

*Helmut Loos*

## EUROPA IM WANDEL. MUSIKALISCHE ANGLEICHUNGSPROZESSE IM SPANNUNGSVERHÄLTNIS OST-WEST<sup>1</sup>

**Abstrakt:** Nicht nur die Kultur, mehr noch die Methoden der Geschichtsschreibung auf kulturellem Gebiet sind geprägt durch die Zeit des 19. Jahrhunderts, in der diese Disziplinen entstanden sind. Demgegenüber sind in den letzten Jahrzehnten Forschungsansätze entwickelt worden, die strukturgeschichtlich ausgerichtet sind und Kompositions-, Institutionen- und Ideengeschichte aufeinander zu beziehen suchen. Eine besondere Rolle kommt den sozialgeschichtlichen Ansätzen zu, etwa im Sinne einer komparatistischen Sozialgeschichte. Regionale Aspekte rücken damit stärker in das allgemeine Interesse. Trotzdem ist noch häufig eine Dominanz nationaler Kategorien zu beobachten, was weder einem historischen Bewusstsein etwa für die Zeit des 18. Jahrhunderts und früher entspricht noch in der heutigen Zeit des sich vereinigenden Europas sachadäquat sein dürfte.

**Schlüsselworte:** Ost-Westeuropa Beziehungen in der Musik, nationale Schulen, Methoden der Musikgeschichtsschreibung, Kulturkolonialismus

“Das Unaufhörliche:  
Großes Gesetz. Das Unaufhörliche  
mit Tag und Nacht  
ernährt und spielt es sich  
von Meer zu Meer,  
mondlose Welten  
überfrüht, hinab, hinab.”

---

<sup>1</sup> Vorbemerkung: Dieser Vortrag wurde auf der Konferenz *Neue Musik für das 3. Millennium. Globalisierung durch Migration? Nationalisierung – Europäisierung – Globalisierung*, Ljubljana 2./3.10.2003 getragen. Nachdem ich meinen Vortrag fertig geschrieben hatte, kamen mir große Bedenken, dass ich mein Thema bzw. das Thema des Kongresses verfehlt habe. Meine Absicht war es, die gegenwärtigen und vor allem künftigen Chancen (nicht die Risiken) des musikalischen Austauschs zwischen Ost- und Westeuropa auf historischer Grundlage ganz positiv herauszuarbeiten. Dazu sollte ein kurzer geschichtlicher Abriss die Einleitung bilden. Doch dies ließ sich nicht kurz abhandeln. Zu groß sind die Probleme, die sich in der gegenwärtigen Situation in der einfachen Betrachtung dieses Kapitels europäischer Geschichte insbesondere von Deutschland aus auf tun. Nur eine ehrliche Bestandsaufnahme sowie klare Grundlagen eines sachlichen und akzeptierten Geschichtsbilds vermögen in kommenden Zeiten eine verlässliche Basis für ein gutes Auskommen miteinander zu legen. Aus dieser Perspektive wage ich mich, Ihnen meine Überlegungen vorzulegen.

Gottfried Benn hat diesen Text für Paul Hindemith geschrieben, der ihn zu einem Oratorium ausgestaltet hat: 1931 wurde das Werk fertig. Das Unaufhörliche als höchstes Weltprinzip wird hier thematisiert, eine Frage höchster weltanschaulicher Relevanz. Als Oratorium wird es auch musikalisch in ein traditionell geistlich-religiöses Umfeld gestellt, das dem Gewicht des Anlasses entspricht. Der Schlusschor bringt die Auflösung des Rätsels, enthüllt das höchste Weltgeheimnis:

“Die Welten sinken und die Welten steigen  
aus einer Schöpfung stumm und namenlos,  
die Götter fügen sich, die Chöre schweigen-:  
ewig im Wandel und im Wandel groß.  
Ewig im Wandel und im Wandel groß.”

Der Wandel, der hier als höchstes Weltprinzip religiös überhöht besungen wird, ist Thema der Geschichtsschreibung, auch der musikalischen. So banal dies klingt, so wenig ist es in seiner inhaltlichen Bestimmung und in seiner Wertung unumstritten. Inwieweit der Wandel nämlich eine Folge von immer Neuem darstellt oder eine stetige Veränderung im Sinne einer Mischung von Altem und Neuem oder einer Bildung von Neuem aus Altem, hängt von der Voreinstellung des Betrachters ab. Wir kennen diese Zusammenhänge aus der Musik von verschiedenen kompositorischen Techniken, beispielsweise von der Variation in ihren vielen Möglichkeiten und Stärkegraden, und wissen, wie unterschiedlich dies interpretiert werden kann.

