

Damien Sgrillo

Das Europa der Regionen unter musikalischem und musikpädagogischem Gesichtspunkt : das Beispiel Luxemburg

Ars inter Culturas nr 2, 75-94

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Damien Sagrillo

Universität du Luxembourg
Luxembourg

DAS EUROPA DER REGIONEN UNTER MUSIKALISCHEM UND MUSIKPÄDAGOGISCHEM GESICHTSPUNKT. DAS BEISPIEL LUXEMBURG

Schlagwörter: *Europa und seine Regionen, „Großregion“, Musik und Musikerziehung in Bezug auf regionale Aspekte*

Das *Europa der Regionen* ist zunächst ein Konzept, dargeboten von der Politik, mit dem Ziel, im multikulturellem Raum Europa ein gewisses Maß an Subsidiarität (Eigenständigkeit und Eigenverantwortlichkeit im föderativen Rahmen) und damit auch an Akzeptanz zu bewahren, zu unterstützen sowie rechtlich und materiell zu ermöglichen, um bei den Bürgern Europas einen Grad an Akzeptanz zu erlangen, der zwar wünschens- und erstrebenswert wäre, aber als überdimensionales Puzzle viel Zeit in Anspruch nehmen würde, um Realität zu werden. Im Jahre 1985 wurde erstmals die sogenannte Versammlung der Regionen Europas ins Leben gerufen. Sie ging deutlich über die heutigen Grenzen der EU hinaus und umfasste Europa als Ganzes. Der Vertrag von Maastricht von 1992 erkannte dann den Regionen innerhalb der EU mehr Bedeutung zu. Die Themenschwerpunkte sind weit gefächert und reichen von Landwirtschaft über Umwelt bis hin zu Tourismus. Der Bereich Kultur ist auch vertreten und umfasst viele Subkategorien, wie kulturelle Diversität, kulturelles Erbe, Mehrsprachigkeit, aber auch Kultur im Zeichen der Globalisierung und andere¹.

Das *Europa der Regionen* kann nicht losgelöst von nationalen Identitäten gedacht werden. Dieses kann sich z.B. in Deutschland, und zum Teil auch in Österreich aufgrund der rezenten Geschichte als sehr mühsam erweisen. Friedhelm Brusniak trägt diesem Umstand Rechnung und exemplifiziert es am Beispiel des gemeinsamen Singens im speziellen² und der Musikforschung im Allgemeinen³. Speziell im Bereich der Musik ist z.B. die Stellung Richard Wagners nicht unproblematisch. Das, „was deutsch und echt“⁴ meint man, würde im Ausland nicht immer gut ankommen. Doch sprechen

¹ Versammlung der Regionen Europas, Themenschwerpunkte, auf der Internetseite www.aer.eu/de/themenschwerpunkte/kultur/interessante-links.html (7/2011).

² F. Brusniak, *Musik als Suche nach nationaler Identität und als transnationales Angebot*, [in:] *Die Vielfalt Europas. Identitäten und Räume*, hrsg. v. W. Eberhard, Ch. Lübke, Leipzig 2009, S. 471.

³ Ebenda, S. 465.

⁴ Aus dem Schlusschor der *Meistersinger von Nürnberg*.

die alljährlichen Besucherströme aus dem Ausland nach Bayreuth nicht eine andere Sprache? Hat sich dieses verkrampfte Verhältnis der Deutschen zu einer nationalen Identität nicht seit der Fußballweltmeisterschaft 2006 entkrampft? Auf jeden Fall gestaltet sich die Suche nach nationaler Identität in den Nachbarländern Deutschlands als weniger problembeladen. So hat z.B. der Historiker Pierre Nora in Zusammenarbeit mit einem hochkarätigem Autorenteam eine umfassende dreibändige Veröffentlichung zur nationalen Identität Frankreichs, „Les lieux de mémoire“ vorgelegt⁵, in welcher er eine Vielzahl ideelle sowie materielle und für die französische Nation wichtige Erinnerungsorte aufzählt und beschreibt. Als herausragenden musikalischen Erinnerungsort fungiert, es mag wenig erstaunen, die Marseillaise⁶.

Der vorliegende Text strukturiert sich folgendermaßen. Ich will zunächst anhand eines Exkurses mein wissenschaftliches Umfeld umschreiben. Daraus soll erkennbar werden, dass die Themenstellung im wissenschaftlichen Diskurs des kleinen Staates ihren Stellenwert hat. In einem zweiten, eingeschobenen Exkurs werde ich die Thematik anhand europäischer Volkslieder kurz anreißen. Anschließend werde ich die Situation des Europas der Regionen am Beispiel Luxemburgs beschreiben und mit entsprechend ausgewählten Beispielen aus den Bereichen musikalischer Bildung und Musikausübung unterfüttern.

1. Exkurs I

Seit der Gründung der Universität Luxemburg gibt es an der geisteswissenschaftlichen Fakultät die Forschungseinheit IPSE „Identités, politiques, sociétés, espaces“, (Identitäten, Politiken, Gesellschaften, Räume) in welcher auch ich tätig bin⁷. Nach dem Vorbild von Pierre Nora hat sich hier ein Autorenteam auf die Suche nach der luxemburgischen Identität gemacht und dazu die Veröffentlichung „Erinnerungsorte in Luxemburg“ vorgelegt⁸. Ein kürzlich ausgelaufenes Forschungsprojekt namens IDENT befasste sich auch mit dem Thema und legte dazu die Veröffentlichung „Doing Identity in Luxembourg“ vor⁹. Demnächst wird ein zweiter Band von Erinnerungsorte in Luxemburg erscheinen, in welchem es um überregionale Identitäten geht. Mein Artikel in diesem Buch handelt über den Wilhelmus, die Hymne des großherzoglichen Hofes, welche gemeinsame Wurzeln mit der niederländischen Nationalhymne hat.

⁵ *Les lieux de mémoire*, 3 Bände, hrsg. v. P. Nora, Paris 1984-92.

⁶ M. Vovelle, *La Marseillaise: La Guerre ou la paix*, [in:] ebenda, Bd. 1, S. 85-136.

⁷ IPSE – Identités Politiques Sociétés Espaces, auf der Internetseite www.en.uni.lu/recherche/flshase/identites_politiques_societes_espaces_ipse (5/2012).

⁸ *Lieux de mémoire au Luxembourg. Erinnerungsorte in Luxemburg*, hrsg. v. S. Kmec, B. Majerus, M. Margue, P. Peporte, Luxemburg 2007.

⁹ *Doing Identity in Luxembourg. Subjektive Aneignungen – institutionelle Zuschreibungen – sozio-kulturelle Milieus*, IPSE (Hg.), Bielefeld 2010.

DE WILHELMUS



Abb. 1. Wilhelmus

Quelle: *Die großherzogliche Familie von Luxemburg*, S. 106f., auf der Internetseite www.gouvernement.lu/publications/download/grossherz_familie.pdf (5/2012).

Wie man an den Notenbeispielen unschwer erkennen kann (Abb. 1 und 2), haben beide Lieder einen gemeinsamen Kern. Der Werdegang des Liedes kann bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgt werden¹⁰. Das Überregionale dieser Melodie lässt sich historisch bestens nachvollziehen. Der Grund liegt auf der Hand. Als niederländische Nationalhymne stellt der *Wilhelmus van Nassouwe* ein beliebtes Untersuchungsobjekt für historische Musikwissenschaftler und Musikethnologen dar¹¹. Studien zum Luxemburger

¹⁰ F. Kossmann, "De wijs van het Wilhelmus in 1574", [in:] *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 40 (1921), S. 260; E. Nehlsen, *Wilhelmus von Nassauen, Studien zur Rezeption eines niederländischen Liedes im deutschsprachigen Raum vom 16. bis 20. Jahrhundert*, [in:] *Niederlande-Studien*, Bd. 4, hrsg. v. H. Lademacher, L. Geeraedts, Münster 1993, S. 111f.; Y. Legrand, J.-P. Chartier, *Du siège de Chartres en 1568 à l'hymne national néerlandais*, „Bulletin de la Société archéologique d'Eure-et-Loir" 2001, 71, p. 25-34.

