

Christoph Richter

## **Europäische Bildung durch Musik**

### **Vorbemerkung**

Das Ziel oder wenigstens der Wunsch der europäischen Länder und der in ihnen lebenden Menschen ist es, als friedliche Gemeinschaft und in gegenseitigen Anregungen für ein gutes gemeinsames Leben zusammen zu leben. Die Voraussetzung hierfür – das ist die These meiner Überlegungen – ist die Balance zwischen Eigenständigkeit und Individualität der Völker, Länder und Menschen auf der einen und der Gemeinsamkeit, der gegenseitigen Achtung, dem gegenseitigen Verständnis, der gegenseitigen Hilfe, dem Gefallen aneinander und Interesse für einander ... auf der anderen Seite.

Die Grundlagen und Voraussetzungen für die Annäherungen an diese Ziele finden sich in einer Lebensgestaltung, welche diese Balance in der Kultur, in der Religion oder Weltanschauung, in der Bildung und im alltäglichen Leben erfüllt. Das gilt vor allem deshalb, weil immer wieder die Neigung durchschlägt, in den Bereichen Außenpolitik, Wirtschaft und Finanzen eigene nationale Ziele zu verfolgen oder gar andere Länder zu nötigen und zu belehren.

(als Erinnerung: Für Aristoteles war Geld nur als Tauschmittel ein sinnvoller Gegenstand, nicht als Selbstwert, und als Lebenskonzept<sup>1</sup>.)

Auffällig und zugleich ärgerlich ist die dokumentierte Unterwerfung der Bildungs- und Erziehungsbemühungen unter die wirtschaftlichen Ziele und Interessen der Europapolitik und -planung. Ich zitiere hierzu einige Sätze aus der Lissabonvereinbarung, an der es um Schlüsselkompetenzen der Bildungsplanung geht: „Die Lissabon-Strategie zielt darauf ab, Europa zum ‚wettbewerbsfähigsten und dynamischsten wissensgestützten Wirtschaftsraum der Welt zu machen, der fähig ist, ein dauerhaftes Wirtschaftswachstum mit mehr und besseren Arbeitsplätzen und einem größeren sozialen Zusammenhalt zu erzielen‘. Dabei wurde bestimmt, wie die Systeme der Bildung und Ausbildung dazu beitragen können, diese Zielvorstellung zu erreichen.“ (zitiert nach der Broschüre meNet Lernergebnisse in der Musiklehrerausbildung, S. 10 f)<sup>2</sup> Von der Notwendigkeit einer Balance zwischen europäischer Gemeinschaft und individual-nationaler Eigenständigkeit ist hier keine Rede.

Ziel der folgenden Überlegungen ist es, im kleinen Bereich der Musik und des Umgang mit ihr (z. B. beim Musizieren) Möglichkeiten dieser Balance aufzuzeigen, und auch darauf hinzuweisen, wie selbst ein so kleiner Bereich wie die Musik Wirkung auf andere Lebensbereiche deutlich machen kann.

<sup>1</sup> Aristoteles Eth. Nic. V, 1133, a 19 - b 9

<sup>2</sup> Der Bologna Prozess – [http://ec.europa.eu/education/policies/educ/bologna/bologna\\_de.html](http://ec.europa.eu/education/policies/educ/bologna/bologna_de.html)

## Wie klingt Europa –I ?

Einleitend nehme ich die programmatische Frage dieses Symposium auf, indem ich Überlegungen zum Zustand, zu den Wünschen und vor allem zu den Voraussetzungen einer kulturgeleiteten Europa-Union anstelle. Meine Überlegungen sind so etwas wie eine Komposition in drei Sätzen, mit den Überschriften „In fremden Ländern und Völkern“, „Aus alten Zeiten“, und „Hoffnungsvolle Improvisationen“.

Die Politik der Europa-Union wird seit ihrem Bestehen vor allem von den Bereichen und Interessen der Wirtschaft, der Finanzen und vom Aufbau außenpolitischer Vereinigungsstrukturen wahrgenommen und dominiert. Dass Konzepte und Probleme dieser Bereiche zur Zeit im Vordergrund der Aktivitäten stehen, liegt – dies mag eine gewagte These sein – auch daran, dass andere Bereiche nur als „Querschnittsaufgabe für alle Politikbereiche der EU“ apostrophiert werden.<sup>3</sup> Diese anderen Bereiche werden in den EU-Verträgen unter den Fragen nach Bildung, Lebensweisen der Jugend, Forschung, Medien und anderen als ‚Kultur‘ zusammengefasst.<sup>4</sup>

Diese unklare Formulierung lässt sich in zwei Tendenzen interpretieren. Entweder werden die Querschnittsaufgaben als marginale Zutaten und Events und als so etwas wie „Kunst am Bau“ verstanden, für die alle oder keiner zuständig sind bzw. ist . Oder sie sollen und müssen – vor allem die Kultur und die Bildung – eine elementare Grundlage für alle anderen Bemühungen der Einigung bilden. Tatsächlich jedoch ziehen sich die mächtigen außenpolitischen EU-Architekten darauf zurück, anderen den kulturellen Ausbau und die kulturgeleitete Inneneinrichtung des riesigen EU-Gebäudes zu überlassen.