Globalisierung ist eine Form des Wandels, die in ihren Größendimensionen viele Menschen verängstigt, aber als historischer gesellschaftsbildender Vorgang prinzipiell wohl bekannt ist. Die über zweitausendjährige Geschichte Europas setzt sich im Grunde genommen aus unzähligen Etappen gesellschaftlicher Veränderung in Form von Vereinigung oder Abgrenzung menschlicher Gruppen zusammen. Dass hier Begriffe der Völkerkunde fallen, scheint im Zusammenhang mit europäischer Kunst und insbesondere Musik möglicherweise etwas deplaziert, ist aber beabsichtigt. Kunst und Kultur bilden die gesellschaftlichen Konvergenzen und Divergenzen ab, wie es die Widerspiegelungstheorie als analytische Methode verstanden zutreffend beschreibt und die moderne Wissenssoziologie thematisiert. Die Konzentration der historischen Musikwissenschaft auf den Elementargedanken des Fortschritts ist von dieser nicht isoliert zu sehen und gerade darum höchst anfechtbar. Selten wird dies deutlicher als in der kulturellen Entwicklung Europas, was seine Teilung in Osteuropa und Westeuropa angeht. Es sei erlaubt, die wichtigsten Hintergründe nochmals in Erinnerung zu rufen, um neuere musikhistorische Erscheinungen darauf beziehen zu können.

Nicht die erste, aber eine frühe, für Europa sehr wichtige Kulturentwicklung war der Hellenismus, die Verbreitung der griechischen Kultur im östlichen Mittelmeerraum, eine im Grunde gewalttätige Kolonialisierung, die in Alexander dem Großen wurzelt und eine Verbreitung und Vereinheitlichung der antiken Stadtkultur hervorgerufen hat. Diese Kultur war so stark,

dass sie nicht nur nach Westen ausstrahlte und die römische Entwicklung mit bestimmte, sondern sogar unter römischer Herrschaft eigenständig blieb. Dies ist der Ursprung der beiden europäischen Kultursphären, seither gibt es einen römischen und einen griechischen Einflussbereich, deren Grenze am Mittelmeer genau der 395 n. Chr. gezogenen Trennlinie des Römischen Reiches in zwei Teile mit den Hauptstädten Ostrom und Westrom entspricht, um in ihrem weiteren Verlauf Richtung Norden starken historischen Schwankungen zu unterliegen. Die Trennung setzte sich fort in der Teilung Europas in die römisch-katholische und die griechisch-orthodoxe Christenheit, in denen sich Liturgie und Kultur unterschiedlich entwickelten. Daran änderte auch die Völkerwanderung nichts, die einfallenden Stämme assimilierten sich und nahmen die antiken Kulturen weitgehend auf. Das Frankenreich trat die Nachfolge Westroms an. Schwieriger wurde die Situation im so genannten Neueuropa östlich der Linie Elbe-Saale-Böhmerwald, wo Slawen die verlassenen Gebiete zwischen alt eingesessenen Rumänen und Balten sowie um die neu eingefallenen Ungarn (Ende 9. Jahrhundert) besiedelt hatten. Neueuropa geriet gewissermaßen "zwangsläufig in das politisch-diplomatische Spannungsfeld der beiden Großmächte jener Zeit, des karolingischen und des byzantinischen Imperiums",<sup>2</sup> die Missionierung zum Mittel der Sicherung des jeweiligen Herrschaftsbereichs, die Kultur zur identitätsstiftenden Zuordnungsgröße. In Bulgarien war die byzantinische Mission zuerst erfolgreich. Die beiden Slawenapostel Kyrillus und Methodius haben mit ihrer slawischen Liturgie (und kyrillischer Schrift) das mährische Großreich missioniert, sind aber schnell von bayrischen (römischen) Geistlichen verdrängt worden. Sie begründeten jedoch eine eigene slawisch-christliche Kultur, die für die Ostslawen bestimmend wurde. Die Westslawen dagegen wurden von der römischen Kirche christianisiert und besitzen lateinische Liturgie und Schrift. Die Christianisierung, die in zwei Ausprägungen voranschritt, war die geistige und strukturell-organisatorische Grundlage für eine Migration, durch die sich eine Angleichung Neueuropas an Alteuropa vollzog, das seit dem Mittelalter einen strukturellen Vorsprung besaß; sie verlief vor allem aus dem dichter besiedelten Westen Richtung Osten und ist unter dem Namen "deutsche Ostsiedlung" bekannt.

