



DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Das politische Potential von Musik und Musikerziehung am Beispiel von „El Sistema Venezuela“

verfasst von / submitted by

Franz Schneckenleithner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 353

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

UF Deutsch/Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Dankesworte:

Zunächst möchte ich an dieser Stelle ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Franz-Otto Hofecker vom Institut für Kulturmanagement der mdw danken, der mich auf das doch etwas exotische Thema „El Sistema Venezuela“ hinwies. Ohne seinen Enthusiasmus und seine Hilfestellungen gäbe es diese Arbeit wohl nicht.

Zudem möchte ich mich auch bei meinem Betreuer Univ. Prof. Dr. Jörg Türschmann bedanken, der mir viel Vertrauen entgegenbrachte und über meine Unzulänglichkeiten stets gnädig hinweg sah.

Großer Dank gebührt auch meinen InterviewpartnerInnen, die mir mit ihrem Fachwissen authentische Einblicke in die Welt von El Sistema gewährt haben.

Besonders danken möchte ich auch Birgit Roßmanith und meiner Familie, die mich unterstützt und durch die Zeit des Schreibens getragen und begleitet haben.

Inhaltsverzeichnis

<u>1 Einleitung.....</u>	<u>4</u>
<u>2 Methoden.....</u>	<u>5</u>
<u>2.1 Hermeneutische Arbeit.....</u>	<u>5</u>
<u>2.2 Qualitative Forschungsmethoden.....</u>	<u>5</u>
<u>2.3 Diskursanalyse medialer Berichterstattung.....</u>	<u>5</u>
<u>3 Titel, Annahmen und Grundlegendes.....</u>	<u>6</u>
<u>3.1 Titel.....</u>	<u>6</u>
3.1.1 Politik.....	6
3.1.2 Musik(-erziehung).....	6
3.1.3 El Sistema Venezuela.....	6
<u>3.2 Verbindung der Bereiche.....</u>	<u>7</u>
<u>3.3 Ästhetik und Ethik.....</u>	<u>7</u>
<u>3.4 Exkurs Musikphilosophie.....</u>	<u>8</u>
<u>3.5 Exkurs Musikpsychologie.....</u>	<u>10</u>
<u>3.6 Emotion und Musik.....</u>	<u>11</u>
<u>3.7 Funktionen ästhetischer Praxis.....</u>	<u>14</u>
<u>3.8 Exkurs Musiksoziologie.....</u>	<u>16</u>
<u>3.9 Hinweise bezüglich der Perspektiven dieser Abhandlung.....</u>	<u>23</u>
<u>4 Phasenmodell.....</u>	<u>23</u>
<u>4.1 Phase 1.....</u>	<u>25</u>
4.1.1 Allgemeines.....	25
4.1.2 Politisches Potential der Phase 1.....	27
4.1.3 Pädagogische Konsequenzen der Phase 1.....	28
<u>4.2 Phase 2.....</u>	<u>29</u>
4.2.1 Allgemeines.....	29
4.2.2 Politisches Potential der Phase 2.....	30
4.2.3 Pädagogische Konsequenzen der Phase 2.....	31
4.2.4 El Sistema Phase 1 und 2.....	32
<u>4.3 Phase 3.....</u>	<u>33</u>
4.3.1 Allgemeines.....	33
4.3.1.1 Musik und soziale Kompetenz.....	33
4.3.1.2 Musik und Identität.....	34
4.3.1.3 Musik und Intelligenz bzw. Leistungen in anderen Fächern.....	38
4.3.1.4 Musik und allgemeine Kreativität.....	40

4.3.2 Politisches Potential der Phase 3.....	40
4.3.3 Pädagogische Konsequenzen der Phase 3.....	42
4.3.3.1 Musik und Motivation.....	42
4.3.3.2 Organisationsformen intensivierter Musikerziehung.....	43
4.3.4 El Sistema.....	46
4.3.4.1 Bildungseinrichtungen und Programme.....	46
4.3.4.2 Methodologie.....	47
4.3.4.3 Ausbildung der Lehrkräfte.....	49
4.3.4.4 Außermusikalische Transfereffekte von El Sistema – Wunsch und Realität.....	50
4.3.4.5 Ergebnisse der IDB-Studie.....	51
4.3.4.6 Die Studie „Música y valores“ von Osvaldo Burgos García.....	55
4.3.4.7 Vergleich mit der IDB-Studie.....	61
4.3.4.8 Zusammenfassung und Ausblick.....	62
4.4 Phase 4.....	64
4.4.1 Allgemeines.....	64
4.4.2 Politisches Potential der Phase 4.....	65
4.4.3 El Sistema – a.....	68
4.4.4 Ähnlichkeit zwischen Orchester/Musik und Gesellschaft/Politik.....	70
4.4.5 Musik und Politik.....	73
4.4.5.1 Musik ohne Text.....	73
4.4.5.2 Musik mit Text.....	77
4.4.5.3 Beispiele ästhetischen Unbehagens.....	79
4.4.5.4 Ablenkungsfunktion und unpolitische Musik.....	82
4.4.6 El Sistema – b.....	85
4.4.7 Gesellschaftliche Rollen des/der Künstlers/in.....	86
4.4.7.1 Rollen nach Suzanne Lacy.....	86
4.4.7.2 Artistic Citizenship.....	87
4.4.7.3 Beispiele engagierter Kunst.....	91
4.4.8 Autonomie von MusikerInnen versus finanzielle und politische Abhängigkeit.....	92
4.4.9 El Sistema – c.....	94
4.4.9.1 José Antonio Abreu, El Sistema und die Politik.....	94
4.4.9.2 Artistic Citizenship in Venezuela und bei El Sistema.....	108
4.4.9.2.1 Gabriela Montero.....	109
4.4.9.2.2 Gustavo Dudamel.....	110
4.4.9.2.3 Der Fall Cañizales.....	115
4.4.9.2.4 Der Fall Wuilly Arteaga.....	116
4.4.9.3 Exodus zahlreicher MusikerInnen.....	118
4.4.9.3.1 Àngel Hernández.....	119
4.4.9.3.2 Emirzeth Enriquez.....	119

4.4.9.3.3 Silvia Ruiz.....	120
4.4.9.4 Politische Haltungen von MusikerInnen und allgemeine Tendenzen.....	120
4.4.9.5 Der politische und gesellschaftliche Einfluss von El Sistema.....	121
4.4.10 Pädagogische Konsequenzen der Phase 4 – Education as/for Artistic Citizenship.....	124
4.4.11 El Sistema – d.....	128
4.4.12 Diskursive Täuschung – „Education for Citizenship“ bei El Sistema.....	131
Conclusio.....	132
Bibliographie.....	135
Anhang.....	147
Interviews.....	147
Interview mit Emirzeth Henriquez y Carlos ?, zwei Mitgliedern des Simón Bolívar B-Orchesters – 21.8.2016.....	147
Interview mit Emirzeth Enriquez, Nummer 2 – 6.1.2018.....	163
Interview mit Angel Hernández Lovera – 10.8.2017.....	179
Interview mit Vladimir Prado – 17.8.2017.....	190
Interview mit Ranko Markovic – 13.10.2017.....	199
Interview mit Silvia Ruiz – 24.08.2017.....	212
Abstract Deutsch.....	223
Abstract Spanisch.....	223
Abstract Englisch.....	224
Resumen en Español.....	224

1 Einleitung

Die venezolanische Musikschuleinrichtung „El Sistema“ mischt seit Beginn des neuen Jahrtausends die Welt der Klassik auf. Edicson Ruiz wurde mit 17 Jahren zum jüngsten Mitglied der Berliner Philharmoniker. Gustavo Dudamel gilt als neuer Stern am DirigentInnenhimmel. Die nationalen Jugendorchester Venezuelas touren um die Welt und Simon Rattle bezeichnete Venezuela als das Land, in dem die Zukunft der klassischen Musik liege. Zudem wurde El Sistema nicht nur als Kultur- sondern vor allem als Sozialprojekt bezeichnet, das Kindern aus schwierigen Verhältnissen neue Perspektiven biete.

Gleichzeitig leidet Venezuela seit einigen Jahren unter einer humanitären und politischen Krise, die unter anderem durch den niedrigen Ölpreis und eine rasende Inflation befeuert wird. Präsident Maduro entmachtete zudem 2017 das Parlament und setzte ohne demokratische Legitimierung eine verfassungsgebende Nationalversammlung ein. Trotz der prekären finanziellen und politischen Lage erhalten nach wie vor ungefähr 800 000 MusikschülerInnen, auch dank staatlicher Unterstützung, kostenlosen Musik- und Instrumentalunterricht.

Im Rahmen dieser Arbeit, wird der Frage nachgegangen, wie es zu dieser scheinbar paradoxen Situation kommen konnte und in welchem Verhältnis die Felder Politik, Gesellschaft, Musik und Musikerziehung stehen. Am Beispiel Venezuelas wird erörtert, welche Rollen MusikerInnen in der Gesellschaft einnehmen können, und welches politische Potential Musik besitzt.

Ein besonderer Fokus liegt dabei auf der 1975 von José Antonio Abreu gegründeten Musikschuleinrichtung El Sistema, da der Bereich der Musikerziehung oftmals staatlich gesteuert und finanziert wird, und somit generell aus politischer Sicht interessant erscheint. Die Sichtung und kritische Analyse von Berichten, Zeitungsartikeln, Videos und Online-Korrespondenz zeigt dabei die enge Verflechtung zwischen El Sistema und dem politischen Establishment auf.

El Sistema wurde ab der Jahrtausendwende international als richtungsweisendes Musikschulprojekt für klassische Musik gefeiert, und in zahlreichen Ländern kopiert. 2014 erschien jedoch Geoffrey Baker´s Buch *El Sistema. Orchestrating Venezuela´s Youth*, das dem hochgelobten Projekt ein vernichtendes Zeugnis ausstellte. Baker´s zentrale Kritik richtet sich darauf, dass die Struktur dieser Musikschuleinrichtung autoritär sei und die Kinder und Jugendlichen daher eher zu disziplinierten Untertanen, als zu freien und kritischen BürgerInnen erzogen würden. Diese gesellschaftlich und

politisch hochbrisanten Vorwürfe, erregten im akademischen Bereich und darüber hinaus heftiges Aufsehen. Baker's, im Rahmen von qualitativer ethnologischer Feldforschung gewonnene Thesen, konnten jedoch weder falsifiziert noch verifiziert werden, da es kaum empirische Forschung über El Sistema gab. 2016 wurden schließlich zwei quantitative Studien (eine Längsschnitt- und eine Querschnittstudie) veröffentlicht. Anhand dieser Studien und weiterer von mir vorgenommener qualitativer Interviews werden jene Aussagen Baker's, die sich auf die Persönlichkeitsentwicklung der MusikschülerInnen beziehen, untersucht werden.

Der letzte Teil der Arbeit setzt sich mit den verschiedenen Funktionen auseinander, die MusikerInnen in einer Gesellschaft einnehmen können. Als mögliche politisch aktive Form wird das Konzept von „Artistic Citizenship“ aus kritischer Perspektive vorgestellt werden. Abschließend wird erörtert, welche strukturellen Maßnahmen El Sistema ergreifen müsste, um dem Ideal einer „Education as/for Artistic Citizenship“ gerecht zu werden.

2 Methoden

2.1 Hermeneutische Arbeit

Im Zuge des Vergleichs, der Differenzierung, der Gliederung und kritischen Beurteilung sachrelevanter Literatur aus den Bereichen der Musikpsychologie, Musikphilosophie, Musikdidaktik, Musiksoziologie, Geschichtswissenschaften und Philosophie soll ein möglichst fundiertes theoretisches Rahmengerüst angefertigt werden.

2.2 Qualitative Forschungsmethoden

Mit Hilfe von teil-narrativen Interviews werden nähere Einblicke in die Funktionsweise von El Sistema gewonnen. Die Interviews wurden auf spanisch und deutsch mit Personen geführt, die entweder in oder mit El Sistema arbeiten, oder gearbeitet haben.

2.3 Diskursanalyse medialer Berichterstattung

Anhand von Zeitungsartikeln, offenen Briefen und über die sozialen Medien verbreiteten Botschaften, wird ein repräsentatives Panorama des öffentlichen medialen Diskurses rund um El Sistema, skizziert.

3 Titel, Annahmen und Grundlegendes

3.1 Titel

Gemäß der Reihenfolge des Titels wird zunächst Allgemeines über Politik, Musik(-erziehung) und El Sistema Venezuela gesagt, um einerseits das Feld dieser Arbeit abzustecken und andererseits den Grund für die Verbindung der drei Elemente darzulegen.

3.1.1 Politik

Politisch relevantes Verhalten bezieht sich in dieser Arbeit auf die folgenden Bereiche:

- Politische Aktivitäten (enge Definition)
- Aktivitäten die die Gesellschaft oder Teile von ihr betreffen (weite Definition)

Im Grunde wird in dieser Arbeit also jede menschliche Interaktion als politisch relevant eingestuft. Dies leitet sich vom antiken griechischen Gedanken ab, demzufolge der Mensch ein zoon politikon, ein auf ein Leben in Gemeinschaft hin ausgerichtetes Wesen ist. Im Laufe der Arbeit wird manchmal von Politik im engen oder weiten Sinn die Rede sein. Dies bezieht sich auf die oben durchgeführte Abgrenzung.

3.1.2 Musik(-erziehung)

Musik als Zeichensystem wird von Generation zu Generation entweder formell (Musikerziehung), oder informell (in den Alltag integrierte musikalische Aktivitäten), weitergegeben. Musikalische Produktion und Rezeption gelten als wichtige soziale und kulturelle Praxis. Musik wird oftmals mit den Emotionen in Verbindung gebracht.

3.1.3 El Sistema Venezuela

El Sistema wurde 1975 von José Antonio Abreu mit dem Ziel gegründet, die musikalische Ausbildung der venezolanischen Jugend zu verbessern. Der Fokus lag dabei vor allem auf den Werken und Instrumenten des klassischen Symphonieorchesters. Heute gilt El Sistema als eines der größten Musikschulwesen der Welt. In den hunderten Musikschulen sorgen rund 10 000 Lehrkräfte für die musikalische Ausbildung von rund 800 000 Kindern. Instrumente und Unterricht sind kostenlos. Der Fokus des Musikunterrichts liegt auf der kollektiven Praxis im Orchester.¹

1 Fundamusical.org: <http://fundamusical.org/ve/nucleos/#.WiAVJLgYEBZ> (Zugriff: 30.11.2017)

Kritiker werfen El Sistema vor, dass es ein autoritäres System sei, das eine Indoktrinierung der venezolanischen Jugend begünstige, und dass die positiven sozialen Effekte völlig überschätzt würden.

3.2 Verbindung der Bereiche

Das Symphonieorchester wurde von José Antonio Abreu oft als Modell einer idealen Gesellschaft bezeichnet. Diese Behauptung steht im krassen Gegensatz zu Geoffrey Baker's These, wonach zeitgleich mit dem Aufkommen des Faschismus auch die ersten Stardirigenten in Erscheinung traten. Baker sieht im Symphonieorchester eher ein Paradebeispiel autoritärer Gewalt.²

Diese unvereinbare Dichotomie wirft eine Reihe von Fragen auf: Welche Auswirkungen hat Orchesterspiel/musikalische Praxis auf Individuen und Gruppen? Inwieweit darf man diese Auswirkungen als gesellschaftlich und politisch relevant erachten? Welche musikdidaktischen und -pädagogischen Schlüsse können daraus gezogen werden? Welche Rolle können MusikerInnen, Musik und Musikerziehung in „der“ Gesellschaft einnehmen? In welchem Verhältnis stehen das Musikschulprogramm El Sistema und die venezolanische Politik?

Versucht man diese diversen Fragen zu kondensieren, erhält man den Titel dieser Arbeit. Aufgrund der enormen Vielschichtigkeit des Themas, soll diese Arbeit nicht als Versuch der Antwort auf eine Detailfrage, sondern als grobe Orientierungshilfe, ähnlich einer Landkarte verstanden werden. Der Erkenntnisgewinn liegt zum einen in der interdisziplinären Verbindung von Gesellschaft, Politik, Musik und Musikerziehung, und zum anderen in der freilich lückenhaften Systematisierung der aus dieser Verbindung resultierenden Problembereiche.

3.3 Ästhetik und Ethik

Fenner teilt das Verhältnis von Ästhetik und Ethik ganz grob in drei Grundpositionen ein: Ästhetischer Autonomismus, ästhetischer Moralismus und ästhetischer Ethizismus. Ersterer trennt ästhetische Urteile streng von ethischen. Zweiterer macht den ästhetischen Wert eines Kunstwerks vom ethischen Urteil abhängig. Letzterer kann als Mischform verstanden werden, wobei die ethische Qualität das ästhetische Urteil beeinflussen kann, aber nicht muss.³ Diese vermittelnde Position wird auch in dieser Arbeit als Grundlage dienen.

2 Vgl. Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 121-122)

3 Fenner, Dagmar: *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*. Campus. Frankfurt/New York 2013 (S. 67-68)

Im Hinblick auf das Thema dieser Arbeit muss nun die Frage gestellt werden, wie Musik ethisch relevant sein kann. Bei Fenner findet man diesbezüglich folgende Passage: „In den narrativen Künsten Literatur, Theater und Film können im Unterschied zu anderen Kunstgattungen wie Musik oder bildende Kunst unmittelbar moralische Normen und Werte zur Sprache kommen.“⁴ Auf den ersten Blick könnte man nun die Frage nach der Existenz eines politischen Potentials von Musik ganz einfach negieren.

Fenner liefert jedoch selbst eine zweite Perspektive, die in etwa folgendermaßen lautet: Wenngleich Kunst nicht dazu verpflichtet ist moralische Zwecke zu verfolgen, kann sie, wie jeder Teil menschlicher Praxis, aus ethischer Perspektive kritisiert werden.⁵ Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass die Produktion, Rezeption und Distribution von Musik politisch relevant sind, da sie wie jeder Teil menschlicher Praxis mit ethischen Fragen konfrontiert werden können. Dies trifft auch zu, wenn sich das Kunstwerk selbst, wie in der abstrakten bildenden Kunst oder der absoluten Musik einem ethischen Urteil weitgehend entzieht.

3.4 Exkurs Musikphilosophie

Hinsichtlich der ethischen Relevanz von instrumentaler/nicht mit Sprache verbundener Musik gibt es unterschiedliche Positionen. Die meisten theoretischen Positionen können sich darauf verständigen, dass Musik expressiv ist, und dass sie in irgendeinem Zusammenhang mit Emotionen steht. Über den Zusammenhang zwischen Emotionen und Musik kann man ebenso trefflich streiten, wie über das Wesen von Musik. Zumeist wird Musik jedoch als ein Zeichensystem betrachtet. Grob kann man eine arbiträre und auf Konvention beruhende Verbindung von Zeichen und Bezeichnetem [wie bei der menschlichen Sprache mit Ausnahme der Onomatopoesie (Z.B.: Miau – Laut der Katze)], von einer Verbindung unterscheiden, die nicht vollkommen arbiträr ist, sondern auf irgendeine Form von Ähnlichkeit [Klang, Struktur, ... (Z.B. Onomatopoesie)] aufbaut.

Man ist sich gemeinhin darüber einig, dass Instrumentalmusik keine komplexen Propositionen/ Aussagen machen kann, die von verschiedenen RezipientInnen als solche erkannt werden. Dies liegt unter anderem daran, dass Musik anders als die Sprache, mit einigen Ausnahmen (z.B. Jodeln) nicht zur alltäglichen Kommunikation verwendet wird. Gleichsam besitzt Musik sehr wohl eine expressive Funktion. Tatsächlich wurde und wird Musik auch immer wieder als Ausdruck von Emotionen angesehen. Wenngleich es kein strenges musikalisches Vokabular für bestimmte Emotionen zu geben scheint, werden grundlegende Emotionen doch mit einer über bloße

4 Ebd. (S. 110)

5 Vgl. Ebd. (S. 244)

Zufälligkeit hinausgehenden Häufigkeit gewissen musikalischen Formen zugeordnet. Dies führte zu den folgenden Theorien:

Die kausale Theorie sieht Musik als Wirkung der Emotionen der ProduzentInnen und als Ursache der Emotionen der RezipientInnen. Diese Position wird mit dem Hinweis auf die unterschiedlichen Ausdrücke, etwa von Trauer in der Musik und die enorm diverse Reaktion der HörerInnen, entkräftet. Lehnt man die Kausalität ab, stellt sich die Frage, ob der Zusammenhang von Emotion und Musik völlig kontingent ist oder nicht.

Die semantische Theorie geht davon aus, dass Musik etwa als Sprache/Zeichensystem der Emotionen dient (und somit erlernt werden kann/muss, aber de facto kontingent ist), oder wie Susanne Langer vorschlägt, formale Ähnlichkeiten mit den Emotionen hat (isomorphe Theorie, nicht vollkommen kontingent). Gegen die semantischen Theorien wurde vorgebracht, dass sie den direkten „phänomenalen“ Eindruck, den Musik bei den HörerInnen auslöst, nicht erklären können.

Dieser Einwand kommt vor allem von Seite der Persona-Theorie, welche besagt, dass der Ausdruck von Emotionen in der Musik mit den Gesten und Gebärden von Personen verglichen werden kann und dass man sich beim Musikhören immer bewusst oder unbewusst eine Person vorstellt, die diese musikalischen Gesten und Gebärden von sich gibt. Dadurch ergibt sich quasi eine zwischenmenschliche Interaktion, die die emotionale Reaktion erklären soll.

Gegen diesen Standpunkt wurde von Seiten der kognitivistischen Theorie die Kritik geäußert, dass man sich beim Musikhören nicht immer automatisch ein Gegenüber vorstellt und dass die vorgestellte Person ziemlich vage und undefiniert sei. Die kognitivistische Theorie geht ihrerseits, ähnlich wie die isomorphe Theorie, von einer strukturellen Ähnlichkeit zwischen den Konturen expressiver Musik und der Sprechweise und Körperhaltung von Menschen aus. Der Unterschied zur Persona-Theorie liegt darin, dass die emotionale Reaktion keine automatische emotionale Reaktion sei, sondern als kognitives Erkennen einer „Universal“-Emotion gedeutet werden kann. (die Emotion wird erkannt, aber nicht gefühlt) Diese These wurde der kognitivistischen Theorie vorgehalten, da man infolge von Musikhören sehr wohl unterschiedliche Emotionen direkt verspüre.⁶

⁶ Vgl. das Vorangegangene: Bertinetto, Alessandro: „Die Expressivität von Musik und ihre ethische Prägnanz“. In: Demmerling, Chr., u.a. (Hrsg.): *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. Vol. 60 (2). Akademie Verlag, Berlin 2012 (S. 310-316)

Meiner Meinung nach kann keine Theorie als uneingeschränkt gültig postuliert werden. Im Anschluss an Ortony macht es meiner Meinung nach Sinn, verschiedene Arten von Emotionen zu unterscheiden.⁷ Während etwa die ästhetischen Attraktivitätsemotionen (Mögen, Nichtmögen) sehr wohl ohne die bewusste oder unbewusste Projektion der Expression der Musik auf ein Gegenüber möglich ist, erscheinen etwa die Empathieemotionen (Mitfreude, Neid, Schadenfreude, Mitleid), oder auch die Verbindungseemotionen (Ärger, Dankbarkeit) ohne die Setzung der Persona nur schwer denkbar.

Dies führt wiederum zur Frage nach dem Wesen von Emotionen.

3.5 Exkurs Musikpsychologie⁸

Musik besitzt die Fähigkeit sehr starke Emotionen hervorzurufen, weshalb ihr sowohl verführerische, als auch zerstörerische Macht zugeschrieben wird. Als Emotion wird die Verbindung von subjektivem Erleben (=Gefühl), motorischem Zeichen (z.B.: Gänsehaut) und Reaktion des autonomen Nervensystems (z.B.: schnellerer Herzschlag), bezeichnet. Es wurde zum Beispiel in Experimenten nachgewiesen, dass sich die Atemfrequenz und der Blutdruck bei gewissen rhythmischen Stücken stärker erhöht als bei anderen, und dass es auch eine Rolle spielt, ob einem ein gewisses Musikstück gefällt.⁹ Emotionen werden von Stimmungen (depressive Stimmung, ...), Antrieben (Hunger, Sexualtrieb, ...), Persönlichkeitsmerkmalen (Aggressivität, Introversion, ...) und Einstellungen (Toleranz, Gastfreundlichkeit, ...) unterschieden. Emotionen sind keine permanenten Phänomene, sondern für besondere Lebenssituationen vorgesehen, da sie einen hohen Energiebedarf aufweisen. Sie sind einem bewusst und können auf einen Auslöser zurückgeführt werden. Als primäre Emotionen werden lebenswichtige Emotionen bezeichnet, die scheinbar nicht erlernt, sondern zur biologischen Grundausstattung gehören. Zu diesem Schluss kam man, da die Emotionen Trauer, Furcht, Freude, Ärger, Ekel und Überraschung in allen menschlichen Kulturen auf die gleiche mimische Weise ausgedrückt werden.¹⁰

Handelt man im Zuge starker Emotion so spricht man von einer Affekthandlung.

Beim Menschen kommt neben den drei oben genannten Merkmalen der Emotion auch noch die

7 Ortony, Andrew; Collins, G.L. Clore: *The cognitive Structure of Emotions*. Cambridge University Press. Cambridge 1988

8 Vgl. das Folgende: Altenmüller, E.; Bernatzky, G.: „Musik als Auslöser starker Emotionen“. In: Bernatzky, Günther; Kreutz, Gunter (Hrsg.): *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*. Springer. Wien 2015 (S. 221-237)

9 Vgl. Rötter, Günther: „Musik und Emotion. Musik als psychoaktive Substanz – Musikalischer Ausdruck – Neue Experimentelle Ästhetik – Emotionstheorien – Funktionale Musik“. In: de la Motte-Haber, Helga; Rötter, Günther: *Musikpsychologie*. Laaber Verlag. Regensburg 2005 (S. 274)

10 Vgl. Ebd. (S. 286-287)

bewusste Bewertung zum Tragen. Zwischen der bewussten (sprachlichen) Bewertung einer Emotion und der gefühlten, wahren Emotion gibt es oft Unterschiede, da man Gefühle auch nicht immer in Worten ausdrücken kann.

Manche Emotionstheorien orientieren sich an einer emotivistischen Perspektive, nach der spezifische körperliche Muster a posteriori als spezifische Emotion interpretiert werden.

Kognitivistische Theorien sehen umgekehrt zuerst eine spezifische (emotionsbestimmende) kognitive Einschätzung, die sodann zu einem gewissen Handlungsimpuls und unspezifischen physiologischen Reaktionen führt.

3.6 Emotion und Musik

Aus Sicht der Emotionen kann man die Bewertung von Musik auf 4 bis 5 sprachlich ausgedrückte Faktoren reduzieren. „Der erste beschreibt das Ausmaß der Erregung oder Aktivierung, der zweite eine Bewertung (angenehm/unangenehm), der dritte Macht oder Potenz und der vierte Triebhaftigkeit.“ Als fünfter Faktor wird manchmal noch die Durchschaubarkeit der Struktur bzw. Ausgeglichenheit genannt.¹¹

Über die genauen Auswirkungen von Musik gibt es bis heute keine einheitliche Meinung. Man könnte jedoch sagen, dass der/die KomponistIn Noten (=Ausdruck) erzeugt, welche vom/von der InterpretIn in akustische Signale umgewandelt werden. Diese Signale werden sodann von dem/der HörerIn wahrgenommen und erzeugen einen gewissen Eindruck. Neben den künstlerischen Konzepten der KomponistInnen und InterpretInnen, hängt die Art des Signals auch von zahlreichen Faktoren, wie Motivation, Affekten, technische Fähigkeiten, ... ab. Auch in Bezug auf die HörerInnen muss man zahlreiche Parameter beachten. Zum Beispiel die musikalische Sozialisation (Bekanntheitsgrad der Musik), angeborene emotionale Reaktionsmuster auf bestimmte akustische Signaleigenschaften, Persönlichkeitsmerkmale,

Neben diesen individuellen Parametern hängt der Effekt von Musik auch stark von der Situation ab in der Musik gehört oder produziert wird (Aufmerksamkeit/sozialer Kontext/Aktivitäten/...).¹² Bei der Betrachtung der gesellschaftlichen Auswirkungen von Musik muss auch noch die Form der Distribution und Reproduktion von Musik mitbedacht werden. (Wird Musik live, oder elektronisch wiedergegeben? Wie wird eine Komposition vermarktet? Usw.)

11 Vgl. und Zitat: Ebd. (S. 283)

12 Vgl. Ebd. (S. 268)

Wichtig für die Beurteilung des Potentials von Musik ist auch der Umstand, dass beim Musikhören verhältnismäßig starke Emotionen auftreten. Solche Musikerlebnisse können zu Gänsehaut, Tränen, Kloßgefühl im Hals, Flattern im Bauch oder Herzrasen führen. Man nennt Situationen mit solchen Reaktionen auch Chills. Physiologisch gesehen wird bei Chills das sympathische autonome Nervensystem aktiviert. Interessanterweise spielt die Art der Emotion jedoch zumindest für die Herz-Kreislauf-Parameter keine Rolle. Außerdem versetzt Musik Laien eher in einen Zustand der Ruhe und Entspannung, während die Aktivierung bei MusikerInnen größer ist.¹³ Zudem steigt der Dopamingehalt im Belohnungsbereich des Hirns. Durch diese gesteigerte Erregung und Motivation unterstützen Chills die Gedächtnisbildung und die Überführung von Erlebnissen ins Langzeitgedächtnis.

Es gibt bisher noch keine befriedigenden Ursache-Wirkung-Erklärungen von Chills. Dies liegt auch daran, dass die oben genannten Bedingungen, bei jedem/r HörerIn ganz unterschiedlich zusammenwirken. Eine notwendige Bedingung für Chills scheint jedoch eine unerwartete Wendung/Nicht-Erfüllung von Erwartungen in der Musik zu sein.¹⁴

Eine mögliche Antwort auf die Frage nach der Funktionsweise des Eindrucks, stammt aus der Entwicklungspsychologie. Heinz Werner nimmt an, dass in einem ontogenetisch frühen Stadium auch Objekten (wie z.B. Musik) immer eine physiognomische Qualität beigemessen wird („Anmutung“; vgl. auch Persona-Theorie), die auf diese Weise auch direkt eine Emotion bei den HörerInnen auslösen kann. Im Laufe der Entwicklung distanziert sich der/die HörerIn jedoch vom Objekt, wodurch er/sie nur mehr dem Objekt eine gewisse emotionale Qualität zuschreibt, ohne direkt von diesem ergriffen zu werden. Werner ist der Meinung, dass ein erwachsener Mensch zu beiden Wahrnehmungsmodi fähig ist. Abhängig von der Situation, der Befindlichkeit und der präferierten Hörweise der RezipientInnen dominiert die eine oder andere Form der Wahrnehmung.¹⁵

Schon im Barock und in der Romantik wurden gewissen musikalischen Stoff-Form-Verbindungen gewisse Emotionen zugeschrieben. Ob diese jedoch a) einfach in Folge kultureller Prägung, b) aufgrund der Ähnlichkeit zur menschlichen Stimmführung, oder c) im Zuge angeborener

13 Vgl. Ebd. (S. 275)

14 Altenmüller, E; Kopiez, R.: „Was kann uns die Gänsehaut lehren? Ein Beitrag zum evolutionären Ursprung der Musik. In: Riekkel, JP; Lessing, W. (Hrsg): *Verkörperungen der Musik*. Transcript-Verlag. Bielefeld 2014 (S. 211-230) (zitiert nach: Bernatzky, Günther; Kreutz, Gunter (Hrsg.): *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*. Springer. Wien 2015 (S. 228)

15 Werner, Heinz: *Einführung in die Entwicklungspsychologie*. Barth. Leipzig 1926 Nach: Rötter, Günther: „Musik und Emotion. Musik als psychoaktive Substanz – Musikalischer Ausdruck – Neue Experimentelle Ästhetik – Emotionstheorien – Funktionale Musik“. In: de la Motte-Haber, Helga; Rötter, Günther: *Musikpsychologie*. Laaber Verlag. Regensburg 2005 (S. 295)

Fähigkeiten relativ einheitlich wahrgenommen werden, konnte bisher nicht klar nachgewiesen werden. Probleme bereitet auch der Umstand, dass Musik nicht nur mit grundlegenden Emotionen wie Furcht, Freude und Trauer in Verbindung gebracht wird, sondern auch mit Stimmungen oder Begriffen wie Liebe, Rührung oder körperlichen Phänomenen.¹⁶

Scherer und Zentner versuchten dieses Problem zu lösen, indem sie sich von der einfachen Verbindung Musik-Emotionen verabschiedeten und stattdessen Musik mit sechs affektiven Zuständen in Verbindung brachten. Dazu zählen neben den Emotionen auch Präferenzen, Stimmungen, zwischenmenschliche Gefühle, Haltungen und persönliche Befindlichkeiten, die wiederum mit den Parametern Intensität, Dauer, Synchronisation, Ereignisbezogenheit, Einschätzungsbereitschaft, Veränderungsgeschwindigkeit und Handlungsbereitschaft in Verbindung stehen. Scherer und Zentner sind der Meinung, dass Musik nicht klassische emotionale Prozesse auslöst, sondern zu emotionalen Episoden führt, an denen alle Komponenten der oben beschriebenen affektiven Zustände beteiligt sind. Diese Einschätzung argumentieren sie damit, dass die Auswirkungen von Musik nicht gleichermaßen mit Handlungstendenzen verbunden werden können wie dies bei klassischen emotionalen Prozessen der Fall ist. (Dort steht etwa Angst in enger Verbindung mit Kampf oder Flucht.)¹⁷ Aber auch dieser Vorschlag wurde bereits kritisiert. Alles in allem eröffnet sich ein breites Forschungsfeld, das wahrscheinlich auch neue Begrifflichkeiten nötig machen wird.