¹¹ Vgl. u.a. eine der neueren Publikationen: *Nationale Hymne. Het Wilhelmus en zijn burens*, Amsterdam 1998.

Wilhelmus können sich folglich auf die vorliegenden Erkenntnisse der niederländischen Kollegen stützen¹².

Wilhelmus van Nassouwe

Mamix van St. Aldegonde

N.N.



Wilhel-mus van Nas-sou-we ben ick van Duyt-schen bloet. Den
 Mij-n schild-en-de be-trouw-en sijt ghy, o Godt mijn Heer. Op
 va-der-lant ghe-trou-we blyf ick tot in den doet. Een
 u soo wil ick bouw-en ver-laet mij nim-mer-meer. Dat
 Prin-ce van O-raen-gien ben ick vrij on-ver-veert. Den
 ik doch vroom mag blij-ven u die-naer tal-ker stondt. Die
 Co-ninck van Hie-paen-gien heb ik al-tijd ghe-eert.
 ty-ran-ny ver-drij-ven die my mijn hart door-wondt.

Abb. 2. Wilhelmus van Nassouwe

Quelle: *Wilhelmus van Nassouwe*, auf der Internetseite www.oranjegetrouw.com/uploads/images/Plaatjes-OpPaginas/wilhelmus.JPG (5/2012)

¹² Vgl. A. Thorn, *Das Wilhelmuslied in den Niederlanden und in Luxemburg*, [in:] *Chorale Ste Cécile Neudorf. 50^e anniversaire*, Luxembourg 1969, S. 55-79; P. Ulveling, *De Wilhelmus' séng Quellen a séng Entwécklongsgeschied am Laf vun de Jorhonnerten*, Luxembourg 1984.

2. Exkurs II

Die Thematik Europa der Regionen und Musik ließe sich noch anhand vieler Beispiele aus dem Bereich Volkslieder und Volksmusik fortsetzen. Walter Wiora, auf den Friedhelm Brusniak auch hinweist¹³, hat für seine Zeit wegweisende Arbeiten über den europäischen Volksgesang¹⁴ und über Variantenbildung in Volksliedern vorgelegt¹⁵. In diesen Arbeiten wird deutlich, wie überregional und sich um staatliche Grenzen schierend Volkslieder sein können, im wahrsten Sinne des Wortes vogelfrei. Was der Musikwissenschaftler Wiora an der Melodie festmacht, gilt in weit größerem Maße für den Text, wie am folgenden Beispiel, dem *Lied vom kleinen Mann* aufgezeigt werden wird. Bei diesem Lied geht es um die Umkehrung der Geschlechterrollen in ironisierender Weise. Wir finden diesen Liedtypus über Sprachgrenzen hinweg, aber auch innerhalb von Sprachgemeinschaften mit regionaler Einfärbung¹⁶. Hinsichtlich der melodischen Ausformung bestehen jedoch die größten Unterschiede; deshalb steht das musikalische Element an dieser Stelle nicht zur Diskussion.

The Little Husband¹⁷

There was a man who made his daughter
Wed a man who was much shorter
He wasn't any size at all
In fact you'd call him rather small.

Le petit mari¹⁸

Mon père m'a donné un mari,
Mon dieu! quel homme, quel petit homme!
Mon dieu! quel homme, qu'il est petit!

Das Lied vom kleinen Mann¹⁹

Es war ein kleiner Mann, hejuchhe!
eine große Frau wollt er hahn,
nude, nude, nude
vallalera, hopsasasa

Als nationaler Erinnerungsort bedient sich der luxemburgische Volkssänger eines allgemein bekannten Stoffs und formt sie, im Bewusstsein ihrer Universalität nach seinen Bedürfnissen um.

¹³ Vgl. F. Brusniak, *Musik als Suche nach nationaler Identität...*, S. 475ff.

¹⁴ Vgl. W. Wiora, *Die Variantenbildung im Volkslied: Ein Beitrag zur systematischen Musikwissenschaft*, Berlin 1941.

¹⁵ Vgl. derselber, *Europäischer Volksgesang in charakteristischen Abwandlungen*, Köln 1952.

¹⁶ Vgl. u.a.: E. Marriage, *Volkslieder aus der Badischen Pfalz*, Halle an der Saale 1902, S. 285f. Aus Marriage's Ausführungen geht hervor, dass der Liedtext über den ganzen deutschen Sprachraum verbreitet ist und bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht.

¹⁷ *My Little Husband*, auf der Internetseite mudcat.org/thread.cfm?threadid=15010 (5/2012).

¹⁸ H. Davenson, *Le livre des chansons, Baconière*, Neuchâtel 1944, S. 379.

¹⁹ L. Erk, *Franz-Magnus Böhme, Deutscher Liederhort*, Bd. 2, Olms/Hildesheim 1988 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1894), S. 686.

Weder territorial noch geographisch waren Volks- und Kirchenlied begrenzt. Sie gaben sich beide, aus differenten Gründen, insoweit omnivalent, als sie sprachlich verstanden wurden. Und das will sagen, daß sie sich am leichtesten dorthin exportieren ließen, wo Polyglottie der Bevölkerung mehrere idiomatische Eingangspforten offenhielt, wie, beispielsweise, das verkleinerte Luxemburg, dessen Einwohner aus mindestens zwei Kulturbornen zu trinken pflegten, bevor sie den eigenen, als dritten erschlossen²⁰.

Beim dritten „Kulturborn“, der Transkription des populären Stoffs in die luxemburgische Sprache, hat man sich aber möglicherweise eher an der deutschsprachigen Vorlage orientiert und ihn – frei nach Adorno – ergiebig ausgoutiert. Die Auswahl der folgenden zwei Beispiele erfolgt aus einer Vielzahl von luxemburgischen Belegen.

De klänge Mënnchen²¹

Et wor e klänge Mënnchen,
Derji derja derjo!
Dén hëtt giér èng grös Frèchen.
Elo, elo, elo!

O wat e klänge Man!²²

Meng Mamm huet mir e Man gin.
O, wat e Man!
O, wat e Man!
O, wat e klänge Man!

3. Zurück zu Exkurs I

Des Weiteren wurde das IDENT-Projekt um drei Jahre verlängert. Wir sehen also hier am Beispiel Luxemburgs eine zum Teil überwölbte, weil von der Politik gewollte Suche nach nationaler Identität. Der Grund ist ohne Zweifel auch ein latenter Minderwertigkeitskomplexes, der einem Lande mit bescheidener Größe, umgeben von mächtigen Nachbarn, trotz seines materiellen Wohlstands, innewohnt und dies nicht zuletzt aufgrund seiner schmerzhaften historischen Erfahrungen. Solche Forschungsprojekte machen aber auch Sinn, sind sie doch genährt durch ein Bild Luxemburgs, das sich durch Migration in den letzten Jahrzehnten grundlegend gewandelt hat. Dort, wo sich verschiedene Ethnien begegnen, scheint die Suche nach Identität nicht unproblematisch zu sein. Sie schafft aber auch viele Chancen. Ich denke in diesem Zusammenhang – und ich komme auf den europäischen Rahmen zurück – an die sehr kontrovers geführte Diskussion über eine Aufnahme der Türkei in die EU und die Frage, die sich nicht nur konservative Politiker, sondern auch Normalbürger verschiedenster politischer Couleur nach der dann anstehenden Integration in eine durch den christlichen

²⁰ P. Grégoire, *Luxemburgs Kulturentfaltung im neunzehnten Jahrhundert*, Luxemburg 1981, S. 490.

