich rentabel vermarkten ließ und bestens verkaufte. Seit den 1990er Jahren dominiert John Rutter diesen globalen Markt und konkurriert jedes Jahr erneut im Weihnachtsgeschäft mit Pop-Ikonen um Verkaufszahlen und Chartplätze.

¹ The Sydney Morning Herald vom 9.7.2019: „A very English superstar“ (Nick Galvin).

Der australische Journalist, der mit Rutter englische Ländlichkeit und Kirchlichkeit assoziierte, hob nicht von ungefähr die Weihnachtsmusik des Komponisten besonders hervor. Sie dient der Inszenierung eines in Tradition, Christlichkeit, Dörflichkeit und Intimität gegossenen Weihnachtsfests als Bindeglied einer durch das britische Imperium geprägten englischsprachigen Welt. Diese populäre Musikkultur widerspricht dem gängigen Verständnis von Popkultur nicht nur, sie ist ihr bewusst entgegengesetzt. Sie versteht sich in einem musikalischen Sinne als konservativ, und auch in der sozialen Praxis, die sich mit ihr verbindet, sowie in ihren kulturellen Zuschreibungen finden sich Elemente des Konservativen. Rutter lässt sich indes nicht auf Weihnachten reduzieren, vielmehr hat er mit anderen geistlichen Kompositionen ähnlichen Erfolg – in der Welt der Kirchenmusik, auf den internationalen Konzertbühnen und auf dem kommerziellen Musikmarkt. John Rutter verkörpert all das, was gängiger Weise gerade nicht mit der kommerziellen Popkultur verbunden wird: Er ist das Gegenbild eines Popstars, er reüssiert mit klassischer geistlicher Musik, er füllt Kirchen und Konzertsäle, er adressiert Mittelschicht und Bürgertum, er personifiziert Familienwerte, Gemeinschaftssinn und Traditionswahrung. Mit John Rutter lässt sich eine Seite der Popkultur fassen, die gerade ob ihrer Gegenläufigkeit bislang von der Forschung völlig unbeachtet blieb.

In der Figur John Rutters und seinem Beitrag zur populären Klassik lassen sich, so die These des Aufsatzes, Kulturen des Konservativen in der populären Musikkultur seit den 1970er Jahren exemplarisch greifen. Was zeichnete diese aus? Was machte sie konservativ? Und was mochte das Konservative im Kulturellen bedeuten? Rutters Musik ist geistliche Musik, die den Kirchenraum transzendiert und auf dem Markt der Unterhaltungskultur Erfolge feiert. An ihrem Beispiel offenbaren sich Transformationsprozesse im Verhältnis von Konservatismus und Christentum, die durch die Pluralisierung des Religiösen und die rapide Entkirchlichung europäischer Gesellschaften bedingt sind und die durch die kulturgeschichtliche Brille neu gelesen werden können.

Dabei handelt es sich bei dem „Superstar“ der geistlichen Chormusik nicht zufällig um einen britischen Musiker. Seit dem 18. Jahrhundert zeichnete Großbritannien eine hohe Durchlässigkeit zwischen Hoch- und Populärkultur aus, und als vormaliges imperiales Zentrum sowie aufgrund der globalen Dominanz der englischen Sprache hatte sich das Land zur globalen Drehscheibe der Popkultur der zweiten Hälfte des 20. und des frühen 21. Jahrhunderts entwickelt. Gleichzeitig gingen von Großbritannien entscheidende Impulse in der Neuformierung des politischen Konservatismus aus, die sich auch kulturell manifestierten.² Es sind diese Prozesse, in die der Aufstieg John Rutters zum unwahrscheinlichen „Superstar“ eingewoben ist. In welchen Formen also erschienen Kulturen des Konservativen in der populären Musikkultur zwischen den 1970er Jahren und der Jahrtausendwende? Wo lagen die Potenziale für konservative Politisierungen? In welchem Ver-

² Vgl. dazu in diesem Heft: Martina Steber/Tobias Becker, Kulturen des Konservativen in der jüngsten Zeitgeschichte – das Beispiel Großbritannien.

hältnis standen die Transnationalität der Popkultur und die konservative Wertschätzung für das Nationale in Großbritannien zueinander?

Die historische Forschung hat sich mit konservativen Potenzialen populärer Musikkulturen in der jüngsten Zeitgeschichte kaum beschäftigt. Daher ist es nötig, zunächst das Feld zu vermessen und die Begriffe zu klären. Dann wird John Rutter als Komponist, Dirigent und Musikunternehmer vorgestellt, um schließlich die vielschichtigen Kulturen des Konservativen auszumessen, die sich um Rutter und seine Musik ausgebildet haben. Sie werden auf zweifache Weise sichtbar: erstens mittels der Selbstzuschreibungen des Komponisten und seiner Positionierung im kulturpolitischen Diskurs; zweitens über die Konstruktion nationaler Identität und, eng damit verbunden, über transnationale Identitätsangebote westlicher, christlich geprägter Kultur im Horizont des Weihnachtsfests. Eine abschließende Betrachtung leuchtet die konservativen Potenziale populärer Musikkulturen in der jüngsten Zeitgeschichte jenseits des hier vorgestellten Fallbeispiels aus. John Rutters Musik hatte und hat einen konservativen Klang. Warum das der Fall ist, wird der Aufsatz zeigen.

II. Konservatismus und populäre Musikkulturen

Sehr selten hat die historische Forschung nach den konservativen Potenzialen populärer Musikkulturen in der jüngsten Zeitgeschichte gefragt. Vielmehr standen solche Genres, Stile und Subkulturen im Vordergrund, die vertraute, etablierte Muster des Musikkonsums und des Musikmachens infrage stellten und musikalische Innovation mit sozialen Experimenten verbanden. Seit den 1960er Jahren politisierten sich populäre Musikkulturen zunehmend als Gegenkulturen und positionierten sich dementsprechend vornehmlich im linken Teil des politischen Spektrums.³ Denn die Zuschreibungsbegriffe progressiv und konservativ dienten in der Popkultur seit den frühen 1970er Jahren als Leitkategorien der kulturellen Selbstverständigung und Selbstvergewisserung. Zwar erklangen auch im Pop der 1960er Jahre bereits konservative Stimmen, etwa in Anti-Protestsongs, im Schlager und der Country-Musik, zwar formulierte der Punk seit 1977 im Slogan „No future“ nicht nur eine radikale Zukunftsskepsis, sondern eignete sie sich auch emphatisch an, doch hatte sich ein progressiver, anti-konservativer Mainstream in vielen popaffinen Strukturen durchgesetzt.⁴ Diese Gewissheiten verloren sich mit der Wende zu den 1980er Jahren indes rasch.

Die populäre Musik wurde in einem Spannungsfeld zwischen transnationalen und nationalen Strukturen produziert und rezipiert, musste auf dem Markt reüssieren und verfügte über heterogene Fangemeinden – das galt auch für ihre kon-

³ Vgl. Jeff Hayton, *Shouting Back. Popular Music and Protest*, in: Klaus Nathaus/Martin Rempe (Hrsg.), *Musicking in Twentieth-Century Europe. A Handbook*, Berlin/Boston 2021, S. 347–367.

⁴ Vgl. Detlef Siegfried, *Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen 2006, S. 675–678, und Bodo Mrozek, *Jugend – Pop – Kultur. Eine transnationale Geschichte*, Berlin 2019, S. 684 f.

servativen Spielarten. Auch diese wiesen damit grundlegende Charakteristika der Popkultur seit den 1970er Jahren auf: eine durchgehende Kommerzialisierung durch die Musikindustrie, die Aufhebung der Grenzen zwischen E- und U-Musik, Transnationalität und eine multidirektionale Konsumierbarkeit. Dabei wird Pop mit der neuen Popgeschichte einerseits als „eine komplexe Konstellation von Klängen, Bildern, Akteuren, Medien, Raum- und Zeitregimes“ verstanden, „deren Elemente miteinander weder beliebig noch deterministisch verbunden waren“;⁵ andererseits gilt er als ein „Sammelbegriff für ästhetische Phänomene mit massenhafter Verbreitung“, der sich von der Hochkultur als etablierter Elitenkultur abhebt und mit Vergnügen und dem Populären assoziiert wird.⁶ Dieses analytische Verständnis impliziert die politische Offenheit und Multidimensionalität des Phänomens, die dann eben auch konservative Varianten einschließt. Umso wichtiger ist es, nach den Verflechtungen zwischen Popkultur und Politik zu fragen – auch und gerade im Fall des Konservatismus.

Tatsächlich gehört die Popkultur zu den Epochensignaturen des späten 20. Jahrhunderts.⁷ Sie wurde getragen von einer kaufkräftigen Nachfrage und international agierenden, marktförmigen Kulturindustrien, welche die Musik weiter kommerzialisierten und zu einem Millionengeschäft machten. Ausgehend von der Rockmusik erfasste diese Dynamik schließlich alle Bereiche der Musikkultur, auch die klassische Musik.⁸ Sie veränderte das Verhältnis von Kultur, Markt und Staat nachhaltig.⁹ Die Musikindustrien der USA und Großbritanniens gaben die Entwicklungsrichtung vor.

Auch in der Geschichte des Konservatismus gewannen britische und US-amerikanische intellektuelle wie politische Kräfte seit den 1970er Jahren zunehmend an Einfluss in den westlichen Industriestaaten. Dabei unterlagen die jeweils nationalstaatlich verankerten politischen Konservatismen beziehungsweise Christdemokratien in Nordamerika und Europa einem grundstürzenden Transformationsprozess, der ideelle, soziale und kulturelle Aspekte aufwies.¹⁰ Ideell kennzeichnete ihn ein Liberalisierungs- und Säkularisierungsschub, der sich im wirtschafts- wie

⁵ Alexa Geisthövel/Bodo Mrozek, Einleitung, in: Alexa Geisthövel/Bodo Mrozek (Hrsg.), Popgeschichte, Bd. 1: Konzepte und Methoden, Bielefeld 2014, S. 7–31, hier S. 19.

⁶ Mrozek, Jugend, S. 21. Zur Theoriegeschichte vgl. Thomas Hecken, Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009, Bielefeld 2009.

⁷ Vgl. Geisthövel/Mrozek, Einleitung, in: Geisthövel/Mrozek (Hrsg.), Popgeschichte, Bd. 1, S. 20–22.

⁸ Vgl. Simon Frith u. a., The History of Live Music in Britain, Bd. 2: 1968–1984. From Hyde Park to the Hacienda, London/New York 2019, S. 1–15. Zum „kulturellen Kapitalismus“ aus soziologischer Perspektive: Andreas Reckwitz, Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne, Berlin 2019, S. 175–193.

⁹ Vgl. Celia Applegate, Prestige, Profit, and the Right to Culture. Funding Music Through the State, in: Rempe/Nathaus (Hrsg.), Musicking, S. 105–124.

¹⁰ Zur transnationalen Gestalt dieser Transformationsprozesse vgl. Anna von der Goltz/Britta Waldschmidt-Nelson (Hrsg.), Inventing the Silent Majority in Western Europe and the United States. Conservatism in the 1960s and 1970s, Cambridge u. a. 2017, und Johannes Großmann, Die Internationale der Konservativen. Transnationale Elitenzirkel und private Außenpolitik in Westeuropa seit 1945, München 2014.

gesellschaftspolitischen Denken manifestierte. Er schöpfte sozial aus der Auflösung tradierter sozialmoralischer Milieus und der Formierung neuer, mittelständisch geprägter Lebenszusammenhänge der aufstiegsorientierten Schichten der konsumorientierten Wohlstandsgesellschaften, die sich weniger durch feste Milieukulturen als durch plurale Lebensstile auszeichneten.¹¹ Und er zeigte sich kulturell in der Rekodierung von (religiösen) Weltbildern, der Infragerstellung des „bürgerlichen Wertehimmels“¹² und der Fragmentierung bürgerlicher Kulturpraktiken.¹³ Die kulturellen Verschiebungen wurden von Prozessen gesellschaftlicher Pluralisierung und Individualisierung vorangetrieben, die sich den neuen Konservatismen tief einprägten. Nicht von ungefähr wuchs dem Individuum in den reformulierten Ideologien des Konservativen eine bedeutende Rolle zu; es wurden mithin Formen postmoderner Subjektivität aufgegriffen und konservativ gewendet.¹⁴ Wenn Individualität immer wieder neu durch die Wahl am kulturellen Markt gleichsam erschaffen werden und mit sozial distinguierten Arbeits- und Lebensstilen in Einklang gebracht werden musste,¹⁵ bedeutete dies für einen lebensweltlichen Konservatismus eine besondere Herausforderung: Der hohen Veränderungsdynamik, die den konservativen Grundsätzen der Bewahrung und der Kontinuität zuwiderlief, musste mit der Konstruktion des Bleibenden begegnet werden – und dies gerade auch im Medium der schnellen Moden unterworfenen Popkultur.¹⁶

¹¹ Vgl. zusammenfassend Andreas Wirsching, *Abschied vom Provisorium. 1982–1990*, München 2006, S. 308–334; für Großbritannien vgl. Florence Sutcliffe-Braithwaite, *Class, Politics, and the Decline of Deference in England, 1968–2000*, Oxford 2018.

¹² Zum Konzept vgl. Manfred Hettling/Stefan-Ludwig Hoffmann (Hrsg.), *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2000.