Da also weder Philosophie noch Psychologie die Frage nach dem Zusammenhang von Musik und Emotionen völlig befriedigend beantworten können, werde ich mich hinsichtlich des politischen Potentials von Musik vor allem auf die soziale Praxis des Musizierens und Musikhörens konzentrieren. Trotzdem muss auch bei der sozialen Praxis immer eine, wie auch immer geartete, musikimmanente Wirkung mitgedacht werden. Außerdem werde ich das eine oder andere Mal von Musik als Ausdruck von Emotionen/Affekten/Gefühlen sprechen, wobei dies immer unter dem Vorbehalt geschehen soll, dass die genaue Funktionsweise dieses Phänomens bisher noch nicht aufgeklärt wurde.

16 Vgl. Rötter, Günther: „Musik und Emotion. Musik als psychoaktive Substanz – Musikalischer Ausdruck – Neue Experimentelle Ästhetik – Emotionstheorien – Funktionale Musik“. In: de la Motte-Haber, Helga; Rötter, Günther: *Musikpsychologie*. Laaber Verlag, Regensburg 2005 (S. 295-308)

17 Scherer, Klaus R.; Zentner, Marcel R.: „Emotional Effects of Music: Production Rules“. In: Juslin, P.; Sloboda, J. (Hrsg.): *Music and Emotion – Theory and Research*. Oxford University Press, New York 2001 (S. 361-392) Zitiert nach: Rötter, Günther: „Musik und Emotion. Musik als psychoaktive Substanz – Musikalischer Ausdruck – Neue Experimentelle Ästhetik – Emotionstheorien – Funktionale Musik“. In: de la Motte-Haber, Helga; Rötter, Günther: *Musikpsychologie*. Laaber Verlag, Regensburg 2005 (S. 309-311)

Besonders wichtig erscheint mir der Hinweis darauf, dass bereits die gesellschaftlich verbreitete Rede vom „Musik als Tor zu den Emotionen“ maßgeblich die Verwendungsweisen (Funktionen) von Musik beeinflusst.

Der Umstand, dass die (politischen) Funktionen von Musik aufgrund der oben genannten Schwierigkeiten in dieser Arbeit nicht aus musikimmanenter Perspektive erörtert/beleuchtet werden (genauer: Es werden keine Thesen der Form „Schnelle Musik macht fröhlich“, „Moll fördert Empathie“ oder „Quinten stärken das Zusammengehörigkeitsgefühl“ aufgestellt), schwächt natürlich die Aussagekraft dieser Arbeit. Es wird praktisch der Phänotyp untersucht, ohne die genauen Mechanismen des Genotyps zu kennen.

Diese Einschränkung und Schwäche muss jedoch an dieser Stelle in Kauf genommen werden. Forschungsprojekte, wie jenes von Peter Rinderle (Persona-Theorie)¹⁸, oder jene aus dem Bereich der Neurowissenschaften, werden vielleicht eines Tages auch den Genotyp zufriedenstellend beschreiben können.

Wie oben gezeigt wurde, besitzt zumindest die musikalische Praxis mit Sicherheit ein ethisches Potential. Die ethische Relevanz musikalischer Praxis, lässt jedoch noch keine weiteren Schlüsse auf das Ausmaß und die Art des politischen Potentials von Musik zu. Aus diesem Grund soll in den folgenden Kapiteln auf die Funktionen ästhetischer und musikalischer Praxis eingegangen werden.

3.7 Funktionen ästhetischer Praxis

Fenner nennt in ihrer Definition von Kunst die Selbstzweckhaftigkeit als wichtiges Merkmal. Tatsächlich gibt es die weit verbreitete Meinung, dass ästhetische Praxis, also Kunstproduktion und -rezeption sich dadurch auszeichnet, dass sie im Gegensatz zur Nahrungsbeschaffung oder der Herstellung von Werkzeugen keinen unmittelbaren Zweck verfolgt. Zahlreiche Evolutionsbiologen und Anthropologen zweifeln jedoch an dieser These und sprechen daher nur von einer scheinbaren Selbstzweckhaftigkeit. Mit Blick auf das Tierreich kann man feststellen, dass es auch dort ästhetische Präferenzen gibt, die sich unter anderem auf die Partnerwahl auswirken. Oftmals sind diese ästhetischen Merkmale jedoch für das alltägliche Leben nicht nützlich oder sogar hinderlich. (Riesengeweihe, Rad des Pfau, ...)

Fenner unterscheidet im Hinblick auf die vom Menschen gemachte Kunst zwischen internen, externen und außerästhetischen Funktionen. Als interne Funktionen werden das Auslösen

¹⁸ Vgl. Rinderle, Peter: *Musik, Emotionen, Ethik*. Verlag Karl Alber. Freiburg 2011

ästhetischer Erfahrungen und ästhetischen Verstehens bezeichnet. Ästhetisches Verstehen meint dabei die Auseinandersetzung und Reflexion über die spezielle „Stoff-Form-Verbindung“ des Kunstwerks. Die außerästhetischen Funktionen beziehen sich auf die durch die Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk gewonnenen Einsichten und Effekte, die über das Kunstwerk hinausreichen und für die Lebenswelt der RezipientInnen relevant sind.

Die außerästhetischen Funktionen unterscheiden sich von den externen Funktionen dadurch, dass sie der Kunst nicht von außen aufgezwungen werden, sondern von den KünstlerInnen bis zu einem gewissen Grad frei gewählt werden können.¹⁹ Als Beispiel für externe Funktionen könnte man etwa Singen allein um seiner therapeutischen Wirkung willen, oder Musik als ausschließlich religiöse oder politische Praxis nennen.

Die hier vorgenommene Abgrenzung kann in der Realität natürlich niemals vollkommen trennscharf vollzogen werden. Dies liegt daran, dass etwa die ästhetische Erfahrung oftmals direkte Auswirkungen auf die Gefühle und damit auch außerästhetische Effekte hat. Andererseits können im Zuge der Instrumentalisierung der Kunst zwar externe Funktionen aufgezwungen werden, ob diese jedoch von den RezipientInnen auch so wahrgenommen werden, kann jedoch nicht „kontrolliert“ werden. Diese Uneindeutigkeit gilt gemeinhin auch als konstitutives Element von Kunst.

Wie Fenner einleuchtend erklärt wäre die enorme Präsenz und Relevanz von Kunst in unserer Gesellschaft wohl nicht denkbar, wenn es tatsächlich so etwas wie absolute Kunstautonomie, also Kunstwerke ohne außerästhetische Funktionen gäbe.²⁰

Oftmals können ästhetischer Praxis außerästhetische Funktionen zugeschrieben werden, die vielleicht weder den ProduzentInnen noch RezipientInnen immer bewusst sind. Menninghaus stellt derart acht evolutionär bedeutende außerästhetische Funktionshypothesen auf, von denen ich diejenigen präsentieren werde, die auch für unsere Betrachtung von Musik relevant sein könnten:

- a) Einstimmen auf/Optimieren von mentale(n) Operationen ähnlich dem Spiel
- b) Widerständigkeit gegen/Alternative zum logisch-begrifflichen Denken, das vor allem in der linken Hirnhälfte verortet ist
- c) Freiheit, Kreativität und neue Lösungen

19 Vgl. Fenner Dagmar: *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*. Campus. Frankfurt/New York 2013 (S. 71-73)

20 Vgl. Fenner Dagmar: *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*. Campus. Frankfurt/New York 2013 (S. 73)

d) Aufbau eines ästhetischen Commonsense, also gemeinsamer/kollektiver Präferenzen. Damit geht auch die Einübung sozialer Gefühlsskripte und Handlungsdispositionen einher.²¹

3.8 Exkurs Musiksoziologie

Gesellschaftliche Funktionen von Musik:

Um die außerästhetischen Funktionen von Musik genauer identifizieren zu können, lohnt sich ein Blick auf die Erkenntnisse der Anthropologie.

Musik diene in der Menschheitsgeschichte dazu, den Gruppenzusammenhalt zu stärken²², und sogar interindividuelle Unterschiede zurückzustellen.²³ „Das Herstellen und Aufrechterhalten sozialer Bindungen ist evolutionär wahrscheinlich eine zentrale Funktion von Musik gewesen und ist es immer noch.“²⁴ Musik hat also in jedem Fall eine soziale Dimension, die in unserer heutigen Gesellschaft enorm vielschichtig und nicht auf die eben genannten Funktionen reduziert werden kann. Deshalb darf man meiner Meinung nach Musik nicht nur idealisieren. Sie kann auch aggressiv machen und wurde und wird in gewaltsamen Situationen wie Kriegen bewusst eingesetzt.²⁵

Die oben erwähnten Chill-Reaktionen dürften auch insofern einen evolutionär adaptiven Wert gehabt haben, da sie das Erkennen von akustischen Mustern perfektioniert haben. Der Chill-Effekt trägt zum besseren Merken bei und motiviert auch dazu, unerwartete neue akustische Reize, positiv zu beurteilen. Dadurch konnten im Laufe der Evolution Geräusche von Artgenossen oder Feinden immer besser und genauer erkannt werden. In Verbindung mit der Verbesserung der stimmlichen Fähigkeiten dürfte dies auch eine Voraussetzung für die Entwicklung des hochdifferenzierten akustischen Kommunikationssystems der Sprache gewesen sein. Eine weitere evolutionär bedeutsame Funktion der Musik dürfte ihre Fähigkeit sein positive Emotionen zu erzeugen. „Durch Aktivierung des sympathischen Nervensystems und des Belohnungssystems konnte und kann

21 Vgl. Menninghaus, Winfried: *Das Versprechen der Schönheit*. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2003. Zitiert nach: Oerter, Rolf: *Der Mensch, das wundersame Wesen. Was Evolution, Kultur und Ontogenese aus uns machen*. Springer. Wiesbaden 2014 (S. 259-260)

22 Mithen, S.: *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*. Harvard University Press. Boston 2007

23 Benzon, W.: *Beethoven's Anvil. Music in Mind and Culture*. Basic Books. New York 2001 Zitiert nach: Bernatzky, Günther; Kreutz, Gunter (Hrsg.): *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*. Springer. Wien 2015 (S. 34)

24 Vgl.: Altenmüller, E.; Bernatzky, G.: „Musik als Auslöser starker Emotionen“. In: Bernatzky, Günther; Kreutz, Gunter (Hrsg.): *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*. Springer. Wien 2015 (S. 232)

25 Theorell, Thöres: „Einflüsse musikalischer Aktivitäten auf die Gesundheit in der Bevölkerung“. In: Bernatzky, Günther; Kreutz, Gunter (Hrsg.): *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*. Springer. Wien 2015 (S. 36)

Musik schon seit Jahrzehntausenden Momente des Glücks und des Trostes im harten Leben der frühen modernen Menschen bereiten.“²⁶

Die Erkenntnisse der Anthropologie decken sich sehr gut mit den von Menninghaus vorgeschlagenen Funktionen ästhetischer Praxis, die natürlich auch auf die Musik zutreffen. Versucht man diese Funktionen nun in einen politisch relevanten Kontext zu gießen ergeben sich folgende Felder:

1) Musik kann als im sozialen Kontext erlernte Praxis angesehen werden, die in der Folge sowohl als individuelle oder kollektive Tätigkeit zur Entwicklung individueller Fähigkeiten beiträgt.

2) Indem Musik als Kontrapunkt zum logisch-begrifflichen Denken gilt, kann sie zu einer ganzheitlichen Entwicklung der Persönlichkeit beitragen.

3) Indem Individuen in die musikalische Tradition (Z.B. Rituale) einer Gesellschaft eingeführt werden, erlangen sie so etwas wie kulturelle Identität, was wiederum das Zugehörigkeitsgefühl stärkt und soziales Verhalten begünstigen kann.²⁷

4) Musik kann wie andere Künste auch als Ort der Freiheit, Kreativität und Originalität bezeichnet werden.²⁸ Verbunden mit der starken emotionalen Wirkung von Musik ergibt sich daher ein verhältnismäßig wirkungsvolles „Vehikel“ „positiver“ politischer Diskursführung. Ich spreche hier bewusst von Vehikel, da Musik etwa im Lied sprachliche Äußerungen transportiert. Ich habe außerdem das Wort positiv unter Anführungsstriche gestellt, da die spezielle Stoff-Form-Verbindung eines musikalischen Kunstwerks, selbst als kulturpolitische Botschaft gedeutet werden kann. Verfremdete und bewusst nicht Mainstream-taugliche Musik kann etwa als Protest gegen den kommerziellen Kulturbetrieb aufgefasst werden.²⁹ Ansonsten besitzt nicht mit Text kombinierte Musik vor allem vom (Aufführungs-)Kontext her beeinflusste, indirekte politische Relevanz.

26 Vgl.: Altenmüller, E.; Bernatzky, G.: „Musik als Auslöser starker Emotionen“. In: Bernatzky, Günther; Kreutz, Gunter (Hrsg.): *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*. Springer. Wien 2015 (S. 233-234)

27 Vgl. Fenner Dagmar: *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*. Campus. Frankfurt/New York 2013 (S. 102-110)

28 Vgl. auch: Ebd. (S. 88-94 und 100-102)

29 Vgl. Ebd. (S. 74-75)

Feld 2 und 3 und auch 4 überschneiden sich gerade hinsichtlich der zentralen Funktion der Identitätsbildung.

Funktionen von Musik nach Rikkenbach:

Der Musiker und Soziologe Paul Rikkenbach bezieht sich in seiner Darstellung der „Funktionen von Musik (m.E. mit und ohne Text) in der modernen Industriegesellschaft“³⁰ vor allem auf Interviews mit Personen, die gemäß gewisser soziologischer Parameter ausgewählt wurden und ein relativ repräsentatives Bild der westlichen Industriegesellschaft darstellen sollen. Rikkenbachs Studie erscheint deshalb besonders interessant, da die Interviews den heute gängigen Diskurs über Musik repräsentieren und andererseits die Funktionen von Musik auch in ihrer räumlichen und historischen Bedingtheit beleuchten. Unter Funktion versteht Rikkenbach ganz allgemein „das In-Beziehung-Setzen von gesellschaftlichen Elementen“³¹.

Rikkenbach extrahiert sieben (hauptsächlich rezeptionsbezogene) Funktionen aus den Antworten der GesprächspartnerInnen, ohne dabei einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben:

„a) Musik als „Form der Kommunikation, die primär der Mitteilung von Gefühlen dient.“

b) Musik beeinflusst Gefühle

c) Musik beeinflusst (die Bereitschaft zu) Handlungen

d) Musik ist Anlass zu intellektueller Auseinandersetzung

e) Musik beeinflusst den Realitätsbezug der Menschen

f) Musik hat Anteil an der Ausbildung von Identität

g) Musik ist Unterhaltung“³²

Rikkenbach weist darauf hin, dass die Funktion c eine Ableitung aus a und b ist. Die Funktion d wird als Metafunktion oder Unterkategorie von a bzw. Folge von c gesehen werden. Die Funktion g ergibt sich je nach Form der „Unterhaltung“ im Zuge einer Ableitung aus a, b, e oder f.

Dadurch ergeben sich bei Rikkenbach 4 grundlegende Funktionen. Die Gemeinsamkeit aller 7 Funktionen liegt nach Rikkenbach darin, dass das Medium Musik dazu dient, die Schnittstelle zwischen Innen und Außen zu überschreiten, also gewissermaßen in Funktion e.³³

30 Rikkenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag, Marburg 2000

31 Ebd. (S. 15)

32 Vgl. Ebd. (S. 5-71)

33 Vgl. Ebd. (S. 241)

Versucht man nun Riggens Funktionen mit den oben vorgeschlagenen Feldern zu vereinigen ergeben sich die folgenden Überschneidungen: Funktion a kann den oben genannten Feldern 3 und 4 zugeschrieben werden. Die Funktionen b und e beeinflussen alle vier Felder, was auf ihre zentrale Stellung verweist. Funktion d scheint vor allem für das Feld 4 bedeutend zu sein, kann aber auch den Feldern 1 und 2 zugeordnet werden. Funktion e steht mit dem Feld 2 und vor allem 3 und 4 in Verbindung. Funktion g ist vor allem für die Felder 3 und 4 relevant.

Erkenntnisse:

Vergleicht man die Antworten der InterviewpartnerInnen von Riggens mit jenen der Anthropologen und Psychologen so werden deutliche Unterschiede ersichtlich:

-) Die geistige und kognitive Optimierung ist im breiten gesellschaftlichen Diskurs weniger präsent, obwohl positive Transfereffekte (vgl. Mozart-Effekt in den 90-er Jahren) schon längere Zeit proklamiert wurden.
-) Die Rede von der Musik als Tor und Ausdruck von Gefühlen/Emotionen erscheint alltäglich, wohingegen Wissenschaftler sich über die Funktionsweise nicht einig sind. Vor allem die reibungslose Kommunikation von Gefühlen via Musik wird von Wissenschaftlern in Frage gestellt. Zudem wird von den Interviewten auch nicht zwischen, Stimmungen, Persönlichkeitsmerkmalen und Emotionen unterschieden.
-) Der komplexe Mechanismus der Einigung auf gemeinsame Ziele durch Musik (Gruppenidentität und kollektiver Wille) scheint den meisten Personen ebenso nicht bewusst zu sein. Vielleicht liegt dies aber auch daran, dass diese Funktion in der modernen Gesellschaft weniger relevant ist, als in der vormodernen.

Die historische Veränderlichkeit in Bezug auf die gesellschaftlichen Funktionen von Musik hat auch Riggens aufgezeigt. Er ordnet dabei den Funktionen gewisse Dimensionen zu innerhalb derer eine Entwicklung in die eine oder andere Richtung möglich ist. Mit Hilfe von Interviews und Sachliteratur identifiziert er dabei die folgenden Tendenzen hinsichtlich der Funktion von Musik:

- a) Betrachtet man die Kommunikationsfunktion, so wird sie immer einseitiger (m.E: im Gegensatz zu „wechselseitig“). Dies zeigt sich dadurch, dass immer weniger live und aktiv gespielt wird und stattdessen immer mehr Musik passiv konsumiert wird.
- b) Die Gefühle der Menschen werden über Musik immer mehr fremdbestimmt (m.E: im Gegensatz zu „selbstbestimmt“). Dies liegt daran, dass Musik zunehmend passiv und unbewusst konsumiert wird.

Dadurch werden innere/eigene Gefühle eher überlagert. (m.E:Zudem wird Musik häufiger im Werbekontext abgespielt, wodurch gewisse positiv konnotierte Musikstücke überproportional oft gespielt werden. Riggenbach spricht auch von einem zunehmenden Fokus auf den Rhythmus und damit eine eng an den Körper gebundene Musik.)

c´) Die Bereitschaft zu Handlungen wird über und in Bezug auf Musik immer mehr fremdbestimmt. (m.E: Zu diesem Schluss kommt Riggenbach auch aufgrund der Ergebnisse aus a und b.)

d´) Die intellektuelle Auseinandersetzung über Musik verläuft mehr und mehr statusbezogen. Musik wird also bewusst konsumiert, um sich kulturelles Kapital (innerhalb der Gesellschaft) anzueignen und um zu wissen, was „angesagt“ ist, um in peer-groups mitreden zu können.

e´) Der Bezug der Menschen zur Realität über Musik wird zunehmend abgeschwächt (m.E: im Gegensatz zu „intensiviert“. Zu dieser Schlussfolgerung kommt Riggenbach auch aufgrund der Ergebnisse der Tendenzen a-c.) Besonders die Anonymität technischer Wiedergabegeräte hemmen den Kontakt zur eigentlichen Umwelt und zu den Mitmenschen und ersetzen ihn durch die Illusion eines echten Gegenübers. Die Illusion wird zu einer eigenen (heute virtuellen) Realität, die dazu führt, dass Menschen den Verlust von „direkten“ Beziehungen oft nicht wahrnehmen. Gleichzeitig kann Musik auch zu einer Intensivierung von Realitätsbezug führen. Entscheidend für diese seltener vorkommende Funktion wäre aktives Musizieren oder zumindest bewusstes und intensives Musikhören wie etwa bei einem Konzert.

f´) Identität wird über Musik immer mehr fremdbestimmt. Dies trifft zum einen die ProduzentInnen/KünstlerInnen, die stark von Trends, wirtschaftlichen Zwängen und ProduzentInnen abhängen. Gleichzeitig werden lebensweltlich relevante musikalische Form aus der Jugend-, Rand- und Undergroundszene von der Musikindustrie als Modetrend ohne lebensweltlichen Kontext verkauft.

Durch die Allgegenwart von Musik können die RezipientInnen seltener bewusst darüber entscheiden, was sie hören wollen.³⁴

Bezieht man die Erkenntnisse zur Kommunikation aus a (=primär Mitteilung von Gefühlen) mit ein, so wird außerdem deutlich, dass die Beeinflussung zunehmend einseitig von den MusikerInnen zu den RezipientInnen vor sich geht. Die Massenmedien filtern und verstärken jedoch die Produktionen der MusikerInnen. Dies führt dazu, dass die Frage nach der Authentizität heute eine zentrale Rolle einnimmt. Die Frage nach Authentizität stellt sich vor allem auch infolge der gängigen Praxis, dass SängerInnen von ProduzentInnen irgendwelche Lieder vorgesetzt bekommen. Diese Beeinflussung durch Massenmedien und Tonträgerfirmen kann zu einer Verzerrung der Selbstdarstellung und Fremddarstellung bei den MusikerInnen führen und beeinflusst dadurch auch

34 Riggenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag. Marburg 2000 (S. 72-73)

die Selbst- und Fremdwahrnehmung und das Selbst- und Fremdbild der RezipientInnen. Aufgrund der Unidirektionalität und der Entfremdung (=fehlender direkter Austausch zwischen Personen) kommt es zudem zu einer Behinderung der Rückkopplungsmöglichkeiten (das heißt dialogischem Austausch) zwischen Außen und Innenaspekten von Identität.³⁵

g') Der Unterhaltungsaspekt von Musik hat zwar schon immer eine wichtige Rolle gespielt, Riggenbach zeigt jedoch in a und b, dass die Form sich durchaus verändert hat. Gerade die Tendenz Richtung Fremdbestimmtheit, Passivität und Unbewusstheit in Bezug auf die Rezeption von Musik, muss aus politischer Perspektive ernst genommen werden.³⁶

Laut Riggenbach können Entfremdung und Fremdbestimmung als zentrale Tendenzen sowohl allgemein, als auch hinsichtlich der Funktionen von Musik in der modernen Gesellschaft gedeutet werden. Die Entfremdung bezieht sich auf die Beziehung zu sich selbst, zu den Mitmenschen und zur Umwelt.³⁷ Als Gründe für die beschriebenen Tendenzen nennt Riggenbach die folgenden außermusikalischen Veränderungen:

- A) Der Gebrauchswert der Ware Musik wird immer rezeptionsfremder ((m.E.: im Gegensatz zu „rezeptionsbezogen“. Der Gebrauchswert verliert aus Produktionssicht gegenüber dem Tauschwert an Bedeutung und aus der Perspektive der Rezeption nimmt der Gebrauchswert im Sinne von kulturellem Kapital/Statuswert zusehends Tauschwertcharakter an.³⁸)
- B) Emotionale Werbung und damit potentiell der Musikanteil in der Werbung nimmt in Umfang und Bedeutung gegenüber informativer Werbung zu.
- C) Musik in den Medien wird als Programminhalt immer mehr zur Umgebung für Werbung (m.E.: anstatt als Selbstzweck, oder als menschlicher Ausdruck zu dienen. Welche Musik gespielt wird, entscheidet sich gemäß der Eignung für Werbezwecke.)³⁹

Den Grund für diese außermusikalischen Veränderung sieht Riggenbach unter anderem im Auftreten technischer Neuerungen, die einerseits Massenproduktion von Verbrauchsgütern ermöglichten, andererseits deren überregionale Vermarktung durch neue Massenmedien förderten und über Konzentrationsprozesse und Monopolbildungen zur Überlagerung der rezeptionsbezogenen durch die distributionsbezogenen Funktionen führten und immer noch führen.⁴⁰

35 Vgl. Riggenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag, Marburg 2000 (S. 72-91)

36 Vgl. Riggenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag, Marburg 2000 (S. 72-73)

37 Vgl. Ebd. (S. 264)

38 Vgl. Ebd. (S. 250-251)

39 Ebd. (S. 250)

In diesem Zusammenhang muss auch über die Rolle des Internets nachgedacht werden, das die Distributionsverhältnisse von Musik in den letzten Jahren stark verändert hat. Die elektronische Datenspeicherung hat zu einer unendlichen Reproduzierbarkeit ohne Erschöpfung der Ausgangsressourcen geführt. Verbunden mit Plattformen, die den gratis Download ermöglichen beziehungsweise Plattformen auf denen Inhalte gratis geteilt werden können, führt(e) dies quasi zu einer Loslösung von der kapitalistischen Marktlogik. Der Umsatzeinbruch der Plattenindustrie zeugt von diesem Wandel. Gleichzeitig führte diese Entwicklung jedoch auch zu einer teilweisen Verbrüderung von Musikindustrie und KünstlerInnen, die sich für den Schutz der Urheberrechte stark machten.

Auf der anderen Seite standen neben den gemeinen Nutzern die Internet-Service-Provider-Firmen. Obwohl sich letztere zwar mit der Musikindustrie auf gewisse Regelungen einigen konnten, wurden diese durch technische Neuerungen, rechtliche Graubereiche und gehackte Zugangscodes immer wieder unterwandert. Aufgrund dieser Entwicklung wird Musik immer mehr in Zusammenhang mit Werbung präsentiert, wodurch die finanziellen Einbußen zum Teil kompensiert werden. Der Großteil des Geldes geht dabei an frei zugängliche Online-Plattformen wie Youtube. Neben diesen Vorgängen zeigt Martin Scherzinger auch auf, dass die Diskussion über Urheberrechte in hervorragender Weise den ideologischen Streit zwischen privaten und öffentlichen Ansprüchen sowie (Eigentums-)Rechten und Pflichten widerspiegelt. Dabei perpetuiert die romantische Betonung des autonomen und genialen Autors die hierarchische Struktur im privaten Bereich, die in offenem Widerspruch zu den egalitären Prinzipien im öffentlichen Bereich steht.⁴¹ Ähnlich wie in der Wissenschaft muss sich eine Gesellschaft auch in Bezug auf die Kunst die Frage stellen, ob ein Bereich öffentliche gefördert, oder der Logik des Marktes unterworfen werden soll. Genauso muss überlegt werden, ob geistiges „Eigentum“ zum Wohl der Gemeinschaft allen zugänglich sein sollte, oder ob es geschützt werden muss. Wichtig erscheint mir, darauf hinzuweisen, dass diese beiden Fragen, aufgrund ökonomischer Abhängigkeiten von KünstlerInnen nicht unabhängig voneinander beantwortet werden sollten.

Abgesehen von der weiteren Entwicklung im Bereich der Distribution, lässt Riggenbachs Untersuchung indirekt auch Schlüsse zu, wie den negativen Tendenzen der Entfremdung und Fremdbestimmung entgegengewirkt werden könnte: Unter anderem müsste die musikalische

40 Riggenbach bezieht sich bei dieser Thesenbildung auf die Erkenntnisse von Ben Bagdikian: Vgl. Bagdikian, Ben: *The Media Monopoly*. Beacon Press 1997 (fünfte Ausgabe) und Vgl. Riggenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag, Marburg 2000 (S. 253)

41 Vgl. das Vorangegangene: Scherzinger, Martin: „Alchemies of Sanctioned Value: Music, Networks, Law“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 359-380)

Kommunikation wieder direkter, weniger einseitig und weniger vermittelt verlaufen. Zum anderen müsste dem Waren- und Tauschwertcharakter entgegengewirkt werden. Zudem sollten auch die Gefühle vielfältiger und weniger fremdbestimmt beeinflusst werden. Riggenbach weist darauf hin, dass die Überwindung der Entfremdung eine politische Frage ist, sofern man nicht davon ausgeht, dass sich positive Veränderungen automatisch einstellen.⁴²

3.9 Hinweise bezüglich der Perspektiven dieser Abhandlung

Für diese Arbeit sollen die rezeptionsbezogenen Funktionen und Tendenzen nach Riggenbach mitgedacht werden. Ihr Gültigkeitsbereich bezieht sich ja eigentlich nur auf Europa und Nordamerika. Ein Vergleich mit den venezolanischen Verhältnissen, der in dieser Arbeit nur fragmentarisch möglich ist, könnte also interessante Aufschlüsse liefern. Vor dem Hintergrund einer zunehmenden Entfremdung und Fremdbestimmung, werde ich mich im Folgenden vor allem auf die gesellschaftlichen Funktionen hinsichtlich der Produktion von Instrumentalmusik konzentrieren. Dieser Fokus erscheint vor allem deshalb gerechtfertigt, da das von mir untersuchte Beispiel „El Sistema Venezuela“ hauptsächlich über die Produktion von klassischer symphonischer Musik definiert werden kann.

Ein weiterer Schwerpunkt dieser Arbeit, liegt auf kulturpolitischen Entwicklungen in Venezuela. (vgl. distributionsbezogene Funktionen)

4 Phasenmodell

Auf der Suche nach dem politischen Potential von Musik und vor allem den Konsequenzen für die Musikerziehung, erscheint es hilfreich die Formen der sozialen Interaktion zu betrachten, an denen Musik beteiligt ist. Je nach Lebensalter spielt Musik eine sehr unterschiedliche Rolle. Demgemäß verändert sich auch das politische Potential von Musik(-erziehung). Ich schlage eine Einteilung in vier Phasen vor. Jede Phase entspricht dabei einer gewissen Sozialform. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Phasen streng chronologisch aufeinander folgen. Vielmehr variiert die Bedeutung gewisser Funktionen von Musik je nach Lebensalter eines Menschen. Während etwa in der frühen Kindheit musikalische Interaktion stark mit der Entwicklung individueller Fähigkeiten und Fertigkeiten zusammenhängt, überwiegt ab einem gewissen Alter vor allem die soziale Funktion von Musik.

⁴² Vgl. Riggenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag. Marburg 2000 (S. 270)

Die Phase 1 könnte man die Mutter-Phase nennen. Die Phase 2 bezeichne ich als Eltern-Phase. Sie zeichnet sich durch den engen Kontakt zu einigen wenigen Kontaktpersonen aus, die für einen sorgen wollen. Die dritte Phase trägt den Namen Gruppen-Phase, weil sich in Krabbelstuben, Kindergärten, Schulen, Universitäten und Vereinen, Kinder, Jugendliche und Erwachsene in Gruppen aufhalten. Die Phase 4 nenne ich Gesellschafts-Phase. Das Individuum ist Teil der Gesellschaft, wird von ihr beeinflusst und kann auf sie einwirken.