²¹ Dicks, *Edmond de la Fontaine. Gesamtwierk*, 4 Bde, hrsg. v. C. Hury, Luxemburg 1982-84, Bd. 4, S. 143f.

²² M. Thill, *Singendes Volk*, Esch-Alzette 1937, S. 422f.

Glauben geprägte Interessengemeinschaft, stellen. Ethnizität auf den christlichen Glauben zu reduzieren, wäre aber in diesem Zusammenhang zu kurz gedacht.

4. Die Situation Luxemburgs und seiner Großregion

Besonders reizvoll ist das Europa der Regionen dort, wo fremde Kulturen und Traditionen zusammentreffen und wo dieses Zusammentreffen auch funktioniert; Luxemburg ist ein Beispiel dafür. Eine genaue Anzahl der Regionen gestaltet sich als schwierig, und so erwähne ich in diesem Zusammenhang nur die interregionalen Zusammenschlüsse mit deutscher Beteiligung: es sind deren zurzeit 28²³. Eine davon ist die Euroregion *SaarLorLux* (siehe: Abb. 3), und ich will mich bei meinen Ausführungen auf

Übersichtskarte Großregion SaarLorLux



Abb. 3. Großregion SaarLorLux

Quelle: Auf der Internetseite www.saarland-lexikon.de/index.php5/Bild:Gro%C3%9Fregion_Karte_Staatskanzlei.jpg (5/2012)

²³ Vgl. Euroregionen in Europa, auf der Internetseite www.euroconsults.eu/index.php/eu-regionen-dossier-493/alle-in-europa-dossier-494.html (7/2011).

diese eine beschränken, weil ich in meinem alltäglichen Leben sowie am kulturellen Umfeld und Handeln eben hierteilnehme. Luxemburg ist im Zentrum dieses regionalen Verbunds, und benutzt auch gerne den Begriff Großregion (Grande Région), ein aus dem Blickwinkel des kleinen Landes durchaus gerechtfertigter Terminus. Luxemburg mit seinen 500.000 Einwohnern blickt auf ein 65.000 Quadratkilometer großes Umland mit über elf Millionen Menschen und nimmt seine Rolle als Schmelztiegel zweier kultureller Traditionen – der französisch- und der deutschsprachigen – nicht ohne ein gewisses Gefühl von nationalem Stolz wahr.

Ich will in meinen Ausführungen über den Gedanken des Regionalen im europäischen Ganzen komplementär auch Überlegungen über das Zusammenleben und -wirken von Menschen aus fernerer Regionen einfließen lassen. Sie lassen sich am Beispiel Luxemburg exemplarisch darstellen, gehen der Idee des Regionalen voraus und sind in vielen Punkten vergleichbar.

Durch Immigration von italienischen und portugiesischen Arbeitern seit 1890, bzw. ab der Mitte der 1960er Jahre, ist Luxemburg zu einem Einwanderungsland geworden. Während die italienischen Einwanderer sich in die luxemburgische Gesellschaft integrierten und auch viel zur sozio-kulturellen Entwicklung des Landes beigetragen haben, tun sich portugiesische Bürger bis heute schwerer damit. Während den italienischen Einwanderern keine andere Wahl blieb, als luxemburgisch zu lernen – sie kamen nicht zu so vielen –, hat die Migration tausender portugiesisch-stämmiger Einwohner während eines konzentrierteren Zeitraums zu einer radikalen Änderung der Sprachkultur geführt. Luxemburg war vor der Zeit der belgischen Revolution im Jahre 1839 ein zweisprachiges Land. Nach der Eingliederung des französischsprachigen Gebiets, der heutigen belgischen Provinz Luxemburg, in das neu geschaffene Königreich Belgien, wurde Luxemburg einsprachig und verblieb es bis in die 1960er Jahre. Heute hat sich die Situation grundlegend geändert. Nicht, dass in Luxemburg heute portugiesisch als zweite Sprache gesprochen würde; nein, beide Bevölkerungsgruppen haben sich auf das Französische als Verkehrssprache geeinigt. Hinzu kommt, dass nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges mit dem Wechsel der Verwaltungssprache ins Französische, dieses noch weiter an Bedeutung gewonnen hat. Ein Teil der portugiesischen Einwanderer hat sich mittlerweile integriert – oft ist das die zweite Generation, aber die überwiegende Mehrheit lebt heute noch in einer Parallelgesellschaft, die zudem noch stetig wächst. Portugiesische Einwanderer treffen sich in portugiesischen Cafés und Restaurants und pflegen ihre eigene Kultur. In den portugiesischen Cafés sind die Portugiesen unter sich, während die italienischen Restaurants und Pizzerias beliebte Anlaufpunkte auch von Luxemburgern sind. Viele mittlerweile ins Pensionsalter gekommene portugiesische Arbeiter kehren zudem in ihre Heimat zurück. Das verbindende Element zwischen italienischen und portugiesischen Einwanderern auf der einen Seite und den Luxemburgern auf der anderen Seite ist ihre Zugehörigkeit zur katholischen Religion. Zur Mehrsprachigkeit haben des Weiteren folgende Faktoren beigetragen:

1. Luxemburgs Akademiker mussten bis zur Gründung einer eigenen Universität im Jahre 2003 ihre Studien im Ausland absolvieren. Viele wählten die französischen und belgischen Universitäten und importierten die französische Tradition in ein an sich nicht frankophones Land.

2. Heutzutage passieren tagtäglich um die 150.000 Grenzgänger mit stets steigender Tendenz als Berufspendler die Grenzen nach Luxemburg, davon ein Großteil aus dem französischsprachigen Umland²⁴.
3. Luxemburg gehört zu den Gründerländern der EU, und ist neben Brüssel und Straßburg, Sitz europäischer Institutionen. Mit der Ausdehnung der Union gewinnt immer mehr das Englische, welches sich auch hier als lingua franca durchzusetzen weiß, an Bedeutung.
4. Nach dem Zusammenbruch Jugoslawiens vor ungefähr zwanzig Jahren haben zudem tausende Flüchtlinge aus dem Balkan ein neues Zuhause in Luxemburg gefunden. Sie tendieren eher zur deutschen Sprache.

Alle diese Faktoren wirken ein in eine Kulturentfaltung, die im 19. Jahrhundert zunächst in einer quasi uniformen Gesellschaft ihren Ausgangspunkt nahm und erst in jüngster Zeit der Tatsache ins Auge sah, die luxemburgische Eigenkultur mit der Fremdkultur der Einwanderer in Einklang bringen zu müssen.

In seinem Essay über Transkulturalität²⁵ unterscheidet Wolfgang Welsch drei Konzepte von Kulturen:

1. Das von Herder formulierte Sphärenmodell, nach welchem Kulturen als in sich geschlossen und als nicht kommunikationsfähig anzusehen sind.

Herder sought to envisage cultures as closed spheres or autonomous islands, each corresponding to a folk's territorial area and linguistic extent. Cultures were to reside strictly within themselves and be closed to their environment²⁶.

2. Das Konzept der Multikulturalität, nach welchem die einzelnen Kulturen mehr oder weniger friedlich, aber ohne große Berührungspunkte nebeneinander existieren.

The concept seeks opportunities for tolerance and understanding, and for avoidance or handling of conflict. This is just as laudable as endeavours towards interculturality – but equally inefficient, too, since from the basis of the traditional comprehension of cultures a mutual understanding or a transgression of separating barriers cannot be achieved. As daily experience shows, the concept of multiculturalism accepts and even furthers such barriers²⁷.

3. Das Konzept der Interkulturalität, nach welchem die Möglichkeiten eines gegenseitigen Verständnisses eruiert werden, die Unterscheidung zwischen den Kulturen aber nach wie vor beibehalten wird.

[...] the deficiency in this conception originates in that it drags along with it unchanged the premiss of the traditional conception of culture. It still proceeds from a conception of cultures as islands or spheres. For just this reason, it is unable to arrive at any solution²⁸.