¹³ Vgl. Sven Oliver Müller, *Ein fehlender Neuanfang. Das bürgerliche Musikleben in der Bundesrepublik Deutschland nach 1945*, in: Gunilla Budde/Eckart Conze/Cornelia Rauh (Hrsg.), *Bürgertum nach dem bürgerlichen Zeitalter. Leitbilder und Praxis seit 1945*, Göttingen 2010, S. 255–269; zur Transformation des Bürgertums nach 1945 vgl. außerdem Hannes Siegrist, *Ende der Bürgerlichkeit? Die Kategorien „Bürgertum“ und „Bürgerlichkeit“ in der westdeutschen Gesellschaft und Geschichtswissenschaft der Nachkriegsperiode*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 20 (1994), S. 549–583; ders., *Wie bürgerlich war die Bundesrepublik, wie entbürgerlicht die DDR? Verbürgerlichung und Antibürgerlichkeit in historischer Perspektive*, in: Hans Günter Hockerts (Hrsg.), *Koordinaten deutscher Geschichte in der Epoche des Ost-West-Konflikts*, München 2004, S. 207–243, und Manfred Hettling/Bernd Ulrich (Hrsg.), *Bürgertum nach 1945*, Hamburg 2005.

¹⁴ Vgl. u. a. E.H.H. Green, *Thatcher*, London/New York 2006, und Emily Robinson u. a., *Telling Stories about Post-War Britain. Popular Individualism and the „Crisis“ of the 1970s*, in: *Twentieth Century British History* 28 (2017), S. 268–304.

¹⁵ Vgl. Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, überarbeitete Neuaufl.*, Berlin 2020. Aus zeitgenössischer Perspektive: Reinhard Mohr, *Zaungäste. Die Generation, die nach der Revolte kam*, Frankfurt a. M. 1992.

¹⁶ Zur Distinktionsfunktion der klassischen Musik und deren Wandel seit den 1980er Jahren vgl. Nina Polaschegg, *Populäre Klassik – Klassik populär. Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel*, Köln 2005, S. 235 f.

Konservative Kulturkritiker begleiteten den Siegeszug der Massenunterhaltungskultur zunächst äußerst kritisch, wobei sie sich in ihrer Ablehnung mit ihren linken Antipoden einig waren.¹⁷ Ihre Stimmen wurden im konservativen Diskurs indes zunehmend an den Rand gedrängt. Der angloamerikanische *New Conservatism* der 1980er Jahre umarmte geradezu die Popkultur, und es war kein Zufall, dass mit Ronald Reagan ein vormaliger Schauspieler aus Hollywood, der internationalen Zentrale der Unterhaltungsfilmindustrie, an der Spitze einer konservativen Regierung stand.¹⁸ Aber auch in kontinentaleuropäischen Ländern wie der Bundesrepublik Deutschland öffnete sich der christdemokratisch geprägte Konservatismus der Popkultur, wie nicht zuletzt der Erfolg der Schlagersängerin Nicole mit „Ein bißchen Frieden“ beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson* 1982 illustriert.¹⁹

Allerdings ginge man fehl, würde man das Verhältnis von politischem Konservatismus und Popkultur als einfache Relation von Parteien und ihnen gewogenen Künstlerinnen und Künstlern beschreiben. Zwar gab es immer wieder solche Fälle, etwa als Dieter Thomas Heck, Moderator der „ZDF Hitparade“, 1972 die CDU im Wahlkampf unterstützte und sein politisches Bekenntnis mit dem zum „deutschen Schlager“ verband.²⁰ Doch sie zeigen nur eine Facette einer vielschichtigen Bezüglichkeit, die sich weit mehr durch Fluidität auszeichnete als durch (parti)politische Beständigkeit. Um die populäre Musik, vermittelt über das Hören und Erleben individueller Künstlerinnen und Künstler, Komponistinnen und Komponisten, Bands und Orchester oder über das eigene Musizieren in Laienformationen aller Art, konnten sich Kulturen ausbilden, die konservative Sinnordnungen zu stützen vermochten. Auch konservative Lebensstile konnten sich in den kulturellen Praktiken des Musik-Hörens, -Erlebens und -Machens manifestieren.²¹

Dies war wahrlich kein neues Phänomen, sondern eines der bürgerlichen Moderne, neu waren die Hinwendung zu einer transnationalen Popkultur sowie die vielfältigen Wahlmöglichkeiten, die sich angesichts der expandierenden Musikindustrie und der Pluralisierung der Stile boten. Die konservative Politisierung populärer Musik erfolgte mithin in vielerlei Schattierungen, zu denen es nicht zuletzt gehörte, Musikkulturen als genuin unpolitisch zu etikettieren. Der Festlegung von Politik auf einen eng markierten Raum staatlichen Handelns korrespondierte im konserva-

¹⁷ Vgl. Andreas Wirsching, Konsum statt Arbeit? Zum Wandel von Individualität in der modernen Massengesellschaft, in: VfZ 57 (2009), S. 171–199.

¹⁸ Vgl. Timothy Raphael, *The President Electric. Ronald Reagan and the Politics of Performance*, Ann Arbor 2009, und Gil Troy, *Morning in America. How Ronald Reagan Invented the 1980s*, Princeton/Oxford 2005.

¹⁹ Vgl. Philipp Gassert, Die Vermarktung des Zeitgeists. Nicoles „Ein bißchen Frieden“ (1982) als akustisches und visuelles Dokument, in: *Zeithistorische Forschungen* 9 (2012), S. 168–174.

²⁰ Vgl. Der Spiegel vom 1.10.1972: „Schönen Dank“.

²¹ Zum sozial- und musiktheoretischen Hintergrund vgl. u. a. Georgina Born, *Music and the Social*, in: Martin Clayton/Trevor Herbert/Richard Middleton (Hrsg.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York/London 2012, S. 261–274; Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown 1998, und Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge u. a. 2000.

tiven Denken die Definition des Kulturellen als Raum jenseits der Politik, in dem sich der Konservatismus als unpolitische Lebenshaltung kultivieren ließ.²² Dieses Konservatismusverständnis hat der britische Philosoph Michael Oakeshott in den frühen 1960er Jahren in einprägsame Worte gefasst, im deutschen Diskurs wurde es, vermittelt durch antitotalitäre Denkmuster, nach 1945 einflussreich.²³ Nähert man sich Kulturen des Konservativen in der jüngsten Zeitgeschichte ist daher ein Begriff des Konservatismus nötig, der gerade jene paradoxen politisch-unpolitischen lebensweltlichen Formen einschließt. Sie konnten sicherlich für konservative Politik politisiert werden, wenn einzelne Inhalte oder Stimmungen explizit auf politische Vorhaben oder Programme bezogen wurden. In den meisten Fällen geschah dies indes gerade nicht. Auch John Rutter vermied es tunlichst, sich politisch zu positionieren. Das bedeutete aber mitnichten, dass sich um ihn selbst und seine Musik keine Kulturen des Konservativen ausgebildet hätten. Das Gegenteil war der Fall.

III. John Rutter: Konservative Klangwelten in der populären Klassik

John Rutter, geboren 1945, ist der Star der britischen Chormusikszene. Aus dem Genre der populären Klassik ist er seit den 1970er Jahren kaum mehr wegzudenken. Rutters Musik läuft auf allen Radiokanälen, die sich klassischer Musik verschrieben haben, allen voran auf Classic FM und mittlerweile auch auf BBC Radio 3. Konzentriert auf geistliche Werke betätigt sich Rutter als Komponist, Arrangeur und Dirigent, er leitet mit den *Cambridge Singers* seinen eigenen Chor und unterhält mit Collegium Records seit 1984 sein eigenes Plattenlabel, das sich auf die Produktion und Distribution seiner Kompositionen konzentriert. Diese werden von Oxford University Press verlegt, genauso wie die von Rutter (mit)verantworteten Editionen kirchenmusikalischer Chorwerke aller Epochen, allen voran „European Sacred Music“ und „Carols for Choirs“.²⁴ Die Chorbücher gehören zur Stan-

²² Vgl. u. a. Jerry Z. Muller, Introduction. What is Conservative Social and Political Thought, in: Ders. (Hrsg.), *Conservatism. An Anthology of Social and Political Thought from David Hume to the Present*, Princeton 1997, S. 3–31, und Raimund von dem Bussche, *Konservatismus in der Weimarer Republik. Die Politisierung des Unpolitischen*, Heidelberg 1998.

²³ Vgl. Michael Oakeshott, On Being Conservative, in: Ders., *Rationalism in Politics and Other Essays*, London 1962, S. 168–196; Martina Steber, *Die Hüter der Begriffe. Politische Sprachen des Konservativen in Großbritannien und der Bundesrepublik Deutschland, 1945–1980*, Berlin/Boston 2017, und Sebastian Liebold/Frank Schale (Hrsg.), *Neugründung auf alten Werten? Konservative Intellektuelle und Politik in der Bundesrepublik*, Baden-Baden 2017.

²⁴ *European Sacred Music*, hrsg. von John Rutter in Verbindung mit Clifford Bartlett, Oxford u. a. 1996; *Carols for Choirs 2. Fifty Carols for Christmas and Advent*, hrsg. und arrangiert von David Willcocks/John Rutter, Oxford/New York 1970; *Carols for Choirs 3. Fifty Carols*, hrsg. und arrangiert von David Willcocks/John Rutter, Oxford 1978; *Carols for Choirs 4. Fifty Carols for Sopranos and Altos*, hrsg. und arrangiert von David Willcocks/John Rutter, Oxford 1980; *100 Carols for Choirs*, hrsg. und arrangiert von David Willcocks/John Rutter, Oxford/New York 1987. Darüber hinaus: *Opera Choruses*, hrsg. von John Rutter in Verbindung mit Clifford Bartlett, Oxford 1995, und *Christmas Motets*, hrsg. von John Rutter, Oxford/New York 1999.

dardliteratur britischer Chöre und prägen deren Repertoire. Daneben tritt Rutter als Organisator großer Konzertevents auf: Mitsing-Konzerte und Workshops, auf denen er seine Werke einstudiert, stehen neben opulenten Aufführungen in der *Royal Albert Hall* in London oder der *Carnegie Hall* in New York.

Seit den 1980er Jahren ist John Rutter in den USA ähnlich populär wie im Vereinigten Königreich, seine Werke werden von Kirchenchören genauso gesungen wie von Kinder-, Jugend- und Schulchören oder populären *Community Choirs*.²⁵ Überhaupt wird seine Musik international stark rezipiert, wovon zahlreiche Aufnahmen diverser Konzertevents auf *YouTube* zeugen. Seit den 1990er Jahren ging Rutter auch in Deutschland in das chormusikalische Repertoire ein.²⁶ Der Cäcilienverband der deutschsprachigen Länder, also der Fachverband der katholischen Kirchenmusiker, ehrte ihn 2013 mit der Orlando di Lasso-Medaille,²⁷ 2019 verlieh ihm die Stadt Schwäbisch Gmünd den Preis der Europäischen Kirchenmusik.²⁸ Die Musikwissenschaft hat dagegen bislang um John Rutter einen weiten Bogen gemacht. Das gilt auch für die Geschichte der Kirchenmusik, wo das Genre der populären geistlichen Klassik, für das Rutter steht, bislang keinen analytischen Niederschlag gefunden hat.²⁹

John Rutter verbindet alle Dimensionen des kulturindustriellen Musikmarkts in sich: Von der Komposition und dem Arrangement über die Aufführung, die Aufzeichnung, die Distribution bis hin zur Vermarktung hält er alles in seiner Hand. Selbst die Interpretation seiner Werke sucht er über die CD-Produktion und die von ihm geleiteten Workshops und konzertanten Aufführungen zu beeinflussen. Mit seinem „Renaissance-man approach to the business of making music“ widersetzt sich Rutter erfolgreich allen Usancen des Musikgeschäfts.³⁰ Systematisch hat er sich nach dem Erfolg seines „Gloria“ in den 1970er Jahren den US-amerikanischen Markt erschlossen.³¹ Die ökonomischen Möglichkeiten des transatlantischen Markts gaben 1979 den Ausschlag, seine Stelle als *Director of Music* am *Clare*

²⁵ Vgl. die Berichterstattung in „The Choral Journal“, der Zeitschrift des amerikanischen Chormusikerverbands, die Rutter engmaschig begleitete.

²⁶ Vgl. den Hinweis bei Christoph Krummacher, *Kirchenmusik*, Tübingen 2020, S. 236 und S. 490.

²⁷ Vgl. Orlando di Lasso-Medaille an John Rutter, 12.10.2013; www.acv-deutschland.de/aktuelles/orlando-di-lasso-medaille-an-john-rutter [26.7.2021].

²⁸ Vgl. John Rutter erhält den Preis der Europäischen Kirchenmusik 2019, 25.1.2019; www.schwaebisch-gmuend.de/pressedetails/preis-der-europaeischen-kirchenmusik-2019.html [26.7.2021].

²⁹ Vgl. z. B. Peter Bubmann, *Populäre Kirchenmusik der Gegenwart*, in: Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hrsg.), *Geschichte der Kirchenmusik*, Bd. 4: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Herausforderungen der Gegenwart, Laaber 2014, S. 293–343, und Eckhard Jaschinski, *Liturgische und kirchenmusikalische Aufbrüche nach 1960*, in: Ebenda, S. 17–36, wo das Genre keine Erwähnung findet. Dagegen Krummacher, *Kirchenmusik*, S. 235 f.

³⁰ Andrew Gant, *O Sing Unto the Lord. A History of English Church Music*, ergänzte Aufl., Chicago 2017, S. 369.

³¹ Vgl. *The Guardian* vom 22.12.2000: „Sing a Song for Christmas“ (Stephen Moss), und *The New York Times* vom 11.3.1990: „Head of Choir Sees a Revival of Form“ (Rena Fruchter).

