



Albrecht
Riethmüller

Musik und europäische Integration

Um sich der Frage zu nähern, was Musik für den aktuellen Prozess der europäischen Integration leistet, sollte man zunächst danach fragen, was sie geschichtlich zur europäischen Identität beigetragen hat. Mühelos bringen Beobachter anderer Kontinente Europa in Zusammenhang mit musikalischen Errungenschaften wie den Opernhäusern und den für sie verfassten Partituren, den Symphonieorchestern samt der symphonischen Musik, der Entfaltung des dazugehörigen Instrumentariums, insbesondere den Blas- und Saiteninstrumenten sowie den Tasteninstrumenten von der Orgel bis zum Konzertflügel. Dasselbe gilt für die Spielarten musikalischer Folklore in den Regionen Europas, von denen man nicht so recht weiß, ob die Vielfalt als divergent oder konvergent, als Alterität oder Identität aufgefasst werden soll.

Europäische oder abendländische Musik

Viel häufiger als von ›europäischer Musik‹ hört man nach wie vor von ›abendländischer Musik‹ reden, im Französischen gelegentlich noch von ›musique occidentale‹ (in Opposition zu ›musique orientale‹), während sich im englischsprachigen Raum dafür, ohne dass es genau dasselbe wäre, längst der Ausdruck ›western music‹ durchgesetzt hat. Keiner dieser Ausdrücke ist ohne Tücke. Wird in striktem Sinne abendländisch als christlich verstanden, so fällt unter dem Rubrum ›abendländische Musik‹ die Musik der Antike entweder heraus oder wird zur Vorgeschichte degradiert (wozu eine auf das Mittelalter fixierte Musikgeschichtsschreibung ebenfalls lange aufgelegt war). Aber auch die Frage der Ostgrenze ist aufgeworfen; denn auf Rom konzentrierte Historiografen taten sich stets schwer damit, den Raum der Ostkirche musikalisch gelten zu lassen, es bestand stets die Neigung, ihn sozusagen zu orientalisieren. Man sollte meinen, dass die entsprechenden Vertreter die Zeit der Säkularisierung seit der Aufklärung und der Französischen Revolution, also die (kunstreligiöse) europäische Musik als postabendlän-

dische, eventuell nicht mehr abendländische angesehen hätten. Gegenteilige Strategien behielten jedoch bei den Musikfreunden die Oberhand. Paradigmatisch erklärten sie die *Missa solemnis* von Beethoven als ein Musikwerk, das nicht mehr zur Erfüllung einer liturgischen Funktion taugte, sondern eigentlich im säkularen Konzertsaal seine Heimstatt habe. Gleichzeitig wird Beethoven als Inbegriff abendländischer Musik reklamiert. Offenbar kann man beides zugleich haben, so kontradiktorisch es erscheint.

Die Ausfransungen der geografischen und politischen Definition von Europa sind in kulturellen Bereichen wie der Musik nicht geringer. Erschwerend kommt hinzu, dass in der Musik sowohl ein visueller Halt als auch die Sprachgebundenheit fehlen und ein Musikatlas – wenn überhaupt – sehr viel schwerer zu erstellen ist als ein Sprachatlas. Jedenfalls ist durch das ganze 20. Jahrhundert hindurch die Ostflanke von Musik in Europa unsicher geblieben und konnte von Berlin (zur Zeit der Mauer) und Istanbul bzw. Konstantinopel hin- und hergeschoben werden. Das heißt indessen keineswegs, dass es an der Westflanke trotz der Umarmung einer westlichen Kultur Zivilisation und Musik nicht auch Abgrenzungsprobleme gegeben hätte. Geschuldet ist das nicht zuletzt einem zu dieser Zeit in Kunstdingen und ganz besonders in der Musik währenden regen kulturellen Antiamerikanismus in Europa. Spannungsreicher blieben die Konflikte an der östlichen Seite mit vielerlei Abgrenzungsmöglichkeiten: abendländisch vs. byzantinisch vs. orientalisches (morgenländisch) vs. asiatisch. Wie verworren das noch in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zugeht, mag das Beispiel Schönberg erhellen. Er war Mitte der 1920er Jahre davon überzeugt, der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten 100 Jahre gesichert zu haben (nicht wirklich ein europäisches Argument und, wie sich durch den Holocaust herausstellte,



eine Fehlprognose), und gleichzeitig nahm er lebhaft Partei für die Errichtung eines zionistischen Staates in Palästina. Der dem Zionismus nahestehende Schriftsteller Heinrich Berl schob Schönbergs Musik gegen Ende des Jahrzehnts aus Europa hinaus und erwog, dass sie eigentlich orientalisches sei (was damals keineswegs als Kompliment gedacht war). Als Schönberg 1933 von den Nazis aus seinem Berliner Amt vertrieben wurde und hellsichtig sofort das Land verließ, wallte es kurz so in ihm auf, dass er seinem Schüler Webern schrieb, dass er nicht mehr zur Musik des Abendlandes gehören wolle.