²⁴ Vgl. *Die Grossregion*, auf der Internetseite www.granderegion.net/de/grande-region/index.html (5/2012).

²⁵ Vgl. W. Welsch, *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, [in:] *Spaces of Culture: City, Nation, World*, hrsg. v. M. Featherstone, S. Lash, London 1999, S. 194-213; siehe auch auf der Internetseite www.uni-jena.de/welsch/ (9/2012).

²⁶ Ebenda.

²⁷ Ebenda.

²⁸ Ebenda.

Welche Alternative, das Konzept der Transkulturalität, überwindet die eben geschilderten Nachteile und hat in der Historie bereits illustre Beispiele²⁹: demnach vermischen und verbinden sich Kulturen; bestimmte Lebensgewohnheiten „globalisieren“ sich, und es findet Austausch statt.

The concept of transculturality sketches a different picture of the relation between cultures. Not one of isolation and of conflict, but one of entanglement, intermixing and commonness. It promotes not separation, but exchange and interaction³⁰.

Ob dieses theoretische Konzept Wolfgang Welschs in der Realität Luxemburgs bereits angekommen ist, ist zum jetzigen Zeitpunkt zu früh zu beurteilen, weil der Migrationsprozess noch nicht abgeschlossen ist und ist eher Sache der Soziologen. Fest steht, dass sich u.a. das luxemburgische Bildungssystem schwer damit tut, und vielleicht könnte gerade hier ein Mehr an Musik in der Erziehung Milderung bewirken. Aber auch die anfängliche luxemburgische Eigenkultur des 19. Jahrhunderts ist mitnichten homogen. Ich wage also mit Annelie Knapp zu behaupten, dass Kulturen nicht homogen sind, also auch Eigenkulturen nicht, sondern intern variieren „Innerhalb dessen, was man mit Recht noch »die deutsche« oder »die englische« (oder im Falle dieser Studie)

als Kultur – im Sinne von mainstream-Kultur – bezeichnen kann, gibt es erhebliche soziale, regionale, altersspezifische Unterschiede. Dass auch Verständigung zwischen Alten und Jungen, zwischen Arbeiter/innen und Akademiker/innen nicht immer gelingt, ist zwar trivial, aber in diesem Kontext immer wieder zu betonen³¹.

Für Luxemburg und auch für andere Regionen mit ähnlicher Kulturentfaltung und Migrationssituation muss diese Feststellung weitergedacht werden. Aber, neben der vertikalen Dimension – vertikal historisch gedacht – der luxemburgischen Eigenkultur mit ihrer im Sinne von Knapp aufgezeigten Heterogenität, tritt die horizontale Dimension der zu assimilierenden Fremdkultur hinzu, und diese trägt wiederum das vertikale Element in sich. Die Querverbindungen, die hieraus entstehen, können den Integrationsprozess beeinflussen³². Welche Aufgaben kommen dabei auf die Bildungsarbeit zu, und welche Voraussetzungen sollten dazu erfüllt sein? Arata Takeda bietet vier Lösungsvorschläge an, die da sind: *differenzieren*, *entschematisieren*, *historisieren* und *kontextualisieren*. Hier scheint es opportun, das Konzept des *Historisierens* besonders hervorzuheben: es trifft das von mir angesprochene vertikale, i.e. das historische Element. Indem man Fremdes historisch bewertet, kann man es überwinden³³. Was kann die Musik dazu beitragen? Wie können Traditionen zusammengeführt werden? Und sollen sie überhaupt zusammengeführt werden? „Das Denken in historischen Dimensionen“ sei „ein befrei-

²⁹ Vgl. ebenda, IV,1.

³⁰ Ebenda.

³¹ A. Knapp, *Interkulturelle Kompetenz: eine sprachwissenschaftliche Analyse*, [in:] *Interkulturelle Kompetenz und pädagogische Professionalität*, hrsg. v. G. Auernheimer, Wiesbaden 2010, S. 83.

³² So können z.B. Freundschaften (bei gleichen Interessen und gemeinsamer Arbeit) oder Abneigungen (bei Konkurrenz um ein und denselben Arbeitsplatz) zwischen gleichen Gesellschaftsschichten entstehen.

³³ Vgl. A. Takeda, *Transkulturalität im Schulunterricht. Ein Konzept und vier 'Rezepte' für grenzüberschreitendes Lehren und Lernen*, [in:] *Schule gestalten: Vielfalt nutzen! Die schulpraktische Bedeutung der spezifischen Ressourcen von Lehrerinnen und Lehrern mit Migrationshintergrund. Beispielsammlung*, Stuttgart 2010, S. 5, auf der Internetseite www.stuttgart.de/img/mdb/item/393070/53560.pdf (5/2012).

des Gegenmittel gegen den modischen Zwang, alles Auffällige und Befremdliche zu kulturalisieren³⁴. Während Takeda in die kulturanthropologische Richtung denkt und fremde Märchen und Sagen als Konzept für Lernen im transkulturellen Rahmen vorschlägt³⁵, könnte man in diesem Zusammenhang genauso gut fordern, sich mit Liedern und Volksmusik aus fremden Kulturbereichen auseinanderzusetzen. Die Universalität der musikalischen Sprache, das Zusammenspiel, bzw. die Auswechselbarkeit von Melodie und Text würden dem Anspruch, vermeintlich Fremdes zu überwinden, in erheblich größerem Maße gerecht werden. Adorno indes, stößt in ein anderes Horn. In den Anfangssätzen seiner Vorlesung *Nation* spricht er vom internationalen Charakter der Musik und ihrem völkerverbindendem Wesen, und kommt zum Schluss „In großen Zeiten pflegen die jeweils auserwählten Nationen zu beteuern, sie und keine andere hätten die Musik gepachtet“³⁶. Ist Musik nicht auch, im Sinne Welschs, als ein transkulturelles Medium zu verstehen? Demgegenüber macht Adorno im weiteren Verlauf, wie er sagt, nationale Elemente – er benutzt bewusst diesen für ihn neutraleren Begriff nationell in Abgrenzung zu national – am Beispiel von Debussys Impressionismus fest³⁷ und deklariert – wen wird es wundern – die Musik Bachs, aber auch Beethovens als universell. „In Bach wahrhaft ist das nationale Moment aufgehoben zur Universalität“³⁸. Sollte demnach alle andere Musik national eingefärbt sein oder nur in einem gewissen Grad der Universalität zustreben? Ich möchte dieser klassischen Idee der Universalität von Musik eine weitere, auf die gegenwärtigen Realitäten von musikalischer Bildung gerichtete, hinzufügen: traditioneller formaler Musikunterricht war bis vor wenigen Jahrzehnten zum größten Teil auf klassische Musik fokussiert. Heute hat sich das grundlegend gewandelt. Musikgeschmack wird größtenteils nicht mehr in der Schulklasse geformt, sondern im und durch das Internet und zwar in Eigeninitiative. Das war zwar schon seit den Doors und den Beatles in den 1960er Jahren unter tatkräftiger Mithilfe der Massenmedien der Fall, aber da wurden musikalische Vorlieben hauptsächlich universalisiert. Durch das Internet kam die Komponente der Individualisierung hinzu, und regionale Identitäten wurden aufgelöst zugunsten von universeller Vielfalt. Dabei sollte man dieses widersprüchliche Begriffspaar – universell und Vielfalt – durchaus auch als sich gegenseitig ergänzend verstehen. Durch sie erfolgt Selbstkonstruktion musikalischer Identität breiter Massen. Die Chancen, die bestehenden Angebote im Rahmen schulischen Musikunterrichts anzuwenden, bestehen durchaus und sollten genutzt werden³⁹.