College Cambridge zu kündigen und sich selbstständig zu machen. John Rutter wurde der erfolgreiche Unternehmer seiner selbst, mehr noch: Er baute sich zur Marke auf. Ohne Berührungsängste trieb er die Kommerzialisierung seiner Musik voran, schrieb sie in die Konsumkultur der USA wie Großbritanniens ein, wobei er von der Professionalisierung und Kommerzialisierung der klassischen Musik im Allgemeinen und der Sakralmusik in Europa und den USA im Besonderen seit den 1960er Jahren profitierte.³² Davon zeugte nicht zuletzt die Verwendung von „What Sweeter Music“, eines seiner Weihnachtslieder, als Hintergrundmusik für einen Werbespot des schwedischen Autobauers Volvo, der 1993 auf den amerikanischen Markt zielte.³³ Die Verkäufe von CDs, die nicht mehr nur über sein Label, sondern auch über Naxos oder Universal Classics produziert werden, und von Notenmaterial gehen in die Hunderttausende. Seine CD-Produktionen stehen regelmäßig weit vorne in den Verkaufs-Charts klassischer Musik.³⁴ Rutter bedient einen globalen Markt.³⁵

Während sich die Rezeption in Deutschland und anderen europäischen Ländern auf das Feld geistlicher Chormusik beschränkt, reicht sie in Großbritannien weit darüber hinaus. Das hat zwei Gründe: Erstens hoben Aufführungen seiner Werke bei und Auftragskompositionen für zentrale Feiern der britischen Monarchie John Rutter in den Rang eines Vorzeigekomponisten in staatlichem Auftrag. Ein Werk Rutters erklang 2000 während des Gottesdiensts zum 100. Geburtstag der Mutter der Queen,³⁶ 2002 vertonte er zum Goldenen Thronjubiläum Elisabeths II. den Psalm 150,³⁷ 2011 schrieb er eine *Hymn* (ein von Chor und Gemeinde gesungenes Lied des anglikanischen Gottesdiensts) zur Trauung von Prinz William und Kate Middleton,³⁸ und auch bei der Hochzeit von Prinz Harry und Meghan

³² Vgl. Music Week vom 27.8.2005: „Tribute: Singing the Praises of a British Giant“. Zur Kommerzialisierung der Kirchenmusik in den USA vgl. Tim Sharp, Sacred Music Publication in the Second Half of the 20th Century, in: *The Choral Journal* 59 (2019) H. 10, S. 35–44; zur Kommerzialisierung der klassischen Musik vgl. Andrew Blake, To the Millennium. Music as Twentieth-Century Commodity, in: Nicholas Cook/Anthony Pople (Hrsg.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge u. a. 2004, S. 478–505; Marianna Ritchey, *Composing Capital. Classical Music in the Neoliberal Era*, Chicago/London 2019. Zu Dirigenten als Vorläufern kulturindustriellen Unternehmertums vgl. Martin Rempe, Grenzgänger. Dirigenten als Entrepreneure in Kaiserreich und Weimarer Republik, in: *Geschichte und Gesellschaft* 46 (2020), S. 25–53.

³³ Vgl. Volvo-Werbespot von 1993; www.youtube.com/watch?v=34oJmFVAVFY [26.7.2021].

³⁴ Vgl. für den US-amerikanischen Markt: www.billboard.com/music/john-rutter/chart-history/traditional-classical-albums/song/611683 [26.7.2021]: z. B. „Christmas with the Cambridge Singers“, 31.12.1994, Platz 14; „The John Rutter Christmas Album“, 28.12.2002, Platz 9; „A Christmas Festival“, 28.11.2008, Platz 3; „John Rutter: The Colours of Christmas“, 24.12.2011, Platz 2.

³⁵ Vgl. z. B. Music Week vom 27.8.2005: „Tribute: Singing the Praises of a British Giant“.

³⁶ Vgl. The Daily Telegraph vom 12.7.2000: „Service of Thanksgiving for Queen Elizabeth and the Queen Mother“.

³⁷ Vgl. z. B. The Daily Telegraph vom 4.6.2002: „Order of Service for Queen’s Jubilee Thanksgiving“ und „Celebration is a Blend of Old and of New“ (P.J. Bonthrone).

³⁸ Vgl. The Sunday Telegraph vom 29.4.2012: „Magic We Can’t Forget“.

Markle erklang John Rutters Musik („The Lord Bless You and Keep You“).³⁹ Und zum 75. Thronjubiläum Elisabeths II. 2012 ließ Rutter es sich nicht nehmen, eine CD auf den Markt zu bringen, die „Music on Royal Occasions“ bot – gesungen von den *Cambridge Singers*, dirigiert vom Meister höchstselbst.⁴⁰ Auch wenn beim Trauergottesdienst für Helmut Kohl im Dom zu Speyer 2017 das „Sanctus“ aus Rutters „Requiem“ in einer für diesen Anlass neu geschriebenen Fassung gesungen wurde, wies dies zwar auf die Wertschätzung des Komponisten in der deutschen Kirchenmusik hin, verlieh ihm aber nicht die nationale Bedeutung, die ihm in seinem Heimatland zugeschrieben wird. Dies gilt *cum grano salis* auch für die USA: Für die beiden zentralen Gedenkgottesdienste für die Opfer der Anschläge des 11. September 2001 wurde Rutters „Requiem“ gewählt.⁴¹ Am 1. September 2018 erklang beim Trauergottesdienst für John McCain in der *Washington National Cathedral* mit „The Lord is my Shepherd“ ebenfalls ein Satz aus Rutters „Requiem“ und unterstrich die herausragende Stellung des Komponisten in der US-amerikanischen Kirchenmusik.⁴²

Zur weit über die geistliche Musiklandschaft hinausreichenden Wertschätzung Rutters trägt, zweitens, seine Profilierung als Komponist von Weihnachtsliedern bei. Neben größeren Chorwerken wie dem erwähnten „Requiem“ (1985), „Gloria“ (1974), „Magnificat“ (1990) oder „Mass of the Children“ (2003) besteht sein Werk vor allem aus *Carols*, also Weihnachtsliedern. An Rutter kommt zur Weihnachtszeit niemand vorbei – weder in Großbritannien noch in den USA. Die Klangwelten von Rutters Weihnachtsliedern gelten als Inbegriff von Weihnachten, diesseits und jenseits des Atlantiks. Aber sind sie konservativ?

IV. (Selbst-)Positionierungen: Konservative Musik für alle

Danach gefragt, wie er seinen kompositorischen Stil beschreiben würde, antwortete Rutter 2020 kurz und bündig: „Eclectic. Conservative. Accessible. But I hope recognisable as my own.“⁴³ Andere greifen zu farbigere Sprache, um Rutters Klangwelten zu beschreiben: „Rutter“, so *The Times* 2002, „must be marzipan eaten wearing velvet slippers“.⁴⁴ Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* sah sich 1996 bei einer

³⁹ Vgl. Programm des Hochzeitgottesdiensts für Meghan Markle und Prince Henry of Wales, 19.5.2018; www.royal.uk/sites/default/files/media/order_of_service.pdf [26.7.2021].

⁴⁰ Vgl. The Cambridge Singers/John Rutter, *This Is The Day. Music on Royal Occasions*, CD, Collegium Records, Huntingdon 2012; vgl. dazu die Rezension von Richard A. A. Larraga, in: *The Choral Journal* 53 (2013) H. 11, S. 61.

⁴¹ Vgl. *The Sunday Telegraph* vom 9.12.2001: „The Carol Singers’ Shining Star“ (Michael White).

⁴² Vgl. Programm des Trauergottesdiensts für John Sidney McCain III, *Washington National Cathedral*, 1.9.2018; cathedral.org/wp-content/uploads/2018/08/McCain-Program-Final.pdf [26.7.2021].

⁴³ *The Cross-Eyed Pianist*, Meet the Artist – John Rutter, composer, 17.9.2020; crosseyedpianist.com/2020/09/17/meet-the-artist-john-rutter-composer [26.7.2021].

⁴⁴ *The Times* vom 10.12.2002: „Soothing Voices“ (Geoff Brown).

Aufführung von Rutters „Magnificat“ an „die kosmischen Weiten einer Raumschiff-Patrouille im Breitwandformat oder eine Ouvertüre zu einer heilen Familiensaga in leuchtenden Herbstfarben“ erinnert.⁴⁵ Rutters Musik ist melodiös, harmonisch, spielerisch, eingängig, geradezu fröhlich und scheut keinerlei Effekt. Der amerikanische Kirchenmusiker Robert M. McBain beschrieb Rutters Stil bereits 1982 als Mischung aus Unschuld und kindlicher Reinheit auf der einen und Überschwang auf der anderen Seite, gründend auf Optimismus und heilsgeschichtlicher Sicherheit.⁴⁶ Rutter bedient sich dafür klassischer kompositorischer Techniken: diatonische Melodien, einfache Dreiklänge, traditionelle Akkordfolgen, starke Tonalität und transparente Texturen genauso wie schnelle Wechsel in Tempo und Dynamik, rhythmische Synkopierungen und der großzügige Einsatz von Crescendi prägen seine Werke. Häufig wählt Rutter kleine Formen, die Arrangements sind einfach bis mittelschwer und so gesetzt, dass sie auch von weniger ambitionierten Laienchören zu bewältigen sind. Sie können a cappella, mit Orgel- beziehungsweise Klavierbegleitung oder mit Orchester aufgeführt werden, und auch diese Variabilität macht sie für die Amateurmusik attraktiv. Nicht zuletzt fördert sie den Absatz. „Mr. Rutter is an able craftsman who has estimated the market shrewdly“, stellte *The New York Times* nüchtern fest.⁴⁷

Doch nicht nur kommerzielle Gründe erklären Rutters Stil. Schon dem jungen Komponisten wurde attestiert, seine Werke klingen „surprisingly traditional for so young a man“.⁴⁸ Tatsächlich setzte Rutter bewusst einen Kontrapunkt gegenüber den in der klassischen Musik dominierenden Kompositionsstilen. Er wollte gerade nicht Teil der Avantgarde sein, die nach neuen Ausdrucksformen, neuen Klängen suchte, um die vielseitig gebrochene Gegenwart einzufangen.⁴⁹ Vielmehr orientierte sich Rutter an der kompositorischen Tradition vor den atonalen Neuansätzen der musikalischen Moderne. Er suchte nach einem Stil des Wohlklangs in musikalischer Kontinuität zu den alten Meistern. Gleichzeitig wurde er vom amerikanischen *musical theater* und der Filmmusik inspiriert, von Jerome Kern, Richard Rodgers, George Gershwin, Cole Porter, Stephen Sondheim und Irving Berlin.⁵⁰ Europäische Tradition und amerikanische Aufbrüche des 20. Jahrhunderts sollten sich in Rutters Stil verbinden. Die amerikanische Referenz diente ihm besonders zur selbstbewussten Verankerung seiner Musik im Populären. „Popular music“ wollte er im doppelten Sinne verstanden wissen: zum einen im Sinne von

⁴⁵ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27.12.1996: „Lobpreisung in Synkopen“.

⁴⁶ Robert M. McBain, *The Music of John Rutter. Style and Performance Considerations*, in: *The Choral Journal* 23 (1982) H. 3, S. 24 f.

⁴⁷ *The New York Times* vom 31.5.1989: „Verdi and Rutter Requiems by 19 Massed Chorus“ (Will Crutchfield).

⁴⁸ *The Times* vom 12.4.1973: „London Concord Singers“.

⁴⁹ Vgl. Richard Taruskin, *Music in the Late Twentieth Century*, Oxford u. a. 2010; Arnold Whittall, *British Music after Britten*, Woodbridge 2020, und Philip Rupprecht, *British Musical Modernism. The Manchester Group and their Contemporaries*, Cambridge u. a. 2015.

⁵⁰ Vgl. Elizabeth Haddon, *Making Music in Britain. Interviews with Those Behind the Notes*, Aldershot/Burlington 2006, S. 173–192, hier S. 183 (Interview mit John Rutter).

Kunst für ein breites Publikum, zum anderen im Sinne von Musik, die tatsächlich populär war, die gespielt, gesungen und gehört wurde.⁵¹

Für die Verbindung von klassischem Erbe und der Öffnung für neue Genres fand Rutter indes Vorbilder, die seiner populären geistlichen Musik historische Tiefe geben sollten. Im 17. Jahrhundert sei aus der Öffnung des dann klassischen Stils für neue Genres und die Populärmusik eine Musik entstanden, die das 18. und 19. Jahrhundert geprägt habe. Erst am Ende des 19. Jahrhunderts sei diese kompositorische Tradition von der selbsternannten Avantgarde aufgegeben worden, was zu einem Bruch zwischen Kunstmusik und Populärmusik geführt habe.⁵² Diesen Bruch zu heilen, machte sich Rutter zur Aufgabe.⁵³

Eine Quelle dieser holzschnittartigen und kaum theoretisch gestützten konservativen Lesart der Musikgeschichte, die Rutter bereits früh entwickelte, waren die Schriften des amerikanischen Musikkritikers Henry Pleasants.⁵⁴ Die Wurzeln der Musik lägen im Lied und im Tanz, so eine der zentralen Thesen, die Pleasants in polemischer Zuspitzung gegen die Musik der Avantgarde richtete. „Serious music is a dead art“, diagnostizierte er 1955, der europäische schöpferische Geist sei an sein Ende gelangt, die Innovationskraft versiegt, und dies spätestens seit dem Ersten Weltkrieg, mit dem sich das 19. Jahrhundert verabschiedet habe. Seitdem sei die kulturelle Führerschaft an die USA übergegangen. „Western civilization is now well into its American phase, and its music is the popular music of America.“⁵⁵ Und das hieß: Jazz – nicht allein wegen seiner innovativen musikalischen Ausdrucksformen, dem Schöpfen aus amerikanischen Musikkulturen und seiner Wertschätzung für Melodie und Rhythmus, sondern auch weil er die breite Bevölkerung begeisterte. „New music which cannot excite the enthusiastic participation of the lay listener has no claim to his sympathy and indulgence.“⁵⁶

Pleasants' Musiktheorie atmete den Geist des Kalten Kriegs:⁵⁷ in ihrer selbstbewussten und exklusiven Situierung des zeitgenössischen kulturellen Fortschritts in den USA, die ganz der von Hegel abgeleiteten Vorstellung von der im zivilisatorischen Prozess von Ost nach West fortschreitenden Entwicklung

⁵¹ Vgl. McBain, *Music of John Rutter*.