Meine Hypothese lautet, dass das politische Potential, je nach Phase entweder stärker in der Persönlichkeitsentwicklung, oder der sozialen Funktion aufgeht. Persönlichkeitsentwicklung ist insofern politisch relevant, als politische Praxis stark von individuellen Fähigkeiten, Fertigkeiten und Motivation/Bereitschaft abhängt.

Bevor das Phasenmodell vorgestellt wird, soll jedoch noch kurz darauf eingegangen, was man unter musikalischer Praxis eigentlich verstehen kann.

Musikalische Handlung wird als sensomotorische Handlung beschrieben, die Wahrnehmung (Schallwahrnehmung) und Motorik (Vokalisierung, rhythmische Bewegung) beinhaltet. Die Trennung in Wahrnehmung und Äußerung muss gerade in Bezug auf die frühkindliche Entwicklung als künstliche Trennung betrachtet werden, da das Hören von Tönen und die Vokalisation nicht unabhängig voneinander funktionieren, sondern sich wechselseitig beeinflussen (eigene Stimme hören und sodann modulieren). Nur so kann Sprechen und Singen ordentlich erlernt werden.⁴³

Wichtig erscheint auch, dass sensorische Wahrnehmung eng im Zusammenhang mit (rhythmischer) Körperbewegung steht. Dies zeigt sich etwa auch daran, dass sich der Herzrhythmus zum Teil an Rhythmen von außen angleicht.⁴⁴ Zur musikalischen Praxis müssen zudem auch alle nicht musikspezifischen Umstände und Rahmenbedingungen gezählt werden. Für diese Arbeit erscheinen besonders jene Formen von musikalischer Praxis relevant zu sein, an denen mehr als eine Person beteiligt sind. In diesem Zusammenhang spricht man von musikalischer Interaktion.

Im Folgenden werde ich jeweils allgemeine Charakteristika der Phasen vorstellen. Zudem wird auf das politische Potential und mögliche pädagogische Konsequenzen eingegangen. Diese theoretischen Überlegungen werden sodann am Beispiel von El Sistema diskutiert und erörtert.

43 Vgl. Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015 (S. 97)

44 Vgl. Ebd. (S. 9)

4.1 Phase 1

4.1.1 Allgemeines

Es gibt kein speziell für die Musik vorgesehenes Hirnareal. Zudem gibt es große individuelle Unterschiede. Jedes Kind lernt und beansprucht unterschiedliche Areale. „Die individuelle Grundstruktur des Gehirns bildet sich im Zusammenhang mit den Sinneswahrnehmungen (Hören, Sehen, Geruchswahrnehmung, Geschmack, Berührung, Temperatur usw.), dem sensomotorischen Lernen und der raschen Entwicklung von Sprache und Musik im Wesentlichen in den ersten beiden Lebensjahren aus.“⁴⁵

Im Folgenden wird versucht die vier Grundkomponenten kulturellen Handelns am Beispiel der frühkindlichen musikalischen Kommunikation zu veranschaulichen:

	Aneignung	Vergegenständlichung
subjektivierende	Töne hören (ab 3 Monate vor der Geburt)	Töne ab der Geburt, Vokalverlängerung (ab 3. Monat), rhythmische Bewegungen (bei Säuglingen), manuelle Klang- und Geräuscherzeugung (erstes Jahr), Singen (ab 1 Jahr)
objektivierende	Erkennen von elementaren Strukturen und Kategorien (im Laufe der ersten Lebensmonate)	Töne nachahmen (ab dem 3. Monat)

Abb. (Vgl. Oerter⁴⁶)

Ab drei Monate vor der Geburt, können Föten externe Geräusche und Musik akustisch wahrnehmen. Die Art der Wahrnehmung im Mutterleib ist wesentlich musikalischer Natur.

Das Fruchtwasser dämpft den Klang, deshalb werden die Stimme der Mutter, die Klänge ihres Körpers (Herzschlag etc.) und die Klänge der Außenwelt nur teilweise wahrgenommen [...] Daher werden die mütterlichen Sprachmuster im Uterus als eine Serie von auf- und abwogenden und aufeinander bezogenen Tonhöhen aufgenommen. Diese Sprachmuster bekommen ihre Bedeutung für den Fötus durch Form, Geschwindigkeit, Stärke und Tonhöhe, und sie werden verknüpft mit Elementen, die einer musikalischen Melodie ähneln. Außerdem werden die Klänge durch die akustischen Vibrationen

45 Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015 (S. 94)

46 Oerter, Rolf: *Der Mensch, das wundersame Wesen. Was Evolution, Kultur und Ontogenese aus uns machen*. Springer. Wiesbaden 2014 (S. 122)

in der Flüssigkeit physisch erlebt und sind so direkt auf physische und körperliche Empfindungen bezogen. Auf diese Weise korrespondieren die Klänge und Gefühle in hohem Maße mit musikalischer Erfahrung in der äußeren Welt.⁴⁷

Daraus folgt, dass Musik ein möglicher Weg zur Selbstfindung, Selbstdarstellung und Weiterentwicklung des Ichs ist.

Im Prozess der Sprach/Sing-Entwicklung spielt der Bewegungsrhythmus der Körpermotorik eine besondere Rolle. Condon hat beobachtet, dass Kinder schon vor Beginn des Sprechens, die dazugehörigen Bewegungsmuster beherrschen.⁴⁸ Mit der Geburt beginnen Babys auch Laute von sich zu geben. Die frühe Vokalisation gilt als Vorstufe des Singens und Sprechens. Wie Stadler Elmer schreibt, ist bei Kindern bereits ab dem dritten Monat Vokalverlängerung zu beachten. Dies gilt als Grundbedingung des Singens, da damit die Tonhöhe verdeutlicht wird. Die prosodischen (also musikalischen) Elemente einer Sprache werden von Säuglingen noch vor den syntaktischen und semantischen erlernt.⁴⁹

Noch etwas später kommt es zu manueller Klang- und Geräuscherzeugung.⁵⁰ Ebenfalls in den ersten Lebensmonaten lernen Säuglinge elementare Kategorien zu unterscheiden und zu erkennen. Im ersten Lebensjahr können Babys hoch-tief, laut-leise, lang-kurz unterscheiden. Zudem können sie Mundbewegungen den dazugehörigen Lauten zuordnen, Vokale klassifizieren auch wenn sie leicht modifiziert werden und stimmliche Äußerungen von anderen Geräuschen unterscheiden.⁵¹

Alle Eindrücke werden affektiv bewertet (angenehm – unangenehm), wobei die Bewertung mit der Vertrautheit und gewissen Dispositionen und Erfahrungen zusammenhängen, die im Laufe der Entwicklung angesammelt werden. All dies dient der Orientierung und Hinwendung zum Vertrauten, der Koordination von Bewegung und Geräuschen, der Nachahmung (Lernen) und der Regulierung von Emotionen.⁵² Musikalische Äußerungen werden vom Säugling vor allem positiv erlebt, da sie die Aufmerksamkeit des Säuglings auf sich ziehen, spielerisch sind und leichter zu erkennen sind als sprachliche Äußerungen. Stadler Elmer stellt in diesem Zusammenhang die These auf, dass es für den Säugling einfacher ist musikalische als sprachliche Äußerungen zu produzieren,

47 Davidson, Jane W.; Pitts, Stephanie E.: „Musik und geistige Fähigkeiten“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001 (S. 99)

48 Vgl. Condon, W: „Speech makes babies move“. In: Lewin, R. (Hrsg.): *Child alive*. Anchor. New York 1975. Zitiert nach: Gruhn, Wilfried: „Musikalische Lernstadien und Entwicklungsphasen“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001 (S. 140)

49 Vgl. Gruhn, Wilfried: „Musikalische Lernstadien und Entwicklungsphasen“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001 (S. 140)

50 Vgl. Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015 (S. 6)

51 Vgl. Ebd. (S. 99-101)

52 Vgl. Ebd. (S. 101)

die den gesellschaftlichen Konventionen entsprechen. Außerdem ist das Singen spielerischer, weil die Wiederholung ein wichtiges Mittel ist und die selbe Silbe beispielsweise nur in der Lautstärke oder Tonhöhe variiert werden kann.⁵³

Neben den vokalen Äußerungen müssen auch rhythmische Bewegungen und die manuelle Erzeugung von Klängen und Geräuschen als Vorstufe musikalischer Handlungen gewertet werden. Diese rhythmischen Bewegungen sind wichtig für die zeitliche Koordination und Steuerung von Handlungen. Ebenfalls im ersten Lebensjahr wird die Selbstsynchronisation und die interaktive Synchronisation erlernt, wobei letztere auch der gegenseitigen Anpassung von Bezugsperson und Baby dient. Die Grenze zwischen den beiden Arten von Synchronisation kann auch als sensorische Vorstufe der Unterscheidung von Ich und Du gesehen werden und begünstigt die Ausbildung von personaler Identität.⁵⁴ Die frühen Formen subjektivierender und objektivierender Vergegenständlichung fördern zudem die Selbstkontrolle und stellen im Grunde die ersten willentlichen Handlungen dar. Wie die interaktive Synchronisation und andere Formen des Nachahmens zeigen, spielt die soziale Interaktion eine enorm wichtige Rolle beim Erlernen der elementaren sensomotorischen Fertigkeiten.

4.1.2 Politisches Potential der Phase 1

Die Phase 1 zeichnet sich dadurch aus, dass vor allem sensomotorische Fähigkeiten entwickelt werden. Das politische Potential darf jedoch nicht unterschätzt werden. Die frühe Vokalisation legt den Grundstein für eine gute Sprachfähigkeit und den Spracherwerb. Der Ausdruck, die Kontrolle und Kommunikation von Affekten wird schon zu dieser Zeit gelernt. Ebenso dient die musikalische Interaktion zur emotionalen Bezugnahme.

Musik gilt zudem als erste kulturelle Aktivität an der ein Neugeborenes teilnehmen kann. Die frühe Vokalisation und die mit ihr verbundene Erfahrung von Eigenem (Ton), Fremdem und Gemeinsamem, wird als Ort der Selbstwirksamkeit erlebt.⁵⁵ Selbstwirksamkeit wird durch kontrollierte und willentliche Handlungen erfahren. Soziale Interaktion wird durch interaktive Synchronisation gelernt und es entsteht so etwas wie die Ko-Konstruktion von Wirklichkeit. Während bei älteren Personen vor allem die Sprache der Kommunikation dient, übernimmt diese Rolle in den ersten zwei Lebensjahren teilweise die Musik.

Die Papoušek (Papoušek & Papoušek 1997)⁵⁶ und Tomasello (2008)⁵⁷ sehen in der frühen sozialen Erfahrung der gemeinsamen Aufmerksamkeit und der geteilten affektiven Zustände die Grundlage für

53 Vgl. Ebd. (S. 125-126)

54 Vgl. Ebd. (S. 110)

55 Vgl. Ebd. (S. 24)

56 Papoušek M & Papoušek H: „Stimmliche Kommunikation im frühen Säuglingsalter als Wegbereiter der Sprachentwicklung“. In: Keller, H. (Hrsg): *Handbuch der Kleinkindforschung* Huber. Bern 2011 (S. 535–562)

57 Tomasello, M.: *Origins of human communication*. MIT-Press. Cambridge, Mass 2008

den Aufbau von gemeinsamen Absichten (Intentionen) und Zielen. Diese Erfahrungen sind die Voraussetzung für die Entwicklung von Kooperation, Kommunikation und für das Erleben von Selbstwirksamkeit.⁵⁸

Ebenso werden gesellschaftlich relevante strukturelle Kategorien (hoch – tief, ...) erlernt, also proto-ästhetische Erfahrungen gemacht. Dies erscheint dann politisch relevant, wenn Kunst und Politik wie etwa bei Jacques Rancière⁵⁹ zusammengedacht werden.

4.1.3 Pädagogische Konsequenzen der Phase 1

Die Phase 1 obliegt vor allem den primären Bezugspersonen, also zumeist den Eltern. Diese für die Bedeutung von Musik und Rhythmus, während der Zeit der frühkindlichen Entwicklung, zu sensibilisieren, sollte im Interesse des Staates liegen. Papousek und Papousek gehen jedoch davon aus, dass das Verhalten, dass die Bezugspersonen in der Interaktion mit dem Säugling an den Tag legen, auf einer biologischen Prädisposition beruht und insofern größtenteils intuitiv und unbewusst funktioniert.

Die angesprochene Interaktion zeichnet sich durch Merkmale aus, die man auch als musikalisch bezeichnen könnte: Hervorhebung von Vokalen, Vereinfachung, Verlangsamung und Wiederholung von sprachlichen Elementen, gegenseitige Imitation und größere Variationen im Tonhöhenverlauf.⁶⁰ Hinsichtlich musikalischer Kompetenz wird oft von natürlicher Begabung gesprochen. Neuere Studien ergeben jedoch, dass es schon in der frühesten Kindheit zu unterschiedlichen Entwicklungen kommt, die auf Umweltfaktoren zurückzuführen sind. Während etwa Kinder mit viel musikalischem Kontakt nach zwei Jahren beim Liedersingen von der Melodie ausgehen, starten Kinder, mit denen kaum gesungen wurde beim Text. Der Umstand, dass hinsichtlich der Interaktion mit dem Säugling große Unterschiede bestehen, dürfte also stark auf die musikalische Entwicklung einwirken. Aus diesem Grund kann eigentlich ab dem ersten Jahr nur schwer von altersspezifischen Entwicklungsstufen gesprochen werden, da die Fähigkeiten der Kinder sich bereits sehr früh unterscheiden. Dies liegt unter anderem daran, dass manche Eltern stark auf die sprachliche Entwicklung des Kindes fokussiert sind und der musikalischen keine Beachtung schenken.⁶¹

58 Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015 (S. 117)

59 Rancière, Jaques: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. (aus dem Frz. von Richard Steurer). Passagen Verlag. Wien 2007

60 Vgl. Ebd. (S. 114-115)

61 Vgl. Kelley, L.; Sutton-Smith, B.: „A study of infant musical productivity“. In: Peery, JC., Weiss Peery I.; Draper, TW (Hrsg.): *Music and child development*. Springer. New York 1987 (S. 35–53).

4.2 Phase 2

4.2.1 Allgemeines

Circa ab dem zweiten Lebensjahr beginnen viele Kinder (Mit)zusingen. Interessant ist dabei, dass Tonhöhe, Intervalle und Rhythmus relativ gut imitiert werden können, wohingegen die sprachliche Komponente noch weit vom Original entfernt ist. Die vom Kleinkind geäußerten Silben ähneln zwar zum Teil den tatsächlichen Wörtern, werden aber oft auch stark modifiziert und vereinfacht. Wie bereits angesprochen gibt es jedoch bereits ab diesem Alter starke Unterschiede hinsichtlich der Musikalität, die zu einem guten Teil von Umweltfaktoren abhängen. Im Gegensatz zu den ersten Sprechversuchen zeigt sich, dass das Singen stark mit Körperbewegungen koordiniert ist, während beim Sprechen eher externe Objekte eine Rolle spielen.

Die Gründe für das frühe Singen, Tanzen und der Gebrauch von Objekten zur Klangerzeugung, liegen unter anderem in deren spielerischen Charakter, der mit positiven Emotionen verbunden ist. Außerdem geht es um Emotionsregulation: Bezugspersonen und Kleinkinder beeinflussen sich stark gegenseitig. Kann etwa das Kleinkind durch Singen beruhigt oder zum Lachen gebracht werden, so löst dies bei der Bezugsperson positive Emotionen aus, und dieses Ritual wird wohl eher wiederholt werden. Gleichzeitig werden musikalische Äußerungen von Kleinkindern auch von den Bezugspersonen mit Aufmerksamkeit und „Applaus“/positiven Emotionen belohnt, was auch beim Kind zu positiven Erfahrungen führt.

Man kann das Motiv für die Interaktion auch als Suche nach Geborgenheit und damit sozialer Zugehörigkeit interpretieren.⁶² Wenn hier von Motiv gesprochen wird, so darf man nicht den Fehler machen, zu glauben, dass Kleinkinder bewusst Singen. Die Anreize zu musikalischer Aktivität sind weder rational, noch bewusst kontrolliert, sondern eher als unbewusste Rituale und habituelle Handlungen zu verstehen. Durch Wiederholung von bereits Bekanntem wird Sicherheit vermittelt. In Phase 1 dient die vokale Interaktion als besonderes Mittel zur Regulation von Emotionen, Affekten und Stimmungen. Das frühe Singen als Weiterentwicklung wird ebenso verwendet (nicht intentional), Emotionen bei anderen Menschen auszulösen und bereits erlebte Gefühlszustände zu vergegenwärtigen. Wygotski entwickelte in diesem Zusammenhang die These, dass wichtige menschliche Funktionen zuerst in sozialer Interaktion gelernt werden (interpsychisch) und später vom Individuum für sich selbst verwendet werden. (intrapsychisch)⁶³ Ein Beispiel wäre etwa die Sprache, die zuerst in der Interaktion erlernt wird und später auch zum lauten bzw. leisen Denken, also einem inneren Dialog dient. Ähnlich kann man wohl auch die Funktion des Singens

62 Vgl. Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015 (S. 145-154)

63 Vgl. Wygotski, L.: *Ausgewählte Schriften. Arbeiten zur psychischen Entwicklung der Persönlichkeit*, Bd. 2. Volk und Wissen. Berlin 1987

beschreiben, das zuerst im zum Zweck gegenseitiger emotionaler Beeinflussung interaktionell gelernt wird, später aber auch dazu dient, sich selbst emotional zu beeinflussen. Stadler-Elmer spricht hierbei von einer Illusionbildung, die dadurch entsteht, dass man sich in der Vergangenheit erlebte positive Erfahrungen, durch Singen vergegenwärtigt und dadurch Stabilität und Vertrautheit erlebt.

Die zentralen Kategorien Zeit und Raum können in dieser Phase natürlich noch nicht abstrakt/physikalisch erlebt werden. Trotzdem dürfte es kindliche Erfahrungsmodi geben, die in diese Richtung gehen. Zeit steht dabei in enger Verbindung mit fließenden Bewegungen (motorische Fähigkeit) und Raum wird etwa über Gewicht erfahren. Man denke etwa an die Wahrnehmung des Eigengewichts beim Gehenlernen. Diese Erfahrungen können auch im Rahmen musikalischer Aktivitäten gemacht werden und dienen gleichzeitig dem Aufbau musikalischer Vorstellungen.⁶⁴ Tanz und die Bewegung der Hände sowie die Benutzung von Materialien zur Musik wären hier gute Beispiele.

4.2.2 Politisches Potential der Phase 2

Als Form des Spiels regt das frühe Singen die Kreativität des Kleinkinds an. Kreativität ist insofern gefordert, als Kleinkinder der bereits sehr komplexen Form von Kinderliedern zunächst nicht gerecht werden können. Sie verwenden daher die folgenden Strategien, um trotzdem an der kulturellen Praxis teilhaben zu können: „Auslassen, Vereinfachen, Wiederholen, Variieren, Hervorheben von Eigenschaften und Strategien des Sich-Distanzierens oder Reflektierens“⁶⁵ Wenngleich diese Operationen nicht bewusst angewandt werden, stellen sie doch eine enorme geistige Leistung dar und fördern damit die Entwicklung des Kindes in beträchtlichem Ausmaß. Zusätzlich wird das Kind durch Singen auch in die rituelle Kulturpraxis einer Gesellschaft eingeführt und erfährt damit so etwas wie soziale Zugehörigkeit.

Aus sozialer und damit politischer Sicht kann auch der Emotionsregulation via Musik eine wichtige Rolle beigemessen werden. Singen gilt zudem als eines der ersten komplexen Zeichensysteme und fördert dadurch das symbolische Denkvermögen. Das Erlernen dieses komplexen Regelsystem geschieht jedoch nicht analytisch, sondern vor allem durch Nachahmung und spielerisches Probieren. Der symbolische Ausdruck von Affekten stellt eine wichtige Kulturtechnik dar. Nicht

64 Vgl. Gruhn, Wilfried: „Musikalische Lernstadien und Entwicklungsphasen“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001 (S. 164-165)

65 Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015 (S. 155)

zuletzt wird die Wahrnehmungs-, Kooperations- und Sprachfähigkeit trainiert, welche für soziales Handeln von grundlegender Bedeutung sind.⁶⁶

All diese Potentiale können sich je nach individueller Disposition und vor allem externer Anregung schneller oder langsamer entfalten.

4.2.3 Pädagogische Konsequenzen der Phase 2

Die Aufmerksamkeit von Säuglingen und Kleinkindern ist auf kurze Zeiträume beschränkt und auf sensomotorisches Erkennen ausgerichtet. Aufmerksamkeit bedeutet Interesse und das unmittelbare Gerichtetsein des Erkennens auf seinen Gegenstand. Es sind sinnlich wahrnehmbare Eigenschaften wie Kontraste und Bewegungen, menschliche Stimmen und Gesichter, die besondere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Dies bedeutet, dass der Säugling und das kleine Kind sich an sinnlichen Eigenschaften orientieren und noch nicht – wie dies später der Fall sein wird – einen Kontext überblicken und Zusammenhänge verstehen. Dieses unmittelbare Gerichtetsein des Erkennens auf seinen Gegenstand wird als primäres Bewusstsein bezeichnet.⁶⁷

Das frühe Singen und Musizieren geschieht oft in Form des spontanen Einsteigens. Wenn ein Kind an gewissen Stellen in ein Lied einsetzt, kann es die Tonhöhe angleichen und so Konsonanz und Dissonanz wahrnehmen.

Generell kann das Erlernen des frühen Singens als rituelle und habituelle Handlung angesehen werden. Besonders wichtig ist dabei die Wiederholung, die Betonung von Kontrasten, die Einfachheit, klare Strukturierung und die Kürze der Sequenzen. Durch die Automatisierung von Abläufen und die Bildung von auditiven Kategorien, kann das Kleinkind gewisse Handlungen immer leichter durchführen und sich sodann komplexeren Differenzierungen/Aufgaben zuwenden. Entwicklung braucht also Übung. Die musikalischen Komponenten der Sprache scheinen den übrigen vorauszugehen. So kann man schon bei Kleinkindern hinsichtlich der Prosodie und Betonung kulturspezifische Unterschiede feststellen. Musikalische Fähigkeiten sind also wichtig für den Spracherwerb.⁶⁸

Diese Fakten sollten Eltern, Bezugspersonen und dem Personal in Kinderkrippen bewusst sein. Eine Maxime könnte es sein, den Kindern viele Anlässe zum Singen zu bieten und dabei auf die spezifische kindliche Wahrnehmung einzugehen. Während in den ersten Lebensmonaten mit dem Säugling oft intuitiv eine singähnliche Interaktion stattfindet, sollten ab der Phase 2 bewusst musikalische Elemente in die Interaktion eingebaut werden. Erziehungspersonen und speziell

66 Vgl auch: Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015 (S. 140-153)

67 Ebd. (S. 155-156)

68 Ebd. (S. 160)

professionelle ErzieherInnen sollten ihre eigenen Fähigkeiten und die der Kinder reflektieren können und stets zu Fortbildungen gewillt sein, da Musik gerade in der frühen Erziehung wie keine andere Aktivität die Entwicklung des Kindes fördert. Obwohl Musik immer mehr über Speichermedien vermittelt wird, kann der persönliche und unmittelbare Kontakt mit Livemusik nicht ersetzt werden. Während bei der Wiedergabe einer CD hauptsächlich akustisch wahrgenommen wird, kann Livemusik auch viele andere Sinneskanäle erreichen. Stadler-Elmer fordert daher eine lebendige und anregende Musikkultur im Alltag, sowie Erziehungspersonen, die musikalisch ausgebildet sind und kindgerecht vermitteln können.⁶⁹ (kindgerecht siehe auch Phase 1) Generell kann man bis zur Phase 2 und teilweise auch in der Phase 3 von einem großen Anteil informeller Bildung ausgehen. Das heißt, dass grundlegende Fähigkeiten, die entscheidend für die spätere Entwicklung sind, nicht im Rahmen formeller Unterweisung, sondern durch alltägliche Wahrnehmung, Erkundung und Erprobung erlernt werden. Das Kind sollte also an den Vorgängen in seiner Umwelt teilhaben können und zwar mit allen Sinnen.⁷⁰ Deshalb wäre etwa das Hoppa-Hopp-Reiter-Spiel der Wiedergabe einer CD vorzuziehen.

4.2.4 El Sistema Phase 1 und 2

Die Phasen 1 und 2 werden bei El Sistema seit 2012 durch das Programm „Nuevos Integrantes de El Sistema“⁷¹ (NIS) abgedeckt. Das Programm richtet sich an Schwangere und ab der Geburt auch an die Väter und Babys. Auf der Homepage von El Sistema wird NIS als erste Annäherung zwischen El Sistema und den Familien beschrieben und es wird von sozialer Integration der beiden Bereiche gesprochen. (Original: *integración social orquesta-familia*) Neben der sozialen Dimension geht es auch um das Entwickeln der musikalischen Fähigkeiten und ein Heranführen an die symphonische Musik. El Sistema organisiert zu diesem Zwecke speziell Aufführungen, Konzerte und Events für Mütter, Väter und deren Kinder. Bei der erstmaligen Teilnahme werden die Kinder eingeschrieben und erhalten so einen Fixplatz in einem Núcleo, sobald sie das dritte Lebensjahr vollendet haben. Gleichzeitig erhalten die Kinder ein Zertifikat, eine Medaille oder einen Anhänger und musikalisches Lehr- und Übungsmaterial in Form einer CD. Weiters gibt es auch Workshops für Eltern und Kinder. So findet durchschnittlich einmal monatlich irgendeine Aktivität von NIS statt. Argumentiert wird diese frühe musikalische Sozialisation von Doktor José Rivali Soto, einem

69 Vgl. Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015 (S. 202-204)

70 Vgl. Gruhn, Wilfried: „Musikalische Lernstadien und Entwicklungsphasen“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001 (S. 141-142)

71 <https://fundamusical.org.ve/educacion/programas/programa-nuevos-integrantes/#.WiaOFLgYEbY> (Zugriff: 5.12.2017)

Mitarbeiter von NIS, mit den positiven seelischen, emotionalen und physischen Auswirkungen. Rivali wirbt auch damit, dass Kinder durch musikalische Stimulation ruhiger würden und sich die affektive familiäre Bindung verstärken würde. Als zusätzliche positive Effekte werden affektive Stabilität, Bindung an die Eltern und eine musikalische Sozialisation gemeinsam mit den Eltern genannt.

Folgt man den Ausführungen Stadler Elmers, so scheint es durchaus plausibel, dass frühes musikalisches Interagieren die interaktive Synchronisation und dadurch auch die affektive Bindung zwischen Eltern und Kindern beeinflusst. Dazu ist jedoch vor allem die gesangsähnliche Interaktion zwischen Baby und Mutter sowie in Zusammenhang mit motorischer Tätigkeit stehendes Musizieren und Singen geeignet. Das Abspielen einer CD kann zwar vielleicht zu gewissen musikalische Präferenzen führen, die positiven sozialen, emotionalen und physischen Auswirkungen von Musik werden jedoch vor allem im Rahmen zwischenmenschlicher Begegnung aktiviert.

4.3 Phase 3

4.3.1 Allgemeines

Die dritte Phase umfasst jene Zeit, in der Kinder bereits intentional, also bewusst singen und in die sprachliche Logik eingetreten sind. Mit dem Eintritt in die Logik der Sprache wird die Umwelt völlig anders wahrgenommen. Während zuvor sensorische Wahrnehmung über die Sinneskanäle, die Wirklichkeit strukturiert, tut dies nun zusehends die Sprache. Ein Beispiel dafür wäre etwa die Äußerung einer Vierjährigen nach dem Besuch der h-moll Messe von Bach „Mutti, Mutti, die Musik ist immer noch da – in meinem Kopf!“⁷² Der Eindruck eines „Ohrwurms“ wird sprachlich wiedergegeben.

4.3.1.1 Musik und soziale Kompetenz

Auch die dominierende Sozialform ändert sich nun. Während zuvor Erziehungspersonen oftmals eins zu eins mit dem Kind interagiert haben, kommt es nun häufiger zu Aktivitäten in Gruppen. Meist geschieht dies innerhalb von Institutionen, die Schritt für Schritt Bildungs- und Erziehungsaufgaben übernehmen. Wie bereits im Kapitel „Funktionen von Musik“ angedeutet, hat gemeinsames Musizieren die Fähigkeit eine Gruppe zu einen und das Zusammengehörigkeitsgefühl zu stärken. Musizieren stellt dabei ähnlich wie Tanzen oder szenisches Darstellen eine Form

⁷² Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015 (S. 158)

gegenseitiger Kontaktaufnahme und Beziehungsgestaltung teils ohne Worte dar.⁷³ Neuere Studien haben jedoch ergeben, dass sich die positive Auswirkung auf das soziale Klima innerhalb einer Gruppe nicht automatisch ergibt, sondern von zahlreichen Faktoren abhängt.

Zahlreiche wissenschaftliche Experimente versuchen die Transferwirkungen von Musik auf andere Bereiche zu ergründen. Besonders häufig wurden dabei Schulklassen im Grundschulalter untersucht. Solche Studien wollen den Mehrwert von musikalischen Tätigkeiten in der Schule messen, vernachlässigen aber oft die Zeit der frühen Kindheit, die für die Ausbildung musikalischer Fähigkeiten ja von zentraler Bedeutung ist.

Wie Maria Spychiger zusätzlich anmerkt, steckt die Forschung zum Teil noch in den Kinderschuhen. Besonders schwierig gestaltet sich der Nachweis kausaler Zusammenhänge. Oftmals werden korrelierende Entwicklungen post-hoc kausal erklärt. Im Folgenden seien einige Ergebnisse empirischer Studien vorgelegt.

Es erscheint mir wichtig darauf hinzuweisen, dass zwar in vielen wissenschaftlichen Beiträgen soziale Effekte von Musik erörtert werden, dass jedoch zumeist keine Angaben über die genauen Zusammenhänge gemacht werden. Dies liegt daran, dass natürliche Gruppenprozesse von so vielen Variablen abhängen, dass über kausale Zusammenhänge nur Vermutungen geäußert werden können. Erinnert sei in diesem Zusammenhang daran, dass die Wissenschaft noch nicht einmal imstande war das Verhältnis von Musik und Emotion zu erklären. Es wird wohl auch in Zukunft nicht möglich sein soziale Effekte mit letzter Sicherheit vorherzusagen. Nichtsdestotrotz können empirische Studien zu einem besseren Verständnis und damit zu besseren Settings führen.

4.3.1.2 Musik und Identität

Identität bildet sich im Spannungsfeld zwischen Außen- und Innenaspekten heraus. Die Selbstwahrnehmung und das Selbstbild werden vom Feedback von außen (anderen Personen) beeinflusst. Gleichzeitig beeinflusst die Fremdwahrnehmung von Gruppen, Idolen und Freunden die angestrebte Selbstdarstellung. Die Identitäten von Selbst, Partner, Gruppe und Gesellschaft stehen andauernd in gegenseitiger Wechselwirkung. Musik stellt dabei ein wichtiges Feld dar, auf dem Identitätskonstruktionen und -zuschreibungen stattfinden.