Das sieht man daran, dass im Brüsseler Mammutunternehmen die Bereiche Kultur und Bildung sich ausdrücklich auf Projektförderung beschränken, also auf die finanzielle oder logistische Förderung von Anträgen interessierter und kompetenter Organisatoren der einzelnen Länder oder länderübergreifender Institutionen.

Das hat Nachteile und Vorteile.

<sup>3</sup> als „Kulturförderung“ nach Artikel 128 des Maastrichter und nach Artikel 167 des Lissabonner Vertrags, Kulturagenda vom November 2007 des Ministerrates, siehe:

<http://www.europa-foerdert-kultur.info/bereich.php?&nav1=politik01>

<sup>4</sup> siehe auch Julian Nida-Rümelin in seinem Beitrag in „Die ZEIT“ vom 26.1.2012, S. 50:

„In keinem der Gründungsverträge (der EU, CR) ist von Frieden, von gemeinsamer Bildungstradition und kultureller Identität die Rede, aber Jean Monnet und die entstehende europäische Bürokratie glaubten an die Eigendynamik fein austarierter Verhandlungsprozesse zwischen den beteiligten Staaten.“

Die Nachteile bestehen im Gießkannenprinzip, im Prinzip der Förderung guter Beziehungen oder in interessen geleiteter Vereinzelung, getrieben von der Hoffnung, es werde sich aus einzelnen beliebigen Projekten eine Einheit von selbst ergeben. Diese Art von Einheit würde vielleicht in betriebsamer Kommunikation bestehen, ohne zu fragen, wie ‚Kultur und Bildung‘ – was auch immer darunter zu verstehen sei – wirklich Einfluss auf politisches, ökonomisches und finanzielles Handeln geltend machen können. Ich nenne dies den sorglosen kulturellen Europa-Optimismus.

Der Vorteil hingegen kann darin gesehen werden, dass nicht Behörden, nicht nationale Interessen und ihr Ausgleich, nicht Kulturtourismus-Denken, nicht nur der Glaube an freundliche internationale Begegnungen als schmückende Zutaten den politischen Alltag erheitern, sondern dass Kultur und Bildung von denen bedacht und verwirklicht werden, die sich über die grundlegende Wichtigkeit Gedanken machen – anthropologisch, interkulturell, ethnologisch, kulturphilosophisch – und von solchen Menschen, die etwas davon verstehen.

In beiden Fällen – bei den scheinbaren Nachteilen und den scheinbaren Vorteilen sollte zunächst Klarheit darüber herbeigeführt werden, wie die Bereiche der Kultur und der Bildung mit den scheinbar wichtigeren Bereichen, die sich mit Verfassungen, Wirtschaft, Finanzen, Freizügigkeit der Lebens- und Arbeitsorte beschäftigen, zusammenhängen oder sogar gegenseitig von einander abhängig sind. Dazu muss man freilich wissen oder zumindest bedenken, was Kultur und Bildung bedeuten, für die einzelnen Menschen, für das Zusammenleben in Regionen, Landschaften und Traditionen, für die Geschichte und das Selbstverständnis von Ländern. Ich beschränke die folgenden Überlegungen auf den kleinen Bereich der Musik und der musikalischen Bildung.

### **Wie klingt Europa - II ?**

Die musikalische Kultur- und Bildungsförderung hat allen Grund, auf ihre Vielfalt, auf ihre Lebendigkeit und auf ihre Erfolge stolz zu sein. Auf sie kann verheißungsvoll das aufgebaut werden, was ich soeben gefordert habe. Beispiele, von denen einige mehr das Musikleben und andere mehr die Musikpädagogik betreffen, können das verdeutlichen.