⁵² Zu den historischen Hintergründen vgl. Matthew Gelbart, *The Invention of „Folk Music“ and „Art Music“*. Emerging Categories from Ossian to Wagner, Cambridge/New York 2007.

⁵³ Vgl. Mary Rogelstadt, John Rutter. A Lifetime of Surprises and Choral Magic, 21.1.2020, The J.W. Pepper Blog; blogs.jwpepper.com/john-rutter-a-lifetime-of-surprises-and-choral-magic-new-interview [26.7.2021], hier insbesondere: www.youtube.com/watch?v=EMEnLB-m42A [26.7.2021].

⁵⁴ Vgl. McBain, *Music of John Rutter*, S. 24.

⁵⁵ Henry Pleasants, *The Agony of Modern Music*, New York 1955, S. 6; außerdem: Ders., *Death of Music? The Decline of the European Tradition and the Rise of Jazz*, London 1961, und ders., *Serious Music – and All That Jazz! An Adventure in Music Criticism*, New York 1969.

⁵⁶ Pleasants, *Agony*, S. X.

⁵⁷ Zur Funktion von Kultur im Kalten Krieg vgl. u. a. David Caute, *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*, Oxford/New York 2003; Annette Vowinckel/Marcus M. Payk/Thomas Lindenberger (Hrsg.), *Cold War Cultures. Perspectives on Eastern and Western European Societies*, New York/Oxford 2012, und Gordon Johnston, *Revisiting the Cultural Cold War*, in: *Social History* 35 (2010), S. 290–307.

entsprach;⁵⁸ in der Vorstellung einer Europa und die USA umfassenden westlichen Zivilisation, auf deren kultureller Basis die politischen Allianzen errichtet waren und die transatlantische Transfers voraussetzte;⁵⁹ und nicht zuletzt in der geradezu imperialistischen Idee von der Überlegenheit US-amerikanischer Populärkultur.⁶⁰ Tatsächlich betätigte sich hier ein Kalter Krieger als Musiktheoretiker und -kritiker: Henry Pleasants war im Hauptberuf Agent der *Central Intelligence Agency* (CIA). Zunächst fungierte er als persönlicher Verbindungsoffizier des amerikanischen Hochkommissars beim österreichischen Bundeskanzler Leopold Figl in Wien, dann wurde er von James H. Critchfield für einige Monate nach Pullach bei München geholt, übernahm 1950 die Leitung des CIA-Büros in Bern und schließlich seit 1956 bis zu seinem Ausscheiden aus dem Dienst 1964 die des CIA-Büros in Bonn. Damit gehörte er zu der Spitze des amerikanischen Geheimdienstes im deutschsprachigen Europa und agierte nicht von ungefähr in enger Kooperation mit Reinhard Gehlen.⁶¹ Anschließend ließ er sich als Musikkritiker der *International Herald Tribune* in London nieder.⁶²

Pleasants' Ideal folgend fußt Rutters Musik auf Melodie, Harmonie, Rhythmus und Tanz sowie auf den Prinzipien von eingängiger Einfachheit und Leichtigkeit. Dabei bezieht er sich auf Wolfgang Amadeus Mozart, bei dem sich unter der leicht wirkenden Oberfläche ein hohes Maß an Komplexität verberge, sowie auf Gabriel Fauré, dessen „Requiem“ er 1985 neu ediert hat.⁶³ Die Offenheit für populäre Formen erstreckt sich auf lateinamerikanische Rhythmen, die indes nicht für sich selbst stehen, sondern der europäischen Tradition anverwandelt werden.⁶⁴ Es ist wohl kein Zufall, dass das „Magnificat“ – in Rutters Worten: eine „bright Latin-flavoured fiesta“⁶⁵ – als Auftragskomposition für den die *Carnegie Hall* bespielenden

⁵⁸ Vgl. Riccardo Bavaj/Martina Steber, Germany and „the West“. The Vagaries of a Modern Relationship, in: Riccardo Bavaj/Martina Steber (Hrsg.), Germany and „the West“. The History of a Modern Concept, New York/Oxford 2015, S. 1–37.

⁵⁹ Vgl. Katja Naumann, Der „Westen“ im Curriculum. Western Civilization-Kurse und General Education-Programme an US-amerikanischen Colleges, in: Riccardo Bavaj/Martina Steber (Hrsg.), Zivilisatorische Verortungen. Der „Westen“ an der Jahrhundertwende (1880–1930), Berlin/Boston 2018, S. 136–149.

⁶⁰ Vgl. Victoria De Grazia, Irresistible Empire. America's Advance through Twentieth-Century Europe, Cambridge, Mass./London 2005.

⁶¹ Vgl. James H. Critchfield, Auftrag Pullach. Die Organisation Gehlen 1948–1956, Hamburg/Berlin/Bonn 2005, S. 80, und Klaus-Dietmar Henke, Geheime Dienste. Die politische Inlandsspionage der Organisation Gehlen 1946–1953, Berlin 2018, S. 255 und S. 558.

⁶² Vgl. Associated Press Newswires vom 13.1.2000: „Music Critic Henry Pleasants Dies at Age 89“; The Times vom 14.1.2000: „Henry Pleasants – Obituary“; International Herald Tribune vom 13.1.2000: „Henry Pleasants, 89, Music Critic, Dies“ (David Stevens).

⁶³ Vgl. Gordon P. Spice, John Rutter Speaks about his Requiem, in: The Choral Journal 34 (1994) H. 7, S. 23–26, hier S. 23 und S. 26, und Gabriel Fauré, Requiem. 1893 Version. Klavierauszug, hrsg. von John Rutter, Oxford 1985.

⁶⁴ Vgl. John Rutter on the „Magnificat“. Introduction; www.youtube.com/watch?v=cEteKxxKKgg [26.7.2021].

⁶⁵ Zit. nach Rob Strusinski, John Rutter. Gloria, Magnificat, Te Deum, in: The Choral Journal 53 (2012) H. 4, S. 95.

Konzertveranstalter Mid-America Productions geschrieben wurde und augenscheinlich auf den US-amerikanischen Markt christlicher Musik zielte.

Rutters kompositorischer Referenzrahmen blieb christlich-abendländisch, in dieser Tradition wollte er sich verstanden wissen. Dies wurde in vielerlei Hinsicht deutlich: in der Verwendung alter liturgischer Texte und des Englischen der „King-James-Bible“ (1611) sowie des „Book of Common Prayer“ (1662),⁶⁶ im musikalischen Zitat, in der Integration traditioneller Stilelemente wie des gregorianischen Chorals,⁶⁷ aber auch in seiner editorischen Tätigkeit für Oxford University Press, besonders in dem Chorbuch „European Sacred Music“. Dieses bietet eine Auswahl klassischer Werke der kontinentaleuropäischen geistlichen Chorliteratur von der Renaissance bis ins späte 19. Jahrhundert und ist für Laienchöre konzipiert.⁶⁸ Anlass für die Edition gab die Welle christlicher Pop- und Rockmusik, die seit den 1970er Jahren in vielen Kirchengemeinden immer populärer wurde und das etablierte kirchenmusikalische Repertoire verdrängte.⁶⁹ Es bestehe die Gefahr, so Rutter, dass „the bedrock of Western classical music, which is what our tradition and choral experience rests upon“ verloren gehe.⁷⁰ Einige Jahre später wurde Rutter deutlicher: Er sprach der christlichen Popmusik jegliche kompositorische Qualität ab – „it’s junk, it’s Kleenex music: You hear it once and throw it away“.⁷¹ Stattdessen suchte er, eine neue Form des Populären zu etablieren: nicht im Bruch mit der Tradition, sondern in ihrer Weiterentwicklung durch die Integration zeitgenössischer Stile der Populärmusik.

Sich selbst attestierte Rutter jene Qualität, die er der christlichen Popmusik absprach, und berief sich auf seine Ausbildung im Zentrum der englischen Kirchenmusik an der Universität Cambridge und ihren Colleges. Bereits während seiner Schulzeit an *Highgate School*, einer der führenden privaten Eliteschulen des Landes, erfuhr er eine grundlegende musikalische Bildung, wobei sein Mitschüler John Tavener (1944–2013) später zu den bedeutendsten britischen Komponisten geistlicher Musik gehören sollte. 1964 begann Rutter sein Musikstudium am *Clare College Cambridge* und wurde von David Willcocks (1919–2015) gefördert, dem einflussreichen Musikdirektor am *King’s College Cambridge* und Leiter von dessen weltberühmtem Chor. Ein musikwissenschaftliches Promotionsprojekt über das Auseinandertreten von Kunstmusik und Populärmusik im 19. Jahrhundert führte zu nichts, weist indes auf die Bedeutung hin, die Rutter dieser These zumaß. Dem-

⁶⁶ Vgl. Spice, John Rutter, S. 24 f.

⁶⁷ Zur Verwendung des gregorianischen Chorals in Rutters Werken vgl. Timothy W. Sharp, Hal-lelujah!, in: *The Choral Journal* 36 (1995) H. 4, S. 52.

⁶⁸ Vgl. Rutter/Bartlett, *European Sacred Music*.

⁶⁹ Vgl. David W. Stowe, *No Sympathy for the Devil. Christian Pop Music and the Transformation of American Evangelicalism*, Chapel Hill 2011; Don Cusic, *Saved by Song. A History of Gospel and Christian Music*, Jackson 2012; für Großbritannien vgl. Ian Jones/Peter Webster, Anglican „Establishment“ Reactions to „Pop“ Church Music in England, 1956–c.1990, in: *Studies in Church History* 42 (2006), S. 429–441.

⁷⁰ Timothy W. Sharp, A Renaissance (and More!) of Sacred Choral Classics. An Interview with John Rutter, in: *The Choral Journal* 40 (2000) H. 10, S. 55–57, hier S. 56.

⁷¹ Tampa Bay Times vom 17.10.2005: „A Star Rises in Sacred Music“ (Steve Metcalf).

gegenüber nahm seine kompositorische Tätigkeit immer breiteren Raum ein. Nach einer kurzen Zeit an der Universität Southampton wurde er 1975 Musikdirektor am *Clare College Cambridge*, ein Jahr später auch Fellow des Colleges. Er baute den Chor aus, der seit wenigen Jahren als gemischtes Ensemble einen neuen Akzent setzte in der von Jungen- und Männerchören geprägten englischen Chorlandschaft, besonders an den alten Universitäten.⁷² Bis zu seiner Entscheidung 1979, den sicheren Posten am *Clare College* gegen das Wagnis der Selbständigkeit einzutauschen, war Rutter mithin im engen Zirkel Cambridges und damit in der Bastion der kirchenmusikalischen Tradition Großbritanniens sozialisiert worden. Diese Verbindungen blieben eng. Bis heute lebt Rutter mit seiner Familie in einem kleinen Dorf in der Nähe der Universitätsstadt.

Rutter sah sich biografisch als Glied einer langen Kette sakraler Musikkultur in Großbritannien, als Vertreter englischer Kathedralmusik. Nicht durch Zufall hinterließ er bei einem Gesprächspartner den Eindruck einer „fervent love of the past“.⁷³ Nach zwei Seiten hin suchte er diese in einem typisch konservativen Duktus zu verteidigen und zugleich durch vorsichtige Weiterentwicklung zu bewahren: auf der einen Seite gegenüber der Avantgarde, auf der anderen gegenüber der in die Kirchen eindringenden Pop- und Rockmusik. Rutter verortete sich in der Gegenbewegung gegen die musikalische Moderne der 1960er Jahre, die er als eng, dogmatisch, geradezu „stalinistisch“, empfand, und sah sich als Teil eines größeren generationellen Aufbruchs, der sich durch konservativen Stil und die Wendung zum Publikum auszeichne.⁷⁴ Seine Haltung entsprach der konservativen Positionierung der englischen Kathedralmusik gegenüber der kompositorischen Moderne nach 1945.⁷⁵ Gleichzeitig ordnete er sich in eine reformerische Strömung der amerikanischen Kirchenmusik ein, die als „American school of sacred music composition“ bezeichnet wurde und die sich aus den weiteren Transformationsprozessen des amerikanischen und europäischen Christentums seit den 1960er Jahren erklärt.⁷⁶

Als populären Romantiker beschrieb ihn der amerikanische Kirchenmusiker und Musikwissenschaftler Paul Westermeyer. Rutters Musik setze die Hörer in eine gezuckerte Blase abseits der Realität, da ihr jedes Bewusstsein für die Dissonanz,

⁷² Zur Biografie vgl. Matthew Greenall, John Rutter, in: Grove Music Online, 20.1.2001, doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48584 [26.7.2021]; John Rutter interviewed by Alan Macfarlane, 28.1.2009 (University of Cambridge, Repository Apollo), www.dspace.cam.ac.uk/handle/1810/218350 [26.7.2021].

⁷³ Spice, John Rutter, S. 26.

⁷⁴ The Telegraph vom 21.12.2011: „John Rutter: A Modern Hero for Harmony. Choral Composer John Rutter Talks to Adam Sweeting about his Love of Melody“; Haddon, Making Music, S. 180 f.

⁷⁵ Vgl. Martin Thomas, English Cathedral Music and Liturgy in the Twentieth Century, Farnham/Burlington 2015.

⁷⁶ Sharp, Sacred Music, S. 39; zum kirchenmusikalischen Hintergrund vgl. John Ogasapian, Church Music in America, 1620–2000, Macon 2007, S. 252–265; zur Transformation des Christentums vgl. David Hempton/Hugh McLeod (Hrsg.), Secularization and Religious Innovation in the North Atlantic World, Oxford 2017.

die Gebrochenheit, die Dunkelheit der Welt und des Evangeliums fehle.⁷⁷ Ihre Flüchtigkeit kritisierte auch Debra Bendis, Redakteurin bei *Christian Century*, so sehr sie auch die Belebung der Kirchenmusik durch die Popularität von Rutters Werken schätzte. Der musikalische Eindruck schmelze rasch dahin, bis nichts mehr davon übrig bleibe.⁷⁸ Zu solchen und ähnlichen Urteilen gelangte eine Reihe von Musikkritikern – die Musik sei zu durchschaubar, effekthascherisch, unterkomplex, zu glatt, charakterisiert durch „a cloying sweetness that tends towards the bland“.⁷⁹ Das focht und ficht weder Rutters Fans an, noch mindert es seinen kommerziellen Erfolg. Als Susan Elkin, Journalistin bei *The Daily Telegraph* und selbst Chorsängerin, Rutters Musik als banal und seine Werke als „rubbish“ bezeichnete, erntete sie empörte Leserbriefe.⁸⁰ Rutter sei der Bruce Springsteen der Sakralmusik, so ein junger amerikanischer Organist.⁸¹ Seine Musik war populär. Und sie ließ sich konservativ lesen.