Musiker waren daran von Anfang an beteiligt, denn der Gregorianische Choral war als fester Bestandteil der Liturgie im römischen Bereich ebenso selbstverständlich wie der griechische Kirchengesang im byzantinischen. Der einheitliche Kirchengesang war in erster Linie ein Mittel der Manifestation gesellschaftlicher und kultureller Zusammengehörigkeit. Weltliche Musik ist zwar spärlich, aber im westlichen Bereich ebenfalls schon früh belegt. Außerhalb der Kirchen nahm der Adel die vereinheitlichende Idee europäisch-abendländischer Musik zuerst auf: durch Trouvère, Troubadour

---

<sup>2</sup> Lothar Dralle, *Die Deutschen in Ostmittel und Osteuropa. Ein Jahrtausend europäischer Geschichte*, Darmstadt 1991, S. 10.

und in unserem Bereich den Minnesang; Minnesang gab es etwa in Breslau und in Pommern. Später war es vor allem die italienische Oper, die nahezu alle europäischen Höfe eroberte und in einem mehr oder weniger edlen Wettstreit um die besten Sänger und Musiker ein dichtes europäisches Netzwerk bildete (der Sonderfall Frankreich sei erwähnt). Im 18. Jahrhundert wurde Böhmen zum "Konservatorium Europas", seine Musiker fanden überall begeisterte Aufnahme. Mitteleuropa war in diese verschiedenen Netzwerke stets mit eingebunden. Die Abgrenzung nach Osten war nicht scharf gezogen, vielmehr fand hier stets ein lebhafter Austausch statt: ein stetiger Wandel. Doch war er nicht von nationaler Zugehörigkeit bestimmt, sondern schichtenspezifische Zuordnungen überlagerten regionale Besonderheiten bei weitem. Die Oper der höfischen Welt ist dafür ein gutes Beispiel.

Die bürgerliche Welt seit dem späten 18. Jahrhundert definierte sich anders, Standesgrenzen zu überwinden und an ihre Stelle das Leistungsprinzip zu setzen war Programm. Auch die Kunst und speziell die Musik erhielten eine ganz neue Stellung: in einer säkularisierten Welt nach der Aufklärung fungierten sie als Religion, Erbauung und Erlösung versprechend. Napoleon setzte die Musik in diesem Sinne als staatstragend und damit staatlicher Unterstützung würdig ein. Beethovens Napoleon- und Frankreich-Begeisterung beruhte nicht zuletzt auf diesem neuen Gedanken. Die romantische Musikanschauung fundierte die neue Stellung und Aufgabe der Musik, ihr liegt das letztlich religiöse Prinzip der absoluten Musik zugrunde. Wenn diese neue Kunst, speziell eben nicht mehr die Oper, sondern die Instrumentalmusik, in Europa Widerhall fand, dann signalisiert dies in erster Linie die Ausbreitung der bürgerlichen Gesellschaft als Gegenentwurf zur höfischen. Die Binnenabgrenzung der bürgerlichen Gesellschaft geschah nun in Abkehr von der Ständegesellschaft national, Identität (modern gesprochen) wurde in regionaler und auf die Abstammung rekurrierender Zuordnung, im Nationalstaat angelegt. Damit wuchs aus der Idee einer universalen Musik als allgemeinverständlicher Sprache die der nationalen Musik, nach der die spezifischen Eigenheiten der Menschen eines Volkes in seiner Musik Ausdruck finden sollten. Grundlage dafür bildete Herders Idee von den "Liedern der Völker".

Wir sind heute noch in der Musikgeschichte gewohnt, diesen Schritt des Musikers vom Bediensteten zur Schöpferpersönlichkeit als wesentlichen Fortschritt zu werten (Haydn – Mozart – Beethoven). Dahinter verbirgt sich der Stolz unserer Profession auf einen erheblichen gesellschaftlichen Prestigegewinn: nicht mehr Mittel in einem sozialen Gefüge in funktionaler Abhängigkeit, sondern autonom, absolut und höchstem Sein verpflichtet. Vielleicht fällt es deshalb so schwer, das Prinzip der absoluten Musik nicht unter geschichtsphilosophischen Prämissen zu verabsolutieren, sondern in seiner sozialhistorischen Funktion zu sehen. Dazu gehört eine Verarbeitung des 20. Jahrhunderts als Zeit furchtbarer Konflikte, die nicht zuletzt aus dem Nationalstaatsprinzip erwachsen sind, und der staatstragenden Rolle der emphatischen Kunstmusik eben in dieser Zeit.