1)

Seit einigen Jahren trifft sich alljährlich die Konferenz der Rektoren und Präsidenten der europäischen Musikhochschulen oder Konservatorien. Ihre Themen sind die Vergleichbarkeit und Anerkennung der Studiengänge und der Abschlüsse; die Möglichkeiten eines zumindest europäischen Studienplatzwechsels; gegenseitige Konzertreisen. Die Beschlüsse dieses

Gremiums eröffnen länderübergreifende Studien. Auf diese Weise können die unterschiedliche Art des Musizierens, des Übens, des musikalischen Denkens und der Kommunikation zwischen Lehrenden und Lernenden kennen gelernt, übertragen und erweitert werden. Auch gibt es die Chance, Spezialitäten einzelner Länder zu erproben, für welche bestimmte Ausbildungsstätten bekannt sind: der Jazz, die historische Musikpraxis und die Orgelkunst in Holland, Gesang und Chorleitung in England, elementare Musikerziehung im Orff-Institut in Salzburg, vielleicht die Musiktheorie und das Ensemblespiel in Deutschland; enge Beziehungen zwischen der Musikpädagogik und dem allgemeinen Musikleben in Finnland, sowie die äußerst interessanten Spielarten der jungen Kammermusikensembles. Einen zusätzlichen Anreiz für Instrumentalstudien bieten bestimmte Instrumentallehrer und –virtuosen an.

2)

Diese Horizonterweiterungen werden unterstützt durch verschiedene Austauschprogramme, welche die Mobilität von Schülern und Studierenden fördern sollen: das Erasmus-Programm für Studierende und Dozenten; das Comenius –Programm für Schülerinnen und Schüler. Das Erasmus-Programm sorgt nicht nur für das gegenseitige Kennenlernen von Kommilitonen und Dozenten aus verschiedenen Ländern und das gemeinsame Arbeiten mit ihnen. Es bietet auch die Gelegenheit, ein Land, seine Gebräuche, sein Musikleben und andere Lebensweisen kennen zu lernen; kennen zu lernen, wie andere denken, fühlen und Handeln und eine Zeit lang an diesem allen teilzunehmen.

3)

Die europäischen Orchester und andere Musiziergruppen – die professionellen und die Jugendorchester – bieten intensive Begegnungen und gemeinsames Tun an. Sie zeigen sich an der Art, spieltechnisch, darstellend und interpretierend mit Musik umzugehen – am selben Pult sitzend, in der verbindlichen Kommunikation einer Combo, eines Streichquartetts oder in einem Chor. Sie verwirklichen sich in unmittelbarer Nähe und in den wünschenswerten spontanen Aktionen und Reaktionen als Übereinstimmung, als Neuland und Alternativen, als Ergänzungen, als andere Erlebnis- und Verstehensweisen. Sie bieten ein ungeplantes, natürliches Lernen der Beteiligten auf individuelle und selbstverständlich wirkende Weise.

Der Reichtum an europäischen Orchestern, anderen Musikgruppen und Chören verdiente eine eigene Darstellung. Man kann diesen Reichtum gliedern nach der zumeist oberflächlichen Event- und Festivalkultur und nach jenen Musikreisen, als deren Ziele das Kennenlernen des

Fremden und zunächst Unverständlichen, die Kommunikation und das gegenseitige Verständnis für die Kultur und Bildung anderer Länder (auch Drittländer) gelten können. An drei Beispielen seien dieser Reichtum und ihre Verständigungschancen angedeutet:

#### **A) Musizieren im „Mahler-Chamber-Orchestra“**

Mir sind neue, demokratisch erweiterte und länderspezifische Arten des gemeinsamen Musizierens besonders in dem berühmten „Mahler-Chamber-Orchestra“ (MCO) begegnet., das ja inzwischen zu den besten Orchestern der Welt gehört. Ja nach Projekt spielen jeweils ca. 10 – 100 Musiker zusammen in vielen verschiedenen Ländern. In kürzeren oder längeren Arbeitsphasen bilden sich verbindliche und an höchst schwierigen Aufgaben orientierte Gemeinschaften. Sie arbeiten unter der Leitung international bekannter Dirigenten und mit Solisten aus aller Welt.

Sie reisen aus fast 20 Ländern an, teilen ihren Alltag, die Proben (in denen alle mitreden dürfen) und den Ernstfall der Konzerte oder Opern. Viele von ihnen musizieren auch in Kammermusikformationen zusammen. Auf diese Weise findet eine verdichtete Intimität und Individualität des gemeinsamen Lebens und Musizierens statt, in dem Musiker aus vielen Ländern immer wieder eine Zeit lang zusammen leben, sich immer besser kennen lernen, mit den unterschiedlichen Lebens- Denk- und Musizierweisen immer besser bekannt werden und so einen verlässlichen Freundschaftskreis ausprägen. In dieser Art künstlerischer Arbeit gibt es viel Außermusikalisches, den Alltag Betreffendes zu regeln. Man könnte ihr Musizieren eine Insel demokratischen Lebens nennen.