Die Diskussion über Fragen von musikalischer Universalität in Praxis und musikalischer Bildung soll uns den Blick schärfen für die nachfolgende Einordnung luxemburgischer Musik und deren Regionalcharakter. „Es sei gleich vorweggenommen, daß es eine eigentliche, bodenständige, authentisch-luxemburgische Volksmusik gar nicht gibt“⁴⁰. Der luxemburgische Musikwissenschaftler Paul Ulveling, den man aufgrund

³⁴ Ebenda.

³⁵ Ebenda.

³⁶ Th.W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main 1975, S. 185; Vorlesungen im WS 1962 an der Universität Frankfurt am Main.

³⁷ Vgl. ebenda, S. 187ff.

³⁸ Ebenda, S. 190.

³⁹ Vgl. H. Partti, S. Karlsen, *Reconceptualising musical learning: new media, identity and community in music education*, „Music Education Research“ 2010, No. 4, vol. 12, S. 378.

⁴⁰ P. Ulveling, *Von der Folklore bis zur Nationalhymne*, „nos cahiers. Lëtzebuurger Zäitschrëft fir Kultur“ 1984, Nr. 1, S. 19.

anderer Schriften eigentlich als einen „guten“ Patrioten bezeichnen könnte, macht mit diesem Zitat eine Aussage, die im ersten Moment verblüfft. Auch wenn er sie zunächst lediglich auf die Volksmusik bezieht, wirkt sie für manchen Verfechter eines Nationalcharakters in der luxemburgischen Musik äußerst befremdlich. Doch damit, nicht genug: Dieses, sein *ceterum censeo* zieht sich wie ein roter Faden durch eine weitere Abhandlung⁴¹, und hier wird dann auch klar, was er eigentlich meint. Die Initiatoren luxemburgischer Musik seien zunächst aus dem Ausland gekommen⁴². Einem weiteren Argument Ulvelings ist beizupflichten, wenn er sagt, dass das typisch Luxemburgische in vokaler Musik durch die Texte zum Ausdruck kommt⁴³. Volksmusik und komponierte Musik stehen immer in Beziehung zueinander. In größeren Ländern habe sich lange im Voraus eine eigenständige Volkskultur ausbilden können, in Luxemburg, welches im 19. Jahrhundert erst seine staatliche Unabhängigkeit fand, sozusagen auf seinen eigenen Füßen stehen konnte, jedoch nicht. Deshalb seien weder Volksmusik, noch Kunstmusik in Luxemburg national eingefärbt⁴⁴. Ein weiterer Grund ist, dass zur Herausbildung einer nationalen Schule im 19. Jahrhundert Luxemburg zu klein und zu sehr mit der deutschen Tradition verwoben war, und dass die Einflüsse aus dem französischsprachigen Raum zu gering waren, als dass aus diesem Amalgam sich etwas Eigenständiges hätte entwickeln können. Die Musikgeschichte Luxemburgs lässt sich demnach bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts auf Volksgesang, Militärmusik – die Festung Luxemburg beherbergte verschiedene deutsche Garnisonen – und Stehgreiftheater reduzieren.

Ein sagenumworbener Vertreter dieser Gattung war der „Blannen Theis“, mit bürgerlichem Namen Matthias Schou (1747-1824), ein blinder fahrender Sänger und Geiger, der von Ortschaft zu Ortschaft zog⁴⁵, um auch eine pädagogische Aufgabe wahrzunehmen. Seine Bedeutung liegt eher in der Verbreitung von Volksgesang und nicht, wie oft idealistisch überwölbt, in seiner schöpferischen Kraft⁴⁶. Er unterhielt die Menschen nicht nur mit Liedern in luxemburgischer Sprache, sondern er trug einen bescheidenen Kern von Musikerziehung in die ländlichen Gebiete, indem er der Bevölkerung das beibrachte, was die Dorfschulmeister lange Zeit danach leisteten: musikalische Bildung durch Volksgesang.

Eine feste Theatertruppe wurde erstmals im Jahr 1821 als Amateurtruppe auf die Beine gestellt. Sie spezialisierte sich auf Komödien und Vaudevilles in französischer Sprache. Das Vaudeville wurde, wie in Frankreich, während einer längeren Zeit im Luxemburg des 19. Jahrhunderts das erfolgreichste Genre auf dem Gebiet des Theaters, weil es ohne großen technischen und dramaturgischen Aufwand auskam. Gesprochenes und Musiktheater wurden vereint, und man versuchte sich dabei u.a. an einem deutschen Stück und zwar an C.M. von Webers *Freischütz*⁴⁷. Interessant in diesem Zu-

⁴¹ Vgl. derselber, *Le sentiment national dans la musique luxembourgeoise*, ebenda, Nr. 2, S. 195-204.

⁴² Vgl. ebenda, S. 195.

⁴³ Vgl. ebenda.

⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 198.

⁴⁵ Vgl. M. Tresch, *La chanson populaire luxembourgeoise*, Luxemburg 1929.

⁴⁶ Vgl. L. Senninger, *Noch einmal. De blannen Theis*, [in:] *Harmonie municipale Grevenmacher. 125 ans*, Luxemburg 1959, S. 45.

⁴⁷ Vgl. J. Meyers, *La vie musicale au Luxembourg*, [in:] *Le Luxembourg, Livre du Centenaire*, Luxemburg 1949, S. 422.

sammenhang ist, zu sehen, wie der Freischütz in Umwegen über Frankreich nach Luxemburg gelangte: Während man in Frankreich Webers Musik, wie Adorno es ausdrückt, „goutierte“ wie ein interessantes fremdländisches Gericht und weniger wegen ihrer Humanität, die eher Werken Beethovens und Wagners innewohnt, rezipierte man die Musik der beiden Letztgenannten eher „als barbarisch selbstgerechtes Auftrumpfen“⁴⁸. Würde man Adorno hier ein gewisses Maß an Überheblichkeit unterstellen wollen, so müsste man den Gedanken weiterspinnen und sich die Frage stellen, ob er tatsächlich die Auffassung vertrat, die Musik Bachs, Beethovens und Wagners sei u.a. für französische Zuhörer unerreichbar, ja zu intellektuell. Man würde ihm aber unrecht tun, würde man diese Frage im Raum stehen lassen. Im Zusammenhang mit Debussy und dessen musikalischen Kleinformen schreibt er:

Will man Debussy richtig hören, so muß man die Kritik mithören, welche jene Kleinformaten, die deutsche Arroganz leicht mit Genrestück verwechselt, [...]. Zu Debussys musikalischer Physiognomie zählt der Argwohn, der grandiose Gestus usurpiere einen geistigen Rang, der eher durch Askese gegen jenen Gestus verbürgt wird⁴⁹.

Musikalische Großform gegen Askese: jede Musik kann demnach Universalität erlangen, aber gegen jede Musik gibt es auch, wie immer geartete, von außen an sie herangetrage Vorurteile, die sich auf kulturelle Idiome beziehen.

Wir kommen zurück zu Kleinformen in der luxemburgischen Musik und zu Ulveling. Als Gegenbeispiel zu seiner Position (es gäbe kein nationales Element in der luxemburgischen Musik) wäre „Versuch über einen Marsch“ des luxemburgischen Komponisten Marcel Wengler zu nennen. Als Parodie auf eine Reihe luxemburgischer Militärmärsche von Komponisten wie Laurent Menager, Fernand Mertens, Paul Albrecht und Albert Thorn bis hin zu Paul Dahm gedacht, scheint in diesem Genre doch so etwas wie ein luxemburgischer Nationalcharakter zu existieren. Diesen erkennt Wengler und versucht ihn, als Karikatur in seiner Komposition zu überhöhen, indem er mit typischen Klangfarben luxemburgischer Instrumentierung, Melodik und Formen arbeitet⁵⁰.

Das Zusammenspiel von Eigenkultur und von Außenkulturen hat – ich habe es bereits angedeutet – nach dem Zweiten Weltkrieg erst so richtig an Fahrt aufgenommen. Ich will dies an einigen Beispielen aus dem Umfeld musikalischer Betätigung in Luxemburg verdeutlichen.