Für die Beziehungen zwischen Ost- und Westeuropa bedeutet dies eine Neubewertung.

So wie in der allgemeinen Geschichtsschreibung die deutsche Ostsiedlung inzwischen weitgehend nicht mehr als Produkt eines unseligen “deutschen Drangs nach Osten” unter wohlthätiger Spendung kulturellen Fortschritts angesehen wird, sondern als ein außerordentlich komplexer und nahezu unentwirrbarer Vorgang, der sich wenig für politische Kontroversen der Gegenwart eignet,<sup>3</sup> so ist es unmöglich geworden, von der “Hegemonie deutscher Musik” zu sprechen, wie es allzu lange im 20. Jahrhundert üblich war. Denn dies waren durchaus Vokabeln, die verwendet wurden: der “deutsche Drang nach Osten”, der sich etwa von Ernst Moritz Arndts Redewendung von der “deutschen Mission” in Europa ableitete und in seiner Nachfolge Historiker nicht nur des 19. Jahrhunderts “die Ausbreitung der Deutschheit gen Osten” fordern ließ. In der Musikkultur ging es kaum weniger militaristisch zu, die unterstellte kulturelle Überlegenheit diente letztlich kulturdarwinistischen Vorstellungen als Grundlage und mischte sich unselig mit nationalistischem und rassistischem Gedankengut. Die Geschichte hat grausam bewiesen, dass es allen Grund gab, eine Europäisierung auf solcher Grundlage zu fürchten.

Aber es war – ohne dass es den Menschen bewusst gewesen wäre – eine gewaltsame Falschdeutung, die hier Oberhand gewann, eine nachträgliche Vereinnahmung einer Entwicklung, denen die unterstellten Gründe und Motive unbekannt waren. Es war kein nationales deutsches Eigengut, das mit der deutschen Ostsiedlung verbreitet wurde, es war vielmehr europäisches Erbe, das sich seit der Antike entwickelt und in Alteuropa verbreitet hatte. Es wurde selbstverständlich weitergegeben, nicht als edle Gabe oder Pionierleistung, sondern in einem wohlverstandenen Eigeninteresse, das durchaus willkommen war. Ebenso verhält es sich mit den Musikern, die in Europa umherzogen, um eine geachtete und wohl dotierte Stellung zu finden. Musiker aus Italien waren vor allem seit dem 17. Jahrhundert an den Höfen Europas willkommen, auch im östlichen Europa, deutsch sprechende Musiker waren zunächst im enger umgrenzten Bereich der Hanse als Stadtpfeifer und Kantoren gefragt, seit dem 19. Jahrhundert dann als Vertreter einer bürgerlichen Musikkultur, wie sie beispielhaft in Leipzig ausgeprägt war, auch auf weitere Entfernung.

Die Konkurrenz zwischen italienischen und deutschen Musikern war also viel weniger eine nationale Frage als vielmehr eine soziale, eine des Klassenkampfes der Bürgerlichen gegen den Adel. Nichts anderes steckt hinter den ästhetischen Ergüssen von der Überlegenheit der neuen Musik über die herkömmlichen Formen, hinter der Verurteilung der italienischen Musik als flach und schal gegenüber der tiefen deutschen Kunst. Zumindest

---

<sup>3</sup> Charles Higounet, *Die deutsche Ostsiedlung im Mittelalter*, Berlin 1986.