V. An English Christmas. Nationale Identitäten und die Feier von Weihnachten

An Weihnachten geht Rutters Popularitätskurve jedes Jahr steil nach oben. Seine Weihnachtslieder sind zum festen Bestandteil des Weihnachtsfests in Großbritannien wie in den USA geworden. Als *The Guardian* den Komponisten im Jahr 2000 als das musikalische Äquivalent von Charles Dickens bezeichnete, der literarischen Verkörperung des britischen Weihnachtsfests („A Christmas Carol“, 1843), war seine Erhebung in den Adelsstand der Populärkultur perfekt.⁸² In Rutters Weihnachtsliedern jubilierten Chöre in den höchsten Tönen oder singen das Jesuskind in den Schlaf, klingeln Glöckchen, säuseln Pikkoloflöten oder erklingen Harfenarpeggios. „The cuter characters in Disney’s vintage cartoons used to leave a trail of what was called ‘Disney dust’ as they moved around the screen; Rutter’s tunes do exactly the same in sound“, kommentierte *The Times* bissig.⁸³

Chorstücke zu Weihnachten gehörten zu Rutters frühesten Kompositionen, angefertigt für Kammerorchester und Chor am *Clare College*. Durch Vermittlung von David Willcocks veröffentlichte Oxford University Press eine Auswahl, darunter

⁷⁷ Paul Westermeyer, John Rutter. Popular Romantic, in: *Christian Century* 11 (1994) H. 35, S. 1158 f.

⁷⁸ Debra Bendis, John Rutter. The Churches’ Court Composer, in: *Christian Century* 11 (1994) H. 35, S. 1156–1158.

⁷⁹ *The Times* vom 13.12.2008: „John Rutter, A Christmas Festival, Collegium“ (Sarah Urwin Jones); außerdem u. a. *The Times* vom 28.9.2005: „John Rutter 60th Birthday Gala“ (Neil Fisher).

⁸⁰ Vgl. *The Daily Telegraph* vom 2.12.2000: „Passions Polished and Perfected“ (Susan Elkin) und vom 9.12.2000: „Letters to the Editor“.

⁸¹ Vgl. *Tampa Bay Times* vom 17.10.2005: „A Star Rises in Sacred Music“. Zu konservativen Lesarten von Bruce Springsteens Musik vgl. *Politico* vom 5.3.2012: „Bruce gives GOP Reason to Believe“ (Tim Mak), www.politico.com/story/2012/03/springsteens-lyrics-are-ties-that-bind-him-to-gop-073633 [26.7.2021].

⁸² Vgl. *The Guardian* vom 22.12.2000: „Sing a Song for Christmas“ (Stephen Moss).

⁸³ *The Times* vom 10.12.2002: „Soothing Voices“ (Geoff Brown).

auch Rutters bis heute populäres „Shepherd’s Pipe Carol“.⁸⁴ Dies prädestinierte den Studenten für eine Editionsarbeit, die David Willcocks für den Verlag übernommen hatte: Die Edition einer Chorbuch-Reihe für das Weihnachtsfest. Den ersten Band von „Carols for Choirs“ hatte Willcocks im Verein mit dem Dirigenten Reginald Jacques verantwortet,⁸⁵ nach dessen Tod 1969 machte er Rutter zu seinem Ko-Editor. Als der zweite Band 1970 erschien, enthielt er schon Rutters „Shepherd’s Pipe Carol“. Die Reihe, in der bis 1980 vier von Willcocks und Rutter verantwortete Bände erschienen (ergänzt um eine Kompendium-Edition 1987),⁸⁶ etablierte einen Kanon von Weihnachtsliedern, der sich in wenigen Jahrzehnten in der englischsprachigen Welt durchsetzen sollte. „Carols for Choirs 1“ und „Carols for Choirs 2“ gehören zu den erfolgreichsten Büchern des Verlags, mit Verkaufszahlen von jeweils über einer Million Exemplare.⁸⁷ Die Bücher, die auf Laienchöre zielen, bieten eine Mischung aus traditionellen Weihnachtsliedern beziehungsweise geistlicher Weihnachtsmusik aus ganz Europa, zumeist von den Herausgebern neu arrangiert, und neuen Kompositionen britischer Komponisten, etwa von Ralph Vaughan-Williams, Benjamin Britten oder William Walton. Die Sätze wurden nicht allein für liturgische Zwecke verwendet, sondern füllten bald schon landauf, landab die Programme von Weihnachtskonzerten nicht kirchlich gebundener *Choral Societies*.⁸⁸ Die geistlichen Kompositionen wurden so in die breite Gesellschaft getragen.

Die Chorbuch-Reihe entsprang einer Musikkultur, die das britische Weihnachtsfest seit dem Ersten Weltkrieg entscheidend prägte und die sich um *King’s College Cambridge* entfaltet hatte. Zusammen mit der Musik an den großen Kathedralen übte jene an den Kapellen der großen Colleges der alten Universitäten über Jahrhunderte bestimmenden Einfluss auf die geistliche Musik Großbritanniens aus. Mit der Gestaltung der Liturgie beauftragt und konzentriert auf Chormusik a cappella oder mit Orgelbegleitung definierten die Chöre den Klang des anglikanischen Gottesdiensts. Sie bestanden – und bestehen in vielen Fällen bis heute – traditionell aus Jungen und Männern, wobei Rutters Arbeit am *Clare College* in den 1970er Jahren von einer Öffnung für Frauenstimmen zeugte. Der Chor und die Chorleiter von *King’s College Cambridge* wurden seit dem beginnenden 20. Jahrhundert aus zwei Gründen musikalisch stilprägend: Zum einen formten die Musikdirektoren der *Chapel*, vor allem Arthur Henry Mann (1876–1929), Bernhard Ord (1929–1957) und David Willcocks (1957–1974), einen spezifischen Chorklang, der sich in die *English cathedral tradition* fügte, als typisch englisch galt und vorbildhaft

⁸⁴ Vgl. John Rutter interviewed by Alan Macfarlane, 28.1.2009; John Rutter, *Shepherd’s Pipe Carol*, Oxford 1967.

⁸⁵ Vgl. *Carols for Choirs 1. Fifty Christmas Carols*, hrsg. und arrangiert von Reginald Jacques / David Willcocks, Oxford 1961.

⁸⁶ Vgl. *Carols for Choirs 2*; *Carols for Choirs 3*; *Carols for Choirs 4*, und *100 Carols for Choirs*.

⁸⁷ Vgl. BBC Sounds, Christopher Morris u. a., Last Word, 19.12.2014; www.bbc.co.uk/sounds/play/b04v66nd [26.7.2021].

⁸⁸ Vgl. Alexandra Coghlan, *Carols from King’s. The Stories of Our Favourite Carols from King’s College*, London 2019, S. 165.

wirkte. Er zeichnete sich durch die Jungenstimmen im Chor aus, die durch den Einsatz der Kopfstimme in der Höhe vibrationslose Klarheit und Durchsichtigkeit erreichten. Die von jungen Männern gesungenen Tenor- und Bassstimmen fügten sich ein, die Dynamik und Gestaltung der Sätze blieb zurückhaltend, der Text indes wurde deutlich artikuliert, so dass ein Klangteppich entstand, der von der Akustik der Kathedralen beziehungsweise *College Chapels* mit ihren langen Nachhallzeiten getragen wurde und so zu vollem Effekt kam.⁸⁹ *King's College* stand nicht nur im Zentrum dieser Entwicklung, sondern eignete sie sich auch als Markenimage an. Denn auch die Verantwortlichen dort verstanden sich auf das Musikgeschäft, so dass durch die professionelle Vermarktung des Chors, seine CD-Aufnahmen und weltweiten Konzerttourneen dieser Klang große Verbreitung fand. Nicht zuletzt machte die BBC *King's College Choir* zu einem nationalen Symbol.⁹⁰

Zum anderen rührte die stilprägende Wirkung des Cambridger College-Chores von der Gestaltung des Weihnachtsgottesdiensts her, den die BBC über ihre Radiosender seit 1928 national und seit 1932 auch international (seit 1965 über den BBC *World Service*) jährlich am späten Nachmittag des 24. Dezember ausstrahlte. Seit 1938 schaltete sich das *Mutual Broadcasting System of America* zu, und auch in einigen europäischen Ländern war der Gottesdienst zu hören.⁹¹ Amerikanische Sender übernahmen das Format wieder seit dem Jahr 1979 – mit großem Erfolg.⁹² Im Fernsehen zeigte die BBC seit 1963 eine vorproduzierte Kurzversion des Gottesdiensts. Auch in den USA strahlte die Radioübertragung seit den 1980er Jahren weit aus, so dass Gottesdienste nach dem Vorbild von *King's* in die durch das imperiale Mutterland geprägte Weihnachtskultur vieler Länder des vormaligen Empires eingingen.⁹³

„A Festival of Nine Lessons and Carols“ ist eine Abfolge von Schriftlesungen und Weihnachtsliedern, die als liturgische Form an Weihnachten 1918 erstmals in *King's College Chapel* vom amtierenden *Chaplain* Eric Milner-White nach einem südenglischen Vorbild aus den 1880er Jahren eingeführt worden war. Der Desillusionierung, Verbitterung und dem Glaubensverlust vieler junger Männer nach dem Ersten Weltkrieg wollte Milner-White mittels einer reformierten Liturgie begegnen, die ein ästhetisches und emotionales Glaubenserlebnis schaffen sollte. Zugleich war der Liturgie eine klare Hierarchie eingeschrieben: sowohl theologisch in der Abfolge der Lesungen vom Alten zum Neuen Testament als auch sozial, da sich die Reihenfolge der Lektoren für die einzelnen Lesungen an der Kirchenhierarchie orientierte. Nach Umstellungen und Streichungen im folgenden Jahr etablierte sich die

⁸⁹ Vgl. Timothy Day, *I Saw Eternity the Other Night*. King's College, Cambridge, and an English Singing Style, London 2018.

⁹⁰ Vgl. Timothy Day, „The Most Famous Choir in the World?“. The Choir since 1929, in: Jean Michael Massing/Nicolette Zeeman (Hrsg.), *King's College Chapel 1515–2015*. Art, Music and Religion in Cambridge, London/Turnhout 2014, S. 347–362, und Jacob Sagrans, *Early Music and the Choir of King's College, Cambridge, 1958 to 2015*, Diss., Montreal 2016.

⁹¹ Vgl. Heather Wiebe, *Britten's Unquiet Past. Sound and Memory in Postwar Reconstruction*, Cambridge u. a. 2012, S. 50, Anm. 30.

⁹² Vgl. Nicholas Nash, „A Right Prelude to Christmas“. A History of A Festival of Nine Lessons and Carols, in: Massing/Zeeaman (Hrsg.), *King's College Chapel*, S. 323–343, hier S. 342.

⁹³ Vgl. ebenda, S. 342 f.

Form des Gottesdiensts 1919 als Modell, das bis in die Gegenwart Gültigkeit hat.⁹⁴ Mit den Übertragungen der BBC wurde „A Festival of Nine Lessons and Carols“ zu einem Fixpunkt der Weihnachtsfeierlichkeiten des Bürgertums – in Großbritannien genauso wie in den Ländern des Empire.⁹⁵ So fügte sich das Festival in die imperiale Kultur des britischen Weihnachtsfests im 20. Jahrhundert ein.⁹⁶

Der Zweite Weltkrieg lud den Gottesdienst noch weiter mit nationaler Bedeutung auf: Er verband Front und Heimat im gesamten Empire in der weihnachtlichen Andacht und der Bitte um Frieden. In deutschen Kriegsgefangenenlagern etwa inszenierten britische Soldaten nach dem Modell aus der *College Chapel* in Cambridge ihre eigenen „Nine Lessons and Carols“.⁹⁷ Dieser Bedeutungsgewinn stand in engem Zusammenhang mit der Transformation der Rolle der anglikanischen Kirche in der britischen Gesellschaft in den 1930er und 1940er Jahren, die seitdem weniger als religiöse Institution denn als Symbol von *Englishness* und Bewahrerin nationaler Tradition wahrgenommen wurde.⁹⁸

Während der zwei Stunden dauernden Übertragung des „Festivals of Nine Lessons and Carols“, kommentierte der Journalist Michael Henderson in typisch britisch-nationalem Überschwang 2012, „Cambridge once again becomes the centre of the world“. Nach dem Ende des Empire, nach Dekolonisation und dem Verlust des einstigen Weltmachtstatus spricht aus diesen Zeilen des konservativen Kolumnisten die Sehnsucht nach vergangener Größe und zugleich die Überzeugung, es existiere eine englisch geprägte, weltumspannende Kultur, deren Mittelpunkt weiterhin in der imperialen Metropole zu finden sei. „The English choral tradition, rooted in cathedral choirs and the colleges of our two greatest seats of learning, gives the lie to the absurd nostrum that this is ‚a land without music‘. It is one of our greatest achievements and is still very much alive“, unterstrich Henderson seine These.⁹⁹ Es passt ins Bild des gegenwärtigen englischen Nationalismus, dass er die antideutsche Spitze nicht aussparte. Dass Großbritannien ein Land ohne Musik sei, gehörte zu den kulturarroganten Topoi der deutschen Propaganda des Ersten Weltkriegs und bereichert seither den Zitatenschatz britischer beziehungsweise englischer Nationskonstruktionen.¹⁰⁰

⁹⁴ Vgl. ebenda und Jacob Sagrans, „What England Has Done for a Thousand Years“. Medievalism in Christmas Lessons and Carols Services, in: Stephen C. Meyer/Kirsten Yri (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, New York 2020, S. 205–223.