5. Beispiele

5.1. Die Villa Louvigny als Sprachrohr Luxemburgs nach außen

Als im Jahre 1931 die „Compagnie luxembourgeoise de Radiodiffusion“ gegründet wurde, konnte man nicht ahnen, dass daraus die größte Rundfunkanstalt Europas der

⁴⁸ Vgl. Th.W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie...*, S. 186f.

⁴⁹ Ebenda.

⁵⁰ Der interessierte Leser möge sich auf You Tube eine gelungene Aufnahme der Komposition, gespielt vom studentischen Bläserorchesters der *Nanyang Academy of Fine Arts* aus Singapore, anhören; vgl. Internetseite www.youtube.com/watch?v=aaB-Xdu9JGs&feature=related (5/2012).

heutigen Zeit hervorgehen würde. In seinem Artikel⁵¹ zeichnet Marc Jeck den Werdegang der *Villa Louvigny* als einem Ort nationaler Erinnerung in Sachen Musik nach, und in der Tat ist die Identität Luxemburgs eng mit der von RTL verwoben. Ein erster Markstein war die Gründung des Rundfunksinfonieorchesters, das heutige *Philharmonische Orchester Luxemburg*. Zu Beginn hauptsächlich mit luxemburgischen Musikern besetzt, mutierte es später zu einem international besetzten Klangkörper, welcher nach wie vor, wenn auch mit abnehmender Tendenz, als Botschafter nationaler Musik das Großherzogtum nach außen hin vertritt – allerdings mit den oben beschriebenen Einschränkungen. Im Jahre 1952 wurde ein, für die damalige Zeit, beeindruckendes Auditorium fertiggestellt, und in den Jahren 1962 und 1966 wurden hier der *Grand Prix Eurovision de la Chanson* ausgetragen. Diesen Preis gewann RTL für Luxemburg insgesamt fünf Mal mit Sängerinnen und Sängern wie Jean-Claude Pascal, und Vicky Leandros und mit Liedern in... französischer Sprache, bis sich RTL im Jahre 1993 wegen allzu hoher Kosten aus dem Wettbewerb zurückzog. Heutzutage haben in den meisten Fällen nur solche Lieder eine Chance, die in englischer Sprache gesungen werden. Hier werden demnach ohne Not Teile sprachlicher Identitäten in Europa aufgegeben, die lange Zeit den Reiz dieser Veranstaltung ausmachte. Die *Villa Louvigny* ist heute Sitz des luxemburgischen Gesundheitsministeriums. Die RTL-Standorte sind ausgelagert worden, und die Bedeutung für eine nationale Musiktradition liegt in der Vergangenheit. Über die Grenzen Luxemburgs hinaus wird RTL nur noch selten mit Luxemburg in Verbindung gebracht, und im In- sowie im Ausland sprechen die von RTL verbreiteten Programme sicher keine Akademikerschichten (mehr) an.

Die *Villa Louvigny* als nationaler Erinnerungsort, von dem aus die Stimme Luxemburgs nach hinaus Europa getragen wurde, erfüllt die Luxemburger jedoch nach wie vor mit patriotischem Stolz.

5.2. Laienmusikgesellschaften als Integrationsfaktor und als Sprachrohr der gesellschaftlichen Entwicklung

Laienmusikvereinigungen entstehen traditionsgemäß dort, wo der gesellschaftliche und der industriell-ökonomische Rahmen dies begünstigen. Dies war in Luxemburg ab dem Ende des 18. und der Mitte des 19. Jahrhunderts zunächst in den heutigen Touristenzentren im Norden und im Osten des Großherzogtums der Fall. Danach haben sich im Süden des Landes mit dem Aufblühen der Stahlindustrie im luxemburgisch-französischen Grenzgebiet mächtige Harmonieorchester entwickelt. Im benachbarten Saarland sind die ersten Musikvereine schon etwas früher in den dortigen Bergbau- und Stahlindustrieregionen entstanden, haben sich allerdings mit dem Niedergang dieses Industriezweigs z.T. wieder zurückgebildet, bzw. sind ganz verschwunden⁵². Die Musikvereine und Chöre im Süden Luxemburgs sind nach dem Zweiten Weltkrieg in

⁵¹ Vgl. M. Jeck, *D’Villa Louvigny*, [in:] *Lieux de mémoire au Luxembourg...*, S. 209-214.

⁵² Vgl. Ch.-H. Mahling, *Beiträge zur Entwicklung der Werkschöre und Werkskapellen im Saarländischen Industriegebiet*, [in:] *Musik und Industrie. Beiträge zur Entwicklung der Werkschöre und Werksorchester (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 54)*, hrsg. v. M. Steegmann, Regensburg 1978, S. 160f.

einem nationalen Bedürfnis von Gemeinsamkeit und Solidarität erst richtig aufgeblüht. Der oben bereits angesprochene Integrationswille der italienischen Einwanderer – viele von ihnen sind beim Bau der Eisenbahnstrecke aus den Alpen zu den holländischen Seehäfen im sog. *Land der Roten Erde* in Luxemburg sesshaft geworden und haben ihr Leben in den Eisenhütten verdient und sich eine neue Existenz fernab der Heimat aufgebaut – dieser Integrationswille und die Gemeinsamkeit des sozialen Habitus mit den Einheimischen haben letztere in ihrem Bemühen unterstützt und waren einmalig für die musikalische Entwicklung nicht nur im Süden Luxemburgs, sondern später auch landesweit. Die Einwanderer und deren Nachkommen bildeten das Rückgrat dieser Gesellschaften, die sich nicht selten zu Blasorchestern mit international anerkanntem Ruf entwickelt haben. Bevor die Jungmusikanten aber in die Reihen dieser großen und geachteten Harmonieorchester aufgenommen werden konnten, mussten sie eine Musikausbildung durchlaufen, die in Eigeninitiative der Vereine organisiert wurde. Die Kinder der italienischen Einwanderer drückten nicht nur zusammen mit den einheimischen Kameraden die Schulbank, sondern trafen sich auch neben der Schule, um gemeinsame Interessen zu pflegen, i.e. Bläsermusik auf höchstem Laienniveau. Neben den Dirigenten der Vereine engagierten sich fachkundige und gut ausgebildete Musikanten in der Ausbildung der nachwachsenden Generation, weil das Musikschulwesen noch nicht ausgebaut war. Dies ist ein Paradebeispiel funktionierender Integration, und in diesem Zusammenhang gehört Asca Rampini (1931-99) erwähnt (Abb. 4).

Er war als Stahlarbeiter bei dem ARBED-Konzern beschäftigt und hat im Nebenjob als Dirigent der *Harmonie Municipale de Differdange* höchste Auszeichnungen bei nationalen und internationalen Wettbewerben errungen. Neben seiner Dirigententätigkeit hat er sich zusätzlich der Ausbildung der Jungmusikanten gewidmet. Dabei hat der ARBED-Konzern indirekt als Privatsponsor gewirkt, indem er ihn teilweise von seinen beruflichen Verpflichtungen freistellte. Derartiges gemeinnütziges, kulturelles Engagement von großen Konzernen ist heute eher die Ausnahme. International hat Rampini sich aber einen Namen gemacht als Arrangeur und als Komponist. Zwölf seiner Werke wurden beim Musikverlag Kliment in Wien ediert⁵³. Rampini hat für sein unermüdliches Wirken höchste Ehrungen erhalten; er hat sich aber auch relativ früh seine Gesundheit ruiniert. Die Folgegenerationen der Einwanderer haben sich nicht selten als Dirigenten von Musikvereinen einen Namen gemacht, haben Tanzmusik gespielt, sind Berufsmusiker geworden oder haben sich – und zwar in der Mehrzahl – als Musiklehrer in Musikschulen und Konservatorien etabliert.