⁷³ Vgl. Plahl, Christine: „Musiktherapie – Praxisfelder und Vorgehensweisen“. In: Bruhn, H.; Kopiez, R. (Hrsg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg 2008 (S. 648) Zitiert nach: Fenner Dagmar: *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*. Campus. Frankfurt/New York 2013 (S. 109)

Selbst:

Wie bereits weiter oben beschrieben ermöglicht Musik den Zugang zu den eigenen Gefühlen und Emotionen. Musik ist ein Zeichensystem, das viele fundamentale Größen darstellen kann: Zeit (lang-kurz, schnell-langsam), Raum (hoch-tief, weit-eng), Kraftdynamik (laut-leise, schwer-leicht), Form (Formen, Phrasen, Parallelität, Kreis, ...).⁷⁴ Diese Größen haben wie oben erläutert formale Ähnlichkeiten mit Emotionen. Ein verbessertes Verhältnis zu sich selbst, konnte etwa auch Noll, im Rahmen von musikalischer Früherziehung (inklusive Improvisation) mit vernachlässigten Kindern, nachweisen. Dabei ergab sich eine Steigerung des Selbstwertgefühls und eine Stabilisierung der Persönlichkeit.⁷⁵

Die Anregung zur Selbsttätigkeit kann wohl auch auf motivationale Effekte während des Musizierens in der Gruppe zurückgeführt werden.⁷⁶

Riggenbach kommt auch zum Schluss, dass speziell während der Pubertät Musik und Musikgeschmack als zentrale Kategorien bei der Konstruktion des Fremdbildes (wie wird jemand von anderen gesehen) und Selbstbildes (wie sieht sich jemand selbst) gelten können. Bestätigung über Musik kann auch zu einem gesteigerten Selbstbewusstsein führen. Musik bietet sich deshalb an, da man Lernfortschritte sehr deutlich erkennt (z.B.: eine Passage im Originaltempo spielen, einen Akkord auf Anhieb richtig greifen, usw.). Riggenbach weist auch darauf hin, dass über Musik Selbst- und Fremdbild abgestimmt werden können. Dies funktioniert vor allem über Rückmeldungen von anderen Personen (Anerkennung, Missfallen, Applaus, usw.).⁷⁷

Unterpunkt Lampenfieber⁷⁸

Wenngleich Musizieren bei vielen Personen zu einer Stärkung des Selbstwertgefühls führen kann, gibt es auch die Gefahr, dass infolge von neurotischen Mustern, psychoneurotischen Konflikten, narzisstischen Persönlichkeitsstörungen oder einem phobischen Modus das Auftreten vor Publikum zu negativen Symptomen führt. Generell muss zwischen einer rational gerechtfertigten Anspannung und psychopathologischen Erscheinungen unterschieden werden. Aus psychoanalytischer Sicht gibt

74 Vgl. Klicpera, Ruth: *Rhythmik. Ein Fächerübergreifendes Prinzip*. Wien: Lernen mit Pfiff – Musik bewegt. Manz Schulbuch. Wien 2005 (S. 24)

75 Vgl. Noll, Günther; Kormann, Adam: *Musikalische Früherziehung: Erprobung eines Modells*. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1992 Zitiert nach: Rainer, Eckhardt: „Wunsch und Wirklichkeit“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001 (S. 122-123)

76 Eckhardt, Rainer: „Wunsch und Wirklichkeit“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001 (S. 122-123)

77 Vgl. Riggenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag, Marburg 2000 (S. 46-52 und 62-63)

78 Hofmann, Gabriele: „Psychoanalytische Aspekte der Podiumsangst“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001 (S. 189-197)

es die vier oben genannten Ursachen von übermäßigem Lampenfieber. Ich werde hier nicht auf die genauen Mechanismen der einzelnen Problembilder eingehen. Es erscheint mir jedoch wichtig, auf die Möglichkeit solcher Probleme hinzuweisen. Hofmann empfiehlt deshalb auch eine dahingehende Sensibilisierung und Ausbildung von MusikpädagogInnen. Oftmals liegen nämlich Persönlichkeitsstörungen vor, die sich zwar im musikalischen Kontext manifestieren, jedoch ganz andere Ursachen haben.

Partner:

Die Fähigkeit zur Empathie, die mit der besseren Detektion von emotionalen Stimmungen einhergeht, kann von musikalischer Aktivität und vor allem Interaktion profitieren (siehe dazu auch Phase 1 und 2). Geteilte musikalische Interessen können auch Sympathie auslösen und Menschen einander näherbringen. Musizieren stellt eine Form der Kommunikation und eine Verbindung dar, die nicht von der Sprache abhängig ist. Über musikalische Praktiken und das Gespräch über Musik kommt es zu einer Rückkopplung zwischen dem Selbstbild und Fremdbild. Musik dient daher auch zur Identitätsbildung und -festigung.⁷⁹ (siehe auch Selbst)

Gruppe:

Bastian konnte die positiven sozialen Effekte nachweisen. Vor ihm gelang das auch Mira Kalliopuska, die zeigte, dass Klassen mit stark erhöhtem musikalischem Unterricht (Singen, Instrumentalspiel, Malen zu Musik, Dirigieren, Märchen musikalisch gestalten usw.) höhere Empathie-Werte erreichten und auch in puncto Soziabilität besser abschnitten als die Kontrollgruppen.⁸⁰

Diese Einschätzung muss jedoch dahingehend relativiert werden, dass nicht jeder Musikunterricht automatisch zu höherer sozialer Kompetenz führt.

Ein Abbau von sozialen Hemmungen und Aggressivität konnte in einem Programm beobachtet werden das die spielerischen, sozialen und kreativen Komponenten betonte. Mit einem Programm das auf musikalische Leistungen ausgerichtet war, traten diese Effekte nicht auf.⁸¹

Speziell in der Pubertät aber auch darüber hinaus dient Musik als Identifikationsmittel, das das Zugehörigkeitsgefühl und das Sich-Abgrenzen ermöglicht (siehe auch Selbst). Besonders in Peer-Groups ist es üblich, dass sich Selbst- und Fremdbild beeinflussen. Der Versuch der Nachahmung

79 Vgl. Rikkenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag. Marburg 2000 (S. 46-52 und 64)

80 Vgl. Kalliopuska, Mirja: „Empathy among children in music class“. In: *Perceptual & Motor Skills*. Nr. 72 Ammons Scientific 1991 (S. 382)

81 Spychiger, M.: „Musik und außermusikalische Lerninhalte“. In: Bruhn, H.; Oerter, R.; Rösing, H. (Hrsg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Rororo. Reinbek 1993 (S. 364)

von Vorbildern ist während der Pubertät sehr wichtig. In großen Gruppen (=Masse) kann das Gefühl der Zugehörigkeit und die Imagination eines kollektiven Willens dazu führen, dass individuelle Bedürfnisse überlagert werden. Besonders stark ist das Gefühl der Verbindung bei aktiv musizierenden Gruppen wie Chören.⁸²

Emile Durkheim prägte in diesem Zusammenhang den Begriff der „kollektiven Effervescenz“ (m.E: Effervescenz bezeichnet unter anderem die chemische Reaktion des Aufschäumens gärender Flüssigkeit). Sie beschreibt damit kollektive Momente des Ergriffenseins und der Überschreitung. Dabei verstärkt sich die Emotion der einzelnen TeilnehmerInnen durch die Kollektivität. Der kollektive Fokus auf den selben Gegenstand führt zu Zuständen, die sehr starke Gefühle auslösen können. Gemeinsames Singen, Tanzen und Musikhören kann dadurch eine enge Verbindung zwischen den TeilnehmerInnen bewirken und trennende Elemente überwinden. Musik regt so gleichzeitig die personale, soziale und auch kollektive Identitätsbildung an.⁸³ Als Beispiel nennt Gallenkamp etwa die freundschaftlichen Beziehungen und den regen Austausch zwischen deutschen JazzmusikerInnen und Fans und den amerikanischen GIs, die sich trotz des offiziellen Fraternalisationsverbots zu gemeinsamen Jam-Sessions trafen.⁸⁴

Gesellschaft:

Äußerst vielversprechend erscheint auch, dass musikalische Früherziehung maßgeblich die soziale Integration von ansonsten marginalisierten Gruppen (MigrantInnen, Menschen mit Behinderungen und unterprivilegierten Menschen) fördert.⁸⁵

Riggenbach zeigt zudem, dass Musik (z.B. die Nationalhymne) dazu dient abstrakte und imaginäre Gruppen, wie Szenen, Generationen, politische Gruppierungen, Kulturen, Ethnien, Völker und Nationen zu einen. Riggenbach spricht bei zunehmender Größe der Gruppe und beim Verlust des „Live-Charakter“ der Musik von Schein- oder Pseudoverbindungen.⁸⁶ Die Rückkopplungseffekte zwischen Selbstdarstellung, -bild, -wahrnehmung auf der einen und Fremddarstellung, -bild und -wahrnehmung auf der anderen Seite, hängen maßgeblich von der Art der Produktion, Rezeption

82 Vgl. Riggenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag. Marburg 2000 (S. 52-54)

83 Vgl. Neckel, S.: „Kultursoziologie der Gefühle. Einheit und Differenz – Rückschau und Perspektiven“. In: Schützheichel, R. (Hrsg.): *Emotionen und Sozialtheorie. Disziplinäre Ansätze*. Campus Verlag, Frankfurt/M. 2006 (S. 124 f.) Zitiert nach: Gallenkamp, Anja: „Eine deutsche Jazzgeschichte 1945-1949“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012 (S. 301)

84 Vgl. Gallenkamp, Anja: „Eine deutsche Jazzgeschichte 1945-1949“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012 (S. 303-305)

85 Vgl. Noll, Günther u.a.: *Musikalische Früherziehung. Erprobung eines Modells*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1992

86 Vgl. Riggenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag. Marburg 2000 (S. 53)

und Kommunikation von und über Musik ab. Gemeinsames Musizieren im Hobbychor löst andere Prozesse aus, als das individuelle Üben, und ein Live-Konzert kann nicht unbedingt mit Radiohören verglichen werden, da es sich bei letzterem um eine Form einseitiger Kommunikation handelt.⁸⁷ Zusammenfassend kann man also sagen, dass durch Musik die personale, soziale und kollektive Identitätsbildung angeregt wird. Besonders im Jugendalter manifestiert sich die personale und soziale Identität oft auch in musikalischen Gewohnheiten. Punk, Rap, Gothic, Metal bezeichnen nicht nur Musikstile, sondern stehen auch in engem Verhältnis zu Einstellungen, Lebensform, Kleidung, usw. . Zahlreichen marginalisierten Teil- und Subkulturen dient Musik (etwa Rap und Hip Hop) zudem als Sprachrohr der Kritik an den „ökonomischen, sozialen und politischen Strukturen der dominanten Kultur“⁸⁸.

4.3.1.3 Musik und Intelligenz bzw. Leistungen in anderen Fächern

Die These, dass Musik automatisch schlau macht (vgl. Mozart-Effekt), konnte bisher nicht empirisch nachgewiesen werden. Es gibt tatsächlich zahlreiche MusikerInnen, die nicht besonders intelligent sind und umgekehrt Menschen mit hoher Intelligenz, die nicht sehr musikalisch sind. Dies spricht noch nicht gegen positive Effekte von Musik, es scheint jedoch zumindest hinsichtlich der allgemeinen Intelligenz maximal geringe Auswirkungen zu geben. Wissenschaftler wie Gardner⁸⁹ begründen dies damit, dass es viele unterschiedliche Teilbereiche von Intelligenz gibt, die auch unterschiedlichen Gehirnarealen entsprechen. Dementsprechend könnte es sein, dass Musik/Musizieren auf gewisse Bereiche positiv einwirkt und auf andere nicht.⁹⁰ Es gibt zahlreiche Studien über die Korrelation von sprachlichen beziehungsweise mathematischen Fähigkeiten und Musikalität/musikalischer Aktivität. Es erscheint auf den ersten Blick nicht unplausibel, dass etwa rhythmische Fähigkeiten mit grundlegende Rechnungsarten, wie Dividieren und Addieren zusammenhängen.⁹¹ Rhythmus dürfte auch Auswirkungen auf die Lese- und Rechtschreibfähigkeit haben.⁹² Die Fähigkeit zur Unterscheidung von Tonhöhen wirkt sich zudem

87 Vgl. Riggenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag. Marburg 2000 (S. 63-66)

88 Fenner Dagmar: *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*. Campus. Frankfurt/New York 2013 (S. 102-103)

89 Vgl. Gardner, H: *Abschied vom IQ. Die Rahmen-Theorie der vielfachen Intelligenzen*. Klett-Cotta. Stuttgart 1991

90 Vgl. Gembris, Heiner: „Musik, Intelligenz und Persönlichkeitsentwicklung“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001 (S. 175-177)

91 Vgl. Friss, Gabor: „Musikerziehung in den ungarischen Spezialvolksschulen“. In: *Musikerziehung*. Nr. 44. Helbling. Rum 1990 (S. 22 ff.)

92 Vgl. Douglas, Sheila; Willatts, Peter: „Music Ability is related to literacy skills“. In: *Journal of Research in Reading*. Nr. 17. Wiley 1994 (S. 99 ff.)

positiv auf den Spracherwerb aus.⁹³ Die von Bastian geleitete Langzeitstudie an Berliner Grundschulen kam zum Ergebnis, dass zusätzliche musikalische Betätigung außerhalb des Unterrichts nicht auf Kosten der Leistungen in den von PISA geprüften Gebieten (Deutsch, Mathematik, Englisch) geht. Bei Rechtschreibung und bei der allgemeinen Intelligenzentwicklung zeigte sich sogar eine langfristig leicht bessere Entwicklung bei der Modellgruppe mit erhöhter musikalischer Aktivität. Vor allem über- und unterdurchschnittlich begabte SchülerInnen schienen besonders zu profitieren. Eindeutige Verbesserungen konnten hinsichtlich der sozialen Interaktion in den Modellklassen festgestellt werden. Dies deckt sich wiederum gut mit der These Spychigers von direkten und indirekten Auswirkungen.

In zahlreichen Studien⁹⁴ ergab sich eine positive Auswirkung auf sprachliche Fähigkeiten; auf das Lesen, auf den Erwerb einer Zweitsprache und auf den Spracherwerb autistischer Kinder. Musik kann auch prosoziales Verhalten und Kooperation unter Kindern, das sozial-emotionale Wohlbefinden und den sozialen Zusammenhalt fördern. Diese Erkenntnisse sprechen eindeutig für die herausragende Rolle von Musik in der frühen Bildung.⁹⁵

Die besondere Affiliation von Musik und Mathematik konnte jedoch nicht eindeutig festgestellt werden. So ergab eine Studie von Shuter, dass erwachsene MathematikerInnen nicht besonders musikalisch und MusikerInnen nicht überdurchschnittlich mathematisch begabt seien.⁹⁶ Meiner Ansicht nach, könnte dies die von Bastian aufgestellte These stützen, dass Musik zwar im frühen Kindesalter positive Auswirkungen auf die allgemeine Intelligenzentwicklung hat (zu diesem Zeitpunkt ist das Gehirn noch weniger ausdifferenziert und Intelligenz wird daher anhand grundlegenderer kognitiver Operationen gemessen), dass sich dieser Effekt jedoch nicht verallgemeinern lässt. Gruhn bestätigt diese These mit neurophysiologischen Argumenten:

Musikalisches Lernen ist mit der Geburt gegeben. Entscheidend sind die ersten frühkindlichen Jahre, weil das Begabungspotential, mit dem ein Kind geboren wird, bei der Geburt am höchsten ist. In der Zeit der frühkindlichen Entwicklung findet dann der neuronale Aufbau des Cortex in seinen Grundstrukturen statt. Was bis zum 9. Lebensjahr an figuralen und formalen musikalischen Repräsentationen für musikalische Sachverhalte und motorische Abläufe leicht und natürlich entwickelt werden kann, entwickelt sich nach der Stabilisierung des Begabungspotentials viel schwieriger. Daher liegen die wichtigsten Jahre für das musikalische Lernen in der Vor- und

93 Vgl. Hodges D.A.: „Neuromusical Research: A Review of the Literature“. In: *Handbook of Music Psychology*. San Antonio. IMR Press. 1996 (S. 220 ff.)

94 Siehe: Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015 (S. 200-201)

95 Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015 (S. 200-201)

96 Vgl. Shuter, Rosamund: *The psychology of musical ability*. Methuen. London 1968 (S. 234)

Grundschulzeit.⁹⁷

Wie ich im pädagogischen Teil näher ausführen werde, bietet Musik vor allem auch die Möglichkeit zu einer ganzheitlichen Bildung. Das liegt daran, dass nicht nur die kognitive Leistung trainiert wird, sondern auch die motorische und sensorische Ebene und viele verschiedene Wahrnehmungskanäle in den Bildungsprozess involviert sind.

4.3.1.4 Musik und allgemeine Kreativität⁹⁸

Gibson konnte nachweisen, dass bei 12- und 13-jährigen SchülerInnen die allgemeine nach Torrance gemessene Kreativität infolge von Improvisationskursen anstieg. Noch stärker war der Anstieg jedoch bei der Gruppe, die nicht nur musikalisch sondern auch in bildender Kunst und Bewegung improvisierte.⁹⁹

Positive Ergebnisse lieferte auch ein Experiment, bei dem zehn- bis zwölfjährige Kinder an Orff-Kursen teilnahmen. Josef Dantlgrabers Studie kann jedoch nicht genau zeigen, welche Teilbereiche des Orff-Kurses die positiven Effekte verursachten. Interessanterweise war der Fortschritt vor allem bei kreativ/schöpferisch-begabten Kindern festzustellen. Dies deutet darauf hin, dass auch das kreative Potential, das bereits in frühester Kindheit entwickelt wird eine entscheidende Rolle spielt.¹⁰⁰

Positive Befunde lieferte auch Yolanda M. Holliger bei der Zusammenarbeit mit acht- bis zehnjährigen KlavierschülerInnen.¹⁰¹

4.3.2 Politisches Potential der Phase 3

Da die Phase 3 unter anderem die Schulzeit betrifft, erschien es mir naheliegend zu eruieren, ob es Schnittstellen zwischen den außermusikalischen Effekten von musikalischer Betätigung in der Gruppe und den im offiziellen Lehrplan verankerten Lehrzielen politischer Bildung gibt.

97 Vgl. Gruhn, Wilfried: *Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens*. Olms. Hildesheim-Zürich-New York 1998 (S. 242) Zitat aus: Schweinberger, Monika: *Die Bedeutung musikalischer Förderung für die Persönlichkeitsentwicklung und daraus resultierende (musik-) pädagogische Konsequenzen*. Diplomarbeit. Wien 2000 (S. 107)

98 Vgl. Rainer, Eckhardt: „Wunsch und Wirklichkeit“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001 (S. 120-122)

99 Vgl. Gibson, Steven M.: *A comparison of Music and Multiple Arts Experiences in the Development of Creativity in Middle School Students*. Dissertation. Washington University, Saint Louis, Missouri. Microfiches Ann Arbor, Michigan 1988

100 Vgl. Dantlgraber, Josef: *Kreativität und Erziehung: Über den Einfluß der elementaren Musik- und Bewegungserziehung des Orff-Schulwerkes auf die Kreativität*. Dissertation. Universität Salzburg 1970

101 Vgl. Hollinger, Yolanda: *An Investigative Study on developing divergent thinking responses in children using a cognitive approach in music education*. Dissertation. Columbia University. Microfilm Ann Arbor 1987

Berechtigterweise kann die Frage gestellt werden, inwiefern Musizieren, Musikunterricht und Musik zur politischen Bildung beitragen. Dazu ist es hilfreich zu definieren, was eigentlich mit politischer Bildung gemeint ist. Ohlmeier und Brunold differenzieren ganz allgemein zwischen sozialem Lernen, Demokratie-Lernen und politischem Lernen.

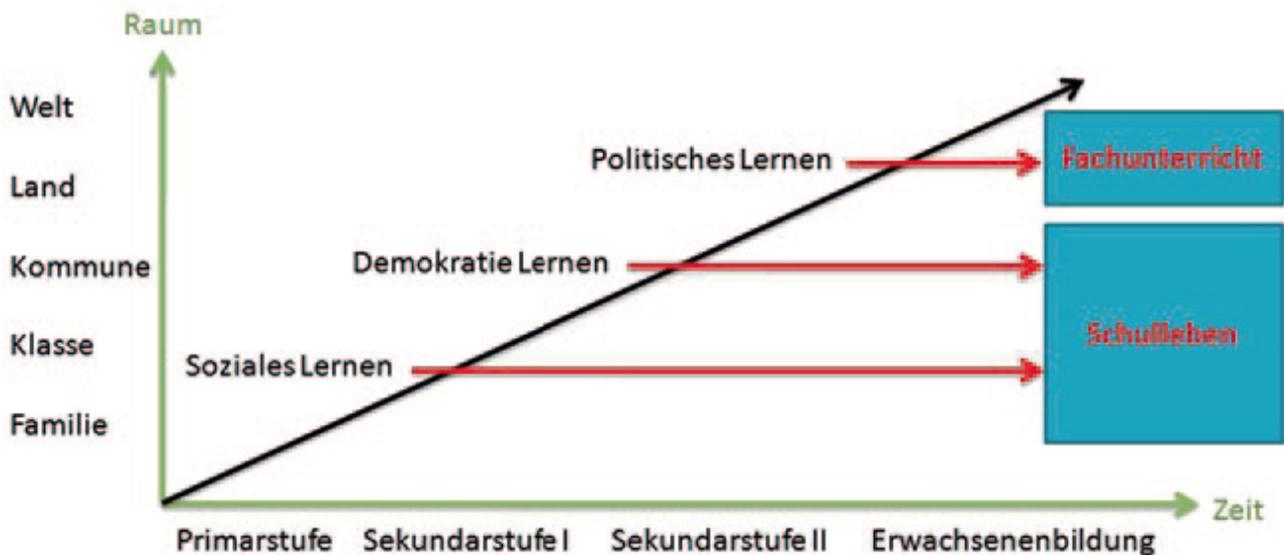


Abb.¹⁰²

Während soziales Lernen und Demokratie-Lernen quasi informell und implizit im Familien-, Klassen- und Kommunen-Verband möglich ist, kann politisches Lernen nur im Rahmen explizit-politischer und formaler Bildung vermittelt werden, da dabei der Alltags-Bereich beziehungsweise die Lebenswelt „durchschnittlicher“ Menschen verlassen wird.

Meine noch weiter zu überprüfenden Hypothese lautet nun, dass sich die oben beschriebenen Transfereffekte folgendermaßen mit den drei Bereichen von politischer Bildung überschneiden:

- a) Geht man davon aus, dass sich Musikunterricht positiv auf das mathematische und sprachliche Vermögen auswirkt, so kann dies in weiterer Folge hilfreich für den Fachunterricht in politischer Bildung sein.
- b) Das Potential von Musik hinsichtlich der sozialen Kompetenzen und der Entwicklung einer stabilen Identität, können vor allem hinsichtlich des sozialen Lernens und des Demokratie-Lernens hilfreich sein.

¹⁰² Ohlmeier, Bernhard; Brunold, Andreas: *Politische Bildung für nachhaltige Entwicklung: Eine Evaluationsstudie*. Springer. Wiesbaden 2015 (S. 113)

- c) Gesteigerte Kreativität erscheint für alle Bereiche von Vorteil zu sein.
- d) Ein Punkt der vor allem im interdisziplinären Kontext (Musik-Politik, Musik-Geografie, Musik-Philosophie, Musik-Ethik, usw.) relevant zu sein scheint, betrifft die Fähigkeit von Musik starke Emotionen hervorzurufen, zu motivieren und dadurch den Lernfortschritt zu beschleunigen.

Wie Eckhardt anmerkt, kann es zwar durchaus zu Auswirkungen musikalischen Unterrichts auf das Alltagsleben kommen. Die Möglichkeiten des Musikunterrichts (m.E. vor allem des herkömmlichen) hängen jedoch von zahlreichen Faktoren, wie der Art und dem Umfang des Unterrichts, der Gruppenzusammensetzung, dem Charakter der LehrerInnen, usw. ab. Im folgenden Abschnitt soll versucht werden die Formen von institutioneller Musikerziehung zu kategorisieren und mögliche Vor- und Nachteile zu erörtern.

4.3.3 Pädagogische Konsequenzen der Phase 3

4.3.3.1 Musik und Motivation

Die moderne Lernforschung hat auf zwei wichtige Voraussetzungen erfolgreichen Lernens hingewiesen: Motivation und Emotion. Musikalische Aktivitäten sind in der Lage Aufmerksamkeit und Interesse zu erwecken.¹⁰³ Eckhardt weist darauf hin, dass Musik jedoch nicht automatisch eine motivierende Wirkung erzeugt.¹⁰⁴ Nur wenn musikalische Elemente auch mit individuellen positiven Erfahrungen gekoppelt sind, kann sich das motivationale Potential tatsächlich entfalten. Wie oben besprochen besteht eine starke Verbindung zwischen Musik und Emotionen. Ruhige Musik kann zu einem guten Lernklima führen. Schnelle und aggressive Musik kann aktivierend wirken. Generell können mit Emotionen verbundene Lerninhalte besser memoriert werden, sofern sie nicht so negativ besetzt sind, dass sie verdrängt werden.

Ob musikalische Inhalte positiv besetzt sind oder nicht hängt wie gesagt mit der individuellen Biographie der SchülerInnen zusammen. Stadler Elmer geht davon aus, dass grundsätzlich alle Kinder die genetischen Voraussetzungen für Musikalität mitbringen.¹⁰⁵ Während im frühen Kindesalter Musik sowohl rezipiert als auch produziert wird, sinkt mit steigendem Alter der Anteil jener Kinder die regelmäßig musikalisch produktiv tätig sind. Dies führt dazu, dass etwa im Volksschulalter Singen und Instrumentalspiel bei vielen Kindern nicht mehr unbedingt positiv

¹⁰³ Vgl. Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015 (S. 201)

¹⁰⁴ Eckhardt, Rainer: „Wunsch und Wirklichkeit“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001 (S. 127)

¹⁰⁵ Vgl. Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015 (S. 204)

besetzt ist, beziehungsweise in ihrer Lebensrealität keinen wichtigen Platz einnimmt. Deshalb kommt es auch zu enormen Leistungsunterschieden, die wiederum in die Differenzierung begabt/unbegabt münden. All diese Faktoren können dazu führen, dass Musizieren auch negative Gefühle auslöst. Diesen Umstand gilt es zu berücksichtigen. Die UNESCO fordert daher auch, dass die natürliche „angeborene“ musikalische Begabung kontinuierlich und vor allem schon vor dem Eintritt in die Schule gefördert wird.¹⁰⁶

Wie Schweinberger im Anschluss an das Schulexperiment von Spychiger¹⁰⁷ in der Schweiz schreibt, sind die außermusikalischen Wirkungen von Musikunterricht spezifisch. Das heißt, dass die außermusikalischen Effekte von der Art und Weise und den Inhalten des Musikunterrichts abhängen.

Nicht jede Art musikalischer Aktivität hat automatisch Transferwirkung auf außermusikalische Bereiche. Wesentlich ist, dass die musikalische Tätigkeit eine Nähe und Ähnlichkeit mit dem außermusikalischen Bereich, für den man sich einen Transfer erhofft, haben muss. Wenn z.B. ein/e MusiklehrerIn mit den SchülerInnen wiederholt und aufbauend Solfeggio praktiziert und dabei viel Disziplin verlangt, kann man sich vorstellen, dass diese Gruppe allgemein Disziplin, Ausdauer und gute Hörfähigkeiten entwickelt. Aber man sollte nicht unbedingt erwarten, dass sich auch Wirkungen etwa im Bereich der Kreativität oder im Abbau von sozialen Hemmungen einstellen. Letzteres wäre eher von musikalischen Aktivitäten wie Musizieren in Gruppen und Improvisieren zu erwarten. [...] Spychiger gelangte im Verlauf der Zeit zur Überzeugung, dass die Kraft der Musik im sozialen und emotionalen Bereich *direkter*, in verbesserten Schulleistungen eher *indirekt* ihre Wirkung zeigte.¹⁰⁸

Diese Erkenntnis deckt sich meiner Meinung nach gut mit der von Anthropologen aufgestellten Behauptung, dass Musik dazu dient, Gefühle zu regulieren, Emotionen auszudrücken und den sozialen Zusammenhalt zu stärken.

4.3.3.2 Organisationsformen intensivierter Musikerziehung

In diesem Kapitel sollen Modelle vorgestellt werden, die dem Musikunterricht im Alltag der Kinder und Jugendlichen mehr Platz einräumen.

106 Unesco – Leitlinien für Bildungspolitik: (S. 14) (Zugriff: 6.12.2017)

107 Spychiger, M: „Zwischen Mythos und Realität: Außermusikalische Wirkungen von Musikunterricht“. In: *Psychologie in Erziehung und Unterricht*. 1992 (S. 243-252)

108 Schweinberger, Monika: *Die Bedeutung musikalischer Förderung für die Persönlichkeitsentwicklung und daraus resultierende (musik-) pädagogische Konsequenzen*. Diplomarbeit. Wien 2000 (S. 84-85)

a) Exklusives Modell:

In der Berliner Langzeitstudie (Bastian) wurden neben dem üblichen Unterricht zusätzliche Musikstunden, und Instrumentalspiel im Ensemble am Nachmittag angeboten. Der Musikunterricht findet im exklusiven Modell also zusätzlich zum Regelunterricht statt. Eine Spezialform des exklusiven Modells wären die von der Regelschule unabhängigen Musikschulen.

Musikschulen:

Der Besuch von Musikschulen zeichnet sich durch ein hohes Maß an Freiwilligkeit, oder Engagement der Eltern aus. Dies führt dazu, dass vor allem Kinder und Kinder von Eltern, die besonders musikalisch interessiert sind, zusätzlich gefördert werden. Während im Kontext von Kindergarten, Volksschule und höheren Schulen vor allem danach gefragt wird, in welchem Ausmaß Musik gelehrt wird und wie sie mit anderen Fächern kombiniert werden kann, steht in Musikschulen natürlich die musikalische Ausbildung im Vordergrund. Zahlreiche MusikwissenschaftlerInnen treten jedoch dafür ein, dass auch in Musikschulen die außermusikalische Dimension von Musik mitgedacht werden soll. David J. Elliott fordert etwa MusikpädagogInnen dazu auf, die politische Dimension von Musik explizit und anwendungsorientiert zu vermitteln.¹⁰⁹

In Österreich und vielen anderen Ländern ist der Einzelunterricht noch das Maß aller Dinge. Ein Blick auf die Suzuki-Methode oder El Sistema zeigt jedoch, dass Gruppenunterricht inklusive Peer-Teaching als hervorragende komplementäre oder alternative Form des Musikunterrichts angesehen werden kann.¹¹⁰

b) Inklusives Modell:

Inklusiv bedeutet, dass der Musikunterricht im Klassenverband und während der regulären Schulzeit stattfindet. Bei der Schweizer Studie (Spychiger) wurde jeweils eine Stunde in den Hauptfächern gekürzt und durch eine zusätzliche Musikstunde ersetzt.

c) Integratives Modell:

Das von Barbara Parisch vorgeschlagene Modell „Rhythmisch-musikalische Erziehung als Unterrichtsprinzip“ verfolgt einen integrativen Ansatz. Dabei sollen rhythmische und musikalische Elemente nicht nur im Musikunterricht, sondern auch in allen anderen Fächern eingebaut werden.

109 Vgl. Elliott, David J.: „Music Education as/for artistic citizenship“. In: Music Educators Journal. Jahrgang. 99. Nummer 1. 2012

110 Vgl. Slevin, Michae; Slevin Patrick: „Psychoanalysis and El Sistema: Human Development through Music“. In: International Journal for Applied Psychoanalytic Studies. Jahrgang 10. Nummer 2. 2013 (S. 134)

Dieses Modell wird von Studien wie jener von Gruhn gestützt, die zum Schluss kamen, dass die Verbindung von rhythmischer und tonaler Wahrnehmung, eng mit der Motorik und rhythmischer und tonaler Artikulation verbunden ist.¹¹¹

Didaktische Details des integrativen Modells:

Der rhythmisch-musikalische Unterricht verbindet Musik, Bewegung, Sprache und Materialien und ermöglicht so einen mehrdimensionalen Lernprozess. Im Gegensatz zu manchen sportlichen Tätigkeiten werden dabei rezeptive und produktive Fähigkeiten in Verbindung gebracht. Beim Tanzen wird etwa die Bewegung auf die Musik abgestimmt. Die Vorteile dieses pädagogischen Konzepts betreffen mehrere Ebenen. „Rhythmik ermöglicht eine grundlegende und ausgewogene Bildung im sozialen, emotionalen, intellektuellen und körperlichen Persönlichkeitsbereich.“¹¹² Musikalisch-rhythmischer Unterricht kann also als ganzheitlich betrachtet werden. Ganzheitlich bedeutet auch „mit allen Sinnen“. Rhythmisch-musikalische Methoden sprechen alle Lerntypen an und schaffen einen Ausgleich zu rein sprachlichen und kognitiven Lernmethoden. In diesem Sinne handelt es sich auch nicht um eine Ausbildung sondern um eine Form der Allgemeinbildung, die möglichst alle Fähigkeiten, unabhängig von ihrem wirtschaftlichen Nutzen, gleichmäßig entwickeln möchte.¹¹³ Als Form der ganzheitlichen Allgemeinbildung nimmt sie zudem Rücksicht auf die „sozialen, ethischen, verwaltungsmäßigen und politischen Konsequenzen“¹¹⁴

Die rhythmisch-musikalische Erziehung steht in der Tradition des handlungsorientierten Unterrichts. Außerdem berücksichtigt sie die Erkenntnisse der Neuro-, Entwicklungs- und Lernpsychologie, die etwa zu folgendem Schluss kommen:

Lernen ist eine Funktion des gesamten Nervensystems. Die Integration sinnlicher Erfahrungen ist die Grundlage kindlichen Handelns. Das Körperbewusstsein ist für die seelische und körperliche Entwicklung von großer Bedeutung.¹¹⁵

Der Musikunterricht in der Gruppe kann dabei helfen soziale Kompetenzen zu trainieren. Gleichzeitig können soziale und gesellschaftliche Aspekte ab der Sekundarstufe I auch explizit vermittelt werden. Dabei sollten im Idealfall weder theoretische, noch praktische Aspekte zu kurz kommen.