⁹⁵ Vgl. Mark Connelly, *Christmas. A Social History*, London/New York 1999, S. 140–144; auf die bürgerliche Schlagseite des „Festivals“ verwies Martin Johnes, *Christmas and the British. A Modern History*, London/New York 2016, S. 157.

⁹⁶ Vgl. Christopher Ferguson, *The Twentieth and Twenty-First Centuries*, in: Timothy Larsen (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Christmas*, Oxford/New York 2020, S. 51–64, hier S. 54; zur Bedeutung von Weihnachten für die imperiale Kultur vgl. Connelly, *Christmas*, S. 100–132.

⁹⁷ Vgl. Wiebe, *Unquiet Past*, S. 50 f., und Coghlan, *Carols from King's*, S. 124.

⁹⁸ Vgl. Wiebe, *Unquiet Past*, S. 50 f.

⁹⁹ *The Spectator* vom 15.12.2012: „Chorus of Approval“ (Michael Henderson).

¹⁰⁰ Vgl. z. B. Andrew Blake, *The Land without Music. Music, Culture and Society in Twentieth-Century Britain*, Manchester/New York 1997; zur Konstruktion nationaler Identität vgl.

Seit dem frühen 20. Jahrhundert war der von einigen Kathedral- und College-Chören entwickelte Stil des Chorgesangs national aufgeladen worden. Man glaubte in ihm englische Wesenseigenschaften wie Zurückhaltung, Höflichkeit oder Ausgeglichenheit ausgedrückt und machte ihn gleichzeitig zu einem Symbol von authentischer *Englishness*. Der Chor von *King's College Cambridge* wurde zum „ultimate symbol of English self-effacement“.¹⁰¹ Obwohl der Stil eine Erfindung des 20. Jahrhunderts war, wurde ihm die Qualität des Historischen zugesprochen, des ewigen, durch die Jahrhunderte immer gleichen Singens im christlichen England. Timothy Day hat gezeigt, wie sich dieses Narrativ in den reformerischen Aufbrüchen in der Anglikanischen Kirche um das von der Romantik inspirierte *Oxford Movement* herausgebildet hat, um nationale Spezifika der Spiritualität im Rückgriff auf angeblich mittelalterliche Vorbilder zu substantiieren.¹⁰²

„A Festival of Nine Lessons and Carols“ trug seit dem Ersten Weltkrieg zur Verbreitung dieses Narrativs und seiner weiteren Nationalisierung entscheidend bei: Der Gottesdienst galt als Inbegriff einer bis ins Spätmittelalter zurückreichenden nationalen Tradition.¹⁰³ Das Festival kleidete dieses Narrativ in Musik, die Performanz der Liturgie in der prachtvollen spätgotischen Kirche stattete es mit einer überwältigenden visuellen Ästhetik aus, und die Radioübertragung machte es überall und für jede und jeden zugänglich. So wurde nicht allein die Konstruktion historischer Kontinuität, sondern auch der elitäre Ort verborgen, den *King's College Cambridge* in der britischen Klassengesellschaft darstellte.¹⁰⁴ Es verwundert nicht, dass Eric Hobsbawm, der seine Studienzeit in diesem College verbracht hatte, in seinem einflussreichen Buch „The Invention of Tradition“ zuallererst auf das „Festival of Nine Lessons and Carols“ verwies.¹⁰⁵

In diesem institutionellen Zusammenhang sind Rutters Weihnachtsliedkompositionen situiert, was nicht zuletzt zwei Kompositionsaufträge von *King's College* für die „Festivals“ von 1987 und 1999 zeigen.¹⁰⁶ Rutter wurde nicht müde, der Form des *Carols* seine Reverenz zu erweisen. Darunter werden in englischsprachigen Ländern Weihnachtslieder verstanden, die in einer Tradition populären Singens stehen. Der Begriff geht zurück auf das Mittelalter und bezeichnet Lieder in englischer oder lateinischer Sprache, bei denen jeweils Strophe und Refrain wech-

Richard Weight, *Patriots. National Identity in Britain 1940–2000*, London/Basingstoke/Oxford 2002.

¹⁰¹ The Spectator vom 15.12.2018: „Divinely Reticent“ (Alexandra Coghlan).

¹⁰² Vgl. Day, *Eternity*, S. 1–50.

¹⁰³ Vgl. Sagrans, *What England Has Done*.

¹⁰⁴ Zur elitären Kultur von *King's College Choir* vgl. Sagrans, *Early Music*, S. 69–98.

¹⁰⁵ Vgl. Eric Hobsbawm, Introduction. *Inventing Traditions*, in: Ders./Terence Ranger (Hrsg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge/New York 2013, S. 1–14, hier S. 1.

¹⁰⁶ So entstand 1987 „What sweeter music“, das sechs Jahre später zum Soundtrack für einen Werbespot des Autobauers Volvo mutierte. Vgl. Programmheft: *A Festival of Nine Lessons and Carols, Christmas Eve 2018*, S. 47: *Christmas Commissions at King's*; mediad.publicbroadcasting.net/p/wrti/files/201812/9lc_order_of_service_2018.pdf [26.7.2021]. Zum Hintergrund vgl. Timothy D. Taylor, *The Sounds of Capitalism. Advertising, Music, and the Conquest of Culture*, Chicago/London 2012.

selten und zu denen man tanzen oder im Rahmen von Prozessionen voranschreiten konnte. *Carols* hatten ihren Platz bei Hofe, bei liturgischen Feiern und in der populären Kultur. Hier dominierte eine Form des religiös-moralischen *Carols* mit oft weihnachtlichen Themen, in der sich Volks- und Tanzlied mischten. Auf diese Tradition beriefen sich die Wiederentdecker des *Carols* im 19. Jahrhundert. Nachdem durch Reformation und Puritanismus die Form des *Carols* im geistlichen Liedgut an den Rand gedrängt worden war, wurden sie zum Sammlerobjekt der britischen Romantik, die in ihnen wahre Volkskunst überliefert glaubte und im *carolling*, dem Umherziehen von Gesangsgruppen an Weihnachten zur Überbringung guter Wünsche, eine tief in der Volkskultur verankerte soziale Praxis sah. Die Sammlung ging einher mit der Adaption einzelner Lieder an den viktorianischen Geschmack sowie mit Neukompositionen und Editionen – immer mit dem Ziel, eine vorgeblich verlorene Tradition in Kirche und Alltagskultur neu zu beleben.¹⁰⁷

In diese historische Linie ordnet sich die Edition von Willcocks und Rutter ein. *Carols* und ihr gemeinsames Singen an Weihnachten, ob in der Kirche, auf der Straße oder in den eigenen vier Wänden, sind eine viktorianische Erfindung, wie die britische Kultur des Weihnachtsfests überhaupt aus dem viktorianischen Zeitalter stammt.¹⁰⁸ Sie gelten als Ingredienz eines spezifisch englischen Weihnachtens, gar als „key expression of Englishness“,¹⁰⁹ und hierin dürfte wohl der Kern des modernen Verständnisses des *Carols* liegen. Denn formal ist diese musikalische Form schwer zu fassen und kaum von anderen Weihnachtsliedern wie *Hymns* oder Pop-Songs abzugrenzen.

Für Rutter, der zu ihrer Popularität in den letzten Jahrzehnten nicht unwesentlich beigetragen hat, scheinen *Carols* vor allem drei Charakteristika zu besitzen: zum Ersten ihr Changieren zwischen Volks- und Kunstmusik, die Mischung aus „[a]rt and artlessness, the polished and the instinctive“, wie ein Musikkritiker vermerkte;¹¹⁰ zum Zweiten ihr Akzent auf Melodie und Tanz, Einfachheit und Kindlichkeit;¹¹¹ zum Dritten ihre emotionale Kraft: „They have all this extraordinary ability to just awaken happy memories [...], somehow hearing the music of Christmas brings back the magic and the mood of Christmas.“¹¹² Es geht mithin um die Erzeugung einer wohligen Erinnerung an die Weihnachtsfeste der Kindheit, an sorgenfreie Momente in einer geordneten Welt von Familie, Gemeinschaft und Konsum. Eines religiösen Hintergrunds bedarf es dafür nicht unbedingt, ohnehin

¹⁰⁷ Vgl. John Sevens/Dennis Libby, Carol, in: Grove Music Online, 20.1.2001; doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04974 [26.7.2021], und Barry Cooper, Christmas Carols, in: Sheila Whiteley (Hrsg.), Christmas, Ideology and Popular Culture, Edinburgh 2008, S. 88–97.

¹⁰⁸ John Storey, The Invention of the English Christmas, in: Whiteley (Hrsg.), Christmas, S. 17–31.

¹⁰⁹ Connelly, Christmas, S. 99.

¹¹⁰ The Times vom 3.11.1992: „Tis the season to be authentic“ (Richard Morrison).

¹¹¹ Vgl. McBain, The Music of John Rutter, S. 24.

¹¹² National Public Radio vom 20.12.2008: „Composer John Rutter about the Art of the Christmas Carol“ (Andrea Seabrook).

nimmt der Agnostiker Rutter von jeder Theologisierung seiner Werke Abstand.¹¹³ Die christlichen Texte und musikalischen Formen fungieren vielmehr als Erinnerungsschnipsel oder Traditionsgefäße und fügen sich so in die säkularisierte Weihnachtskultur der Gegenwart.¹¹⁴ Gleichwohl lässt sich Rutters Musik ebenso in eine weiterhin religiös durchdrungene Kultur des Weihnachtsfests einpassen, ganz analog zu seinen übrigen geistlichen Werken. Wenn sich am Ende des 20. Jahrhunderts in den westlichen Gesellschaften zwei Weihnachtskulturen ausgebildet hatten, eine religiöse und eine säkulare, so funktionierte Rutters Musik in beiden.¹¹⁵ Seine *Carols* eignen sich gleichermaßen für Liturgie und Kaufhaus; das macht sie so populär.

Dazu trägt Rutters Vermarktungsmaschinerie nicht unwesentlich bei, die rund um Weihnachten den Markt mit CDs in immer neuen Varianten und nun auch mit Download-Files bedient. Auch mit „John Rutter’s Christmas Celebration“ in der *Royal Albert Hall* in London partizipiert der Komponist jährlich an der weihnachtlichen Konsum- und Unterhaltungskultur: ein Konzertevent mit dem *Royal Philharmonic Orchestra* unter Rutters Dirigtat, *Carol*-Klassikern zum Mitsingen, einem *Christmas Quiz* und 5.200 zahlenden Zuhörerinnen und Zuhörern.¹¹⁶ Solche *Carol*-Konzerte haben sich in Großbritannien als fester Bestandteil des adventlichen Kalenders etabliert.¹¹⁷

Die Nationalisierung des Weihnachtsfests, die im 20. und 21. Jahrhundert ein globales Phänomen darstellte,¹¹⁸ zeigte sich im britischen Fall auch an bestimmten Lesarten dieser gesellschaftlichen Fixpunkte: „It is one of the great joys of English life“, kommentierte *The Times* im Millenniumsjahr,

„that the season of holly and ivy is also a time for sweet singing in the choir. [...] Choral music is at any time of year one of this country’s most sublime musical achievements. It combines the austere purity of worship and our folk memories of mossy village churches in a green and pleasant land, building from them a haunting tonal architecture with foundations in the depths of our collective being.“¹¹⁹

Mitunter wurde das gesellschaftliche Singen im Chor zu einem einzigartigen Gut stilisiert und zu einem Fixpunkt nationalen Stolzes: „These days, Britain might not

¹¹³ Vgl. John Rutter interviewed by Alan Macfarlane, 28.1.2009.

¹¹⁴ Vgl. David Nash, Secularity, in: Timothy Larsen (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Christmas*, Oxford/New York 2020, S. 560–569, und Day, *Eternity*, S. 277–295.

¹¹⁵ Zur Parallelität einer religiösen und einer säkularen Weihnachtskultur vgl. Christopher Ferguson, *The Twentieth and Twenty-First Centuries*, in: Larsen (Hrsg.), *Oxford Handbook of Christmas*, S. 51–64, hier S. 54.

¹¹⁶ Vgl. z. B. Royal Albert Hall, John Rutter’s Christmas Celebration, 11.12.2019; www.royalalberthall.com/tickets/events/2019/john-rutters-christmas-celebration-2019 [26.7.2021].

¹¹⁷ Vgl. Cooper, *Christmas Carols*, in: Whiteley (Hrsg.), *Christmas*, S. 95–97.

¹¹⁸ Vgl. Ferguson, *Centuries*, in: Larsen (Hrsg.), *Oxford Handbook of Christmas*.