Es wäre sicherlich sinnvoll, hier ein wenig einzuhaken, um über ein mögliches Forschungsprojekt nachzudenken, welches mehreren Fragen nachgehen könnte. Ist die Integration von italienischen Einwanderern durch ihre Vermischung mit Luxemburgern in Musikvereinen einfacher vonstatten gegangen? Hat die Industrierevolution in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dieses Miteinander begünstigt, oder ist der Wandel Luxemburgs hin zu einer Dienstleistungsgesellschaft schuld daran, dass die Integration von u.a. portugiesischen Einwanderern nicht mehr so einfach vonstatten geht? Hat die Musikausbildung in privater Initiative mehr zur Integration beigetragen als die institutionalisierte und kostenintensivere von heute? *Horribile dictu*. Für die italienischen Einwanderer steht aber fest, dass es beim gemeinsamen Musizieren weder zu einer

⁵³ Vgl. *Asca Rampini* auf der Internertseite notendatenbank.net/detail.php?kat=4&artnr=3205 (5/2012).

Transkulturation italienischer Normen nach Luxemburg, noch zu einer Assimilation italienischer Musiker unter die luxemburgische Tradition gekommen ist, sondern es hat sich eine Kultur gemeinsamen Musizierens entwickelt, die in Luxemburg bis zum jetzigen Zeitpunkt einmalig ist. Der Integrationswille der italienischen Bevölkerung auf der einen Seite und der Aufnahmewille der luxemburgischen Bevölkerung auf der anderen Seite sind beispielhaft für einen heute als erfolgreich anzusehenden und z.T. auch abgeschlossenen Prozess.



Abb. 4. Asca Rampini⁵⁴

Vergleichbare Entwicklungen musizierender italienischer Einwanderer gibt es auch in den USA, wo der in Italien geborene und mit 21 Jahren nach Amerika übersiedelte Salvatore Minichini (1884-1977) eine private Bläserformation gründete, die zunächst nur mit Einwanderern funktionierte und später, wie auch im Süden Luxemburgs, zu einem Beispiel ethnischer Assimilation wurde. Aber die USA sind traditionell ein Ein-

⁵⁴ Mit einem herzlichen Dankeschön an Frau Malou Rampini-Schaffner, Bascharage, Luxemburg.

wanderungsland. Der mehrmalige Wechsel des Namens von „Italian Royal Marine Band“ zu „New York State Symphonic Band“ ist ein deutlicher Beleg dieses Übergangs. Minichini gelang es, mit seiner „Symphonic Band“, ebenso wie Rampini in Differdingen, ein beachtliches musikalisches Niveau und ein großes fachliches Ansehen zu erreichen. Im Unterschied zu Rampini war Minichini Berufsmusiker und investierte sein ganzes Leben in die Bläsermusik. Später fungierte er als Dozent und wurde, gleich wie Rampini, mit Ehrungen überhäuft. Sein unvorstellbarer Nachlass von ungefähr zehntausend Partituren wird von der „American Bandmasters Association“ (ABA) archiviert. Darunter sind, wie bei Rampini, neben einer Reihe von Arrangements, auch Eigenkompositionen⁵⁵.

Die Entwicklung des Amateurmusikwesens in der Region der Stahlindustrie Luxemburgs hat im Laufe der 1960er Jahre dann auch einen gewinnbringenden Einfluss auf die **Musikerziehung** ausgeübt. Der Bedarf der großen Stadtharmonieorchester an qualifiziertem Nachwuchs konnte auf Dauer nicht mehr, wie oben besprochen, in Eigenregie durchgeführt werden, und die Kommunen hatten durch die Hüttenwerke genügend Liquiditäten, um öffentliche Musikschulen zu unterhalten. Und so kam es aufgrund der Leistungsfähigkeit im Amateurwesen zu einer gegenseitigen Befruchtung zwischen Musikschulen und Amateurmusikgesellschaften.

Das heutige Blasmusikwesen in Luxemburg hat sich, was Besetzung und Repertoire angeht, der flämisch-niederländischen Tradition angepasst. Das hat z.B. zur Folge, dass wenn man in Echternach die Grenze in die eine oder die andere Richtung passiert, um einem Musikverein auszuhelfen, bzw. eine Mücke wahrzunehmen, sich in einer anderen Welt wähnt. Die Unterschiede zur französischen Tradition sind indes nicht so groß.

Nicht so im Chorwesen. Hier hat sich eine grenzüberschreitende Zusammenarbeit ergeben, die Beispielcharakter für Europa hat und zudem noch für eine überregionale Musikerziehung auf künstlerisch-praktischem Niveau förderlich ist. So haben z.B. das „Institut Européen de Chant Choral“ (INECC) aus Luxemburg und Lothringen, gemeinsam mit dem Landesmusikrat des Saarlandes und dem „Centre de Chant Chorale de Wallonie/Bruxelles“ den Robert-Schuman-Chor⁵⁶ ins Leben gerufen. Er vereinigt junge Sänger im Alter zwischen 16 und 26 Jahren und folgt getreu dem Grundsatz ihres Namenspatrons, dem früheren französischen Außenminister und gebürtigen Luxemburger Robert Schuman: „Europa muss, ehe es zur militärischen Allianz oder zum wirtschaftlichen Bündnis wird, vor allem eine kulturelle Gemeinschaft im höchsten Sinne des Wortes bilden“⁵⁷.

Die Presse bestätigt denn auch den Anspruch des Chors mit folgender Konzertkritik:

Rund 30 junge musikbegeisterte Leute aus Frankreich, Belgien, Luxemburg und Deutschland bilden derzeit den Robert Schuman Chor und demonstrieren damit eines überdeutlich: Wenn dieser Chor ein Abbild Europas ist, dann kann es um diese Staatengemeinschaft nicht schlecht bestellt sein⁵⁸.

⁵⁵ Vgl. E. Koehler, *Salvatore Minichini and his Italian Bands in America*, [in:] *Alta Musica*, Bd. 26, hrsg. v. R. Camus, B. Habla, Tutzing 2008, S. 251-265.

⁵⁶ Vgl. Robert-Schuman-Chor, Internetauftritt: www.robertschuman.net/ (8/2011).

⁵⁷ Robert-Schuman-Chor auf der Internetseite www.robertschuman.net/ (7/2011).

⁵⁸ *Rezension des Projektes „Jazz Printemps“*, [in:] *Trierischer Volksfreund*, Online-Ausgabe, 27. April 2009.

5.3. Musikerziehung als Sprachrohr einer „guten“ Bildungsarbeit

Musik wird in Luxemburg nicht anders vermittelt als in den Nachbarregionen und -ländern. Sie erfolgt in drei Kategorien; die Schulmusikerziehung, die Musikschulerziehung und die Musikerziehung, bzw. die Beschäftigung mit Musik im paraschulischen Bereich der sozialen Arbeit. Während die Schulmusik und paraschulische Musikaktivitäten durchaus mit denen im deutschsprachigen Raum vergleichbar sind, tun sich bei der Musikschularbeit gravierende Unterschiede auf. Die Musikschulerziehung in Luxemburg ist äußerst verschult und strengen Regelsystemen unterworfen. Sie basieren auf dem belgisch-frankophonen Solfège-System, wie es zurzeit noch an belgischen Musikhochschulen – den königlichen Konservatorien (*conservatoires royaux*) – praktiziert wird, wie es aber in den dortigen sog. „*académies de musique*“, den Musikschulen, längst nicht mehr in der Rigidität zur Anwendung kommt. Demgegenüber zielte in Luxemburg die Musikausbildung in Privatinitiative der Musikvereine vor allem auf die Instrumental- und Vokalausbildung, mit dem Ziel, die Nachwuchsmusikanten so schnell wie möglich in den eigenen Reihen aufnehmen zu können. Auf eine Diskussion über Sinn und Unsinn der Solfège-Methode will ich mich an dieser Stelle nicht einlassen, sondern nach den Gründen fragen, wieso dieses System sich wie ein dunkles Miasma in der Musikschularbeit Luxemburgs bis auf den heutigen Tag fortpflanzt, wenn auch mit punktuellen Auflockerungen. Die Gründe sind auch hier im Bereich regionaler Einflüsse und historischer Begebenheiten zu finden. Bis zum Zweiten Weltkrieg orientierte sich die vorinstrumentale Musikerziehung an der deutschen Tradition. Vokalausbildung, elementares Instrumentalspiel, Rhythmusspiel, Musikhören usw. standen auf dem Lehrplan. Das Umschwenken auf das belgisch-wallonische System beruht auf der Tatsache, dass ein Großteil der Lehrenden und Verantwortlichen aus dem Musikschulbereich nach 1945 ihre Studien in Belgien absolviert haben und diesen für Studierende schon fragwürdigen pädagogischen Ansatz auf sechs- bis zwölfjährige Schüler überzustülpen versuchten. Die Gruppenzugehörigkeit der überwiegenden Mehrheit der Lehrerschaft zu diesem System ließ den wenigen Absolventen aus anderen Ländern keine andere Wahl, als sich einzufügen. Sogar das hehre Ziel, da und dort einige Erleichterungen anzubringen, ist oft zum Scheitern verurteilt.