Neue Demarkationen im Kalten Krieg

Auch hinsichtlich der Musik war der Beginn der europäischen Einigung nach dem Zweiten Weltkrieg von der neuen Ost-West-Spaltung des Kalten Krieges überschattet, die vor allem in den 1950er und 1960er Jahren ideologisch zementiert war. Schönbergs Musik war nun in der DDR und im gesamten kommunistischen Osteuropa nicht mehr wie bei den Nazis aus rassistischen Gründen verboten, sondern als dekadenter musikalischer Formalismus geächtet. Die Lager der ästhetischen Autonomie hier und des sozialistischen Realismus in der Kunst dort standen einander so rechthaberisch wie unversöhnlich gegenüber. Von einer europäischen Integrationsbestrebung konnte wenigstens an der propagandistischen Oberfläche – auch in der ästhetischen Theorie und der aktuellen, nicht historisierenden Musikpraxis – nicht die Rede sein. Immerhin waren Werke von Komponisten aus dem sowjetischen Machtbereich wie Schostakowitsch oder Chatschaturjan im Westen erfolgreich verbreitet, während umgekehrt die Komponisten der westlichen Avantgarde wie Cage, Boulez oder Stockhausen selbst nach den Lockerungen in den 1970er Jahren bis zum Zerfall des kommunistischen Machtbereichs keine Chance zur Aufführung hatten.

Wenn man durch den Kalten Krieg hindurch nach einer aktuellen Musiksparte sucht, die hienieden wie drüben als Moderne in ganz Europa verstanden worden ist, dann war es wohl – paradoxerweise – ein Import, nämlich der Jazz. Er war unmittelbar vor dem Kalten Krieg in Nazi-Deutschland als ›rassenfremde Untermenschenmusik‹ gebrandmarkt, im französischen Untergrund hingegen als Symbol für die europäische Unterdrückung durch Nazismus und Faschismus verstanden, in der Nachkriegszeit nun im Westen (und voran in Frankreich) als europäisierte musikalische Avantgarde angesehen, im kommu-

nistischen Ostdeutschland wie im gesamten Ostblock nun offiziell nicht mehr als Musik von ›Untermenschen‹, sondern des kapitalistischen ›Klassenfeindes‹ erachtet, während sich unter Musikern im Untergrund eine bedeutende Jazz-Szene entwickelte. Möglicherweise hat der Jazz, daneben aber auch ein Umbruch wie die im Ostblock zunächst verbotene, danach kritisch beugte Musik der Beatles größere integrative Kraft in Europa besessen, als die ideologisch geleiteten Ästhetiker, Kunsttheoretiker und ausübenden Kunst- bzw. Musikschaffenden es wahrhaben wollten, die sich in die Grabenkämpfe zwischen Formalismus und Realismus haben einspannen lassen.

Musikalischer Eurozentrismus und Wertegemeinschaft

In der internationalen Musikwissenschaft, voran der Ethnomusicology, breitete sich mit Höhepunkt in den 1980er Jahren eine inzwischen wieder abgeebbte Bewegung aus, die sich gegen den ›Eurocentrismus‹ in der Musik wendete. Das Aufbegehren richtete sich gegen eine nicht einmal mehr als eine Art Kolonialismus, sondern geradezu als Imperialismus begriffene Dominanz europäischer Kunst- und speziell Populärmusik auf allen anderen Kontinenten und Kulturen. Es sollte dabei nicht aus dem Gedächtnis verloren werden, dass Ayatollah Chomeini nach seiner 1979 erfolgten Rückkehr aus dem Pariser Exil nach Teheran rasch etwas veranlasst hat, wozu straffe Regime und Diktaturen generell neigen, nämlich Musikverbote zu verhängen. Im Falle von Iran traf es damals zum einen westliche Unterhaltungsmusik, zum anderen freilich traditionelle iranische Kunstmusik. Das Misstrauen des geistlichen Führers richtete sich – nicht ganz unähnlich dem Verhalten bestimmter kirchlicher Kreise im 19. Jahrhundert in Mitteleuropa – gegen säkulare, im schlimmsten Fall als teuflisch erachtete Musik. Der Verdacht eines Eurozentrismus in der Musik setzte auf verschiedensten Seiten vielerlei Befürchtungen frei. Die Angelegenheit brachte es im März 1985 sogar auf die Titelseite der *New York Times*, wo in einem Leitartikel die bange Frage gestellt wurde, ob an den Schools of Music der nordamerikanischen Universitäten nun alle Klavierprofessuren gegen Dozenturen für Sitarspiel eingetauscht werden würden.