Manche Arten und Modalitäten des Musizierens bringen die Teilnehmer in Zweitberufen ein – in anderen Orchestern, in Kammermusik-Ensembles, bei ihrer Unterrichtstätigkeit in Musikhochschulen oder Musikschulen. Außer den Sinfoniekonzerten, den Opern und der Kammermusik verbindet die Mitglieder des Orchester seine hochqualifizierte Musizierpraxis in den Gebieten des Jazz, der Improvisation, der experimentellen und der neuesten Musik. Man kann dieses weite Konzept des gemeinsamen Musizierens als eine europäische, internationale Werkstatt eines neuen Modells für das aktive Musikleben verstehen – in einer Lebensgemeinschaft, in welcher Geld und Wirtschaft nicht die höchste glückbringende Bedeutung haben.

## **B – Singen in der „Communauté de Taizé“**

Als zweites Beispiel für viele andere erwähne ich die Musikpflege im ökumenischen burgundischen Kloster Taizé. In den Anfangsjahren der Communauté, die ich miterleben durfte, bildeten sich ein liturgischer Lied- und Chorgesang und eine Orgelkunst heraus, in einer Mischung aus mittelalterlichen Klängen und Formen und – andererseits – aus die spätromantische französische Orgelkunst. Diese frühen Taizé-Lieder wurden weit über die Grenzen Burgunds hin als eine gemeinsame liturgischen Musiksprache beliebt. Sie werden vielerorts in den europäischen Ländern gesungen. Über die religiös-europäische Musikgemeinschaft hinaus nahmen die liturgischen Gesänge der zunächst protestantischen Glaubensgemeinschaft Ideen, Traditionen und neue Weisen auf, in die Einflüsse aus vielen Ländern einfließen. Andererseits wurden – vor allem in den riesigen Sommercamps in Taize selbst und bei den großen jährlichen Treffen in europäischen Metropolen – Lieder aus vielen Ländern gemeinsames Liedgut und Verständigungsmittel. In der religiösen wie in der weltlichen Musik bekommt das Singen (auch in vielen Heimatgemeinden) europäischen Charakter, der Zeugnis von Gemeinschaft und Verständigung wurde und in den Alltag hineinwirkt.

## **C – Musik in Religion und Kirchengemeinschaften**

Solche musikbezogenen Einrichtungen gibt inzwischen in großer Menge und hoher Qualität. Sie bilden im großen europäischen Getriebe geistige, künstlerische und gesellige Inseln, die zunehmend viel zu einer europäischen Kultur der Balance beitragen.

So gibt es in vielen europäischen Ländern viele und verschiedene Traditionen, die lange gewachsen sind und das gesellschaftliche Leben weit über das Gemeindeleben hinaus prägen. Das betrifft sowohl das Liedgut und die Kirchenmusik als auch die Verbundenheit mit der je speziellen Geschichte und vor allem die Arten und Gelegenheiten des Musizierens. Das betrifft auch die neue Kirchenmusik und ihre Gebundenheit an Lebensweisen und Lebensgefühl der Menschen in den verschiedenen Ländern. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang unter anderem die Werke von Penderecki, Ligeti, Messiaen, Pärt und Gubaidulina, die ja über die Musik hinaus Ausdruck verschiedener allgemeiner Verhaltensweisen sind, in Bereichen der Meditation, der Klanglichkeit, der Programmatik.

## Wie klingt Europa – III ? ein kurzer, andeutender Blick zurück

Das Europa, um dessen Einheit sich seine Bewohner und Regierungen bemühen, hat sich auf einem langen und mühevollen Weg zu einem Erdteil aus vielen Nationalstaaten entwickelt – von der Auflösung des großen Römischen Reiches, die mit der Völkerwanderung und kriegerischen Auseinandersetzungen verbunden war, über wechselhafte und wechselnde Gebilde bis zu den modernen Nationalstaaten, die heute um eine Union bemüht sind. Diese Staatsgebilde sind durch viele Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten geprägt und charakterisiert.

Was ihre Musik und ihr Musikleben betrifft, gibt es bis heute keine Geschichtsforschung und –schreibung. Gäbe es eine spezielle vergleichende Geschichte der Musik und des Musiklebens der europäischen Völker und ihrer gegenseitigen Beziehungen, so müsste sie mindestens drei Aspekte berücksichtigen: die Gemeinsamkeiten, Verwandtschaften und Übereinstimmungen, die Ähnlichkeiten und die Verschiedenheiten und Fremdheiten.<sup>5</sup>