111 Vgl. Gruhn, Wilfried: „Musikalische Lernstadien und Entwicklungsphasen“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001 (S. 164)

112 Parisch, Barbara: *Persönlichkeitsentwicklung und Musik: rhythmisch-musikalische Erziehung als Unterrichtsprinzip*. Diplomica. Hamburg 2012 (S. 73)

113 Ebd. (S. 69)

114 Ebd. (S. 73)

115 Ebd. (S. 76)

Informationen über die Produktions-, Rezeptions- und Distributionsverhältnisse von Musik auf theoretischer Seite, können durch praktische Anwendungen ergänzt werden. Möglich wäre diesbezüglich beispielsweise die Durchführung eines Charitykonzerts, die Begegnung mit unterschiedlichen Kulturen, Auftritte im Rahmen von Feiern, Ritualen, Umzügen, oder auch das gemeinsame Musizieren beim Lagerfeuer. Soweit als möglich sollten diese realen Handlungskontexte auch in den Regelschulen erlebt werden können (etwa bei Schulfeiern oder Zeremonien).

4.3.4 El Sistema

4.3.4.1 Bildungseinrichtungen und Programme

El Sistema entspricht dem exklusiven Modell der Musikschule, da die Teilnahme freiwillig, und zumeist nicht mit der Schule gekoppelt ist. Die Proben finden in Musikschulen, sogenannten Núcleos statt. Neben den Núcleos bestehen auch kleinere Einheiten, die sogenannten Módulos, die sich in entlegenen Dörfern befinden, oder an andere Einrichtungen wie Kulturzentren, Vereine und Schulen angegliedert sind. Zurzeit gibt es 440 Núcleos und 1340 Módulos. Durch dieses flächendeckende und alle Regionen Venezuelas umfassende Angebot, erhalten aktuell ungefähr 787 000 Kinder eine musikalische Ausbildung und werden dabei von gut 10 000 LehrerInnen betreut.¹¹⁶

El Sistema trägt der von Gruhn postulierten gehirnphysiologischen Grundlegung des musikalischen Potentials in der frühen Kindheit, eindrucksvoll Rechnung. Neben der neuesten Errungenschaft, dem Programm NIS, gibt es bereits seit 1998 das Centro Académico Infantil Montalbán (CAIM). Dort werden die motorischen, auditiven, vokalen und rhythmischen Fähigkeiten der Kinder ab einem Alter von 3 Jahren spielerisch gefördert. Passive Spiele tragen dazu ebenso bei wie Gesänge und Klatschübungen.¹¹⁷

Im Jahr 2005 gründete die für die musikalische Früherziehung verantwortliche Professorin Josbel Puche auf Anregung einiger Eltern hin, das erste „Orquesta de Papel“ (dt. Papierorchester). Um die Atmosphäre und das Gefühl eines richtigen Orchesters auch den jüngsten MusikschülerInnen vermitteln zu können, bastelte Puche gemeinsam mit den Kindern und deren Eltern Modellinstrumente (Streichinstrumente) aus Karton, Holz und Papier. Schlussendlich wurden die Instrumente von den Kindern, je nach persönlicher Vorliebe, in verschiedenen Farben angemalt.

116 Homepage Fundamusical – Núcleos y Módulos: <http://fundamusical.org.ve/nucleos/#.WilEzbgYEbY> (Zugriff: 7.12.2017)

117 <https://fundamusical.org.ve/educacion/centro-academico-infantil-de-montalban/#.Wiam7rgYEBZ> (Zugriff: 5.12.2017)

Sodann imitierten die Kinder die Bewegungen mit dem Bogen und sangen gemeinsam mit den MusikpädagogInnen die Melodie. Durch diese Übung können sich die Kinder an das Instrument und dessen Handhabung gewöhnen. Gemeinsam mit anderen PädagogInnen entwickelte Puche eine unterschiedliche Lieder, die jeweils auf gewisse technische Fertigkeit abzielen. (Z.B: Aufstrich, Abstrich, Achtelnoten, usw.) Es stellte sich heraus, dass sich diese Übungen sehr positiv auf das Erlernen der echten Instrumente auswirkten.¹¹⁸

Ungefähr ab dem 6. Lebensjahr beginnen die MusikschülerInnen ihre Karriere im Orquesta Pre-Infantil. Gemäß dem Lernfortschritt steigen die Kinder sodann ins Orquesta Infantil auf und für die 12- bis 18-Jährigen gibt es das Orquesta Juvenil (dt. Jugendorchester). Neben den in den Núcleos ansässigen Orchestern gibt es auch noch regionale und nationale Auswahlorchester. Am oberen Ende der Skala befinden sich die Profiorchester Simón Bolívar A (Gründergeneration), Simón Bolívar B (Generation Gustavo Dudamel), Teresa Carreño, Sinfónica de Caracas, Sinfónica Francisco de Miranda und einige Regionalorchester.¹¹⁹ Die symphonische Orchestermusik und die entsprechenden Instrumente können als Herzstück von El Sistema bezeichnet werden. Daneben bestehen auch noch Chöre und Ensembles für Kammermusik, Barockmusik, Jazz, Rock, Blasorchester sowie karibische und afrovenezolanische Musik. Außerdem gibt es 18 Departements für alle symphonischen Instrumente.

Seit 2011 existiert auch das „Proyecto Alma Llanera“, das sich vor allem der Volksmusik und der traditionellen Instrumente Venezuelas annimmt. Außerdem entwickelte man vor einigen Jahren Programme für jugendliche StraftäterInnen in Gefängnissen (Programa Académico Penitenciario), beeinträchtigte Kinder (Programa de Educación Especial) und Kinder in Spitälern (Programa de Atención Hospitalaria).¹²⁰

4.3.4.2 Methodologie

Die zentrale didaktische Säule von El Sistema ist der kollektive Unterricht im Orchester („práctica musical colectiva“). Komplementär zu den Orchesterproben gibt es in den meisten Núcleos auch Proben in den Instrumentengruppen und teilweise auch Einzelunterricht. Der musikalische Erfolg dieser Form des Unterrichts erscheint zwar vielversprechend, Baker wendet jedoch ein, dass dies vor allem am enormen Probenumfang liege. Er bezweifelt also die Effizienz der Proben. Laut Baker sei der Unterricht nicht schülerInnenorientiert (child-centered), sondern arbeitsorientiert (work-

118 <https://fundamusical.org.ve/prensa/noticias/la-orquesta-de-papel-inspira-la-educacion-musical-en-otras-latitudes/#.WianTrgYEbY> (Zugriff: 5.12.2017)

119 Homepage Fundamusical – Agrupaciones: <http://fundamusical.org.ve/agrupaciones/#.WilKALgYEbZ> (Zugriff: 7.12.2017)

120 Fundamusical – Programas: <http://fundamusical.org.ve/educacion/#.WilOcrGYEbZ> (Zugriff: 7.12.2017)

centered).¹²¹ In diesem Zusammenhang spricht Baker davon dass El Sistema Training statt Erziehung, Spieler statt Musiker und Üben statt Lernen beinhaltet.¹²² Tatsächlich erscheint es ineffizient, dass manche Passagen dutzende Male vom ganzen Orchester wiederholt werden, obwohl nur eine einzelne Instrumentengruppe Probleme hat. Aus finanzieller Sicht erscheint die Probenform von El Sistema jedoch sehr kostensparend zu sein, da wenige LehrerInnen für viele Kinder zuständig sind. Dies führt jedoch klarerweise zu einer Vernachlässigung individueller Bedürfnisse.

Während das Ausmaß des individuellen Unterrichts je nach Núcleo stark variiert (siehe auch Interview Emirzeth Henríquez 2), wird bei El Sistema Komposition und Improvisation nur mäßig gefördert. Abgesehen von einigen wenigen Auserwählten, die es in ein Jazzorchester, oder eine Kompositionsklasse schaffen, werden diese Bereiche eher stiefmütterlich behandelt. Dies liegt, auch daran, dass neben den zeitintensiven Orchesterproben, kaum Ressourcen für andere Schwerpunkte übrigbleiben. Im Zentrum des Interesses steht zweifelsohne ein hervorragender Orchesterklang und die Erarbeitung von herausforderndem klassischen Repertoire. (siehe Interview Vladimir Prado) Das solistische Spiel, und improvisatorische und kompositorische Fertigkeiten werden hingegen weniger gefördert. (siehe auch Interview Ranko Markovic)

Gleichzeitig müssen auch die positiven Seiten des Spielens im Orchester berücksichtigt werden. Christine Witkowski berichtet etwa, dass die Kinder im Kollektiv unglaubliche Leistungen vollbringen, zu denen sie, auf sich alleine gestellt nicht fähig wären. Baker relativiert diesen positiven Aspekt jedoch und betont, dass durch die Vernachlässigung der individuellen Bedürfnisse, MusikerInnen ausgebildet würden, die nur in einem gewissen Setting „funktionieren“ würden. Abhängigkeit stünde so anstelle von Selbstständigkeit.¹²³ Meiner Meinung nach mündet diese Auseinandersetzung in die ideologische Frage nach der idealen Persönlichkeit, beziehungsweise der bevorzugten Form von Citizenship. Während Baker und mit ihm ein Großteil der „westlichen“, liberal eingestellten Welt eindeutig eine individualistische Perspektive bevorzugt, scheint bei El Sistema der Gedanke des Kollektivs eine wichtigere Rolle einzunehmen. Beide Perspektiven haben historisch gesehen ihre Berechtigung. Der Individualismus kann als Wehrturm gegen die Verführung der Masse im Faschismus gesehen werden. Andererseits scheint die Betonung des Kollektivs eine Möglichkeit zu sein, um der Vereinzelung und dem Egoismus im Kapitalismus entgegenzuwirken.¹²⁴

121 Vgl. Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 139-140)

122 Vgl. Ebd. (S. 145)

123 Vgl. Ebd. (S. 140)

124 Vgl. auch: Wiles, David: „Art and citizenship. The history of a divorce“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*.

Peer Teaching ist ein weiteres Modewort mit dem El Sistema in Verbindung gebracht wird. Aufgrund der Gruppengröße helfen sich die SchülerInnen oftmals gegenseitig. Ein Musikschulsystem, das dermaßen schnell wächst wie El Sistema, hat einen enorm hohen Bedarf an Lehrpersonal. Oftmals werden daher ältere SchülerInnen kurzerhand zu LehrerInnen. Dabei gilt das Motto „Lehre so wie du unterrichtet wurdest“. Klarerweise hat dieses Konzept Vor- und Nachteile. LehrerInnen, die selbst in El Sistema groß geworden sind, haben einen guten Einblick in die Usancen, Bräuche und Regeln der Núcleos. Zudem kann Peer Teaching eine Möglichkeit sein, um einen etwaigen LehrerInnenmangel auszugleichen und das Selbstbewusstsein der Peer-Teacher zu erhöhen. Nicht zuletzt kann man auch beim Lehren viel lernen.

Andererseits tendiert ein solches System zu Konservatismus und fehlender theoretischer Fundierung. Ein besonderes Manko ist neben der fehlenden didaktischen, auch die fehlende musikwissenschaftliche Ausbildung. Dadurch bleibt der Unterricht oftmals auf die praktisch-technischen Bereiche beschränkt. Ein solcher Ansatz wird etwa von David J. Elliott kritisiert, wenn er fordert, dass MusiklehrerInnen auch gesellschaftliches Wissen theoretisch und praktisch vermitteln sollen. (siehe dazu das Kapitel: Education as/for Artistic Citizenship) Auch Baker zufolge kommt die Entwicklung kritischen Bewusstseins bei El Sistema zu kurz. Oftmals würden nur die rhetorisch geschliffenen Aphorismen des Gründers, José Antonio Abreu, unhinterfragt wiedergegeben.¹²⁵

4.3.4.3 Ausbildung der Lehrkräfte

Während die Lehrkräfte während der ersten Jahrzehnte von El Sistema oftmals keine formale didaktische und pädagogische Ausbildung besaßen, sondern direkt aus den Spitzenorchestern rekrutiert wurden, hat sich dieses Bild in den letzten Jahren etwas geändert. Neben dem Conservatorio de Música Simón Bolívar arbeitet El Sistema seit den 90-er Jahren auch eng mit dem Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM heute Teil der Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE)) zusammen.

Außerdem gibt es seit einigen Jahren eine Ausbildung für angehende DirigentInnen und MusiklehrerInnen (Programa de Formación Académica para Jóvenes Docentes y Directores)¹²⁶, die sich folgende Ziele setzt:

Im Rahmen der Ausbildung sollen die StudentInnen Strömungen der Erziehungswissenschaften kennenlernen, die sich mit den Emotionen, kognitiver Entwicklung, Handlungskompetenz, sozialer

Oxford University Press. New York 2016 (S. 32-39)

¹²⁵ Vgl. Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 145)

¹²⁶ https://fundamusical.org.ve/educacion/programa-de-formacion-academica-para-jovenes-docentes-y-directores/#.Wil_GrgYEbZ (Zugriff: 7.12.2017)

Kompetenz, Motivation und Bereitschaften bei Kindern und Jugendlichen auseinandersetzen. Sie sollen in diesen Bereiche ausgebildet und sensibilisiert werden, um später auf die Persönlichkeit und das Verhalten ihrer SchülerInnen adäquat eingehen zu können. Die Lehrkräfte sind so dazu befähigt, im Gruppen- und Einzelunterricht auf die soziokulturellen und ethischen Verhältnisse achtzugeben und verfügen über ein hohes Maß an Reflexivität, Teamgeist, Orientierung, logischem Denkvermögen, Rationalität und Innovations- und Forschergeist.¹²⁷

Fasst man die Zielvorgaben der MusiklehrerInnenausbildung zusammen, so scheinen Baker's Forderungen nach kritischer Reflexion, Allgemeinbildung und Bewusstseinsbildung mehr als erfüllt zu sein. Interessanterweise wird auch auf die soziale und gesellschaftliche Dimension von Musikerziehung explizit hingewiesen. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, ob und inwieweit die hohen Ansprüche bei El Sistema verwirklicht werden.

4.3.4.4 Außermusikalische Transfereffekte von El Sistema – Wunsch und Realität

Baker kritisiert in seinem Buch, dass Abreu und El Sistema mit wohlklingenden Metaphern und Aphorismen eine Scheinwelt erschaffen hätten. Die alles dominierende Rede von der sozialen Initiative/Aktion durch Musik (Acción Social por la Música) und der lebensverändernden Kraft der Musik (Transformando Vidas a través de la Música¹²⁸), halte jedoch laut Baker einer kritischen Überprüfung nicht stand.

Ich werde versuchen anhand neuerer Untersuchungen, welche erst nach der Veröffentlichung von Baker's Buch erschienen, die genannten Vorwürfe unter die Lupe zu nehmen. An den Beginn soll ein Zitat Abreu's gestellt werden, das die Versprechungen des Gründers von El Sistema sehr schön darstellt:

In ihrer grundlegenden Essenz, sind die Orchester und Chöre viel mehr als künstlerische Strukturen. Sie sind ein fruchtbarer Untergrund für die Kultivierung von Werten, Fähigkeiten und Haltungen, die für das individuelle, kollektive und bürgerschaftliche Wachsen und Gedeihen wichtig sind. Sie sind unübertreffliche Modelle und Schulen für das Leben in Gemeinschaft, mit einem Sinn für Perfektion und dem Streben nach Exzellenz. Denn gemeinsam singen und spielen, heißt auf herzliche und würdige Weise zusammenzuleben. (Original: "En su esencia misma, las orquestas y los coros son mucho más que estructuras artísticas. Son terrenos fértiles para el cultivo de valores, aptitudes y actitudes para el crecimiento y la superación individual, colectiva y ciudadana. Son modelos y escuelas insuperables para la vida social, en ánimo de perfección y con afán de excelencia. Porque

127 Übersetzt nach: Fundamusical – Instructores: <http://fundamusical.org.ve/educacion/metodologia-2/#.WilQAbgYEBY> (Zugriff: 7.12.2017)

128 <http://fundamusical.org.ve/educacion/centro-nacional-de-accion-social-por-la-musica/#.WisQ0bgYEBY> (Zugriff: 8.12.2017)

tocar y cantar juntos significa convivir de manera entrañable y digna“)¹²⁹

An dieses Zitat anschließend werden auf der Homepage von El Sistema noch die folgenden Vorteile und positiven Effekte aufgezählt:

- Erhöhtes Selbstwertgefühl, affektive und emotionale Stabilität, Konzentration, Disziplin, Ausdauer und Wettbewerbsfähigkeit
- Führungsstärke, friedliches Zusammenleben, Solidarität, Toleranz
- Zielstrebigkeit, Streben nach Perfektion
- Ausbildung von MusikerInnen und musikalischen Botschaftern

Eine weitere berühmte These Abreu´s besagt, dass materielle Armut durch den spirituellen Reichtum der Musik überwunden werden könne. Kultur für die Armen dürfe daher nie eine armselige Kultur sein. El Sistema rette laut Abreu die Kinder vor den Gefahren der Straße (Kinderpornografie, Gewalt, Drogen) und biete ihnen eine sinnvolle Freizeitgestaltung.¹³⁰ Dudamel wiederholt zudem immer wieder, dass das Orchester ein Modell einer perfekten Gesellschaft und eine ideale Schule für soziales Verhalten sei.¹³¹

4.3.4.5 Ergebnisse der IDB-Studie

Die International Development Bank fungiert seit 1997 als prominenter und potenter Sponsor von El Sistema. Kritik, wie jene von Baker, nach der die positiven Effekte nicht wissenschaftlich überprüft wurden, führten unter anderem zu einer von 2012-2013 durchgeführten und 2016 veröffentlichten, breit angelegten empirischen Studie, deren Ergebnisse im Folgenden diskutiert werden sollen.

Die IDB-Studie wurde von einer Reihe, großteils US-amerikanischer WissenschaftlerInnen geleitet. Dabei wurden 16 Núcleos in 5 Bundesstaaten ausgewählt, deren LeiterInnen über die Untersuchungsmethode unterrichtet wurden. Es nahmen ungefähr 2500 Kinder an der Untersuchung teil, wobei per Zufallsgenerator die eine Hälfte in den El Sistema-Unterricht ging (=Versuchsgruppe), und die andere Hälfte noch nicht (=Kontrollgruppe). Der Unterricht wurde gemäß dem in El Sistema üblichen Lehrplan erteilt. Im ersten Jahr umfasste dies Chorgesang, Musiktheorie und Instrumentalspiel, wobei der Großteil der Aktivitäten in größeren Gruppen

129 Fundamusical: <http://fundamusical.org.ve/educacion/programa-de-formacion-academica-para-jovenes-docentes-y-directores/#.WinYqrgYEbY> (Zugriff: 8.12.2017)

130 <https://www.youtube.com/watch?v=JxcLk4uJalk> (Zugriff: 8.12.2017)

131 https://elpais.com/diario/2011/08/14/eps/1313303214_850215.html (Zugriff: 9.12.2017)

durchgeführt wurde. Der Unterricht fand 2 bis 5 mal pro Woche statt und dauerte jeweils 2 bis 4 Stunden.

Bei der Untersuchung wurden allgemeine Daten über die sozioökonomischen Verhältnisse der Probanden gesammelt und sowohl die Kinder (6-14 Jahre), als auch deren Erziehungsberechtigte wurden vor und nach dem Experiment, im Rahmen einer standardisierten Umfrage, interviewt. Speziell wurde danach gefragt, ob die Kinder Zeugen oder Opfer von Gewalt gewesen seien. Zudem gab es auch Experimente in Form von Spielen und Tests.¹³²

Die Ergebnisse wurden mit 26 primären Variablen gemessen, die wiederum den vier Domänen Selbstregulation, Verhalten, prosoziale und kognitive Kompetenzen zugeordnet waren.

Selbstregulation bezeichnet im pädagogischen Kontext die Fähigkeit, sich ohne die Hilfe der Eltern in Gruppen/der Gesellschaft zurechtzufinden. Bezüglich des Verhaltens fokussierte die Untersuchung speziell auf prosoziales Verhalten, Verhaltensschwierigkeiten und Aggression. Prosoziales Verhalten und soziale Integration wurden über die Untersuchung des Selbstwertgefühls und Selbstbewusstseins sowie die Fähigkeit zu Empathie und das Engagement im Schul- und Familienverband gemessen. Bei den kognitiven Fertigkeiten konzentrierte man sich auf das Arbeitsgedächtnis, die Verarbeitungs-/Denkgeschwindigkeit und das räumliche Vorstellungsvermögen.¹³³

Ergebnisse:

Demographische und sozioökonomische Daten:

46,5 % aller Kinder in den teilnehmenden Staaten, lebten unter der Armutsgrenze, also in einem Haushalt der mit weniger als 4 \$ pro Tag auskommen musste. Zum Vergleich dazu lag die Quote der am Experiment teilnehmenden Kinder nur bei 16,7 %. Dieses Ergebnis kann zwar nicht auf ganz Venezuela umgelegt werden, führte die ForscherInnen jedoch zum Schluss, dass Kinder aus der ärmsten Schicht bei El Sistema eher unterrepräsentiert seien. Baker's Kritik, wonach El Sistema nicht primär auf arme Kinder ausgerichtet sei¹³⁴ trifft also zu. Gleichzeitig scheint El Sistema jedoch sehr wohl ein Programm zu sein, das auch den ärmsten Teil der Bevölkerung inkludiert. Baker's Behauptung wonach El Sistema nicht darauf Wert lege, dass Kinder aus armen Verhältnissen auch über einen längeren Zeitraum an El Sistema teilnehmen, kann von der Studie weder verifiziert noch falsifiziert werden. Wenn man jedoch von keiner exorbitant hohen Dropout-Rate bei Kindern aus ärmeren Schichten ausgeht, so leistet El Sistema mit Sicherheit eine wichtige Arbeit hinsichtlich der

132 Vgl. Alemán, Xiomara; und andere: „The Effects of Musical Training on Child Development: a Randomized Trial of *El Sistema* in Venezuela.“ Springer 2016. URL: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2Fs11121-016-0727-3.pdf> (Zugriff: 30.1.2018) (S. 3-4)

133 Vgl. Ebd. (S. 4)

134 Vgl. Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 96)

Durchmischung aller sozialen Schichten. Von einem Projekt für arme Kinder zu sprechen, wie dies etwa Abreu tut, wäre jedoch irreführend.

Persönlichkeitsentwicklung:¹³⁵

Es stellte sich heraus, dass die Versuchsgruppe nur in zwei Bereichen statistisch signifikant besser abschnitt. Zum einen in der von den Kindern berichteten Selbstkontrolle und zum anderen in Bezug auf Verhaltensschwierigkeiten. Auffallend war, dass besonders Kinder aus schwierigen Verhältnissen (niedere sozioökonomische Schicht) in diesen Domänen besonders stark profitierten. Die verbesserte Selbstkontrolle konnte zudem vor allem bei den jüngeren TeilnehmerInnen (6-10 Jahre) festgestellt werden, ein Ergebnis, das auch von anderen Studien gestützt wird.

Bei Buben die Gewalt ausgesetzt waren, reduzierte sich zudem das aggressive Verhalten merklich. Bei Mädchen die Gewalt ausgesetzt waren, machte sich andererseits bezüglich der Empathiefähigkeit eine unerwartete, negative Entwicklung bemerkbar.

Bei Mädchen die keiner Gewalt ausgesetzt waren, führte die Teilnahme bei El Sistema überraschenderweise zu schlechteren Ergebnissen im Bereich des prosozialen Verhaltens und bei Teilaspekten der kognitiven Fähigkeiten.

Bei prosozialem Verhalten und kognitiven Fertigkeiten wurden keine positiven Effekte festgestellt. Bei letzteren könnte dies daran liegen, dass die Studie nur ein Jahr dauerte. Kraus hat in diesem Zusammenhang nachgewiesen, dass sich die positiven Effekte auf die kognitiven Fähigkeiten erst nach 2 Jahren zeigen.¹³⁶

Die Studienautoren geben zu, dass das Ausbleiben positiver Effekte nicht genau erklärt werden könne und daher Folgestudien notwendig wären.

Zusammenfassend könnten, laut den Autoren, die positiven Auswirkungen auf Kinder aus schwierigen Verhältnissen in den Bereichen Selbstregulation und Abbau von Aggressionen, betont werden. Die StudienautorInnen weisen jedoch darauf hin, dass nur die Hälfte der Versuchsgruppe das ganze Jahr über am Programm teilnahm. Eine Hälfte absolvierte nur ein Semester. Die hohe Dropout-Rate und die besonders positiven Effekte für „Risikokinder“ („vulnerable children“) sowie die Unterrepräsentation der ärmsten Schicht, können allesamt als Auftrag gewertet werden, diese Gruppe noch mehr und nachhaltiger in das Programm einzubinden.

135 Vgl. Alemán, Xiomara; und andere: „The Effects of Musical Training on Child Development: a Randomized Trial of *El Sistema* in Venezuela.“ Springer 2016. URL: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2Fs11121-016-0727-3.pdf> (Zugriff: 30.1.2018) (S. 8-11)

136 Vgl. Kraus, N., Slater, J., & Thompson, E. C.: „Music enrichment programs improve the neural encoding of speech in at-risk children“. In: *Journal of Neuroscience*, 34. 2014 (S. 11913–11918).

Außerdem wären Langzeitstudien über mehrere Jahre und qualitative Studien, die Interviews mit Musikschuldirektoren, SchullehrerInnen und FreundInnen beinhalten, interessant.¹³⁷ Einen Teil dieses Forschungsdesiderats deckt die Dissertation von Osvaldo Burgos ab, die in weiterer Folge vorgestellt werden soll.

Vergleicht man die IDB-Studie mit den Aussagen von Abreu, Dudamel und Co, so zeigt sich, dass die Versprechen nur teilweise erfüllt werden können. Zwar scheint es bezüglich Disziplin sowie affektiver und emotionaler Stabilität positive Effekte zu geben. Solidarität, prosoziales Verhalten und Konzentrationsfähigkeit konnten jedoch nicht wirklich verbessert werden. Dies erscheint vor allem deshalb interessant, da in diesen Bereichen bei ähnlichen Studien (vgl. Spychiger, Bastian) sehr wohl positive Effekte festgestellt wurden. Meiner Meinung nach kann dieser Widerspruch unterschiedliche Ursachen haben. Eine mögliche Ursache liegt in der kurzen Dauer der Studie. Dieser Erklärung kann jedoch nur teilweise geltend gemacht werden, da sich bei anderen Studien auch schon nach einem Jahr positive Effekte zeigten. Ein weiterer Grund könnte sein, dass El Sistema im Vergleich zu den Studien von Spychiger und Bastian nicht mit dem schulischen Klassenverband verbunden ist. Da die sozialen Fähigkeiten, jedoch unter anderem von den Eltern gemessen wurden und El Sistema zudem sehr zeitintensiv gestaltet ist, kann auch dieser Einwand nur bedingt anerkannt werden.

Der für El Sistema wohl „unangenehmste“ Erklärungsversuch wird unter anderem auch von Baker unternommen. Letzterer ist der Meinung, dass El Sistema vor allem am Output orientiert ist. Dadurch, dass musikalische Exzellenz und Produktivität an oberster Stelle stünden, würde die persönliche und soziale Entwicklung der Kinder vernachlässigt. Prosoziales Verhalten könne sich in einem kompetitiven Umfeld schwerer durchsetzen.

Das Argument des Wettbewerbs kann in Bezug auf die IDB-Studie jedoch eher vernachlässigt werden, da im ersten Jahr vor allem grundlegende Inhalte vermittelt werden und die Möglichkeit von einem regionalen in ein überregionales Auswahlorchester zu gelangen noch nicht gegeben ist. Generell müssen Baker's Bedenken jedoch ernst genommen werden, da sowohl die leistungsorientierte Philosophie von El Sistema, als auch die Möglichkeit die Musik zum Beruf zu machen, das Konkurrenzdenken fördern.

Abschließend muss auch angemerkt werden, dass die IDB-Studie über zahlreiche Thesen Abreu's keine verlässlichen Aussagen macht. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass Begriffe wie spirituelle Bereicherung und bürgerschaftliches Wachsen nur schwer empirisch überprüft werden können.

¹³⁷ Vgl. Alemán, Xiomara; und andere: „The Effects of Musical Training on Child Development: a Randomized Trial of *El Sistema* in Venezuela.“ Springer 2016. URL: (9.12.2017) (S. 7-11)

4.3.4.6 Die Studie „Música y valores“ von Osvaldo Burgos García

Zudem untersucht die Studie nur die ersten Monate der Teilnahme an El Sistema. Um mögliche Langzeitfolgen auf die Persönlichkeitsstruktur abschätzen zu können, soll im Folgenden eine Studie von Osvaldo Burgos vorgestellt werden, die sich mit den Werten befasst, die von den Mitgliedern der fünf Top-Musikgruppen von El Sistema geteilt werden.