Der Kritik an der musikalischen Dominanz Europas steht die positive Sicht von Werten gegenüber, die in der Musik jedoch nicht einfach zu finden ist. Selbst der Versuch,



mit der Musik auf die bisher einzig europäische *Lingua franca* – Latein – zurückzugehen, wird den europäischen Gedanken musikalisch nicht befördern. Es hat vor gut einem Jahrzehnt einen entsprechenden Versuch gegeben, die auf die Instrumentalmelodie von Beethovens »Ode to Joy« festgelegte Hymne der Europäischen Union zu textieren und auf Lateinisch singen zu lassen – der Vorschlag kam aus Wien und hat sich nicht durchgesetzt. Wo die Stichwörter »europäisch«, »westlich« und »demokratisch« ausgegeben und verwendet werden, da werden oft zugleich Werte und eine Wertegemeinschaft beschworen. Doch anders als ethische und soziale Normen lassen sich ästhetische, mithin auch musikalische Werte nicht verbindlich festlegen. Ganz im Gegenteil scheint es so, als sei eine bemerkenswerte Beliebigkeit zu beobachten. Musiker wie der Dirigent Furtwängler zeigten eine Behändigkeit darin, ein Schlüsselwerk der Musikgeschichte wie Beethovens Neunte Sinfonie bis Anfang 1945 als »deutsch und nur deutsch« auszugeben, danach aber sogleich als »durch und durch europäisch« zu reklamieren. Gerade auf dem prekären Gebiet von Werten und Wertungen tendieren auch die kulturellen Diskurse dazu – sei es im kunstöffentlichen, sei es im akademischen Rahmen –, sich von Sonntagsreden kaum mehr zu unterscheiden.

Der Rahmen: In Search of Europe

Eine Historiografie der Musik auf europäischer Grundlage existiert noch nicht, so selbstverständlich von einer europäischen Musik ausgegangen oder gesprochen wird. Noch dominiert die Projektion nationaler, erst in zweiter Linie regionaler musikalischer Maßstäbe auf die europäische Leinwand. Das gilt insbesondere für Gegenden mit starken musikalischen Traditionen wie Italien, Frankreich, Deutschland (samt Österreich) und Russland. Dem Eurozentrismus in der Musik, der von außerhalb beklagt wird, entspricht innerhalb Europas eher eine Zerrissenheit auf mehreren Ebenen: eine Spaltung zwischen Musik der Hochkultur und der Populärmusik, musikalischer Folklore usw., dann aber auch die Diversität verschiedener Nationalmusiken, so schwer greifbar und bestimmbar diese Kategorie auch sein mag, die so etwas wie musikalische Folklore auf Hochkulturebene bezeichnet. Eine Homogenisierung ist einstweilen nicht in Sicht, eine Richtlinie aus Brüssel darüber glücklicherweise ebenfalls nicht.

Es ist schwer auszumachen, was an der europäischen Musik »europäisch« ist. Das zeigt sich gut an dem seit mehr als einem halben Jahrhundert praktizierten größten musikalischen Jahres-Event in Europa, dem als Idee in der Schweiz aufgekommenen »Grand Prix Eurovision de la Chanson«, der schon zur Zeit des Kalten Krieges verbindend wirkte und inzwischen zum Mega-Event des Eurovision Song Contest angeschwollen ist. Von Island bis Aserbaidschan, von Norwegen bis Malta und Israel wird in wechselnden Moden gesungen – auch das eine Mal ein wenig mehr in Landessprachen, das andere Mal doch wieder mehr auf Englisch (der in Europa seit dem 20. Jahrhundert und nicht erst seit den Beatles deutlich bevorzugten Gesangssprache). Die Frage allerdings, ob »europäisch« hier musikalisch etwas mehr meint als die großzügig verstandene geografische Zugehörigkeit zu Europa, ob es zwischen den europäischen Meistersingern und den US-Charts einen nennenswerten Unterschied gebe – nicht im organisatorischen und institutionellen, sondern im musikalischen Sinne –, darüber wird wenig debattiert und noch weniger darauf geantwortet.*

* Die hier vorgetragenen Gedankensplitter und Fragenhorizonte sollen in einem Sammelband genauer ausgebreitet und näher erörtert werden, der dem Thema *Music and European Integration* gewidmet ist und das Ziel verfolgt, der »performance of music« im Prozess dieser Integration seit dem Zweiten Weltkrieg nachzugehen. Wenn diese Vorüberlegungen Anlass zur Gegenrede gäben, dann ist der zur Herausgabe jenes Bandes vorgesehene Autor dieser Zeilen dankbar für alle Kritik und Anregung. Der Band ist gedacht zur Aufnahme in die Schriftenreihe *In Search of Europe*, die der Präsident der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften, Günter Stock, in seiner Funktion als Präsident der Dachorganisation ALLEA (All European Academies) in deren Namen mit jährlichem Erscheinen ins Leben rufen wird.