Die Unterschiede und die Fremdheiten der Musikkultur beruhen auf verschiedenen, auch außereuropäischen Quellen und haben ihre Ursachen in den großen Wanderbewegungen, in den Eroberungszügen und Kriegen, den Umbauten der Staatsgebilde durch Vererbungen, durch Vermischungen der Völker und Rassen, aber auch in den landschaftlichen Rückzugsgebiete kultureller Entwicklungen. Diese Vielfalt, die eine reiche Quelle für die Musikkultur bildete, wurde jedoch weitgehend verschüttet durch die Dominanz und die Vereinheitlichung der Kirchenmusik seit dem Mittelalter. Einen bedeutsamen Einfluss auf die gemeinsame oder fremde Musikkultur ergab sich auch aus Veränderungen der Religionen, der Konfessionen und der ihnen zugrunde liegenden musiktheologischen Thesen und Gedanken.<sup>6</sup> Die Vernachlässigung, ja man kann sagen: die Unterdrückung der musikkulturellen Eigenheiten des entstehenden europäischen Völkergemischs, ist weitgehend auf die Gleichschaltung der christlichen Religionspolitik seit dem Mittelalter zurück zu führen. Karl der Große wollte, auch mit Hilfe der Kirche und und auf dem Wege der Christianisierung heidnischer Völker, eine Art Union des fränkischen Reiches erreichen. Sein Ratgeber, der Gelehrte Alcuin, richtete zu diesem Zweck Schulen ein, in denen gregorianische Musik „zur

---

<sup>5</sup> Eine Ausnahme bildet: August Wilhelm Ambros, Geschichte der Musik, Zweiter Band, Breslau 1864, S. 275 - 306

<sup>6</sup> Ein bekanntes und wirkungsvolles Ereignis waren die Diskussionen und Beschlüsse des Trienter Konzils (1545 – 1563) ;Literatur: z.B. Karl H. Wörner, Geschichte der Musik, achte Auflage, Göttingen 1993, S.62/63 und August Wilhelm Ambros, Geschichte der Musik, Vierter Band, Breslau 1878, S. 148 - 204

Verbreitung und Erhaltung der römischen Liturgie“ gelehrt und gelernt wurde (in Pfarrschulen, Domschulen, Stiftsschulen, Klosterschulen).<sup>7</sup>

Die Vereinheitlichung der Musik und die damit verbundenen Einschränkungen der heidnischen Vielfalt der Musik griff insofern auf die weltliche volkstümliche wie die höfische Musik über, als das Kompositionswesen, die Musiktheorie und das Musizieren ebenfalls von der religiösen Musik, jedenfalls überwiegend, angeregt oder sogar dominiert wurde.

Auch die Entwicklung des Musikerstandes bekommt europäisch-einheitliche Züge. Musiker aus vielen Ländern und Ethnien werden an den höfischen und klerikalen Höfen angestellt und wechselten häufig von Hof zu Hof, von Bischofsitz zu Bischofsitz. Es entstand so etwas wie eine Virtuosen-Börse, in der die Höfe versuchten, die besten Künstler an sich zu ziehen.

In der Zeit der Renaissance jedoch wird es üblich, außer der Kirchenmusik nationale Volks- und Bauernmusik als Anregung und Grundlage für die Musik der höfischen und klerikalen Gesellschaft sowie auch der kommunalen und universitären Musik zu entdecken und nutzen. Die barocken Tänze, die Variationsformen und das virtuose Musizieren gehen aus dem großen Schatz der Bauertänze, der Straßenmusik (Passacaglia), der Improvisationskunst hervor. Auch die Oper (vor allem die opera buffa) nimmt Liedgut und Tänze aus der Volkspraxis auf. Und im 19. Jahrhundert wird die Anknüpfung an die musikalische Volkskunst (Volkslieder, Volkstänze, Kinder- und Wiegenlieder, der protestantische Choral) vielfach zur kompositorischen Norm oder gar zur Ideologie.<sup>8</sup>

Im Zusammenhang mit meinen Überlegungen zum Thema „Klangraum Europa. Wie (Kirchen-)Musik Europa verbindet“ sind die kompositorischen Konzepte von Antonin Dvorák, Leos Janacek und vor allem Bela Bartok zu nennen, weil ihr Denken und ihre Konzepte nicht nur Folgen für das Komponieren auf der Grundlage nationaler Eigenarten hatten, sondern auch für die Art des Musizierens. Über die Betrachtung der Musik und des Musizierens hinaus erlauben sie Einblicke in ähnliche oder unbekannte Lebensweisen, in verschiedene musikalische Musizierweisen und Spieltechniken und in verschiedene musikbezogene Kommunikationsweisen. Das wird besonders deutlich durch die ethnologischen Forschungen Bartoks und Kodaly's, die zum Ziel hatten, die elementaren Grundlagen nationaler Musik und nationalen Musizierens freizulegen, als Bedingung einer neuen und eigenen Musik, die sich von den Einflüssen der italienischen, französischen und