zuerst, solange sich die bürgerliche Gesellschaft in Konkurrenz zur höfischen befand. Mit dem Versinken der höfischen Welt in die gesellschaftliche Bedeutungslosigkeit entfalteten sich die inneren Sprengkräfte der neuen bürgerlichen Ordnung. Nationale Bewegungen, die zunächst noch übereinstimmend bürgerliche Ideale gegen einen gemeinsamen Gegner vertreten hatten, wurden zu Feinden. In der deutschen Musikgeschichte repräsentieren Robert Schumann und Richard Wagner die beiden Möglichkeiten des Mit- bzw. Gegeneinander in ihrer zeitlichen Abfolge. Schumann war ein Propagandist der nationalen Schule in der Musik, in seiner Nachfolge wurden am Konservatorium zu Leipzig viele Nationalkomponisten verschiedener Länder ausgebildet. Bei Wagner schlägt diese Gemeinsamkeit in blanken Chauvinismus um. Trotzdem bildeten sich gerade in Mittel- und Osteuropa seit dem 19. Jahrhundert immer mehr nationale Schulen, die nichts weniger als eine eigene musikalische Einheit in Abgrenzung zu anderen Nationen anstrebten. Dabei haben sich klare Eigenbekenntnisse und Zuordnungen ergeben, inwieweit es hier musikalisch substantiell entsprechende Erscheinungen gibt, ist sehr umstritten. Soweit ich sehe, ist analytisch ein überzeugender Nachweis bislang nicht erbracht worden. Als prominentes Beispiel sei Frederic Chopin, Komponist europäischen Ranges (d.h. mit europaweiter Resonanz) genannt: inwieweit seine Kompositionen eher polnischer Provenienz zuzuordnen oder sein Personalstil als Muster polnischen Nationalstils zu verstehen sind, ist eine alte Streitfrage.

Geht es bei der Frage einer Bestimmung der sich verlagernden Grenze zwischen Ost- und Westeuropa um eine Bewegung, die sich verhältnismäßig stark auf der Höhe der jeweiligen geographischen Breitengrade vollzieht, so sind die Nord-Süd-Unterschiede nicht zu vernachlässigen, die sich entsprechend konsequent nach Osten fortsetzen. In der Musik werden sie repräsentiert durch die Städte Wien und Leipzig bzw. Berlin. Einige Zahlen für das Konservatorium zu Leipzig können dies eindrucksvoll belegen. Nachdem die Musiker in Europa vor seiner Gründung 1843 größtenteils aus dem Kirchendienst hervorgegangen waren, bildete es die erste professionelle Ausbildungsinstitution des Bürgertums und erlangte binnen kürzester Zeit Weltruhm als eine beispielhafte Einrichtung für das neue bürgerliche Musikleben. Der Zulauf an Schülern war extraordinär. Eine "Uebersicht der Schüler und Schülerinnen nach Heimatländern" für die ersten fünfzig Jahre, die Zeit von der Gründung 1843 bis 1893, gibt genaueren Aufschluss über die insgesamt 6166 Absolventen: aus dem (zunächst noch) deutschen Bund kamen die meisten Schüler, an erster Stelle aus dem Königreich Preussen 1389, nur geringfügig weniger aus dem Königreich Sachsen 1130, aus anderen deutschsprachigen Regionen weniger als 100; für das übrige Europa sind verzeichnet Großbritannien 875, Russland einschließlich Baltikum 268, Schweiz 177, Norwegen 146 bis hin zu Italien 13 und aus Frankreich 10;

von den außereuropäischen Ländern sei nur Nordamerika mit 933 genannt.<sup>4</sup> Kulturgeschichtlich sind diese Zahlen höchst aufschlussreich für eine Einschätzung von Verwandtschaftsgraden, wird die Eigenprägung der Musikkultur im nord-östlichen Europa im Unterschied zum süd-westlichen Bereich deutlich (entsprechend dem Nord-Süd-Unterschied, der im preussisch-habsburgischen Konflikt virulent wurde). Mir scheint auch diese europäische Dimension die des Nationalen zumindest im 19. Jahrhundert noch zu überlagern. Doch um hier größere Sicherheit zu gewinnen, müssten diese Fragen in weit höherem Maße wissenschaftlich untersucht werden, als dies bislang geschehen ist.

Nicht nur die Kultur, mehr noch die Methoden der Geschichtsschreibung auf kulturellem Gebiet sind geprägt durch die Zeit des 19. Jahrhunderts, in der diese Disziplinen entstanden sind.<sup>5</sup> Demgegenüber sind in den letzten Jahrzehnten Forschungsansätze entwickelt worden, die strukturgeschichtlich ausgerichtet sind und Kompositions-, Institutionen- und Ideengeschichte aufeinander zu beziehen suchen. Eine besondere Rolle kommt den sozialgeschichtlichen Ansätzen zu, etwa im Sinne einer komparatistischen Sozialgeschichte. Regionale Aspekte rücken damit stärker in das allgemeine Interesse. Trotzdem ist noch häufig eine Dominanz nationaler Kategorien zu beobachten, was weder einem historischen Bewusstsein etwa für die Zeit des 18. Jahrhunderts und früher entspricht noch in der heutigen Zeit des sich vereinigenden Europas sachadäquat sein dürfte.