¹¹⁹ *The Times* vom 4.12.2000: „Where Airy Voices Lead“.

be much cop at building domes and bridges, and it no longer seems able to run a health service or a railway system. But there are some things we can still do and that you feel obliquely proud to be part of. Producing choirs out of communities is one of them.“¹²⁰ Niedergang allenthalben, nur im Kulturellen verteidigt Großbritannien seine Weltmachtstellung, so lautete zugespitzt die Botschaft im Jahr 2000.¹²¹ Eine Dekade später war der *Daily Telegraph* nicht nur weiterhin davon überzeugt, dass „British choirs lead the world“, sondern auch dass die kirchliche Gesangkultur die beste Rückzugsmöglichkeit aus der krisenhaften Gegenwart sei. „Anyone who feels assaulted by the weight of economic doom [...] should try an hour of Gibbons, Byrd or Herbert Howells with a decent choir“ – oder John Rutter, könnte man hinzufügen.¹²² Musik diene der Fundierung nationaler Identität.¹²³

In genau dieser Weise werden Rutters Weihnachtsmusik und die Kultur, die sich um die Praxis des Musik-Machens gebildet hat, beschrieben: als Ausdruck wahrer, der Zeit enthobener, immer gleicher *Englishness*, als Lebenskultur um Kirche, Dorf, Gemeinschaft und Familie, als pastorale und rurale Idylle. Die Musik wird narrativ umwoben, nicht zuletzt vom Komponisten selbst – bis hinein in seine Selbststilisierung als einfacher musikalischer Handwerker auf dem englischen Dorf. Nur zu gern wird diese Erzählung von Journalisten aufgenommen, zumal sie amerikanische Klischees von Großbritannien bestärkt: „It is the sort of English village which you may find on Christmas cards: a medieval church, a placid river, thatched cottages, swans. So it's no great surprise that it is also where you can find John Rutter“, war 2017 in der *New York Times* zu lesen.¹²⁴

Diese Bilder und Erzählungen zitieren aus einem einflussreichen Narrativ des Nationalen, das sich seit den 1920er Jahren etabliert hat und das typisch Englische beschreibt – wohlgemerkt nicht das Britische. Die Idee des „kleinen Mannes“ als Hüter nationaler Charaktereigenschaften zeichnete es ebenso aus wie das Loblied auf die englische, dörflich geprägte Landschaft. Stanley Baldwin, konservativer Premierminister der Zwischenkriegszeit, und George Orwell, linker Schriftsteller und Publizist, gehörten zu den bekanntesten Konstrukteuren der über Parteilinien hinweg integrierenden Erzählung.¹²⁵ Rutters Musik zu Weihnachten, gab *The Telegraph* 2011 zu bedenken, sei deshalb so erfolgreich, weil „his tolerant, nostalgic Englishness“ bei der Hörerschaft eine ebenjener Idee von *Englishness* zu-

¹²⁰ The Daily Telegraph vom 2.12.2000: „Passions Polished and Perfected“.

¹²¹ Zum thatcheristischen Narrativ von britischer Kunst und Kultur als erfolgreichem nationalen Produkt im internationalen Wettbewerb vgl. Robert Hewison, *Culture and Consensus. England, Art and Politics since 1940*, überarbeitete Aufl., London 1997, S. 251–294.

¹²² The Daily Telegraph vom 3.12.2011: „Lift Up your Voices in Praise of our Brilliant British Choirs“ (Michael White).

¹²³ Vgl. mit einem Fokus auf der Popmusik Irene Morra, *Britishness, Popular Music, and National Identity. The Making of Modern Britain*, New York/London 2014.

¹²⁴ The New York Times vom 16.12.2017: „The Composer who Owns Christmas“ (Michael White).

¹²⁵ Vgl. Peter Mandler, *The English National Character. The History of an Idea from Edmund Burke to Tony Blair*, New Haven/London 2006, S. 143–195.

gewandte Saite zum Klingen bringe.¹²⁶ Sie war Teil der *Pop-Englishness* und damit ein bisher kaum beachtetes Pendant zu Punk, Britpop und Northern Soul.¹²⁷ Vor diesem Hintergrund lässt sich Rutters Popularität tatsächlich auch als kultureller Ausdruck eines sich seit der Jahrtausendwende herausbildenden neuen englischen Nationalismus deuten. Befeuert und radikalisiert wurde er durch Devolution, Deindustrialisierung, Migration, kulturelle Globalisierung und einen populistischen Politikstil; in der britischen Entscheidung für den Austritt aus der Europäischen Union entfaltete er destruktive Wirkung.¹²⁸ Doch diese Politisierung war nicht notwendigerweise angelegt und Rutters Musik bestimmt keiner ihrer Treiber.

Nichtsdestoweniger manifestierten sich darin Vorstellungen von *Englishness*, die mit den britischen Realitäten der jüngsten Zeitgeschichte wenig gemein haben. Weder fanden sich die Konflikthaftigkeit der postimperialen, multikulturellen und multireligiösen Gesellschaft wieder noch die dominierend großstädtischen Kulturen noch die sozialen Verwerfungen des britischen Neoliberalismus. Im Gegenteil, die um Rutters Musik entstandene weihnachtliche Festkultur beschwor ein weißes, christliches, von der Moderne unberührtes, wohl geordnetes England imperialer Größe. Sie hatte einen dezidiert konservativen Klang.

Und dieser Klang reichte weit über das Vereinigte Königreich hinaus. Die Rezeption der Musik in den USA spielte in die Vorstellungswelten einer gemeinsamen christlich-abendländischen Tradition angelsächsisch geprägter Nationen, diejenige in Australien und Kanada in solche der *Anglosphere*, die seit den 1990er Jahren in konservativen Zirkeln populär wurden.¹²⁹ In gewisser Weise stellen Rutters *Carols* das Gegenstück zu den weihnachtlichen Pop-Songs dar, die als Produkte des US-amerikanischen Musikgeschäfts Eingang in das Musikrepertoire Großbritanniens gefunden haben.¹³⁰ In seinem Fall erfolgte der Transfer in die andere Richtung, getragen von der transatlantischen Musikkultur populärer Klassik, die nicht weniger Teil westlicher Popkultur ist als Rock, Pop oder Punk.¹³¹

¹²⁶ The Telegraph vom 21.12.2011: „John Rutter: A Modern Hero for Harmony“.

¹²⁷ Vgl. Kari Kallioniemi, *Englishness, Pop and Post-War Britain*, Bristol/Chicago 2016.

¹²⁸ Vgl. Michael Kenny, *The Politics of English Nationhood*, Oxford/New York 2014.

¹²⁹ Vgl. Michael Kenny/Nick Pearce, *Shadows of Empire. The Anglosphere in British Politics*, Cambridge/Medford 2018; zur Rezeption in Australien vgl. z. B. Sydney Morning Herald vom 9.7.2019: „A very English superstar“; zu Kanada z. B. La Scena Musicale vom 13.7.2018: „At Home and Abroad with Composer John Rutter“ (Charles Geyer); myscena.org/charles-geyer/at-home-and-abroad-with-composer-john-rutter [26.7.2021]. Zur postimperialen Einordnung Rutters vgl. Stephen Banfield/Iean Russell, *England (i)*, Kap. 3.1.: *Music and the British Empire*, in: Grove Music Online, 20.1.2001; doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40044 [26.7.2021].

¹³⁰ Zum Einfluss US-amerikanischer Popmusik auf das weihnachtliche Musikrepertoire vgl. Todd Decker, *Carols and Music since 1900*, in: Larsen (Hrsg.), *Oxford Handbook of Christmas*, S. 329–345.

¹³¹ Vgl. Geisthövel/Mrozek (Hrsg.), *Popgeschichte*, Bd. 1; Bodo Mrozek/Alexa Geisthövel/Jürgen Danyel (Hrsg.), *Popgeschichte*, Bd. 2: *Zeithistorische Fallstudien 1958–1988*, Bielefeld 2014.

VI. Die konservativen Potenziale der populären Klassik und die Fluidität der Popkultur

Nicht jeder Chorsänger, der Rutters Musik sang, nicht jede Harfinistin, die Rutters Musik spielte, nicht jeder Dirigent, der eine von Rutters Kompositionen wählte, nicht jede Konzertgängerin, die in seinen Klangwelten versank, war konservativ. Dies zu behaupten wäre absurd. Aber jede und jeder Einzelne hatte die Möglichkeit, sich die konservativen Potenziale dieser Musik anzueignen – als Ausweis einer Lebenshaltung, als Ingredienz eines Lebensstils oder auch als politisches Symbol.¹³² Um die Praxis des Musizierens oder des Musikhörens konnten sich Kulturen des Konservativen ausbilden, die den kulturellen Konservatismus der Musik in soziale, alltägliche Zusammenhänge überführten. Besonders deutlich wird die Vielschichtigkeit der Aneignungsmöglichkeiten im Blick auf die national so verschiedenen Rezeptionsweisen Rutters: Während seine Musik in Großbritannien eine nationale Aufladung erfuhr, verblieb sie in Deutschland im Rahmen der geistlichen Chormusik, wo sie von der neuen „stilistischen Pluralität“ in der Kirchenmusik der Gegenwart zeugte.¹³³ Die konservative Gestalt der Kompositionen hingegen, die in musikalischer Form und Struktur angelegt ist und die sich aus einer geteilten Auffassung über die (europäische) Musikgeschichte erklärt, tradierte sich über alle nationalen Brüche hinweg. Sie ist der Musik im wahrsten Sinne des Wortes eingeschrieben.

Als Unternehmer in eigener Sache replizierte Rutter das Bild des erfolgreichen Individuums, des unternehmerischen Selbst,¹³⁴ das im Zentrum neoliberaler Weltdeutungen und nicht zuletzt des Thatcherismus stand. Er personifizierte den Künstlertyp, den Margaret Thatcher propagierte – ohne dass er sich je öffentlich politisch positioniert hätte.¹³⁵ Rutter lebte und lebt weiterhin gut von seiner Kunst, weil sie für ein breites Publikum attraktiv war, er war weder auf Kultursubventionen angewiesen noch auf staatliche Institutionen. Er machte sein Glück am Markt. Tatsächlich war der transatlantische Musikmarkt, dessen Logiken Rutter durch-

¹³² Vgl. Sven Oliver Müller/Martin Rempe, Vergemeinschaftung, Pluralisierung, Fragmentierung. Kommunikationsprozesse im Musikleben des 20. Jahrhunderts, in: Sven Oliver Müller/Martin Rempe/Jürgen Osterhammel (Hrsg.), Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert, Göttingen 2015, S. 9–24.

¹³³ Krummacher, Kirchenmusik, S. 490; Gustav A. Krieg, Kirchenmusik und Gesellschaft nach 1945, in: Winfried Böning (Hrsg.), Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven, Ostfildern 2007, S. 140–156, hier S. 149, und Peter Bubmann, Wandlungen in der kirchlichen Musik in den 1960er und 70er Jahren, in: Siegfried Hermle/Claudia Lepp/Harry Oelke (Hrsg.), Umbrüche. Der deutsche Protestantismus und die sozialen Bewegungen in den 1960er und 70er Jahren, Göttingen 2007, S. 303–324.

¹³⁴ Vgl. Ulrich Bröckling, Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt a. M. 2007.

¹³⁵ Eine Studie zur Kunst- und Kulturpolitik der Thatcher-Regierungen ist ein Desiderat; als Quellentext: Margaret Thatcher, *The Downing Street Years*, London 2011, S. 632–634; vgl. auch Bryan Appleyard, *The Arts*, in: Denis Kavanagh (Hrsg.), *The Thatcher Effect*, Oxford 1991, S. 305–315, und Chin-Tao Wu, *Privatising Culture. Corporate Art Intervention Since the 1980s*, London/New York 2002.

schaute, der Schlüssel zu seinem Erfolg. Er wusste zentrale Entwicklungen seit den 1970er Jahren für sich zu nutzen: die fortschreitende Transnationalisierung, Kommerzialisierung und Konsumkulturalisierung der klassischen Musik, die Möglichkeiten der Digitalisierung und Massenmedialisierung.¹³⁶ Früh erkannte er die Chancen des Internets: Bereits 1998 bereitete er einen über die Website *AOL Culture Finder* zusammengestellten Chor in den USA mittels E-Mails, Aufnahmen und einem Internet-Chat auf eine Aufführung von Händels „Messias“ unter seinem Dirigat in der *Carnegie Hall* in New York vor.¹³⁷ John Rutter gelang es, die Figur des verehrten Künstler-Komponisten, welche die Moderne geprägt hatte, in die Postmoderne zu transferieren. Die Popkultur hatte eben doch Raum für einen „composer hero“, nur gehörte der nun nicht mehr zur kompositorischen Avantgarde.¹³⁸

So unpolitisch Rutters Musik daherkam, so sehr wurde sie kulturpolitisch auf konservativer Seite positioniert. Denn die Kulturpolitik des Thatcherismus korrespondierte in der Musik mit der Kritik an der Avantgarde. Sie öffnete einem musikalischen Konservatismus die Türen, der auf eine spezifisch englische Tradition rekurrierte und sich auf das Populäre kaprizierte – im Gegensatz zu einer vorgeblich kontinental geprägten Kunstmusik, die auf eine kleine, musikalisch gebildete Elite zielte, deren Vertreter und Förderer die kulturpolitischen Schaltstellen des *Arts Council* und der BBC besetzt hielten.¹³⁹ Am Markt zu reüssieren hieß in dieser Sicht, das zu tun, was Kunst tun sollte: das breite Publikum erreichen und unterhalten. Die staatliche Zulassung des Radiosenders Classic FM, der sich auf die populäre Klassik spezialisierte und 1992 zu senden begann, war gegen die Programmpolitik des Klassiksenders BBC Radio 3 gerichtet. Seine Popularität in Großbritannien verdankt Rutter nicht zuletzt dieser Konkurrenz. Die konservative Kritik an der BBC entzündet sich bis in die Gegenwart gerade auch an ihrem Verhältnis zur populären Klassik. Es nimmt kaum wunder, dass John Rutter als Exempel für die aus der BBC verbannten Klassikstars bemüht wird,¹⁴⁰ wie überhaupt seine Nichtberücksichtigung durch die Musikwissenschaft beklagt wird.¹⁴¹ Diese konservative Politisierung ging Hand in Hand mit der Nationalisierung britischer Chor- und Gesangskultur. Sie trug und trägt Rutters Erfolg.

¹³⁶ Vgl. im Überblick Ruth Towse, *A Textbook of Cultural Economics*, Cambridge 2010, S. 405–433, sowie die einschlägigen Kapitel in: Dies. (Hrsg.), *A Handbook of Cultural Economics*, Cheltenham/Northampton 2011.

¹³⁷ Vgl. *The Times* vom 18.2.1998: „Halleluja for the Power of the Internet“.