---

<sup>7</sup> Georg Schünemann, Geschichte der deutschen Schulmusik, Berlin 1918, S. 1 - 24

<sup>8</sup> Die Überlegungen und die Praxis der verschiedenen Liederschulen, verbunden mit den Namen, Schultz, Herder, Zelter, Brahms, Bruckner bis zu Mahler und zu den Komponisten der musikalischen Jugendbewegung.



deutschen Musik mehrerer Jahrhunderte zu befreien suchten.<sup>9</sup> In dieser ethnologischen Forschung kamen auch außermusikalische Traditionen und Lebensweisen zum Vorschein, für welche die Musik als Symbol und Dokument verstanden werden kann – über die Art des Trauerns, über die Festkultur, über das Leben miteinander, über die mühevollen Arbeit und Lebensweisen ...

#### **IV – Der Beitrag national-europäischer Musik zur Entwicklung europäischer Bildung**

Wie für alle Bereiche der Europäischen Union gilt auch im Umgang mit der Musik – idealtypisch formuliert – die ausbalancierte Doppelaufgabe:

- Gemeinsamkeiten finden und schaffen;
- die Eigenart aller Länder ehren, sie zu verstehen versuchen und von ihnen lernen (Vergleiche die Beschreibung des Lebens in der Balance zu Beginn des Textes)

Musikalische Bildung in Europa zeigt sich in zwei Weisen:

- A) in der europäischen Musik;
- B) in den gemeinsamen und in den national geprägten Weisen des Musizierens.

##### **zu A)**

Der mögliche Beitrag der Musik (überhaupt: der Kunst) zu einem gemeinsamen Europa in der oben angedeuteten Balance zwischen Gemeinsamkeit und spezieller Eigenheit könnte darin bestehen, ihre einfachen und elementaren Grundlagen als musikalischen Nationalcharakter aufzuspüren, z. B. in der Volksmusik, in ihren vielfachen Kontexten und in ihren Lebens- und Handlungsweisen. Hinter dem jeweils unterschiedlichen musikalischen Nationalcharakter verbergen sich nämlich allgemeine und elementare Strukturen und Ausdrucksweisen, die in jedem Volk zu finden sind:

- in der Bauernmusik der Balkanländer, die Bela Bartok und Zoltan Kodaly gesammelt und analysiert haben, und die gleichsam als charakteristische allgemeine Verhaltens- und Lebensweisen zu hören und zu verstehen sind;
- in den alten nordischen Liedern, die vielfach von Wehmut und Traurigkeit bestimmt sind, welche die typischen Landschaften beschreiben und das karge Leben in ihnen;
- in den heiteren Rhythmen der Tänze aus den Mittelmeerländern,

---

<sup>9</sup> Genannt seien die elementaren Werke Bartoks: die begleiteten Bauernlieder, der sechsbändige Mikrokosmos für Klavier, die Duos für zwei Geigen und seine Vortrag „Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“ (in: Bela Bartok, Weg und Werk, hsg. von Bence Szabolcsi, Kassel 1957, S. 168-173); die Sing- und Liederschule von Zoltan Kodaly; die Bemühungen Antonin Dvoraks, eine amerikanisch-nationale Musik zu begründen (Sinfonie „Aus der neuen Welt“, das amerikanische Streichquartett; The American Flag.

- in den altfränkischen Balladen über menschliche Schicksale und über Reisen ins Unbekannte.

Sie alle verbergen und verdeutlichen allgemeine Gedanken, Empfindungen und Symbole menschlicher Lebensweisen. In ihren musikalischen Strukturen, Ausdrucksweisen und Stimmungen zeigen sich sowohl das National-Eigene als auch des Gemeinsame-Humane.<sup>10</sup>

Zur kulturellen Bildung durch Musik gehört, die Kontexte der nationalen Musik aufzudecken und miteinander zu vergleichen – im Sinne der oben beschriebenen Balance als Grundlage einer geistigen Europäischen Union – nämlich ihre Landschaften, ihr Klima, ihre Ausprägungen religiösen Lebens, ihre gesellschaftlichen Strukturen, ihre Geschichte, ihr Geschlechterumgang, ihre Erziehung, ihr Familienleben. Alle diese Facetten ihrer Lebensweisen werden auch und auf besondere Weise durch Musik offen gelegt und lebendig gemacht. Das Besondere der Musik als Aufklärungsmittel und als Weise, den Charakter eines Volkes (einer Nation) lebendig zu machen, liegt in dem Phänomen, dass die Musik nicht über den Weg der Sprache und der bewussten Kognition zu uns spricht und uns berührt, sondern direkt unser Gemüt und in unsere Seele trifft (siehe den folgenden Exkurs).