Beispiele dafür sind Auswertungen von gewachsenen historischen Musikbibliotheken nach "Bedeutung", nicht nach realer Existenz. Dabei gäbe es hier messbare Vergleiche zwischen Musik lokaler, regionaler, überregionaler und europäischer Verbreitung, entsprechende Massendaten werden schon jetzt bei RISM gespeichert. Anstelle dessen findet das Oeuvre einzelner Komponisten immer noch ein gesteigertes Interesse, allerdings meist ganz werkbezogen, Biographisches fällt dem Verdacht der Heroengeschichtsschreibung anheim. Dass damit eine Verabsolutierung und Sakralisierung nicht nur des Werks, sondern auch der Person einhergeht, bleibt unreflektiert. Gerade biographische Untersuchungen nach historisch-kritischen Maßstäben sind eine Gewähr gegen Heroismus und Sakralisierung im Sinne der romantischen Musikanschauung. Es dürfte nur wenigen Wissenschaftlern bewusst sein, in welchem Maße etwa die hohe Schätzung Robert Schumanns auf einer Heroisierung des 20. Jahrhunderts im Zuge eines überbordenden

---

<sup>4</sup> *Das Königliche Conservatorium der Musik zu Leipzig. 1843–1893*, Leipzig (1893), S. 113f.

<sup>5</sup> Helmut Loos, *Landesgeschichte und Kulturregion, keine selbstverständliche Übereinstimmung. Das Beispiel Mitteleuropa*, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung. Internationales Symposium Wolfenbüttel 1997*, hrsg. v. Arnfried Edler u. Joachim Kremer, Augsburg 2000, S. 139–145.

Nationalismus beruht, die im Nationalsozialismus groteske Züge annahm.<sup>6</sup> Die Kehrseite dieser Medaille ist die Überheblichkeit, mit der über alle anderen, nicht dem engen eigenen Kreise zugehörigen Persönlichkeiten und Kulturen geurteilt wird. Insbesondere betrifft dies Regionen des östlichen Europas, hier existiert die Grenze zwischen Alt- und Neueuropa mindestens noch in den Köpfen, Kulturkolonialismus im Gewande ästhetischer Theorien. Gefordert wäre die Betrachtung der realen Verbreitung deutscher Komponisten und ihrer Musik in Europa unter dem Aspekt der Akzeptanz und der Identifizierung mit ihrer Bedeutung bzw. den implizierten gesellschaftlich-politischen Zugehörigkeiten, nicht unter der Prämisse der "Wahrheit echter Kunst" (auch dies ein Ausfluss der romantischen Musikanschauung deutscher Provenienz).

Die Aktualität solcher Fragestellungen angesichts der politisch motivierten Konvergenzprozesse der europäischen Einheit mit parallel verlaufenden, regionalspezifisch divergierenden Bewegungen ist evident. Diesbezüglich verweisen meine Überlegungen auf die Dimension eines öffentlichen Bewusstseins, durch das unser Umgang mit der Geschichte nicht weniger folgenreich gesellschaftsbildend wirken kann, als es die Idee des Nationalstaats im 19. Jahrhundert vermochte. Benedict Andersons Analyse der "Imagined Communities" trifft nicht allein die Idee des Nationalstaats, sie verweist auf eine grundsätzliche Frage historischer Erkenntnis, die ebenso selbstverständlich unsere heutige Situation betrifft. Hier eine realistische Position zu erarbeiten, die dem Stand wissenschaftlicher Reflexion zwischen naiver Objektivitätsgläubigkeit in der Tradition Leopold von Ranke und aktuellen Auflösungserscheinungen in der Historisierung jeglicher historischer Erkenntnis gerecht wird, wie es soeben auf der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung auf dem Symposium "Vom Umgang mit Quellen" anlässlich des 50. Gründungstages der musikgeschichtlichen Kommission der Göttingern Historiker Otto Gerhard Oexle<sup>7</sup> unter Verweis auf die historische Systematik Johann Gustav Droysens forderte, ist in einem Europa des Wandels, das nach dem glücklichen Fallen willkürlicher politischer Grenzen sein Eigenverständnis sucht, von elementarer Bedeutung. Musik gehört in diesen wesentlichen Zusammenhang kultureller Identitätsprozesse. Inwieweit sie zu einem integrativen Gesamtkonzept zusammenwachsen oder in neues Unverständnis und Feindschaft münden, ist eine Frage der Zukunft Europas: Europa im Wandel und – im Wandel groß?