¹³⁸ Dessen Verlust diagnostizierte dagegen Alex Ross, *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, London 2012, S. 562; zur massenkulturellen Inszenierung und Verehrung von Musikern vgl. Tim Blanning, *The Triumph of Music. The Rise of Composers, Musicians and Their Art*, Cambridge, Mass. 2008, und Jürgen Osterhammel, Kühle Meisterschaft. Dirigenten des frühen 20. Jahrhunderts zwischen Selbstdarstellung und Metierbeschreibung, in: Müller/Rempe/Osterhammel (Hrsg.), *Kommunikation*, S. 154–178.

¹³⁹ Vgl. Blake, *The Land without Music*, S. 64–67 und S. 223–230.

¹⁴⁰ Vgl. z. B. *Sunday Telegraph* vom 16.12.2012: „A Seasonal Hit Can Really Lay a Musician Low“ (Michael White).

¹⁴¹ Vgl. *The Daily Telegraph* vom 3.2.2001: „Bump Up the Volumes“ (Michael White).

Sein Aufstieg erfolgte zudem vor dem Hintergrund der religiösen Transformationsprozesse, die sich in Europa wie den USA seit den 1960er Jahren Bahn brachen, wenn auch in geradezu entgegengesetzter Weise.¹⁴² Während in Europa das Christentum seine dominierende kulturelle wie soziale Stellung einbüßte und in einer ebenso multireligiösen wie säkularen Gesellschaft einen neuen Platz finden musste, bildete ein missionarischer, evangelikaler Protestantismus in den USA eine politische Kraft, die seit den 1970er Jahren als wichtige Strömung des *New Conservatism* beziehungsweise der *New Right* den Kurs der Republikanischen Partei entscheidend beeinflusste und dem konservativen Christentum eine kulturell einflussreiche Stimme verlieh.¹⁴³

Diese Transformationsprozesse waren indes kulturell keineswegs eindeutig markiert. Einerseits wurden sie von reformerischen Bewegungen angestoßen, die eine Öffnung der Kirchen zur Welt einforderten, mithin auf eine Liberalisierung von Glaubensvollzügen drängten. Andererseits wurden sie als Alternative zu ebenjener gesellschaftlichen Liberalisierung entworfen, die als Kampfansage an eine gute Gesellschaftsordnung und eine lebendige Tradition verstanden wurde. Rutters Musik verband beides in sich. Sie integrierte Neues, indem sie sich dem Populären, dem Amerikanischen öffnete, und so die Klangwelten der geistlichen Musikkultur reformierte. Zugleich hielt sie an der klassischen europäischen Tradition fest und verteidigte sie gegen die Avantgarde wie gegen die Popmusik gleichermaßen. Sie war in die Pop- und Konsumkultur genauso eingebettet wie in die Welt der Kirchenmusik. Sie repräsentierte ein konservatives Idiom, das zugleich modern klang.

Rutters Musik als einfache Gegenbewegung gegen die Liberalisierung von Kultur und Gesellschaft zu lesen greift deshalb zu kurz. Vielmehr gehörte sie zu den konservativen Aufbrüchen inmitten jener kulturellen Transformationsprozesse, die seit den 1960er Jahren die westlichen Industriegesellschaften erfassten und die den kulturellen Boden bereiteten, auf dem sich der politische Konservatismus erst entfalten konnte. Das Beispiel John Rutters legt die Vielfalt an Erscheinungsformen und Kontexten offen, in denen sich konservative Haltungen in populären Musikkulturen manifestieren konnten, in denen sie aber auch entstanden oder hergestellt wurden. Es zeigt das Spektrum zeitlicher Qualitäten von Kulturen des Konservativen auf, die nur ein flüchtiges Phänomen sein, aber auch zu verdichteten und auf längere Dauer gestellten Lebenswelten gerinnen konnten. Sie boten Anknüpfungsmöglichkeiten für Politisierungen oder politische Vereinnahmun-

¹⁴² Zum Hintergrund vgl. u. a. Jeffrey Cox, *Master Narratives of Long-Term Religious Change*, in: Hugh McLeod/Werner Ustorf (Hrsg.), *The Decline of Christendom in Western Europe, 1750–2000*, Cambridge 2003, S. 201–217; Hugh McLeod, *The Crisis of Christianity in the West. Entering a Post-Christian Era?*, in: Ders. (Hrsg.), *The Cambridge History of Christianity*, Bd. 9: *World Christianities c.1914–c.2000*, Cambridge/New York 2006, S. 323–347, und ders., *Being a Christian at the End of the Twentieth Century*, in: Ebenda, S. 636–647.

¹⁴³ Vgl. Hugh McLeod, „Religious America, Secular Europe“. *Are They Really So Different?*, in: Hempton/McLeod (Hrsg.), *Secularization*, S. 329–350; aus der umfangreichen Literatur zur US-amerikanischen Religious Right vgl. z. B. Daniel K. Williams, *God's Own Party. The Making of the Christian Right*, New York 2010.

gen, die seitens der Künstlerinnen und Künstler bewusst hergestellt werden konnten, gleichzeitig aber auch ihrer Steuerung entzogen waren. Evident sind die Pluralisierung von Kulturen des Konservativen seit den 1970er Jahren und ihre Politisierungspotenziale. Ein Politisierungstrend hin zum Konservativen ist indes nicht zu erkennen. Kulturen des Konservativen waren Ausdruck einer Suche nach neuer Ordnung in einer Zeit, als überkommene Gewissheiten zerbrachen, Fortschritt im bekannten Sinne fraglich erschien und die Aufbrüche der 1950er und 1960er Jahre selbst historisch geworden waren. Sie waren Teil des „Age of Fracture“.¹⁴⁴

Das Beispiel John Rutters verweist aber auch auf die Popkultur als Epochensignatur des späten 20. Jahrhunderts. Die Popkultur war eben nicht nur progressiv, und sie umfasste längst nicht mehr nur Jugendkulturen. Dass die Popkultur durch und durch kommerzialisiert und ihr daher schon aus Marktlogiken heraus eine prinzipielle kulturelle wie politische Offenheit eigen war,¹⁴⁵ trug wesentlich zu den Möglichkeitsräumen bei, die sich für konservative Anverwandlungen auftaten. Dies entsprach den Formen sozialer Vergemeinschaftungen, die Kulturindustrien produzierten. Sie waren in vielen Fällen sicherlich kaum mehr als „loose and transitory solidarities“,¹⁴⁶ doch zeigen gerade die Erfolge von John Rutters Chormusik in kirchennahen Milieus, dass von ihnen auch Vergesellschaftungsimpulse ausgehen konnten. Zwar zerfielen soziale Welten des Konservatismus in den 1960er Jahren, wie Lawrence Black am Beispiel der britischen *Young Conservatives* eindrucksvoll gezeigt hat und worauf auch die deutsche Bürgertumsforschung hindeutet,¹⁴⁷ doch es begannen sich neue konservative Welten zu etablieren. Die populäre Musik führte mitnichten zu einer Einebnung sozialer Strukturen und Hierarchien, und sie führte auch nicht generell zu einer Entpolitisierung.¹⁴⁸ Diesen Prozess hat die Forschung zukünftig näher zu analysieren.¹⁴⁹

Die Bedenken der konservativen wie linken Kulturkritik gegenüber der Massenkonsumgesellschaft und ihren kulturellen Manifestationen wurden beiseite gewischt und aus dem konservativen Spektrum heraus popkulturelle Formen

¹⁴⁴ Vgl. Daniel T. Rodgers, *Age of Fracture*, Cambridge, Mass./London 2011.

¹⁴⁵ Vgl. Árpád von Klimó/Jürgen Danyel, Popkultur und Zeitgeschichte, in: *Zeitgeschichte-online*, April 2006; zeitgeschichte-online.de/themen/popkultur-und-zeitgeschichte, S. 3 [26.7.2021].

¹⁴⁶ Christiane Eisenberg/Andreas Gestrich, Cultural Industries as a Field of Historical Research. Approaches, Analytical Dimensions, Long-Term Perspectives, in: Christiane Eisenberg/Andreas Gestrich (Hrsg.), *Cultural Industries in Britain and Germany. Sport, Music and Entertainment from the Eighteenth to the Twentieth Century*, Augsburg 2012, S. 3–22, hier S. 5.

¹⁴⁷ Vgl. Lawrence Black, *The Lost World of Young Conservatism*, in: *The Historical Journal* 51 (2008), S. 991–1024; zur Bürgertumsforschung vgl. die Angaben in Anm. 13.

¹⁴⁸ So argumentierte dagegen Andreas Wirsching, *Massenkultur in der Demokratie. Zur Entwicklung von Kultur und Gesellschaft in der Bundesrepublik und in Frankreich nach 1945*, in: Hélène Miard-Delacroix/Rainer Hudemann (Hrsg.), *Wandel und Integration. Deutsch-französische Annäherungen der fünfziger Jahre*, München 2005, S. 379–396.

¹⁴⁹ Darauf verwiesen auch Martin Rempe/Klaus Nathaus, Introduction. Musicking in Twentieth-Century Europe, in: Rempe/Nathaus (Hrsg.), *Musicking*, S. 3–30, hier S. 9 f. und S. 21.

entwickelt.¹⁵⁰ Die Konservativen umarmten seit den 1970er Jahren geradezu die Popkultur, und John Rutter steht für diese neue Nähe. Dass der popkulturelle Unternehmer zu einer Vorbildfigur des amerikanischen wie britischen Konservatismus wurde, die kommerzialisierte Popkultur mithin als konservatives Schmuckstück westlicher Kultur galt, war nur ein Element einer um einiges tiefer reichenden kulturellen Symbiose. Die Popkultur bot ein „breite[s] Spektrum an Möglichkeiten, ein Verhältnis zu sich selbst zu gewinnen, es zu pflegen, zu behaupten oder zu verändern“, wie Alexa Geisthövel bemerkt hat.¹⁵¹ Das galt auch für konservativ orientierte Identitätsentwürfe und dies zumal seit den 1970er Jahren, als zunehmend individualistische Vorstellungen auch in das konservative Denken eingingen und sich dafür in der konsumorientierten Popkultur eine Fülle an Anknüpfungsmöglichkeiten fanden.¹⁵²

Deutlich zutage tritt zudem die Rolle der Popkultur in der Transnationalisierung des Konservatismus seit den 1970er Jahren. Die Popkultur war eine der „augenfälligsten Manifestationen“ des Globalisierungsschubs der jüngsten Zeitgeschichte, wie Bodo Mrozek kürzlich festgestellt hat.¹⁵³ Die popkulturelle Dominanz von britischen und US-amerikanischen Künstlerinnen und Künstlern und ihren Werken, die sich aus den Marktlogiken ebenso erklärt wie aus den kulturellen Konstellationen des Kalten Kriegs,¹⁵⁴ hatte ihre Entsprechung im politischen und intellektuellen Einfluss des erneuerten angloamerikanischen Konservatismus à la Reagan und Thatcher. Die Popkultur etablierte transatlantische Räume geteilter Kultur, und sie gab der Idee des Westens im Kalten Krieg eine kulturelle Substanz.¹⁵⁵ Sie konnte im konservativen Sinne ausgedeutet werden, wobei – und das wird am Beispiel Rutters augenscheinlich – nationale Deutungskulturen voneinander abweichen und sich Ideen des Westens auch aus der imperialen Vergangenheit speisen konnten. In jedem Fall gingen hier wie anderswo universalisierende und partikularisierende Tendenzen im Globalisierungsprozess Hand in

¹⁵⁰ Zum Ende der europäischen Kulturkritik und der Durchsetzung des amerikanischen konsumkulturellen Modells vgl. Wirsching, Konsum statt Arbeit.

¹⁵¹ Alexa Geisthövel, Lebenssteigerung. Selbstverhältnisse im Pop, in: Dies./Mrozek (Hrsg.), Popgeschichte, Bd. 1, S. 177–199, hier S. 177.

¹⁵² Vgl. Axel Schildt/Detlef Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart, Bonn 2009, S. 406–408; zur Entwicklung eines „popular individualism“ in Großbritannien vgl. Robinson u. a., Telling Stories.

¹⁵³ Mrozek, Jugend, S. 28.

¹⁵⁴ Aus der Produktionsperspektive: Klaus Nathaus, Nationale Produktionssysteme im transatlantischen Kulturtransfer. Zur „Amerikanisierung“ populärer Musik in Westdeutschland und Großbritannien im Vergleich, 1950–1980, in: Werner Abelshauser/David A. Gilgen/Andreas Leutzsch (Hrsg.), Kulturen der Weltwirtschaft, Göttingen 2012, S. 202–227, und Klaus Nathaus, Turning Values into Revenue: The Markets and the Field of Popular Music in the US, the UK and West Germany (1940s to 1980s), in: Historical Social Research 36 (2011) H. 3, S. 136–163.

¹⁵⁵ Vgl. u. a. Mrozek, Jugend, S. 28–33; Dietmar Hüser (Hrsg.), Populärkultur transnational. Lesen, Hören, Sehen, Erleben im Europa der langen 1960er Jahre, Bielefeld 2017, und Vowinkel/Payk/Lindenberger (Hrsg.), Cold War Cultures.

Hand.¹⁵⁶ Transnationale und nationale Kulturen des Konservativen bedingten sich gegenseitig.

Rutters unschuldige Weihnachtslieder wiesen weit über die Klangwelten englischer – und auch australischer – Kathedralen und Dorfkirchen hinaus. Einerseits war und ist John Rutter in der Tat ein „very English superstar“; andererseits aber gerade auch nicht, sondern der höchst erfolgreiche Akteur eines kulturell vermittelten transnationalen Konservatismus.

¹⁵⁶ Vgl. Roland Robertson, *Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit*, in: Ulrich Beck (Hrsg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a. M. 1998, S. 192–220, und Angelika Epple, *Globalisierung/en*, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 11.6.2012; dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.273.v1 [26.7.2021].