### **Exkurs**

*Um diese Besonderheit zu erörtern, sei an jene alte Diskussion erinnert, die seit vielen Jahren immer wieder aufgenommen wird – von Jean Baptiste Dubos über Charles Batteux, vor allem aber von Johann Gottfried Herder, später kommentierend durch Bernhard Seuffert und in unserer Zeit von Carl Dahlhaus, Christian Zimmermann bis neuerdings in der Schrift über die Musikästhetik und die Musikpädagogik Herders von Alexander Cvetko.<sup>11</sup>*

1)

*Für Herder hat Musik das Vermögen, „unmittelbar zum Herzen zu wirken“, d.h. ohne die Notwendigkeit von Kognition und sprachliches Bewusstsein. Darin liegt ihre besondere Stellung unter den Künsten. Physiologisch ist dies darin begründet, dass das hörbar Klingende direkt durch das Ohr und durch die Haut in den Körper eindringt und dort das*

<sup>10</sup> Johann Gottfried Herder hat den nationalen wie auch den übergreifend humanen Sinn der Volkslieder in den Kommentaren zu seinen Volksliedsammlungen herausgestellt, z. B. in: Stimmen der Völker in Liedern, Tübingen 1807 (Cotta); Stuttgart 1975 (Reclam), siehe auch: Johann Gottfried Herder: Music, an Art of Humanity, New York 1994, S. 41 – 50 (The German Library, Vol. 43). Beachte auch: Alexander Cvetko, „... durch Gesänge lehrten sie ... Johann Gottfried Herder und die Erziehung durch Musik“ Frankfurt 2006 (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik). Bei Cvetko findet sich eine ausführliche Bibliographie der Werke von Herder (S: 422 – 424)

<sup>11</sup> Diese Diskussion hat Alexander Cvetko aufgearbeitet in: „...durch Gesänge lehrten sie ... Johann Gottfried Herder und die Erziehung durch Musik“, Frankfurt/ M. 2006 (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik, hg. von Eckhard Nolte, Band 16)

*Innerkörperliche zu Wahrnehmungen, Bewegungen, Gedanken anregt, und den Körper in Bewegung versetzt.*<sup>12</sup>

*Der Sprache hingegen fehle „der unmittelbare Zugang zur Seele.“*<sup>13</sup> Zum Unterschied zwischen Sprache und Musik zitiert Herder Batteux: „Das Wort belehrt, überzeugt uns, ist das Werkzeug der Vernunft; doch der Ton und der Gestus sind die Werkzeuge des Herzens. Sie erschüttern, gewinnen und überreden uns. (...) Der Ton und der Gestus erreichen das Herz unmittelbar und ohne Umweg.“<sup>14</sup> Sich dies klar zu machen, ist für den Umgang mit Musik von Wichtigkeit. Musik ist nach dieser Auffassung nicht eine ‚Magd‘ (nicht eine serva) sondern eine „Herrin“ (eine padrona) der religiösen Erfahrung.<sup>15</sup> Verben der Aktivität und Bewegung vermögen diesen direkten ‚Einfluss‘ des Klingenden auf Körper und Geist plausibel machen: die Musik berührt, bewegt, dringt ein, setzt in Gang, betrifft u.a. Wer Musik hört, musiziert oder erfindet, wird gleichsam zu ihrem Gefäß oder Instrument. Was sie verkündet, nimmt der Mensch als Rolle oder Verhaltensweise an (Traurigkeit, Freude, Zuversicht, Hoffnung, Mut, Ergebenheit ... Dies bezeugen die rhetorische Musik in den Bachschen Passionen; Trommelmusik aus afrikanischen Stämmen; Meditationen wie jene in der Musik von Arvo Pärt oder indische Raga-Improvisationen; Lobgesänge der islamischen Sufi-Sekte und andere Beispiele der ‚Weltmusik‘.

*Auf diese Weise leisten die Musik und das Musizieren einen auf andere Weise nicht zu ersetzenden Beitrag zur Verwirklichung der Kommunikation zwischen Menschen und Ländern und zur elementaren seelischen Grundlage gemeinsamen Lebens, auch für die Beziehung zwischen dem Fremden und dem Gemeinsamen.*

## **zu B)**

Die Arten des Musizierens lassen sich auf zwei Weisen beobachten und vergleichen: bei gegenseitigen Besuchen musizierender Menschen und Gruppen von Land zu Land – Was spielen sie, und wie spielen sie? –, und beim gemeinsamen Musizieren mehrerer Musiker aus verschiedenen Ländern. Für beide Arten gibt es zahllose Beispiele: den gegenseitigen Austausch von Laien- und Profi-Orchestern, Kammermusikgruppen, Chören und einzelnen

<sup>12</sup> Mit diesen Phänomenen beschäftigen sich die Hörpsychologie und die Gehörphysiologie. Eine neuere Zusammenfassung des Hörens und der Hörwahrnehmung findet sich in der Schrift von Manfred Spitzer „Musik im Kopf“, Stuttgart 2002, vor allem in den Teilen I: Musikhören und II: Musik erleben.