Burgos geht in seiner Studie der Frage nach, welche Auswirkungen die langjährige Teilnahme bei El Sistema mit sich bringt. Einen besonderen Fokus legt er dabei auf die geteilten Werte und untersucht, ob es Unterschiede hinsichtlich Geschlecht, Alter, Bildungsniveau, Familienstand, Dauer der Teilnahme und Rolle innerhalb der Organisation gibt. Hinsichtlich der Kategorisierung der Werte übernimmt er das Modell von Schwartz. Dieses Modell wurde in zahlreichen internationalen Studien zum Vergleich der individuellen Werterhaltung angewendet (u.a. bei der European Social Survey Round 6). Palencia Gutierrez verwendete das Modell auch 2006 für seine Studie über die Werterhaltung der venezolanischen Bevölkerung.¹³⁸

Burgos schickte einen standardisierten Fragebogen an alle 773 Mitglieder der vier Spitzenorchester Orquesta Juvenil de Caracas (OJC), Orquesta Juvenil Teresa Carreño de Venezuela (OJTC), Orquesta Simón Bolívar A (OSBA), Orquesta Simón Bolívar B (OSBB) und des nationalen Jugendchors Coro Nacional Juvenil Simón Bolívar de Venezuela (CNJSB) und argumentiert diese Auswahl damit, dass es sich dabei um jene Personen handelt, die am längsten und intensivsten mit El Sistema in Kontakt stehen. Die im Sommer 2015 durchgeführte Umfrage führte zu 306 Rückmeldungen, von denen 233 valide waren.¹³⁹

Werte nach Schwartz:

Laut Schwartz sind Werte mit den Gefühlen verbunden, weshalb sie auch einen motivationalen Aspekt haben und Aktionen auslösen können. Werte transzendieren spezifische Situationen und dienen als Standard und Kriterium für Entscheidungen. Werte sind nach Wichtigkeit geordnet. In vielen Situationen spielen verschiedene Werte eine Rolle. Sie werden gewichtet, einander gegenübergestellt und können sodann zu einer Handlung führen.¹⁴⁰

138 Vgl. Burgos García, Osvaldo: *La música y los valores humanos. Análisis del flujo de valores humanos dentro del Sistema Nacional de Orquestas juveniles e infantiles de Venezuela*. Dissertation. Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga. 2015 (S. 7-18)

139 Ebd. (S. 60-79)

140 Vgl. Schwartz, S. H.: „An Overview of the Schwartz Theory of Basic Values“. In: Online readings in Psychology and Culture. 2012. Siehe auch URL: <https://scholarworks.gvsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1116&context=orpc> (Zugriff: 30.1.2018) (S. 3)

Die Ergebnisse bezüglich des Bildungsgrades sind nur bedingt vergleichbar, da all jene die jünger als 19 sind, logischerweise noch keine universitäre Ausbildung besitzen. Betrachtet man jedoch die beiden ältesten Orchester, deren jüngste Mitglieder bereits älter als 21 Jahre sind und die ein Durchschnittsalter von 37 (Simón Bolívar A) bzw. 30 (Simón Bolívar B) Jahren aufweisen, so zeigt sich, dass innerhalb des Orchesters SBA ungefähr die Hälfte einen universitären Abschluss besitzt (darunter 7 % Master oder Doktor), während beim Orchester SBB nur ein Drittel einen universitären Abschluss erreicht hat (kein Master und kein Doktor). Burgos führt dies unter anderem darauf zurück, dass gerade jüngere MusikerInnen, ab der Generation Dudamel, in der El Sistema-eigenen Ausbildungsstätte „Programa Académico Orquestal de Fundamusal Simón Bolívar“ ausgebildet wurden, wo keine offiziellen universitären Abschlüsse möglich sind. Diese Einrichtung kann am ehesten mit einem Konservatorium verglichen werden. Das musikalische Niveau entspricht dabei mit Sicherheit universitären Ausbildungen. Es wurde jedoch kritisiert, dass musikwissenschaftlichen, -theoretischen, -historischen und sozialwissenschaftlichen Inhalten zu wenig Platz eingeräumt würde und dass ein ordentliches Studium neben der zeitintensiven Orchestertätigkeit kaum möglich sei.¹⁴⁴

Die durchschnittliche Dauer des Kontakts mit El Sistema unter den Befragten beträgt 16 Jahre, mit einer Standardabweichung von ungefähr 7 Jahren. Alle Befragten sind ausübende MusikerInnen. Jede/r Fünfte ist zudem LehrerIn oder InstruktorIn. 5 % leiten auch irgendein Orchester und 3 Befragte sind zusätzlich in der Administration tätig. Wie zu erwarten, übernehmen vor allem die älteren und musikalisch erfahrensten MusikerInnen (vor allem aus dem Simón Bolívar A und B) Führungs- und Lehraufgaben.¹⁴⁵

Werte der MusikerInnen

Von den 19 Werten nach Schwartz beschrieben die Befragten, diejenigen als unwichtig, die mit Macht zu tun hatten (Ressourcen und Dominanz). 11 weitere Werte wurden von den MusikerInnen als wichtig beschrieben (aufsteigend: Tradition, Stimulation, Universalismus–Natur, Anpassung an Regeln, Bescheidenheit, Sicherheit–Gesellschaft, Erfolg, Gesicht bewahren, Universalismus – Toleranz, zwischenmenschliche Anpassung, Hedonismus). 5 Werte bezeichneten die Interviewten

Científica. Universidad de Málaga. 2015 (S. 83-84)

144 Vgl. Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 134-135)

145 Vgl. Burgos García, Osvaldo: *La música y los valores humanos. Análisis del flujo de valores humanos dentro del Sistema Nacional de Orquestas juveniles e infantiles de Venezuela*. Dissertation. Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga. 2015 (S. 95-97)

als sehr wichtig (aufsteigend: Universalismus–Gerechtigkeit, Freiheit–Gedanken, Wohlwollen–Fürsorge, Freiheit–Handlung, Wohlwollen–Zuverlässigkeit, Sicherheit–Persönlich).¹⁴⁶

Persönliche Sicherheit

Dass persönliche Sicherheit einen derart hohen Stellenwert einnimmt, erklärt Burgos mit der mangelnden öffentlichen Sicherheit. Venezuela zählt zu den gefährlichsten Ländern der Welt, was durch eine Mordrate von 120 Personen pro 100 000 EinwohnerInnen (Stand im Jahr 2016) in Caracas auf makabere Weise unterstrichen wird.¹⁴⁷ Da die meisten MusikerInnen der Toporchester in Caracas leben, erscheint die Priorität von Sicherheit äußerst plausibel.¹⁴⁸ Der in Wien lebende und in El Sistema ausgebildete Komponist Angel Hernández berichtete, dass er lange Zeit ein sehr gutes Leben führte, da El Sistema einen relativ hohen Lohn zahlte. Durch die ständig schlechter werdende ökonomische Lage, kam es jedoch immer häufiger zu Raubüberfällen. Er sei mehrere Male ausgeraubt worden. Eines Tages wurde er sogar mit einer Pistole bedroht, obwohl er nur sein Handy dabei hatte. Diese enorm gefährliche Situation veranlasste ihn dazu, 2014 zu emigrieren. Zuerst bekam er sogar ein Stipendium von El Sistema. Nach dessen Ablauf kehrte er jedoch nicht in seine Heimat zurück, sondern blieb in Österreich. (vgl. Anhang: Interview Angel Hernández)

Betrachtet man die schwierige humanitäre Lage, erscheint es auch verständlicher, warum Abreu und El Sistema oftmals von der „Rettung der Jugendlichen“ sprechen (sp. *rescate*). Vor dem Hintergrund von Drogen, Gewalt und Verbrechen erscheint El Sistema tatsächlich als sicherer Hafen. In zahlreichen Interviews wurde von TeilnehmerInnen erwähnt, dass El Sistema und die Musik ihrem Leben einen Sinn gegeben hätten.¹⁴⁹ Diese zweifellos positive Funktion von El Sistema, darf jedoch die Schwächen der Organisation nicht verdecken. Vielmehr muss für die Zukunft, und auch in Bezug auf die Applikation in anderen Ländern, kritisch hinterfragt werden, welche Funktionen ein Musikschulsystem in einer funktionierenden, gewaltfreien, demokratischen und sicheren Gesellschaft übernehmen kann und soll und welche didaktischen und strukturellen Notwendigkeiten sich daraus ergeben.

146 Vgl. Ebd. (S. 98)

147 Vgl. URL: <https://www.welt.de/vermischtes/article151484938/Dies-sind-die-gefaehrlichsten-Staedte-der-Welt.html> (Zugriff: 30.1.2018)

148 Vgl. Burgos García, Osvaldo: *La música y los valores humanos. Análisis del flujo de valores humanos dentro del Sistema Nacional de Orquestas juveniles e infantiles de Venezuela*. Dissertation. Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga. 2015 (S. 100-103)

149 Vgl. Ebd. (S. 198-200)

Soziale und individuelle Werte

Während das Verlangen nach Sicherheit ein individueller Wert ist, können Fürsorge und Zuverlässigkeit als Werte beschrieben werden, die vor allem in der Interaktion mit Familie, Freunden und KollegInnen relevant sind. Das Streben nach Gerechtigkeit beinhaltet zusätzlich auch die gesellschaftliche Dimension.

Interessant erscheint auch die hohe Wertschätzung von Freiheit im Denken und Handeln. Es stellt sich angesichts des eher angepassten Verhaltens vieler Mitglieder von El Sistema die Frage, ob dieser Wert als Wunsch- oder als Realbild interpretiert werden kann. Es wäre in diesem Zusammenhang interessant zu eruieren, ob der Wunsch nach Freiheit generell angelegt ist, oder ob er auch einer realen Unfreiheit geschuldet ist.

In jedem Fall steht dieser Charakterzug im Widerspruch zu der von Baker postulierten Anpasstheit, und liegt im Wertekreis nach Schwartz dem Verlangen nach Sicherheit diametral gegenüber. Während Freiheit nämlich als Schlüssel für Veränderung betrachtet werden kann, interpretiert Schwartz das Streben nach Sicherheit eher als konservativen Impuls. Man könnte daher mutmaßen, dass sich das Potential des Wandels bei El Sistema, aus Rücksichtnahme auf das Verlangen nach Sicherheit, nicht ungestört entfalten kann. Umgelegt auf die konkrete Situation würde dies bedeuten, dass Vorschläge für Innovation oder auch Kritik am System, aus Rücksicht auf mögliche negative Folgen (z.B: Rauswurf, Verlust von staatlichen Subventionen, usw.), nicht artikuliert werden. Diese These wird durch die qualitative Forschung Burgos' zum Teil bestätigt. Von über 300 Befragten äußerten nur zwei Personen Kritik, was jedoch auch an der positiven Formulierung der offenen Fragestellung liegen könnte.

Zum Schluss: Was betrachtest du als das Wichtigste, was du während deiner Zeit bei El Sistema erfahren hast? (Original: „Para finalizar: ¿Qué consideras que es lo más importante que has obtenido de tu paso por el Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela?“¹⁵⁰)

Im Gegensatz zu den hoch geschätzten individuellen Freiheiten, rangieren die übrigen individuellen Werte auf den unteren und mittleren Plätzen. Die fehlenden individuellen Ambitionen in Bezug auf materielle und hierarchische Stärke, scheinen die Mitglieder von El Sistema zwar zu guten Teamplayern zu machen, gleichzeitig könnte man jedoch auch von fehlendem Willen sprechen, Dinge selbst in die Hand zu nehmen und zu verändern. Vor dem Hintergrund der von Baker postulierten Anpasstheit und des absolutistischen, auf eine Person (Abreu) konzentrierten Führungsstils, klingt auch der oftmals vorgebrachte Vorwurf fehlender Emanzipation nachvollziehbar.

150 Vgl. und Zitat: Burgos García, Osvaldo: *La música y los valores humanos. Análisis del flujo de valores humanos dentro del Sistema Nacional de Orquestas juveniles e infantiles de Venezuela*. Dissertation. Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga. 2015 (S. 187-188)

Politik und Patriotismus

Wenngleich in der Untersuchung von Burgos El Sistema nur selten mit Politik in Verbindung gebracht wird, gibt es diesbezüglich doch eine interessante Implikation. Zahlreiche Mitglieder assoziieren El Sistema mit der venezolanischen Nation. Viele berichten davon, dass das Musizieren in nationalen Orchestern ihren Glauben an Venezuela, und ihre Wertschätzung für Venezuela und seine Kultur befördert hätte. Tatsächlich kann diese patriotische Note in zahlreichen Interviews aufgefunden werden. Willingerd Giménez, Mitglied des Coro Nacional Simón Bolívar und einer der venezolanischen Teilnehmer beim Treffen des Weltchors 2016 in Bratislava betonte etwa, dass es für ihn eine Ehre und große Verantwortung sei, Venezuela zu repräsentieren. Er werde mit viel Disziplin üben, damit sein Land einen möglichst guten Ruf habe. Zum Schluss des Gesprächs betont er noch einmal, dass er den TeilnehmerInnen aus den anderen Ländern eine Idee davon geben wolle, wie großartig und wunderbar sein Heimatland und dessen Kultur seien.¹⁵¹ Angesichts der politischen und humanitären Lage in Venezuela, erscheint dieser überschwängliche Patriotismus, der auch in der Studie von Burgos deutlich erkennbar ist¹⁵², doch sehr außergewöhnlich. In jedem Fall führt der enorme internationale Erfolg El Sistema's zu einem gesteigerten nationalen Selbstbewusstsein. Die Mitglieder von El Sistema fühlen sich dem Land verpflichtet und sehen sich als BotschafterInnen Venezuelas. Problematisch erscheint diese Haltung jedoch, wenn Venezuela auf die Musik reduziert wird und andere Probleme verdrängt werden. Silvia Ruiz, eine in Wien lebende venezolanische Pianistin und Politologiestudentin, die nicht in El Sistema, sondern an der Universität ausgebildet wurde, meinte in diesem Zusammenhang, dass die MusikerInnen von El Sistema dafür bekannt seien, vollkommen auf die Musik konzentriert zu sein. Diese absolute Hingabe sei jedoch zum Teil mit einer gewissen Ignoranz gegenüber anderen Dingen verbunden. (vgl. Anhang: Interview Silvia Ruiz)

Burgos versuchte auch Korrelationen zwischen unterschiedlichen Variablen (Geschlecht, Alter, usw.) und den Werten nach Schwartz zu identifizieren. Dabei zeigte sich, dass es zwar leichte geschlechtsspezifische und altersspezifische Tendenzen gibt, dass die Ergebnisse jedoch überraschend konstant sind. Burgos schlussfolgert daher, dass Personen die in den Auswahlorchestern tätig sind, ihre Werte schon in den Núcleos und Módulos entwickelt

151 Vgl. <https://fundamusical.org.ve/prensa/cuatro-vozes-de-el-sistema-participan-en-el-coro-mundial-de-jovenes-2017/#.Wi2PMLgYEbY> (Zugriff: 10.12.2017)

152 Vgl. Burgos García, Osvaldo: *La música y los valores humanos. Análisis del flujo de valores humanos dentro del Sistema Nacional de Orquestas juveniles e infantiles de Venezuela*. Dissertation. Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga. 2015 (S. 196-197)

haben. Dieser Hypothese zufolge könnte man die Ergebnisse der Studie auch auf andere El Sistema-Mitglieder umlegen.¹⁵³

Meiner Meinung nach stellt dies jedoch eine gewagte Ausweitung des Gültigkeitsbereichs dar, da man genauso gut behaupten könnte, dass die Werthaltungen der TeilnehmerInnen schon vor Eintritt in El Sistema bestanden hätten. Dies würde die kausale Richtung der Beziehung zwischen El Sistema und Werthaltung dergestalt umkehren, dass nur Personen mit gewissen, mit El Sistema kompatiblen, Werthaltungen El Sistema beitreten, und dort auch länger bleiben würden. Hier zeigt sich ein allgemeines Problem von Querschnittstudien, nämlich die Vernachlässigung der Entwicklung, die zu einem gewissen Ergebnis geführt hat. Weitere Studien mit nicht-professionellen El Sistema-Mitgliedern aus den Núcleos und Módulos, sowie Langzeitstudien und Vergleiche mit Jugendlichen und Erwachsenen, die nicht El Sistema angehören wären vonnöten, um diese Fragen restlos aufzuklären. Da jedoch die Längsschnittstudie der IDB zeigte, dass El Sistema sehr wohl gewisse Effekte nach sich zieht, deutet vieles darauf hin, dass eine jahrzehntelange Teilnahme an El Sistema durchaus Auswirkungen auf die Werthaltung mit sich bringt.

4.3.4.7 Vergleich mit der IDB-Studie

Generell scheinen im Gegensatz zur IDB-Studie, Solidarität, Hilfsbereitschaft, Verlässlichkeit und ein starker Glaube an das Kollektiv, bei langjährigen El Sistema-Mitgliedern, überproportional verbreitet zu sein, während diese Tendenz bei kurzfristiger Teilnahme nicht erkennbar ist. Die Betonung des Symphonieorchesters bei El Sistema, führt dazu, dass vor allem Streich- und Blasinstrumente erlernt werden, deren ganzer Reiz sich erst im Zusammenspiel mit anderen Personen ergibt. Elisabeth Elstner weist auf den Unterschied zu Deutschland hinsichtlich der Instrumentenwahl hin. In Deutschland lernten im Jahr 2009 130 972 SchülerInnen Klavier, 97 935 SchülerInnen Gitarre, und nur 56 619 SchülerInnen Violine.¹⁵⁴ Während Klavier und Gitarre sich in gewisser Weise selbst genügen, da sie Akkorde produzieren können und parallel dazu Gesang möglich ist, sind Streicher und Bläser eher auf das Zusammenspiel in der Gruppe angewiesen. Neben dieser gravierenden Verschiebung hinsichtlich der Instrumentenwahl, die durch den Fokus Abreu´s auf das Symphonieorchester ausgelöst wurde, besteht auch in Bezug auf den Unterricht ein eklatanter Unterschied. (siehe auch Interview Vladimir Prado und Emirzeth Henríquez im Anhang) Die Proben in großen Gruppen betonen das Kollektiv gegenüber dem Individuum und könnten daher zu den Ergebnissen von Burgos geführt haben. In den von mir

153 Vgl. Ebd. (S. 209-210)

154 Vgl. Elstner, Elisabeth: *Die soziale Kraft der Musik. Reise zu den Jugend- und Kinder- Orchestern von Venezuela*. Epubli. Berlin 2011. (S. 104)

durchgeführten Interviews zeigte sich auch, dass es ein sehr starkes Wir-Gefühl innerhalb der Institution „El Sistema“ gibt. (siehe auch Interview Angel Hernández im Anhang) So wird El Sistema gewissermaßen als Miniaturgesellschaft wahrgenommen.

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass Burgos zum Schluss kommt, dass sich das bei den Toporchestern festgestellte prosoziale Verhalten vor allem auf die direkten Kontakte und die nähere Umwelt bezieht, während universelle Werte nicht so stark etabliert sind. Burgos fordert daher, dass El Sistema gemäß seiner Mission und Vision (= *ciudadanía responsable* ... sozial verantwortliche Bürgerschaft), dafür sorgen müsse, dass vor allem die Werte, die der Selbsttranszendenz und Selbstüberwindung entsprechen (= Universalismus in Bezug auf Gerechtigkeit, Natur und Toleranz), stärker gefördert werden.¹⁵⁵ Wie später (vgl. Kapitel Education as/for Artistic Citizenship) gezeigt wird, können universelle Werte, sofern sie nicht das Produkt unhinterfragter Indoktrination sein sollen, aber nur mittels expliziter Thematisierung und kritischer Reflexion der gesellschaftlichen Verhältnisse erlangt werden. Diese Einschätzung vertreten auch Ohlmeier/Brunold. (vgl. politische Bildung) Klarerweise muss und kann diese Aufgabe nicht El Sistema alleine aufgebürdet werden. Angesichts der zahlreichen Stunden, die die MusikschülerInnen in Einrichtungen von El Sistema verbringen, kann diese Institution jedoch bezüglich der Persönlichkeitsentwicklung der Kinder und Jugendlichen, nicht aus der Verantwortung genommen werden. Es liegt mit Sicherheit im Sinne der Gesellschaft, wenn versucht wird, auch globalen und gesamtgesellschaftlichen Themen Raum zu geben.

4.3.4.8 Zusammenfassung und Ausblick

Während Abreu und El Sistema im öffentlichen Diskurs die soziale und gesellschaftliche Dimension stets betonen, scheint das Hauptziel des Unterrichts bei El Sistema musikalische Perfektion zu sein. Das Setting des Gruppenunterrichts wäre zwar prädestiniert dafür gewisse soziale Kompetenzen auch praktisch einzuüben, die Outputorientierung, der Leistungsgedanke und Stress scheinen diese Entwicklung jedoch zu hemmen. Positive Effekte zeigten sich bei der IDB-Studie nur hinsichtlich der Selbstkontrolle und einer Abnahme aggressiven Verhaltens. Sowohl die AutorInnen der IDB-Studie, als auch die Ergebnisse von Burgos geben jedoch Anlass zur Vermutung, dass sich eine längere Teilnahme bei El Sistema auch positiv auf gewisse soziale Parameter auswirkt. Aufgrund der derzeitigen schwierigen politischen Lage, liegt der Verdacht

¹⁵⁵ Vgl. Burgos García, Osvaldo: *La música y los valores humanos. Análisis del flujo de valores humanos dentro del Sistema Nacional de Orquestas juveniles e infantiles de Venezuela*. Dissertation. Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga. 2015 (S. 213)

nahe, dass das Streben nach persönlicher Sicherheit zudem andere positive Werthaltungen, wie das Verlangen nach Freiheit im Denken und Handeln, überlagert.

Die Studie von Burgos zeigt, dass langjährige Teilnahme bei El Sistema zur Bildung einer kollektiven Identität beiträgt. Gleichzeitig bemängeln KritikerInnen, dass El Sistema-MusikerInnen oftmals vollkommen von der Organisation in Besitz genommen werden und dadurch größere gesellschaftliche Zusammenhänge in den Hintergrund treten. Meiner Meinung nach, kann die derzeitige Organisations- und Unterrichtsstruktur bei El Sistema, zwar auf lange Sicht gesehen, soziales Lernen fördern. Es bedürfte jedoch einer drastischen Reformierung des Programms, um auch demokratisches und politisches Lernen zu ermöglichen. Während Möglichkeiten politischen Lernens im Kapitel „Education as/for Artistic Citizenship“ Erwähnung finden, sollen an dieser Stelle einige Vorschläge diskutiert werden, die das Demokratie-Lernen innerhalb von El Sistema anregen könnten.

Baker weist darauf hin, dass bei El Sistema die DirigentInnen, oder die DirektorInnen einer Musikschule bestimmen, welche Werke gespielt werden. Es gibt auch einen gewissen Kanon, der von Abreu höchstpersönlich ausgewählt wird. Auch über den Klang entscheiden die DirigentInnen und nicht die MusikschülerInnen.¹⁵⁶ Dieser Einschätzung wird jedoch von TeilnehmerInnen von El Sistema widersprochen. Zumindest im Profiorchester Simón Bolívar B gibt es einen Orchesterrat, der das Repertoire demokratisch auswählt. (vgl. Interview Emirzeth Henríquez im Anhang)

Als mögliche vollkommen demokratische Alternative zu diesem autokratischen Modell nennt Baker zwei Beispiele aus dem professionellen Bereich: Das Orpheus Chamber Orchestra hat die Idee des ohne DirigentIn auskommenden Kammermusikensembles auf ein größere Orchester umgelegt. Die MusikerInnen sind daher selbst gefragt Initiative zu ergreifen. Vor einem Stück wird außerdem im Plenum diskutiert, wie man ein Werk anlegen möchte. Es wird auch demokratisch darüber abgestimmt, wer Repräsentationsaufgaben übernimmt, wer dem Orchesterbeirat angehört und wer freiwerdende Stellen im Orchester bekommt.¹⁵⁷

Das Lahti Symphony Orchestra besitzt zwar einen Dirigenten, dieser versucht jedoch, dass die MusikerInnen auch in den Proben zu Wort kommen, und lässt die Ideen der Orchestermitglieder in die Interpretation des Stücks einfließen. Außerdem werden neue Projekte und die Entwicklung des

156 Vgl. Baker, Geoffrey: „Citizens or Subjects. El Sistema in Critical Perspective“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 319)

157 Vgl. Seifter, H: „The Conductor-less orchestra“. In: *Leader to Leader. Nr. 21*. Wiley. San Francisco 2001 (S. 37-39)
Zitiert nach: Baker, Geoffrey: „Citizens or Subjects. El Sistema in Critical Perspective“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 327)

Orchesters in einem Ausschuss diskutiert, der neben dem Dirigenten, den Musikerinnen und dem administrativen Personal auch das Putzpersonal umfasst.¹⁵⁸

Aus dem Bereich der Jugendorchester nennt Baker etwa das Animate Orchestra, dass die jungen MusikerInnen dazu bringen möchte, gemeinsam zu musizieren, zu komponieren und ihre eigenen Vorstellungen, eines Orchesters zu verwirklichen. Das Londoner Vorzeigeprojekt Future Band besteht aus 20 bis 30 MusikschülerInnen zwischen 8 und 14 Jahren. Es wird nicht nur gemeinsam musiziert, sondern auch komponiert. Das kollaborative Entwickeln von Musik erscheint besonders geeignet, um partizipatives Verhalten anzuregen und zu üben. Unterschiedliche Meinungen sind willkommen und werden gemeinsam besprochen. Immer wenn es bei Entscheidungsprozessen keine klare Mehrheit gibt, wird demokratisch abgestimmt. Zudem wurde ein Fundraising-Projekt von den SchülerInnen in Eigeninitiative durchgeführt.¹⁵⁹

Die innovativen Ideen der beschriebenen Beispiele, können für alle Orchester, die Demokratie-Lernen als ihre Aufgabe sehen, mit Interesse studiert und als Inspiration angesehen werden.

4.4 Phase 4

4.4.1 Allgemeines

Die Phase 4 verortet den musizierenden Menschen innerhalb der Gesellschaft. Der/Die MusikerIn entwickelt für sich ein gewisses Rollenverständnis. Er/Sie kann es im Zuge hohen Probenaufwands zu musikalischer Meisterschaft bringen und die Musik zum Beruf machen. Gleichzeitig besteht jedoch auch die Möglichkeit, die Musik als Hobby oder eines von mehreren beruflichen Standbeinen anzusehen.

In der Pubertät entwickelt sich der Frontalkortex, der für die bewusste Verhaltenskontrolle und komplexes Denken zuständig ist, sehr stark. Das Denken und Musizieren verhält sich daher ab dieser Zeit anders als bei Kindern.¹⁶⁰ Auch analytisches Denken ist ab der Sekundarstufe möglich, und damit explizites und theorieorientiertes Lernen sinnvoll.

Eine wichtige Aufgabe während der Zeit der Pubertät (jedoch auch vorher und nachher) ist die Entwicklung von Identität. Personale, kollektive und kulturelle Identität bedingen sich gegenseitig.

158 Vgl. Wagner, R. J.; Ward, T.: „Explorations of teamwork: The Lahti Symphony Orchestra“. In: *Harmony Nr. 15*. Deerfield. 2002 (S. 49-50) Zitiert nach: Baker, Geoffrey: „Citizens or Subjects. El Sistema in Critical Perspective“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 327-328)

159 Vgl. Baker, Geoffrey: „Citizens or Subjects. El Sistema in Critical Perspective“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 329-330)

160 Vgl. Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015 (S. 94)

William James geht davon aus, dass Identität „aus Erfahrungen hervorgeht, die man mit sich selbst und im Umgang mit sozialen und materiellen Gegenständen macht.“¹⁶¹ Eine stabile Persönlichkeit und psychische Gesundheit gründen auf einer relativen Übereinstimmung von Selbst- und Fremdwahrnehmung. Kulturelle Gegenstände wie Sprache, Musik, usw. werden oft als identitätsstiftend bezeichnet. Dies erscheint plausibel, da in ihnen individuelle und kollektive Praxis zusammenfallen. Das Individuum beteiligt sich an der kulturellen Praxis, und wird so Teil der kulturellen Gruppe. Umgekehrt wird das teilnehmende Individuum von der kulturellen Gruppe als Mitglied anerkannt. Diesen Zusammenhang von Anerkennung und Identität arbeitet beispielsweise Judith Butler in ihrem Buch *Hass spricht*¹⁶² heraus.

Musik spielt in der Gesellschaft also eine wichtige Rolle und kann in unterschiedlichen Umgebungen produziert und konsumiert werden.

4.4.2 Politisches Potential der Phase 4

Während man die politische Funktion der ersten drei Phasen vor allem hinsichtlich der Ausbildung grundlegender individueller und sozialer Fähigkeiten betrachten muss, bezieht sich das Potential der Phase 4 sowohl auf die gesellschaftliche Ebene im Allgemeinen, als auch auf spezifisch politische Aktivitäten (enge Definition). Besondere Bedeutung erfährt Musik als öffentliche Praxis. MusikerInnen können im Zuge engagierter Kunst den politischen Diskurs mitprägen. Siehe dazu das Kapitel „Artistic Citizenship“. Zunächst soll noch allgemein über das gesellschaftliche Potential von Musik nachgedacht werden.

a) Musik und Gesellschaft:

Wenn hier von Gesellschaft gesprochen wird, ist dies eigentlich eine unzureichende Definition, da es viele unterschiedliche Gesellschaften, mit unterschiedlichen ethischen und sozialen Systemen gibt. Thomas Turino vertritt wie auch Paul Riggenbach die These, dass die modernen Industriestaaten weitgehend den Kapitalismus als ethisches und soziales System übernommen haben. Typisch für dieses System ist die Marktlogik, die sich in fast allen Bereichen des Lebens festgesetzt hat. Riggenbach spricht in diesem Zusammenhang auch die Phänomene Entfremdung und Fremdbestimmung an.

Der Begriff der Entfremdung wurde vor allem von Karl Marx geprägt und bezieht sich auf die Entfremdung a) von den Produkten der eigenen Arbeit, b) von sich selber (etwa weil die eigene

161 James, William: *The principles of psychology*, Bd 1 & 2. Holt. New York 1890

162 Vgl. Butler, Judith: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. dt. Übersetzung von Kathrina Menke und Markus Krist. Frankfurt. Suhrkamp 2006 (Originaltitel: *Excitable speech. A politics of the Performative*, New York. Routledge 1997)

Arbeitskraft als Ware angesehen wird) und c) von den Mitmenschen (etwa weil im anderen Menschen nur die Arbeitskraft gesehen wird)¹⁶³. Der Begriff der Fremdbestimmung bei Marx beschreibt, dass viele Menschen über die eigene Arbeitskraft nicht selbst bestimmen können, was auch damit zusammenhängt, dass der Wert ihrer Arbeitskraft gemäß dem Prinzip von Angebot und Nachfrage (also wie bei anderen Waren), bestimmt wird.¹⁶⁴

Turino vertritt nun die These, dass partizipatives, inklusives und aktives Musizieren in Gruppen, als Alternative zu kapitalistisch orientierten Gewohnheiten angesehen werden kann, und damit zu neuen (alten) Formen von Citizenship und im Idealfall zu sozialem Wandel führen kann. Diese These untermauert er mit folgenden Argumenten:

Partizipatives Musizieren ...

- funktioniert auf dem Kapitalismus entgegengesetzte Art und Weise (nicht marktlogisch, nicht profitorientiert, nicht kompetitiv, nicht individualistisch)
- ist freiwillig, für alle zugänglich und orientiert sich an egalitärer Konsensfindung
- ist lustbetont und führt dadurch zu einem starken Engagement und Verbindlichkeit
- formt Gruppen, deren Mitglieder ähnliche Werte und Interessen vertreten

Turino stellt das partizipative Musizieren (Participatory Performance) a), vier weiteren musikalischen Formen gegenüber, die völlig andere Funktionen innerhalb der Gesellschaft übernehmen:

- b) konzertantes Musizieren (Presentational Performance)
- c) Onlinemusik (Telemusical Performance)
- d) Musikaufnahmen (High-Fidelity Recording)
- e) Studioproduktionen (Studio Audio Art Recording)

Die Formen a, b und c können als Livemusik bezeichnet werden und haben im Gegensatz zu d und e keine Aufnahme zum Ziel. Feld c existiert erst seit kurzem infolge von interaktiven Online-Plattformen und es bleibt abzuwarten, ob es sich zu einem Massenphänomen entwickelt. Feld e benötigt keine MusikerInnen im klassischen Sinne mehr, sondern kann autonom programmiert werden. Turino weist darauf hin, dass in der kapitalistischen Gesellschaft vor allem b und d

163 Vgl. Marx, Karl: „Ökonomisch-Philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844. In: *Marx Engels Werke*. Band 42, Dietz, Berlin 1983 (zuerst 1857-1858) (S. 511-514) Zitiert nach: Rikkenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag, Marburg 2000 (S. 264)

164 Vgl. Ebd. (S. 264)

dominieren, da sie sich am besten für die Vermarktung eignen.¹⁶⁵ (nach meiner Einschätzung wird zunehmend auch e vermarktet)

Wie Riggenbach (siehe oben) aufgezeigt hat, kennzeichnet b und d jedoch die gesellschaftlich fragwürdige indirekte, vermittelte und einseitige Form von musikalischer Kommunikation. Betrachtet man Spezifika partizipativen Musizierens so fällt auf, dass sie über weite Strecken den Maßnahmen entsprechen, die Riggenbach fordert, um der Entfremdung entgegenzuwirken. (Vgl. musikalische Kommunikation muss wieder direkter, weniger einseitig und weniger vermittelt verlaufen. Zum anderen muss dem Waren- und Tauschwertcharakter entgegengewirkt werden.)