Dem ist aber nicht so in der allgemeinbildenden Schule. Die Mehrheit der Schulmusiker hat in Deutschland, bzw. in Österreich studiert. Ihr Einfluss im Kanon der Einzeldisziplinen ist jedoch gering. Hier sind die Probleme anders gelagert, aber womöglich Regionen überschreitend gleichgeartet. Musikerziehung muss zugunsten angeblich „wichtiger“ Fächer weichen. Bei Begriffen wie „Kompetenzsockel“ und „Mehrsprachigkeit“ scheinen nicht nur Erziehungswissenschaftler, sondern auch die verantwortlichen Politiker einen Sinn der Bildungsarbeit eher unter Ausschluss der Musikerziehung zu sehen. Unter diesen Vorzeichen besteht die Gefahr, dass Musik in der Schule als überflüssiger Ballast im immer umfangreicher werdenden Kanon an Wissensinhalten und an einem immer komplexer sich ausnehmenden sozialen und pädagogischen Umfeld einfach von den Lehrplänen gestrichen wird. Dies käme für überzeugte Musikpädagogen einer Bankrotterklärung ihrer jahrelangen Bemühungen gleich. Die jüngsten Reformpläne des luxemburgischen Erziehungsministeriums zeigen jedoch in diese Richtung. Ein Umdenken drängt sich auf, und jammern von betroffenen Fachdidaktikern hilft in der Sache nicht weiter. Zugleich tun sich nämlich Chancen auf, Musik in

der Schule anders zu nutzen und ihre Wirkung nicht nur im fächerübergreifenden Unterricht, sondern auch im sozialen Umfeld zu erkennen. Eine Kastenbergreform für die luxemburgische Musikpädagogik täte also Not. Um heutige Defizite im luxemburgischen Bildungssystem abzumildern, könnte die transkulturelle Energie der Musik nicht nur im Fachunterricht gewinnbringend genutzt werden, sondern auch im interdisziplinären Zusammenspiel von Sprachunterricht, paraschulischen Aktivitäten und sozialer Arbeit.

6. Schlussbetrachtungen

Musikalische Regionalität am Beispiel Luxemburgs zu dokumentieren, scheint im Anbetracht der Lage des Landes ein lohnendes Unterfangen zu sein. Zunächst gilt es, die geographischen Besonderheiten im Zusammentreffen deutscher und französischer Einflüsse zu bestimmen. Hinzu kommt die Migration aus den südeuropäischen Ländern. Dieser Einfluss ist in den Ausführungen lediglich am Beispiel der italienischen Einwanderer festgemacht.

Luxemburgische Musik ist zunächst nur textbezogen national. Allerdings wird im 19. Jahrhundert Vokalmusik unter dem Eindruck der Männerchorbewegung ausgehend von Zelter, Silcher und Nägeli komponiert. Der Einfluss der deutschen Romantik macht sich mit einer Zeitverschiebung von mehreren Jahrzehnten u.a. in den Kompositionen des luxemburgischen Komponisten Laurent Menager (1835-1902) bemerkbar. Menager hat als einer der ersten sein Metier im Ausland, und zwar bei Ferdinand Hiller in Köln, erlernt. Zudem gewinnt die Cäcilianismusbewegung mit der Errichtung eines Bischofsitzes im Jahre 1870 in Luxemburg an Einfluss. Der Domorganist Heinrich Oberhoffer (1824-1885) war Mitglied des „Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins“.

Demgegenüber scheint sich im Liedschaffen der luxemburgischen Komponistin Lou Koster (1889-1973) zu bestätigen, dass sie sich beim Vertonen von Liedern mit französischem Text sehr nahe an einen impressionistisch geprägten Stil heranwagt.

Ein anderer Pfeiler luxemburgischer Musik ist die Blasmusik. Das Beispiel von Marcel Wengler macht deutlich: Es gab eine, wenn auch bescheidene, eigene Tradition, und Kompositionen wurden den existierenden Besetzungen angepasst. Heutzutage hat sich das Blasmusikwesen kommerzialisiert und z.T. auch universalisiert. Die wenigen luxemburgischen Komponisten wissen: Die Verlage veröffentlichen entlang eines globalen Mainstreams, sei dieser auch regional oder national bestimmt. Was sich verkauft, wird veröffentlicht. Im Laufe des 20. Jahrhunderts haben sich in Luxemburg Komponistengenerationen etablieren können, die von Unterhaltungsmusik bis zu (Neuer) Musik des 20. Jahrhunderts ein breites Spektrum an musikalischen Tendenzen abdeckten. Es steht aber fest, dass die jeweiligen Komponisten sich nicht losgelöst von existierenden Traditionen bewegt haben, zumal sie die Erkenntnisse und Erfahrungen aus ihrem Studium und Kontakten im und aus dem Ausland in ihre Kompositionen einfließen ließen und lassen.

Überlegungen zu transkulturellen Fragestellungen in der Musikpädagogik scheinen mir äußerst reizvoll, zumal sie heutzutage in zunehmendem Maße den erzieherischen Alltag prägen. Eine bis zum jetzigen Zeitpunkt lediglich im Chorbereich stattfindende

regionale Zusammenarbeit könnte modellhaft auch für eine überregionale Zusammenarbeit im Bereich der Musikerziehung sein. Vielleicht würde eine solche, zunächst in der musikpädagogischen Forschung angedacht, mit einem entsprechend stringenten Forschungsdesign versehen, durch entsprechende Lobbyarbeit unterstützt und anschließend mit dem unentbehrlichen politischen Willen ermöglicht, zum erwünschten Erfolg führen. Dies gilt nicht nur für Luxemburg und seine Großregion, sondern generell für interkulturelle und multilinguale Regionen mit unterschiedlichen Bildungsansätzen.

Summary

THE EUROPE OF THE REGIONS WITH RESPECT TO MUSICAL, RESPECTIVELY MUSIC EDUCATIONAL ASPECTS. THE EXAMPLE OF LUXEMBOURG

After some preliminary observations about *Europe of regions*, this article discusses aspects of music and music education under the viewpoint of interregional cultural interaction and history. The focus is on the situation in Luxembourg. The influence wielded by the neighboring regions is considered in relation to (1) the close proximity bringing together germanophone and francophone (Wallonia, i.e. the French speaking part of Belgium and France) traditions; and in relation to (2) the development of the grand duchy and its stately independence starting in 1815. Furthermore, the author examines the cultural shift initiated by the migration of Italian and Portuguese families at the end of the 19th century and its influence on musical life and music education in Luxembourg.

Key words: *Europe and its regions*, "Greater Region", *music and music education with regard to regional aspects*