<sup>13</sup> zitiert nach Cvetko in: S. 35 und 45

<sup>14</sup> zitiert nach Cvetko, a.a.O. S. 41 aus: Charles Batteux, Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, aus dem Französischen übersetzt und mit Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegel, Hildesheim 1967

<sup>15</sup> Diese Auffassung entspricht die in seiner Schrift zur „Seconda Pratica“ vertretene Auffassung „L’oratione sia padrona dell’armonia e non serva“ – erörtert u.a. in: Jacques Handschin; Musikgeschichte im Überblick. Basel 1948, S: 278 – 288. Siehe auch die „Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance“ von August Wilhelm Ambros, Band IV, Leipzig 1878, Kapitel Monteverdi, S.,353 – 406.

Musikern. In Besuchs- und Austauschkonzerten lässt sich hören und beobachten, wie emotional, intellektuell, genau oder mehr al fresco spielend musiziert wird, mehr einheitlich oder am vielfarbigen Klang ausgerichtet. Den Hörern begegnen mehr ausgelassen-schwungvolle und mehr streng strukturell ausgerichtete Interpretationen. Den Musizierenden kann es mehr auf scharf abgezielte oder auf weichgespülte, eingebnete Rhythmik ankommen.

An solchen Unterschieden können verschiedene allgemeine Charaktere und Lebensweisen erkannt werden, verschiedene Weisen des Umgang miteinander oder auch unterschiedliche Arten der Auseinandersetzung mit Musik oder der Auffassung von Musik.

Intensiver noch prägt das Spiel beim gemeinsamen Musizieren die Balance zwischen Gemeinsamem und Neu-Anregendem aus.

Freilich unterscheidet sich das Spiel von Musikern aus verschiedenen Ländern in der je eigenen, individuellen Weise – zum Beispiel die Spieltechnik und die Darstellung betreffend.

Freilich gehören viele Instrumentalisten einer bestimmten ‚Schule‘ an, Geiger der belgischen, der russischen, der deutschen Schule; Oboisten der Wiener, der Pariser oder der Deutschen Schule usw.

Freilich werden viele von ihnen in Hochschulen verschiedener Länder ausgebildet.

Auch passen sich die Arten des Spielens in festen Ensembles aneinander an.

Aber es gibt, wie meine Erfahrungen zeigen, auch einen angeborenen oder gelernten (übernommenen) Anteil gleichsam nationaler Stile. Diese national-kulturellen Eigenheiten zeigen sich im Großen – in der Interpretation (Auffassung) der ganzen Werke, und noch mehr in den Details: etwa in der Tonerzeugung, im Anfangen, in der inneren Belebung des Tones, in der Artikulation und Phrasierung, im Lagenspiel, im Gebrauch von Vibrato und Register. Sie zeigen sich im Schwung oder in Zurückhaltung, im Glanz oder in der Nüchternheit des Spiels.

Auch beim Musizieren also ist möglich, was ich die Hoffnung auf eine europäische Balance nenne. Es gilt einen Ausgleich zu finden von Geben und Nehmen, von Führen und Folgen, von Anregen und Annehmen, von Schwung, Glanz und Selbstvertrauen und – auf der anderen Seite – von Zurückhaltung, unbedingter Werktreue, Rücksicht auf die anderen und auf das Werk.

So könnte der Umgang mit Musik einerseits eine Grundlage anbieten für die Hoffnung der Kultur und Bildung in einem geeinten Europa. Und so könnte andererseits das zu einende Europa bereichert werden durch zutiefst menschliche Weisen der Gestaltung ihres Lebens.

**Schluss:**

Bei den Überlegungen zum Beitrag der Musik als Teil einer europäisch geeinten Kultur und Bildung ist mir Zweierlei wichtig:

- 1) das ständige Bemühen um die Balance zwischen den Möglichkeiten gemeinsamen Lebens und Handelns und der Rücksicht und dem Ausleben der Individualität und der Verwirklichung der eigenen Kultur der einzelnen Länder und Menschen;
- 2) das Verständnis menschlicher Kultur als der Grundlage und nicht nur einer Beilage für alle Bereiche der europäischen Einigung.

Die Balance, die die kulturelle Grundlage für eine europäische Union werden oder sein könnte, kann also auf drei Weisen verwirklicht werden: als Balance in der Musik selbst, im Musizieren und im Umgang mit den anderen.