Musikalische Gemeinschaften

Das besondere politische Potential der im Zuge von partizipativem Musizieren und Tanzen gebildeten Gruppen (engl. cohorts) liegt darin, dass sich die Mitglieder gegenseitig unterstützen und sich so Inseln des Widerstands, beziehungsweise Gegenentwürfe zur allgemein vorherrschende Gesellschaftsform herausbilden können.¹⁶⁶ Diese Gegenentwürfe wirken sich auch bis zu einem gewissen Grad auf die Lebensweise im Alltag und auf die Sozialisierung der nächsten Generation aus. Turino argumentiert, dass dieser Wandel, zwar oft nicht so dramatisch und aufsehenerregend wie Event-bezogene Bewegungen (z.B: Proteste, Streiks, Demonstrationen) erscheint, auf lange Sicht jedoch nachhaltiger ausfällt.¹⁶⁷

Ein weiterer Vorteil partizipativen Musizierens liegt darin, dass es verschiedene Niveaus musikalischen Könnens verbinden kann. Das Ziel und Maß des Gelingens ist die Integration aller Anwesenden und nicht das musikalische Ergebnis. Dies bedeutet jedoch nicht, dass partizipatives Musizieren notwendigerweise einfach und daher für KönnnerInnen langweilig sein muss. Turino hat in Feldstudien festgestellt, dass bei partizipativem Musizieren zwar die Grundstruktur einfach ist, dass KönnnerInnen jedoch entweder stabilisierende, instruierende oder improvisierende Funktionen übernehmen können und so ebenfalls herausgefordert werden. Die Balance zwischen Können und Herausforderung ist zentral für das im Rahmen von partizipativem Musizieren oft vorkommende Flow-Erlebnis.¹⁶⁸

165 Vgl. Turino, Thomas: „Music, Social Change, and Alternative Forms of Citizenship“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 300-301)

166 Vgl. Ebd. (S. 297)

167 Vgl. Ebd. (S. 311)

168 Csikszentmihalyi, M.; Csikszentmihalyi I. (Hrsg.): *Optimal experience: Psychological studies of flow in consciousness*. Cambridge University Press. Cambridge 1988. Zitiert nach: Turino, Thomas: „Music, Social Change, and Alternative Forms of Citizenship“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 302-303)

Während partizipatives Musizieren in der kapitalistischen Gesellschaft als Gegengewicht zu überbordendem Individualismus und Profitorientierung aufgefasst werden kann, wird es in anderen Gesellschaften als Bestandteil der vorherrschenden Kultur angesehen. In Gesellschaften in denen das Individuum zu sehr dem Kollektiv untergeordnet wird, könnten umgekehrt auch konzertante Aufführungen oder Studioproduktionen eine erstrebenswerte Form der Emanzipation darstellen. Partizipatives Musizieren entpuppt sich auch als probates Mittel, um sprachliche und kulturelle Grenzen zu überwinden. Brydie-Leigh Bartleet und Gavin Carfoot leiteten über mehrere Jahre hinweg ein Musikprojekt in der zentralaustralischen Stadt Tennant Creek. Im Rahmen dieses Programms kamen MusikstudentInnen nach Tennant Creek, um dort gemeinsam mit der lokalen Aborigines-Community zu musizieren, ein Tonstudio zu errichten, Musik aufzunehmen und gemeinsam beim Desert Harmony Festival aufzutreten. Eine Mitarbeiterin hebt dabei hervor, dass beim gemeinsamen Jammen Verständnis und Zuneigung, Freundschaft und Verbundenheit viel schneller entstanden sei, als dies ohne Musik der Fall gewesen wäre.¹⁶⁹

4.4.3 El Sistema – a

El Sistema scheint im Großen und Ganzen mit den Maßnahmen kompatibel zu sein, die laut Riggensbach, der zunehmenden Entfremdung entgegenwirken können. Das aktive Musizieren im Orchester ist direkt und nicht vermittelt. Die Kommunikation verläuft wechselseitig sowohl unter den Orchestermitgliedern, als auch mit dem/der DirigentIn. Aufgrund der Sonderstellung des letzterer/n kann jedoch nicht von einer vollkommen egalitären Kommunikation gesprochen werden. Musik wird bei El Sistema zunächst als spirituelles und damit nicht tauschbares Gut angesehen. Diese Einschätzung entspricht im Grunde der Abkehr vom Waren- und Tauschwertcharakter. Sobald Musik jedoch professionell ausgeübt wird, gerät sie wieder ins Fahrwasser der marktlogischen Perspektive.

Betrachtet man jene Formen von Musik, die der Musiksoziologe Thomas Turino als besonders geeignet für die Bildung nicht marktlogisch orientierter Gemeinschaften beschreibt (vgl. partizipatives Musizieren), so fällt auf, dass El Sistema dieser Form in manchen Aspekten entspricht und in anderen davon abweicht.

Generell kann man El Sistema als inklusive, partizipative und aktive Form des Musizierens beschreiben. Gleichzeitig zeigt Baker aber auf, dass bei El Sistema schon im Jugendalter Stipendien und Gehälter an besonders talentierte MusikerInnen bezahlt werden, und dass dies und die Aussicht

¹⁶⁹ Bartleet, Brydie-Leigh; Carfoot, Gavin: „Arts-Based Service Learning with Indigenous Communities“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 339-355)

auf einen Platz in einem überregionalen Auswahlorchester zu einem enormen Wettbewerb führt.¹⁷⁰ Zudem tendieren vor allem die besseren Orchester dazu, stark outputorientiert zu agieren, und können daher eher dem konzertanten Musizieren zugeordnet werden. Dem partizipativen Modell von Turino entspricht zwar zum einen der Gedanke von Peer Teaching, gleichzeitig läuft die Selektion in überregionale Auswahlorchester diesem Ideal zuwider. Zudem lassen sich Freiwilligkeit und kostenloser Zugang für alle gut mit dem Ideal Turinos vereinen, wohingegen ihm die Struktur des Orchesters (DirigentIn bestimmt) und die Machtkonzentration (Abreu, zentralistisch organisiert) widersprechen. Alles in allem ergibt sich eine sehr ambivalente Bilanz.

Das Orchester als Gegenentwurf zur herrschenden Gesellschaftsform?

Die Profiorchester von El Sistema konnten bis vor Kurzem durchaus als relativ beständige Gebilde bezeichnet werden, die auch die Möglichkeit bieten, nach dem Ende der Ausbildung, in einer Gruppe Musik zu machen. Im Gegensatz zu den Orchestern in den Núcleos, die zumeist an ein Alterslimit von 18 Jahren gebunden sind, spielen in den Profiorchestern hauptsächlich volljährige MusikerInnen, unterschiedlichen Alters. Wenngleich der professionelle Charakter dem Konzept des partizipativen und inklusiven Musizierens widerspricht, scheint die Werthaltung innerhalb der von Burgos untersuchten Orchester, doch in einigen Bereichen große Unterschiede, im Vergleich zur sonst in Venezuela verbreiteten Gesinnungslage aufzuweisen.

Das „fehlende“ Streben nach Macht und Reichtum, könnte einerseits mit dem Besitz „nicht materieller Werte“ (vgl. Abreu: spiritueller Reichtum), zusammenhängen. Es stellt eine Tendenz dar, die anderen Studien über die venezolanische Mentalität widerspricht. Burgos sieht darin einen positiven Effekt der Solidarität und des Teamgeistes innerhalb von El Sistema, welcher der Individualisierung und etwaigen egoistischen Auswüchsen entgegenwirkt.

(Original: Dado que el poder y el abuso del mismo son ingredientes importantes de algunos de los problemas sociales que se presentan en Venezuela, como la delincuencia (Moreno, Campos, Pérez, & Rodríguez, 2008¹⁷¹) y la corrupción (Capriles, 2008¹⁷²), el gran logro de El Sistema radica en que, en medio de un entorno bastante adverso, ha desarrollado un modelo formativo donde la cultura de equipo prevalece por encima del individualismo, visión particularmente urgente para la formación de ciudadanía en este país.¹⁷³

170 Vgl. Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 176-178)

171 Moreno, A., Campos, A., Pérez, M., & Rodríguez, W.: *Tiros en la cara. El delincuente violento de origen popular*. Ediciones IESA. Caracas 2008

172 Capriles, A.: *La Picardía del Venezolano o el triunfo de Tío Conejo*. Taurus. Caracas 2008

173 Vgl. Burgos García, Osvaldo: *La música y los valores humanos. Análisis del flujo de valores humanos dentro del Sistema Nacional de Orquestas juveniles e infantiles de Venezuela*. Dissertation. Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga. 2015 (S. 209)

Zudem scheinen freundschaftliche Beziehungen mit KollegInnen und ein hohes Zugehörigkeitsgefühl eine Besonderheit von El Sistema zu sein.¹⁷⁴ Zapata kommt nämlich zum Schluss, dass FreundInnen und KollegInnen im Gegensatz zur Familie, in Venezuela einen niedrigeren Stellenwert einnehmen. Auch in diesem Bereich scheint es bei El Sistema eine andere Einstellung zu geben. Dies könnte daran liegen, dass zahlreiche MusikerInnen das Orchester als Teil ihrer Familie ansehen.¹⁷⁵

Dies zeigte auch ein Interview, das ich mit zwei professionellen Geigern des Simón Bolívar Orchesters B führte. Sie betonten, dass innerhalb des Orchesters eine familiäre Stimmung herrsche. Auch Dudamel bezeichnet das Simón Bolívar Orchester B immer wieder als seine Familie.

Das Musizieren mit den Jugendorchestern sei nicht irgendeine zusätzliche Arbeit, sondern eine Mission. Er mache es nicht aus Verantwortung, sondern weil es für ihn unerlässlich sei und es ihm Lebenskraft gebe. (Original: Es que para mí no es un trabajo más. Es como una misión. No es ninguna responsabilidad, es que me es necesario hacerlo, porque me da vida.¹⁷⁶)

Ob diese familiäre Bindung auch in den Núcleos besteht, oder typisch für jene Auserwählten ist, die es in eines der Top-Orchester von El Sistema schaffen, ist jedoch unklar. Der Wettbewerb dürfte wohl im halbprofessionellen Bereich, zwischen Hobby und Beruf, am größten sein. Dies bestätigen auch die von mir interviewten MusikerInnen. (vgl. Anhang: Interview Emirzeth Henríquez)

4.4.4 Ähnlichkeit zwischen Orchester/Musik und Gesellschaft/Politik

Abschließend soll noch erörtert werden wie sinnvoll und adäquat Abreu's Rede vom Orchester als idealtypische Form der Gesellschaft ist und ob es Ähnlichkeiten zwischen den sozialen Systemen der Musik und der Politik gibt.

Stadler-Elmer weist darauf hin, dass sowohl die Politik, als auch die Musik als regelgeleitete Systeme betrachtet werden können. Sie charakterisiert musikalische Regeln folgendermaßen:

Musikalische Regeln sind Übereinkünfte (Konventionen) oder eine Art Spielregeln. Sie sind nicht von ewiger Gültigkeit, wie es naturwissenschaftliche Gesetze für sich in Anspruch nehmen. Sie sind auch keine Vorschriften oder Gesetze, die nach Übertreten eine Strafe oder sonstige Sanktionen nach sich ziehen. Dennoch sind sie wichtig, besonders für gemeinschaftliches Musizieren. Beispielweise kann ein gemeinsam aufgeführtes musikalisches Werk nur dann gelingen, wenn sich alle an die Spielregeln halten. Dies gilt am strengsten für professionelle Musiker.¹⁷⁷

174 Vgl. Ebd. (S. 190-191)

175 Vgl. Ebd. (S. 104-105)

176 Interview mit Gustavo Dudamel in El País. Dezember 2016: URL:

https://elpais.com/cultura/2016/12/28/actualidad/1482931360_577158.html (Zugriff: 9.12.2017)

177 Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015 (S. 84)

Übereinstimmungen mit Politik:

a) Sowohl musikalische als auch politische System basieren auf Regeln. Beide gründen sich auf Konventionen.

b) Es gibt zudem in beiden Feldern sowohl ausgesprochene als auch unausgesprochene Regeln:

Die traditionelle und alltägliche Musikpraxis kann recht gut ohne explizite Kenntnis von musikalischen Regeln funktionieren. Dennoch handeln musikalisch aktive Menschen nach ihnen, in nicht bewusster Weise, also intuitiv. Das liegt daran, dass die musikalischen Regeln von sehr früh an erworben und automatisiert werden. Auf dieser Grundlage entsteht eine musikalische Intuition.¹⁷⁸

Im Orchester wird expliziten Regeln jedoch mehr Bedeutung beigemessen.

c) Auch hinsichtlich des Gelingens einer Aufführung bzw. einer Gesellschaft im Falle des Einhaltens der Regeln kann man von Gemeinsamkeiten sprechen.

d) Bezüglich des Übertretens der Gesetze existieren natürlich Unterschiede hinsichtlich der Schwere der Sanktionen. Aber auch ein/e OrchestermusikerIn wird im Falle des Übertretens gewisser Regeln wohl mit dem Verlust seines/ihres Platzes im Orchester oder einer Ermahnung rechnen müssen.

e) Eine weitere Analogie gibt es hinsichtlich der Herrschaftsform. So ordnen sich sowohl MusikerInnen als auch BürgerInnen dem Diktat von RepräsentantInnen (DirigentIn, OrchestersprecherIn bzw. PolitikerInnen) unter.

Unterschiede zur Politik:

a) Ein Unterschied besteht etwa darin, dass im Orchester der direkte Kontakt mit allen TeilnehmerInnen möglich ist, was in modernen politischen Einheiten nicht der Fall ist.

b) In Demokratien werden die RepräsentantInnen regelmäßig gewählt. In Orchestern ist dies zumeist nicht der Fall.

c) In politischen Systemen gibt es neben Konventionen und Verträgen auch Gesetze, nach denen gehandelt werden muss. Zudem sind gerichtliche Überprüfungen möglich.

Ganz allgemein zeigen empirische Studien zum sozialen Klima in Orchestern, dass man keineswegs von einer idealtypischen Gesellschaftsform sprechen kann. Großer Wettbewerb und Stress wirken sich negativ auf das soziale Klima aus.¹⁷⁹ Generell treten im Orchester und in Chören positive (Solidarität, Teamgeist, usw.) und negative (Wettbewerb, Neid, usw.) Phänomene auf, die auch in

178 Stadler Elmer, S.: Ebd. (S. 86)

179 Vgl. Green, Lucy: *How popular Musicians Learn: A way ahead for Music Education*. Ashgate. Aldershot 2002 (S. 212) und Kartomi, Margaret: „Youth Orchestras in the Global Scene“. In: *Australasian Music Research* 9. 2007 (S. 13) Zitiert nach: Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 219)

anderen gesellschaftlichen Bereichen üblich sind. Diese Überlegungen lassen meiner Meinung nach den Schluss zu, dass in einem Orchester (wie auch in einer Schulklasse) zwar soziales Lernen (vgl. Ohlmeier/Brunold) möglich ist, dass MusikerInnen jedoch nicht automatisch zu sozialeren Menschen werden. Zudem kann die Komplexität unserer Gesellschaft im Orchester nicht hinreichend simuliert werden. (vgl. Politisches Lernen: Ohlmeier/Brunold) Das Orchester kann daher nicht als Idealform der Gesellschaft, sehr wohl aber als hervorragendes Übungsfeld für andere Bereiche, die durch direkten persönlichen Kontakt gekennzeichnet sind, bezeichnet werden. Aus Sicht der sozialen Entwicklung von Kindern, besitzt das Musizieren im Orchester mehr Entwicklungspotential, als der Einzelunterricht.

Zusammenführung;

Führt man die bisherigen Überlegungen zusammen, so kann man mit Recht behaupten, dass die untersuchten Orchester in einigen Bereichen als Gegenentwurf, zum in Venezuela verbreiteten Wertekodex, verstanden werden können. Angesichts dieses Potentials, wäre es erstrebenswert, dass El Sistema seine Organisation im Sinne Turinos adaptieren würde. Dies brächte unter anderem die folgenden Desiderata mit sich:

- El Sistema müsste weniger outputorientiert agieren.
- Geld und professionelle Bestrebungen sollten nicht im Vordergrund stehen.
- Das Orchester sollte für alle Instrumente und - idealerweise MusikerInnen - unterschiedlicher Niveaus zugänglich sein. (zum Teil schon der Fall)
- Das Repertoire sollte nicht zu schwierig sein und an verschiedene Bedürfnisse adaptiert werden (was bei El Sistema schon zum Teil der Fall ist).
- Stücke und OrchestersprecherInnen sollten gemeinsamen ausgewählt werden.
- Ein zentraler Punkt wäre auch die Schaffung von Amateurorchestern für Erwachsene. Nur so könnte das große Potential des gemeinschaftlichen, partizipativen und inklusiven Musizierens auch ins Erwachsenenalter übertragen werden und damit größere gesellschaftliche Relevanz erlangen.

Chöre und Orchester, die einem bestimmten Setting (inklusiv, partizipativ, nicht outputorientiert, flache Hierarchie, keine professionellen Ansprüche, ...) entsprechen, bieten die Möglichkeit für die Bildung von Gemeinschaften, die nicht der marktlogischen Denkweise verhaftet sind und innerhalb derer sich alternative Werthaltungen etablieren können. John Dewey sieht in solchen Gruppen, die sich durch persönlichen Kontakt und gemeinsame Interessen auszeichnen, wichtige Motoren

gesellschaftlichen Wandels.¹⁸⁰ Eine politische Funktion können solche Gruppen jedoch nur übernehmen, wenn sie sich auch selbst als politische Akteure verstehen. Die zunehmende Komplexität der gesellschaftlichen Verhältnisse in der globalisierten Welt führt dazu, dass in vielen Gruppen, Organisationen und Institutionen politische Themen aus Angst vor Kontroversen ausgeblendet werden. Ignoriert man jedoch politische Kontroversen, so führt dies umso wahrscheinlicher zu politischer Orientierungslosigkeit. Im Folgenden werden Konzepte, politischer Künstlerschaft vorgestellt und am Beispiel von El Sistema problematisiert.

4.4.5 Musik und Politik

4.4.5.1 Musik ohne Text

Im Rahmen dieser Arbeit vertrete ich die These, dass Musik ohne Text, vor allem in Verbindung mit dem außermusikalischen Kontext, der musikalischen Praxis, im engen Sinne politisch relevant ist. Musik ohne Text kann politische Propositionen nicht direkt ausdrücken, es sei denn einem Stück wird im Laufe der Geschichte unter Bezugnahme auf den außermusikalischen Kontext eine gewisse Bedeutung zugemessen. Wenn etwa ein beliebiges Musikstück im Zuge von Demonstrationen für den Frieden immer wieder aufgeführt wird, kann ihm irgendwann eine sehr bestimmte Bedeutung (etwa „Gemeinsam für den Frieden“) zugeschrieben werden.

Aus historischer Sicht dient Musik auch als identitätsstiftendes Element. Administrative Einheiten wie Staaten benötigen von Seiten der BürgerInnen ein gewisses Maß an Anerkennung. Der Fall Österreich kann als Musterbeispiel einer Legitimitätskrise genannt werden. Nachdem das Habsburgerreich zerfiel, war lange Zeit unklar, ob Österreich eigenständig sein kann, oder zu Deutschland gehören sollte. Vor allem hinsichtlich der Legitimierung des Konstrukts der Nation spielten typische Kompositionen und KomponistInnen schon immer eine wichtige Rolle. Richard Wagners Opern galten etwa als typisch „deutsch“ und sollten auch die Überlegenheit der deutschen Kultur aufzeigen. Indem Musik die Gruppe nach innen eint (siehe auch Phase 3), kann sie jedoch auch zum Ausschluss derer führen, die nicht an der musikalischen Praxis teilnehmen wollen oder können.

Zudem muss erwähnt werden, dass der Mechanismus von Integration und Ausschluss oft nicht so funktioniert, wie es sich die kulturpolitischen Führungskräfte vorstellen. Das Lied Lili Marleen etwa diente im 2. Weltkrieg frontübergreifend als Projektionsfläche der Wünsche, Ängste und

¹⁸⁰ Vgl. Dewey, John: *The Public and its Problems. An Essay in Political Inquiry*. Einleitung und Hrs. Melvin L. Rogers. The Pennsylvania State University Press. University Park Pennsylvania 2012 (S. 101-118)

Sehnsüchte der Soldaten.¹⁸¹ Musik ist zwar tatsächlich immer kulturell geprägt und entspringt einer gewissen Kompositions- und Musiktradition, doch sie kann nicht so leicht einem gewissen Territorium zugeschrieben werden und deckt sich zudem nicht mit den sprachlichen Regionen. Zudem bietet das Spannungsfeld, zwischen nationaler Prägung und universellem Charakter von Musik, eine geeignete Projektionsfläche für Herrschaftsansprüche, aber auch für subversive Umdeutung, für Propaganda und Widerstand.¹⁸² Diese Polyvalenz von Musik erklärt Echternkamp damit, dass neben dem herrschaftsfördernden und offiziellen *master narrative* auch inoffizielle und subversive *counter narratives* bestehen können.¹⁸³

In Zeiten der Besetzung und im Zuge von Missionierung wird Musik immer wieder als Instrument hegemonialer Ansprüche verwendet. Im Nationalsozialismus wurde vermeintlich „deutscher“ Musik der Vorrang gegenüber anderen Musiktraditionen gegeben. Zudem belegte man nicht-deutsche KünstlerInnen in manchen Regionen mit einem Berufsverbot.¹⁸⁴

Kulturelle Gleichschaltung durch Musik funktioniert jedoch nie automatisch. Je subtiler (etwa bei Instrumentalmusik), desto weniger Widerstand wird es voraussichtlich geben, gleichzeitig sinkt damit auch die politische Aussagekraft.¹⁸⁵ Müller betont zudem, dass schlussendlich die an einer kulturellen Praxis beteiligten Personen darüber entscheiden, ob etwas als politisch wahrgenommen wird oder nicht.¹⁸⁶ Dies spricht ebenso für die Möglichkeit der oben beschriebenen Polyvalenz in Bezug auf das politische Potential von Musik.

Als neueres Beispiel kultureller Kriegsführung dient etwa der Irakkrieg, in dem nicht nur mit Waffen, sondern auch mit Musik gekämpft wurde. Bei der Eroberung von Fallujah wurden Lieder von Metallica und AC/DC mit Hilfe von riesigen Lautsprecheranlagen abgespielt. Sowohl die Lautstärke als auch die spezielle kulturelle Färbung sollte dabei die Gegner einschüchtern.¹⁸⁷

181 Vgl. Echternkamp, Jörg: „Einführung“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949). Transcript. Bielefeld 2012 (S. 47)

182 Vgl. Zalfen, S.; Müller S.O.: Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949). Transcript. Bielefeld 2012 (S. 12 und 15)

183 Vgl. Echternkamp, Jörg: „Einführung“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949). Transcript. Bielefeld 2012 (S. 49)

184 Vgl. Zalfen, S.; Müller S.O.: Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949). Transcript. Bielefeld 2012 (S. 27-28)

185 Vgl. Echternkamp, Jörg: „Einführung“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949). Transcript. Bielefeld 2012 (S. 47)

186 Vgl. Müller, Sven Oliver: „Politischer Genuss durch erlernte Emotionen? Aufführungen der Berliner Philharmoniker im Zweiten Weltkrieg“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949). Transcript. Bielefeld 2012 (S. 126-128)

187 Vgl. Keyser, J.: Troops Blast Music in Siege of Fallujah, Associated Press, 17.4.2004, <http://www.commondreams.org/headlines04/0417-17.htm> (Zugriff: 21.03. 2012) Zitiert nach: Zalfen, S.; Müller S.O.: Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949). Transcript. Bielefeld 2012 (S. 9)

Neben dieser Möglichkeit der diachron-kontextuellen Bedeutungszuschreibung, kann Musik auch synchron bedeutsam sein, indem für die Aufführung ein gewisses Setting gewählt wird. Zum Setting zählen unter anderem die aufführenden Personen und deren Auftreten (Gehörlose, Häftlinge, Flüchtlinge, .../Kleidung, Alter, Habitus, ...), das Publikum (PolitikerInnen, Kinder, ...), der Ort (Musikschule, Ortsplatz, Kirche, Parlament, ...), der Anlass (Demonstration, Benefiz, Konzert, Ritual, ...), und die ökonomischen Rahmenbedingungen (Spendenaufruf/ Benefiz, Gratiskonzert, freie Spende, Eintritt, ...). Gerade Musik ohne Text spielt in politischer Hinsicht bisweilen eine geringere Rolle als die damit verbundenen Produktions- und Rezeptionsbedingungen.¹⁸⁸

Gleichzeitig muss betont werden, dass erst durch die musikalische Aufführung, politisch relevante Vorgänge ausgelöst werden können. Musikalische Aufführungen öffnen einen öffentlichen Raum, an dem kulturelle, politische und soziale Relationen immer wieder neu ausgehandelt werden. Sie erinnern in ihrer regelgeleiteten Performativität an Rituale, innerhalb derer sich gewisse Verhaltensmuster und gesellschaftliche Hierarchien manifestieren, aber auch in Frage gestellt werden können.¹⁸⁹ Man denke etwa an die für Hoheiten reservierten Logenplätze in Konzertsälen, oder Sitzplätze, die einen gewissen Namen tragen. Die Sitzordnung repräsentiert aufgrund der Preisklassen in gewisser Weise auch die Klassen der Gesellschaft. Auch das notwendige Einhalten der Kleidungs Vorschriften bei Bällen oder Konzerten kann als Zeichen der Anpassung und Akzeptanz der herrschenden Ordnung gewertet werden.¹⁹⁰ Applaus oder Ablehnung entscheidet auch darüber welche kulturellen Formen gesellschaftlich erwünscht und angesehen sind.

Musikalisches Konsumverhalten beeinflusst die finanziell nicht unabhängige Kulturbranche und beeinflusst so die Kulturszene und die Gesellschaft. Wenn etwa Tanz- und Coverbands die nur reproduzieren gut entlohnt werden, während kreative KünstlerInnen zumeist schlecht oder gar nicht bezahlt werden, so führt dies zu einer gewissen Konfiguration des Marktes, der sich professionelle MusikerInnen beugen müssen. Gleichzeitig hat es aber auch gesellschaftliche Auswirkungen, wenn die Reproduktion des Bekannten finanziell besser honoriert wird als die Produktion von Neuem. Fenner nennt auch die Möglichkeit mit Hilfe von „programmatischen Werkkommentaren oder doch zumindest Werktitel oder Widmung“¹⁹¹ politische Wirkung zu erzielen, wobei dies schon wieder der Kategorie Musik mit Text zugerechnet werden müsste.

188 Vgl. Torp, Claudius: „Einführung“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012 (S. 156)

189 Vgl. Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012 (S. 15-16)

190 Vgl. Kleiner, Stephanie: „Klänge von Macht und Ohnmacht“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012 (S. 68-69)

191 Fenner Dagmar: *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*. Campus. Frankfurt/New York 2013 (S. 140)

Musik kann auch als Mittel des Protests gewählt werden - vor allem dann, wenn Musizieren nicht erlaubt ist. Im Iran ist beispielsweise öffentliches Musizieren verboten, es sei denn es wird ausdrücklich von den Behörden genehmigt. Abgesehen von religiösen Gesängen, erscheint Musik manchen islamischen Fundamentalisten als unsittlich. Besonders Problematisch ist auch der Gesang von Frauen. Musik gilt als Mittel des politischen Protests. Unerlaubtes öffentliches Musizieren und Singen drückt also zum einen generellen politischen Protest, und zum anderen Kritik am Musikverbot aus.¹⁹² Ich konnte bei einem Besuch in Isfahan miterleben, dass ein junger Mann unter einem Bogen der weltberühmten 33-Bogen-Brücke (Si-o-se Pol) einen Gesang anstimmte. Circa 20 Menschen lauschten ihm andächtig. Doch plötzlich kam ein Mann auf den Sänger zu, und steckte diesem eine Blume in die Sakkotasche. Der Vortragende hielt augenblicklich inne und wenige Sekunden später erschienen Polizisten, um nach dem Rechten zu sehen. Diese Episode verdeutlicht die spezielle Funktion von Musik in Zeiten strenger Zensur. Wie Ahoor Maher anmerkt wird die Zensur im Iran jedoch in letzter Zeit immer öfter mit Hilfe der neuen Medien umgangen. Onlineplattformen können nur schwer ausgeforscht werden, wodurch die MusikerInnen gegen Eingriffe der Behörden besser geschützt sind.

In gewisser Weise kann Musik gemäß dem Diktum „The medium is the message“¹⁹³ von McLuhan natürlich auch selbst die Botschaft sein. Wird zum Beispiel Musik als Mittel des Protests gewählt (z.B. bei Samba Attac¹⁹⁴) so verweist diese Form des Protests auf jene Formen, die nicht gewählt wurden. (z.B.: Terror, Gewalt, Zeitungsartikel, usw.). Mögliche Aussagen musikalischen Protests könnten etwa sein: `Wir sind am Leben. Wir beherrschen künstlerische Formen. Wir sind kreativ. Wir sind nicht gewalttätig. Wir sind motiviert. Wir sind cool. Usw.` Umgekehrt können konkrete Verbesserungsvorschläge nur schwer ohne Sprache vorgebracht werden.

Wie das Beispiel Samba Attac zeigt, vermag es Musik aber, wie kaum ein anderes Medium, Aufmerksamkeit zu erregen. Diese Aufmerksamkeit richtet sich zunächst auf das Musikstück, kann jedoch durch den Aufführungskontext auf außermusikalische Bereiche gelenkt werden. Gerade in Zeiten der Reizüberflutung und des politischen und medialen Überangebots, kommt der Form des Protests/Widerstands immer größere Bedeutung zu. Politische Initiativen müssen vor allem gehört werden. Wenn sie nicht hörbar sind, haben sie zumeist keinen Einfluss. Der Bedeutung der Form des Arguments war man sich schon im antiken Griechenland bewusst. Die Sophisten wurden schon damals dafür kritisiert, dass sie der Rhetorik das Primat gegenüber der sachlichen Argumentation

192 Maher, Ahoor: „Zensur und Musik im Iran.“ URL: <http://contrapunkt-online.net/zensur-und-musik-im-iran/> (Zugriff: 30.10.2017)

193 McLuhan, Herbert Marshall: *Der McLuhan-Reader. Medien verstehen*. Hrsg.v. Martin Baltes, u.a. Bollmann. Mannheim 1997

194 Friedliche Demo von Samba Attac in Wien URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UUEkpmDddIo> Zugriff: 29.10.2017)

einräumten. Diese Tendenz hat sich seither eher noch verstärkt.¹⁹⁵ Man könnte also zu Recht von einer Ästhetisierung der Politik sprechen.

Neben der Fähigkeit Aufmerksamkeit zu erregen, liegt die Kraft der Musik auch in ihrem starken Einfluss auf die Gefühlswelt der Menschen. Diese Wirkung verliert Musik auch dann nicht, wenn man sie mit Text kombiniert, wie im folgenden Kapitel ausgeführt wird.

4.4.5.2 *Musik mit Text*

Musik mit Text vermag es, politische Aussagen zu integrieren, wie man es auch aus Theater, Film, Literatur und zum Teil auch aus den bildenden Künsten kennt. Musik kann dabei ähnlich wie in der Werbung die Inhalte positiv konnotieren. Dies geht so weit, dass ursprünglich präsenste Gefühle von gegenteiligen überlagert werden. Die veränderten Gefühle können dann auch zu gewissen Einstellungen und Handlungen führen.¹⁹⁶ Die genauen Mechanismen werden etwa im Bereich der Werbewirkungsforschung¹⁹⁷ untersucht. Als positives Beispiel führt Thomas Turino etwa das kollektive Singen im Rahmen des Civil Rights Movement in den USA an. Lieder wie „We shall overcome“ stärkten das Zusammengehörigkeitsgefühl der ProtestantInnen, machten Mut und erhöhten die Moral, bei drohenden Übergriffen von Seiten der Polizei. Diese Funktion von Musik wird aber auch im Rahmen von Nationbuilding, religiösen Ritualen und in der Werbung gebraucht.¹⁹⁸

Ich möchte hier nicht auf die politischen Inhalte eingehen, die über Liedtexte transportiert werden, sondern lediglich die spezielle Verbindung von Text und Musik thematisieren, die nicht mit der Rezitation eines Gedichts gleichgesetzt werden kann.