<sup>6</sup> Helmut Loos, *Der deutsche Schumann. Wandlungen eines Künstlerbildes*, in: Nationale Musik im 20. Jahrhundert in Mittel- und Osteuropa. Kompositorische und gesellschaftliche Aspekte. Bericht der Konferenz vom 24. bis 26. Oktober 2002 in Leipzig (in Vorbereitung).

<sup>7</sup> Vgl. dazu Otto Gerhard Oexle, *Von Fakten und Fiktionen. Zu einigen Grundfragen der historischen Erkenntnis*, in: Von Fakten und Fiktionen. Mittelalterliche Geschichtsdarstellungen und ihre kritische Aufarbeitung, hrsg. v. Johannes Laudage, Köln-Weimar-Wien 2003, S. 1–42.



*Хелмуџ Лос*

## ЕВРОПА КОЈА СЕ МЕЊА. МУЗИЧКА ПРИБЛИЖАВАЊА У ОДНОСУ НАПЕТОСТИ ИЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА

*(Резиме)*

У културној историји Европе граница између Истока и Запада била је и променљива и неоштра. У средњој Европи 18. века та граница није била одређена националном припадношћу, већ регионалним специфичностима феудалне друштвене организације, док је 19. век увео принцип националне државе и њој припадајуће културе, тиме и музике. У Немачкој је било композитора који су прихватили идеје националних школа у музици, али било је и оштрих противника. У прве је спадао Роберт Шуман, док су ставови Рихарда Вагнера о том питању имали шовинистичке примесе. Ипак, број националних школа је стално растао, а један од њихових главних циљева је био да се потврде као засебне целине разграничене од других (раније афирмисаних) музичких нација. Тешко је аналитички доказати да су у томе успеле. Као пример може да послужи Фредерик Шопен, композитор европског ранга: остало је неразрешено старо питање да ли се његова дела могу објаснити његовим пољским пореклом, или је његов лични стил постао модел за пољски национални стил.

Осим питања границе између Источне и Западне Европе, намеће се и разлика између Севера и Југа. Репрезентативни су за то примери Беча и Лајпцига, односно Берлина. Њихови конзерваторији су у 19. веку привлачили велики број студената из целе Европе, од Русије до Енглеске и од Италије до Балтика. У истом том веку је успостављена доминација националних категорија у писању историје музике, што је неадекватно како претходном раздобљу, тако и данас актуелним токовима уједињавања Европе. Последица тога је вредновање појединачних националних музичких традиција према „важности“ (Bedeutung), а не према реалном стању. Постоје огромне датотеке, као што је RISM (Répertoire international des sources musicales), које обухватају музику локалног, регионалног и европског зрачења. И поред тога, у средишту пажње музиколога су и даље изузетни композитори и њихова остварења, што води апсолутизацији и дивинизацији личности и дела. Управо су биографска проучавања по историјско-критичким принципима начин борбе против хероизације и сакрализације на начин романтичарског схватања музике. Само је мали број музиколога свестан да је поштовање дела Роберта Шумана добило у Немачкој у 20. веку црте хероизације која је почивала на прејаком национализму, добијајући у време националсоцијализма гротескне карактеристике. Друга страна медаље је ароганција с којом се просуђују личности и културе ван сопствених кругова. Нарочито се такви ставови односе на регионе источне Европе, у чему се уочава одржавање, још само ментално, граница између „старе“ и „нове“ Европе, као и идеја културног колонијализма у руху естетичких теорија.

Данас, када паралелно теку конвергирајући процеси уједињавања Европе и дивергирајуће тенденције афирмације регионалних специфичности, актуелност постављених питања постаје очигледна. Потребно је изградити једну реалистичку позицију која ће научну рефлексију сачувати од наивне вере у објективност у традицији Леополда фон Ранкеа и актуелних појава распадања испољених у историзовању сваке историјске спознаје. Европа се мења и преиспитује после ру-

---

шења произвољних политичких граница, а музика је део ових битних процеса утврђивања културног идентитета.

UDC 930.85(4):78.035/.036

7.072(091)(100)