Fenner unterstellt politischer Kunst, dass sie im Gegensatz zu herkömmlicher Politik die ästhetische Dimension hervorhebt, Ambiguität zulässt und zelebriert, eher indirekt über Bewusstseinsbildung und Schärfung des Blicks Veränderung herbeiführen will, eher bedeutungslos ist, nicht nur konkret sondern auch auf Assoziationen angewiesen ist, und oftmals utopische und dystopische

195 Ekkehard Martens im Standard-Interview mit Lisa Nimmervoll: URL:

<https://derstandard.at/2000069944416/Philosoph-Unsere-mediale-Wirklichkeit-verfuehrt-zum-Bullshit> (Zugriff: 11.12.2017)

196 Vgl. Riggenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag. Marburg 2000 (S. 36)

197 Vgl. dazu: Tauchnitz, Jürgen: *Werbung mit Musik. Theoretische Grundlagen und experimentelle Studien zur Wirkung von Hintergrundmusik in der Rundfunk- und Fernsehwerbung*. Physica-Verlag. Heidelberg 1990 Zitiert nach: Riggenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag. Marburg 2000 (S. 216)

198 Vgl. Turino, Thomas: „Music, Social Change, and Alternative Forms of Citizenship“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 297)

Elemente besitzt.¹⁹⁹ All diese Kriterien mögen zwar charakteristisch sein und empirisch gesehen mit relativ hoher Wahrscheinlichkeit zutreffen, sie stellen jedoch keine notwendigen Bedingungen bzw. notwendig inhärenten Merkmale von Liedern dar.

Ein Merkmal, das jedoch meiner Meinung nach auf alle Formen von Musik mit Text, wie Lieder, Rap, Oper, Musical, Musikvideo usw. zutrifft, ist die Kombination zweier verschiedenartiger Zeichensysteme, genauer Musik und Sprache.

Dabei liegt die Besonderheit politischer Musik mit Text, im komplexen Vorgang der Beurteilung (Rezeption) dieser Symbiose zweier grundverschiedener Zeichensysteme. Politik als eng mit der Sprache verbundenes kulturelles System, hebt sich stark vom kulturellen System Musik ab.

Während Sprache an das rationale und begriffliche Denken gekoppelt ist, entzieht sich Musik weitgehend der begrifflichen Logik und appelliert eher an die emotionale Seite des Menschen.

Obwohl Lieder auf den ersten Blick nicht mit Politik in Verbindung gebracht werden, liegt gerade in der Verbindung von Rationalem und Emotionalem das große politische Potential. Wenn man bedenkt welche Motive bei demokratischen Wahlen ausschlaggebend sind, so zeigt sich, dass auch bei diesen vorgeblich rationalen Entscheidungsprozessen Emotionen eine große Rolle spielen.

Die Schwierigkeit bei der Beurteilung von Musik mit Sprache liegt einerseits in der gleichzeitigen Abhängigkeit und Unabhängigkeit der beiden Zeichensysteme und andererseits in der für Kunst typischen Unterscheidung zwischen ästhetischem/formalem und ethischem/inhaltlichem Urteil. Nur zu bekannt erscheinen die folgenden Vorgänge: Oft vermiesen plumpe, ordinäre, rassistische oder sexistische Text den HörerInnen die Freude an der Melodie. Umgekehrt können auch positiv bewertete Inhalte, durch eine musikalisch nicht ansprechende Gestaltung schlechter beurteilt werden. Im Idealfall stimmt das Urteil hinsichtlich der beiden Systeme in etwa überein. Kommt es jedoch zu starken Diskrepanzen kann dies zu Befremden, Schrecken, innerem Widerwillen und Unbehagen führen. Diese negativen Gefühle rühren daher, dass Text und Musik nicht vollkommen voneinander getrennt werden können. Wenn etwa eine originelle Melodie zu einem Ohrwurm führt, wird auch der schlechteste Text immer wieder memoriert und findet dadurch Eingang in die Gedankenwelt. Wird er sodann auch im Beisein anderer reproduziert, indem das Lied gesungen wird, so findet er auch Eingang in den Diskurs und kann so einen Grad an Popularität erlangen, den der Text alleine wahrscheinlich nie erreicht hätte. Selbst wenn also das analytische Urteil „coole Melodie, schlechter Text“ lautet, und somit eigentlich eine Unabhängigkeit postuliert wird, kann die simultane Wahrnehmung von Text und Melodie im Gedächtnis nicht einfach getrennt werden.

199 Fenner Dagmar: *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*. Campus. Frankfurt/New York 2013 (S. 142-148)

Diese Dualität von Form und Inhalt gibt es zwar auch in der Literatur, oder in den bildenden Künsten. In diesen Fällen bezieht sich Form und Inhalt jedoch auf das selbe Zeichensystem, sodass es eher zu einem generellen positiven oder negativen Urteil kommt. Beim Lied hingegen werden zwei verschiedene Zeichensysteme miteinander verbunden.

Das eben beschriebene Problem der Divergenz von ästhetischem und ethischem Urteil führt auch in anderen Kontexten zu Problemen. Etwa dann wenn an sich unbeliebte Institutionen oder Personen ein ästhetisch sehr ansprechendes Produkt präsentieren. Man denke an die Kultur- und Sportproduktionen von Red Bull, oder die Operaufführungen der Nazis in besetzten Gebieten. Obwohl die besetzte Bevölkerung mit den Invasoren nichts zu tun haben wollte, besuchte sie trotzdem Opern- und Konzertgastspiele. Sven Oliver Müller spricht in diesem Zusammenhang davon, dass „die „Schönheit“ einer musikalischen Aufführung die Invasoren und Besetzten, die Künstler und das Publikum, zu Gefangenen ihres eigenen, ausgeklügelten durch Bildung angeeigneten, ästhetischen Paradigmas machte“.²⁰⁰

4.4.5.3 *Beispiele ästhetischen Unbehagens*

Es herrscht weitgehend Übereinstimmung darüber, dass Lieder dazu geeignet sind politische Inhalte zu transportieren.²⁰¹ Im Nationalsozialismus wurden oft bekannte Melodien mit neuem Text versehen und Volkslieder in einen bestimmten politischen Kontext gestellt. Kratzat beschreibt die politische Indoktrinierung, die mit positiven Emotionen beim Singen einherging folgendermaßen:

Das subjektive Gefühl beim Singen wird fälschlicherweise als Wahrhaftigkeit der Musik und der Textaussage gedeutet. Und der Eindruck der Wahrhaftigkeit wird für den Einzelnen durch die Beobachtung gestützt, dass alle anderen überzeugt, zu singen scheinen.²⁰²

Niessen konnte anhand von Interviews mit Mitgliedern des BDM feststellen, dass das Singen nicht negativ konnotiert war. Viele Frauen verbinden damit auch positive Erinnerungen. Über den Inhalt der Lieder wurde niemals diskutiert und die meisten gaben an auch nie darüber nachgedacht zu

200 Müller, Sven Oliver: „Politischer Genuss durch erlernte Emotionen? Aufführungen der Berliner Philharmoniker im Zweiten Weltkrieg“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012 (S. 122)

201 Vgl. Zimmer, Hasko: „Faschismus als Gesang. Lieder der HJ als Gegenstand antifaschistischen Lernens“. In: *Diskussion Deutsch*. Jg. 15 Heft 78. 1984 (S. 365-387)

202 Kratzat, Gerd: „„Zündende Lieder“. Einsatz und Wirkung nationalsozialistischer Propagandalieder“. In: Projektgruppe Musik und Nationalsozialismus (Hrsg.): *Zündende Lieder – verbrannte Musik. Folgen des Nationalsozialismus für Hamburger Musiker und Musikerinnen*, Katalog zur Ausstellung in Hamburg im November und Dezember 1988. Hamburg. 1988 (S. 95) Zitiert nach: Niessen, Anne: „Wie das doch eingebrannt ist. Musikbezogene Erfahrung von Mädchen im Nationalsozialismus“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001 (S. 213-224)

haben. Dies ist umso erstaunlicher, als sich die Lieder mit einer solchen Intensität ins Gedächtnis der Frauen eingegraben hatten, dass sie auch noch Jahrzehnte später den Text rezitieren konnten. Der Zweck des Liedersingens bestand zum einen in geschlechtsspezifischer Erziehung, also der Vorbereitung auf eine gewisse Rolle innerhalb der Gesellschaft. Zum anderen in der gemeinschaftsfördernden Wirkung und nicht zuletzt auch in der politischen Indoktrination. Gemeinschaftsfördernd bedeutet, dass ein bereits bestehendes Zugehörigkeitsgefühl verstärkt wurde. Viele Zeitzeuginnen gaben an, mit den Liedern positive Erinnerungen zu verbinden, selbst solche, die dem Nationalsozialismus eher kritisch gegenüberstanden waren. Die Lieder hatten also durchaus Einfluss auf die Weltanschauung der Mädchen. Auseinandersetzung mit den Inhalten fand nur bei jenen statt, die zum damaligen Zeitpunkt schon älter waren, oder deren Eltern eine kritische Haltung gegenüber den Nationalsozialisten einnahmen. Die Melodie besitzt eine unterstützende Funktion, durch die die individuelle Gestaltungsmöglichkeit verunmöglicht und das Gesungene objektiviert wird. Die enge Verbindung von Text und Melodie führt zu enorm starker Verankerung in der Erinnerung, sodass die Melodien und Texte auch immer wieder ohne Anlass im Gedächtnis auftauchen. Wichtig für die „Einbrennung“ ins Gedächtnis erscheint der soziale Raum, also etwa das kollektive Singen zu sein. Niessen kommt außerdem zum Schluss, dass sich die Musikerziehung „in Bezug auf die Theorie vollständig und in Bezug auf die Praxis partiell für politische Zwecke vereinnahmen“²⁰³ lässt. Weiters glaubt Niessen, dass heutzutage im Gegensatz zur Zeit des zweiten Weltkriegs die Medien (Videoclips, Songtexte, Images, Stars) im Vergleich zum Musikunterricht bedeutend größeren Einfluss auf die allgemeine Sozialisation haben.²⁰⁴ Das Einbrennen ins Gedächtnis beschreiben auch überlebende Insassen von Konzentrationslagern. Primo Levi nennt die Lieder im Konzentrationslager „des Lagers Stimme, der wahrnehmbarste Ausdruck eines konzipierten Irrsinns und eines fremden Willens, uns zunächst als Menschen zu vernichten, um uns dann einen langen Tod zu bereiten.“²⁰⁵ Andere Häftlinge bezeichneten die Musik jedoch auch als Trost innerhalb der lebensfeindlichen Umgebung.²⁰⁶ Diese enorme Diskrepanz in der individuellen Bewertung zeigt einmal mehr, dass Musik dazu fähig ist starke Gefühle und Assoziationen auszulösen, die nicht kausal von der spezifischen Stoff-Form-Verbindung einer Komposition abhängen.

203 Niessen, Anne: „Wie das doch eingebrennt ist. Musikbezogene Erfahrung von Mädchen im Nationalsozialismus.“ In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001 (S. 223)

204 Ebd. (S. 213-224)

205 Levi, Primo: *Ist das ein Mensch. Erinnerungen an Auschwitz*. Hanser. Frankfurt/M 1988 (S. 82-83) Zitiert nach: Brauer, Juliane: „Die Häftlingsorchester in Konzentrations- und Vernichtungslagern. Musikalische Gewalt und Emotionsmanagement mit Musik“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012 (S. 187)

206 Ebd. (S. 188)

Negative Berühmtheit erlangten auch die Filme der Regisseurin Leni Riefenstahl, die mit innovativen filmischen Techniken und suggestiver musikalischer Untermalung zu einem wichtigen Bestandteil der Nazi-Propaganda wurden.²⁰⁷

DDR:

In der DDR spielte die Musikerziehung im Zuge der „Gefühlserziehung“ eine wichtige Rolle. Ziel war es eine Einheit zwischen Emotionalem und Rationalem herzustellen. Klarerweise wurde vor allem bei jüngeren Kindern die moralische Erziehung, die in der Unterscheidung zwischen guten Arbeitern und den bösen Imperialisten bestand, mit Liedern vorangetrieben. Auch die Unterordnung der eigenen unter die gesellschaftlichen Interessen sollte bevorzugt mit Pionier- und Arbeiterliedern umgesetzt werden. Gleichzeitig wurde auch die Friedenserziehung mit Liedern verstärkt. Dass auch in der DDR scharf über die Wirkung von Musik und deren Bedeutung für die Pädagogik nachgedacht wurde, verdeutlicht etwa der Thesen-Beitrag des Musikunterrichts aus dem Jahre 1967, der den Titel „Der Beitrag des Musikunterrichts zur ideologischen und ästhetischen Bildung und Erziehung und Anforderungen an die Koordinierung mit anderen Fächern“²⁰⁸ trägt.

Venezuela:

Auch in Venezuela ist man sich der Kraft der Musik bewusst. Präsident Maduro versuchte mit einem Cover des Sommerhits 2017 „Despacito“ für die verfassungsgebende Nationalversammlung zu werben.²⁰⁹

Dies wäre ein Beispiel dafür, dass eine positiv konnotierte Melodie für Propaganda verwendet wird. Zentrale Bedeutung hat dabei die auf Erfahrung basierende positive Konnotation des Liedes. Wird dieses Lied nun mit verändertem Text abgespielt, so reagiert man zumindest auf die Melodie in positiver Weise. Der Text kann jedoch nicht einfach ignoriert werden. Dieser an Zwang und Fremdbestimmung erinnernde Mechanismus ähnelt der klassischen Konditionierung nach Pawlow.²¹⁰

207 Vgl. Fenner Dagmar: *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*. Campus. Frankfurt/New York 2013 (S. 224-225)

208 Siedentop, Sieglinde: *Musikunterricht in der DDR. Musikpädagogische Studien zu Erziehung und Bildung in den Klassen 1 bis 4*. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001 (S. 227-235)

209 Bericht über das Cover von Maduro. URL: <https://derstandard.at/2000061753200/Despacito-Saenger-findet-Maduros-Version-nicht-so-sommerlich> (Zugriff: 31.1.2018)

210 Vgl. Riggenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag. Marburg 2000 (S. 32)

Die Sänger der Originalversion, der Puerto Ricaner Luis Fonsi und Daddy Yankee ließen Maduro jedoch ausrichten, dass sie nicht damit einverstanden seien, dass mit ihrem Lied Propaganda gemacht würde.²¹¹

Zusammenfassend sei darauf hingewiesen, dass die emotionale Kraft des Liedersingens deshalb so groß ist, da sie mehrere Ursachen hat.

Erstens steht Musik in einer bis heute nicht genau geklärten, sehr engen Verbindung zu den Gefühlen. Zweitens entsteht beim kollektiven Liedersingen so etwas wie Zugehörigkeitsgefühl, was wiederum mit positiven Gefühlen verbunden ist.

Drittens kann auch die lyrische Qualität des Textes (Z.B. Reim), die ja in enger Verbindung mit dem Klang und der Musik steht, positive Emotionen auslösen.

Ähnliche Phänomene wie beim Liedersingen treten auch auf, wenn Musik mit anderen Zeichensystemen kombiniert wird. Man denke etwa an die suggestive Wirkung der Filmmusik, die Oper oder das Musical.

4.4.5.4 Ablenkungsfunktion und unpolitische Musik

Bei all den oben beschriebenen Formen der direkten und indirekten politischen Relevanz von Musik, darf man nicht auf eine geschichtlich gesehen nicht unbedeutende Funktion von Musik vergessen: Die Ablenkungsfunktion.

„Einullende“ Musik gehört diesem Bereich an, den man mit dem römischen Spruch „panem et circenses“ umschreiben könnte. Fenner nennt diesbezüglich die positiver konnotierte Entspannungs-, Entlastungs- und Unterhaltungsfunktion. Tatsächlich dient Musik auch dazu, „dass die Menschen während der Dauer der ästhetischen Praxis aus der Verflechtung alltäglicher Routinen und sozialer Kontexte herausgelöst werden“²¹². Aus Sicht der individuellen Gesundheit kann man die Entlastungswirkung zwar positiv bewerten²¹³, aus gesellschaftlicher Perspektive erscheint diese Funktion jedoch zumindest teilweise bedenklich.

Wenngleich über die Existenz der Ablenkungs- und Entlastungsfunktion von Musik selten gestritten wird, unterscheidet sich der jeweilige Definitionsbereich der damit assoziierten Musikformen und

211 Bericht in „Der Standard“. 25.7.2017: URL: <https://derstandard.at/2000061753200/Despacito-Saenger-findet-Maduros-Version-nicht-so-sommerlich> (Zugriff: 11.12.2017)

212 Vgl. Fenner Dagmar: *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*. Campus. Frankfurt/New York 2013 (S. 76)

213 Vgl. Ebd. (S. 94-100)

Kontexte oft gravierend. Während die Neutöner, die Vertreter der neuen Musik, den Großteil der heute (re-)produzierten Musik als „akustischen Sondermüll der Musikberieselung“ ablehnen und nur innovative Klang- und Geräuschkompositionen, die die RezipientInnen herausfordern als moderne und nicht-funktionale Musik bezeichnen, verwehren sich andere nur gegen Gebrauchsmusik wie zum Beispiel Kaufhausmusik, Hintergrundmusik, Tanzmusik usw.. Wieder andere lehnen auch jene Art von Unterhaltungsmusik ab, die kein aufmerksames und kunstsinniges Hören erfordert und so zu einer desensibilisierenden Hörästhetik führt.²¹⁴ Diese letzte Definition erscheint jedoch sehr willkürlich, da für die einen herausfordernd ist, was für die anderen langweilig und unterfordernd klingt. Zusätzlich kann man gegen die Neutöner einwenden, dass ihre Kunst aufgrund der hermetischen Konstruktion in gewisser Weise auch elitär ist, da sie „hörenden Ohres“ einen Großteil des Publikums ausschließt und sehr stark auf die ästhetische Stoff-Form-Verbindung fokussiert ist.

Ähnlich wie die Neutöner fordert Adorno eine „voll autonome Musik“, die durch Unkonventionalität gegen die Gesellschaft in ihrer bestehenden Gestalt opponiert.²¹⁵ Meiner Meinung nach müsste sich eine solche Musik jedoch fast schon zwanghaft jeder Anerkennung verweigern. Außerdem lauert wie bei den Neutönern die Gefahr eines kulturellen Elitismus. Adorno versteht unter autonomer Kunst jedoch keine unpolitische Kunst. Er spricht sogar davon, dass mit den Mainstreamprodukten der Kulturindustrie eine Reproduktion der bestehenden Herrschaftsverhältnisse einhergeht. Diese Einschätzung eröffnet die Frage nach den Produktions-, Reproduktions-, und Distributionsverhältnissen von Musik. Bei der Betrachtung der Funktionen von Musik muss stets der konkrete Kontext miteinbezogen werden. Musik die im Kaufhaus nur unterbewusst wahrgenommen wird, kann in einer konzertanten Aufführung sehr wohl Aufmerksamkeit erregen.

Wie Jan Cohen-Cruz bemerkt, diene der mittelalterliche Karneval auch dazu, angestaute Aggressionen zu entladen, und für die Dauer des Karnevals die gesellschaftlichen Verhältnisse und Hierarchien aufzulösen, um so als a-politisches Ventil für revolutionäre Tendenzen zu dienen. Ähnliche Funktionen werden von mancher Seite auch der Rockmusik beigemessen.²¹⁶ Noch deutlicher wird die Bedeutung des Kontextes, wenn Ausnahmezustände wie Kriegs- oder

214 Niehörster, Klaus; Wallerang, Elmar: „Zirkulierender Sondermüll der Berieselung“ VDI Nr. 24 (S. 8) oder: (Zugriff: 4.11.2017)

215 Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie*. Zweite Auflage. Suhrkamp. Frankfurt a.M. 1977 (S. 242)
Zitiert nach: Riggensbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag. Marburg 2000 (S. 266)

216 Vgl. Cohen-Cruz, Jan: „Twixt Cup and Lip“. In: Martin, R. Schmidt-Campbell, M. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. A public voice for the arts*. Routledge. New York 2006 (S. 172)

Besatzungszeit betrachtet werden. In diesen von Instabilität gekennzeichneten Phasen dient Musik vor allem zur Unterhaltung und zum Aufbau von Alltagsroutine. Musik kann diese Funktion zum einen übernehmen, da sie auf den ersten Blick unpolitisch erscheint und außerdem eine in allen Gesellschaften verbreitete kulturelle Praktik darstellt. Die Anknüpfung an gewohnte Rituale vermittelt somit Sicherheit. Die eben beschriebene normalisierende und ablenkende Funktion steht jedoch, und dies ist entscheidend, nicht im Widerspruch zur politischen und kultur-politischen, sondern kann als Bestandteil letzterer aufgefasst werden.²¹⁷

Zeichnet sich eine politische Führung durch eine gewisse Ideologie aus, die in der Gesellschaft (noch) nicht allgemein anerkannt wird, spielt vor allem die scheinbar a-politische Instrumentalmusik eine wichtige Rolle bei der Legitimierung der Herrschaftsverhältnisse. Sie erscheint nämlich auch politischen GegnerInnen zunächst nicht verdächtig, da sie keine eindeutigen politischen Aussagen macht. Dass Musik überhaupt als politisch unverdächtig gelten kann, verdankt sie dem seit der Romantik bestehenden Diskurs von der Autonomie der Kunst. Hanns-Werner Heister spricht in diesem Zusammenhang von einer „Realparadoxie der „Funktionalisierung der Autonomie““²¹⁸. Realparadoxie deshalb, weil die Autonomie der Musik nur im Diskurs, nicht aber in der Realität existiert.

Die Funktionalisierung der Autonomie lässt sich etwa anhand des Zweiten Weltkriegs studieren. Viele MusikerInnen dienten sich während jener Zeit den neuen Machthabern an und verteidigten dies auch später mit dem Verweis darauf, dass es ihnen „um Musik und weiter nichts“²¹⁹ gegangen sei. Diese Position kann erlogen sein, wird aber teilweise auch wirklich so gemeint gewesen sein, was sich in Bezug auf den bestehenden Diskurs um die Kunstautonomie auch erklären lässt.

Eine abgeschwächte Version der Rede von der Kunstautonomie, wäre jene von der unpolitischen Kunst. Oftmals wird jedoch alleine aufgrund des Umstands dass Kunst zumeist keine eindeutigen tagespolitischen Aussagen macht, fälschlicherweise der Schluss gezogen, dass Kunst nicht doch ökonomisch-politisch und herrschaftstechnisch sehr wohl eine Rolle spielt.²²⁰ Diese Beispiele diskursiver Mechanismen zeigen auf, dass das gesellschaftlich verbreitete Konzept von Musik reale

217 Vgl. Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012 (S. 25-30)

218 Heister, Hanns-Werner: „Zwischen Anheizen und Ablenken“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012 (S. 182)

219 Briebek und Strasser – siehe Heister, Hanns-Werner: „Zwischen Anheizen und Ablenken“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012 (S. 182-183)

220 Heister, Hanns-Werner: „Zwischen Anheizen und Ablenken“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012 (S. 183-184)

Auswirkungen auf das Selbstbild der MusikerInnen hat(te) und in weiterer Folge auch wieder auf die Gesellschaft einwirkt(e). (vgl. auch Kapitel Artistic Citizenship)

4.4.6 El Sistema – b

Der offizielle Diskurs über die Funktionen von Musik bei El Sistema wurde entscheidend durch den Gründer José Antonio Abreu geprägt. Abreu bezeichnet Musik als andere, spirituelle Welt die den Jugendlichen Werte gibt, die ansonsten nicht vermittelt werden. Musik sei der göttlichen Essenz sehr nahe.²²¹ Er spricht auch von einer Erweiterung des Horizontes, die zu einem anderen Denken führt.²²² Im Interview mit Chefi Borzacchini behauptet Abreu, dass Musik aus Trübsal Hoffnung und aus Problemen Taten mache.²²³

Außerdem betont El Sistema die sinnstiftende Funktion von Musik, die dazu fähig ist Kinder vor Problemen zu bewahren. Durch Musik entwickle sich das Individuum in spiritueller, moralischer, intellektueller und emotionaler Hinsicht. Zudem könne die musikalische Leistung das Kind innerhalb der Familie aufwerten. Nicht zuletzt würden durch das Musizieren kulturelle Gemeinschaften geformt.²²⁴ Durch den Erfolg von El Sistema würde auch das Bild Venezuelas im internationalen Kontext aufgewertet.²²⁵ Neben dieser Werbefunktion sieht sich El Sistema auch als Institution, die zu Demokratisierung von Kunst beiträgt.²²⁶

Wenngleich diese letzten beiden Funktionen in gewisser Weise politisch verstanden werden können, so ist doch augenscheinlich, dass El Sistema zwar die gesellschaftliche und soziale Funktion von Musik betont, Politik im engeren Sinne jedoch nicht mit Musik in Verbindung bringt. Musik wird vor allem als Mittel gesehen, um Individuen zu tüchtigen und arbeitsamen BürgerInnen zu machen. Die Ausbildung kritischer Fertigkeiten und politischen Engagements sucht man jedoch vergeblich. Dies liegt eventuell daran, dass die Gründungskonzeption von El Sistema sich darin erschöpfte, eine Ausbildungsmöglichkeit für venezolanische MusikerInnen zu sein. Abreu hatte zwar immer enge Kontakte zur Politik, verhielt sich ideologisch jedoch sehr flexibel und tat alles, um die nötigen staatlichen Subventionen zu erhalten. El Sistema diene sich stets den herrschenden Mächten an, ohne sich jedoch nach außen hin explizit für eine politische Richtung auszusprechen. Dass dieses Manöver bis vor kurzem fast ungestört funktionierte, liegt wahrscheinlich auch am Diskurs von der

221 Vgl. Borzacchini, Chefi: *Venezuela en el cielo de los escenarios*. Fundación Bancaribe. Caracas 2010 (S. 66)

222 Vgl. Burgos García, Osvaldo: *La música y los valores humanos. Análisis del flujo de valores humanos dentro del Sistema Nacional de Orquestas juveniles e infantiles de Venezuela*. Dissertation. Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga. 2015 (S. 263)

223 Vgl. Borzacchini, Chefi: *Venezuela en el cielo de los escenarios*. Fundación Bancaribe. Caracas 2010 (S. 64)

224 Vgl. Ebd. (S.92)

225 Vgl. Ebd. (S. 95)

226 Vgl. Ebd. (S. 113)

Autonomie der Instrumentalmusik. Die eher unpolitische Haltung spiegelt sich auch im Inneren von El Sistema wider. Im Folgenden soll das Verhältnis zwischen El Sistema und Politik näher beleuchtet und danach gefragt werden, ob es unter KünstlerInnen von El Sistema zu Formen von Artistic Citizenship kam und kommt.

4.4.7 Gesellschaftliche Rollen des/der Künstlers/in²²⁷

Obwohl Musikdarbietungen nie völlig unpolitisch sind, gibt es doch gewaltige Unterschiede hinsichtlich des Aufführungskontextes und des Aufführungsinhalts. In dieser Hinsicht kommt natürlich den ProtagonistInnen musikalischer Aufführungen, den MusikerInnen eine entscheidende Bedeutung zu. In diesem Kapitel soll erörtert werden, wie sich MusikerInnen innerhalb der Gesellschaft positionieren und verhalten können.

4.4.7.1 Rollen nach Suzanne Lacy

Suzanne Lacy entwickelte ein Schema, das die privaten und öffentlichen Funktionen definiert, die KünstlerInnen ausüben können:

1) Artist as experiencer:

KünstlerInnen, deren Tätigkeitsfeld vor allem der private Raum ist. Also etwa Gespräche, oder Interaktionen mit einzelnen anderen Personen in einem geschützten Raum. → Auf irgendwie künstlerische Weise wird eine Situation erlebt.

2) Artist as reporter:

KünstlerInnen, die eine Situation nicht nur erleben, sondern diese auch veröffentlichen. Informationen werden gesammelt und bewusst auf ästhetische Weise für andere zugänglich gemacht. → Eine Situation wird künstlerisch wiedergegeben.

3) Artist as analyst:

KünstlerInnen, die eine Situation nicht nur ästhetisch und subjektiv gefiltert präsentieren, sondern versuchen, die Struktur eines Sachverhalts für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Diese Technik erfordert analytische Methoden, die auch von Sozialwissenschaftlern, investigativen Journalisten und Philosophen verwendet werden. Der künstlerische Output besticht vor allem durch die inhaltliche Konzeption und nicht nur durch die oberflächliche Ästhetik. → Das Kunstwerk basiert auf der Analyse einer Situation.

²²⁷ Vgl. Lacy, Suzanne: „Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art“. In: Lacy, Suzanne (Hrsg): *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Bay Press. Seattle 1995 (S.174-177) Zitiert nach: Schechner, Richard: *Performance Studies. An Introduction*. Routledge. London 2002

4) Artist as activist:

KünstlerInnen, die sich als „citizen-activists“ dafür einsetzen, dass sich eine Situation verändert. Dazu wird das Kunstwerk innerhalb lokaler, nationaler oder internationaler Gegebenheiten verortet und das Publikum aktiv miteinbezogen. Das Wo und Wie der Vermittlung und die Fähigkeit zur Konsensbildung und Zusammenarbeit mit anderen gesellschaftlichen Akteuren spielen eine große Rolle. → Kunst als gesellschaftlicher Multiplikator mit dem Ziel eine Situation zu verändern.

Meiner Meinung nach haben alle vorgestellten Funktionen ihre Berechtigung. Musik ohne Text bietet sich meiner Meinung nach vor allem für die erste und vierte Form an, während Musik mit Text auch vorzüglich dazu geeignet ist Sachverhalte wiederzugeben. Aus Sicht der engen Definition von Politik, erscheinen vor allem die Formen 2-4 relevant zu sein. In diesem Zusammenhang wurde das Konzept von „Artistic citizenship“ entworfen, dem ich mich im Folgenden widme.

4.4.7.2 *Artistic Citizenship*

Wie David Wiles darlegt, kann „Artistic Citizenship“ nicht unabhängig von der Definition von citizenship erörtert werden. Wiles macht darauf aufmerksam, dass die auf Aristoteles zurückgehende „westliche“ Konzeption vor allem das frei denkende und entscheidende Individuum und dessen moralische Verpflichtungen gegenüber der abstrakten Institution namens Staat betont. Demgegenüber steht im „östlich/nicht-westlichen“ Kontext die fühlende Gemeinschaft die dem Ego den Organismus, dem Individuum das Kollektiv und der abstrakten Verbindung zum Staat, die persönlichen und familiären Kontakte entgegenhält.²²⁸ Die „nicht-westliche“ Form geriet vor allem in Folge des Faschismus stark in Verruf, da das Individuum dem Interesse der Nation untergeordnet wurde. Umgekehrt tendiert der Individualismus jedoch vor allem im Kapitalismus zu asozialen Auswüchsen.²²⁹ Ob diese Tendenz dem Individualismus inhärent und damit unausweichlich ist, kann an dieser Stelle jedoch genauso wenig geklärt werden, wie das Verhältnis von Kollektivismus und Faschismus.

Im Folgenden wird Kunst mit Varianten von Bürgerschaft verknüpft, die eher der „westlichen“ Konzeption zugeordnet werden können.

Citizenship bezieht sich im „westlichen“ Kontext zumeist auf administrative Einheiten, und hier vor allem auf den Staat. Diese Sonderstellung gewinnt die administrative Einheit des Staates mittels Legislative, Jurisdiktion, und Exekutive. Diese mächtigen Institutionen führen zu einer hohen

228 Vgl. Wiles, David: „Art and citizenship. The history of a divorce“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 37-39)

229 Vgl. Ebd. (S. 32 und 38)

Verbindlichkeit, die von den BürgerInnen zumeist akzeptiert wird. Dies erscheint vor allem dann problematisch, wenn der Staat entgegen dem Gemeinwohl (der BürgerInnen) handelt. Ziviler Ungehorsam wird zwar im Anschluss an Thoreau²³⁰ als „bad citizenship“ in Erwägung gezogen, allein das 20. Jahrhundert hat jedoch gezeigt, dass „bad citizenship“ zumeist heftiger staatlicher Ablehnung, wenn nicht sogar Repression ausgesetzt ist. Die herrschende Macht reagiert auf Kritik in der Regel uneinsichtig und sieht zivilen Ungehorsam zumeist einfach als Verstoß gegen die Gesetze und nicht als Maßnahme, um das Zusammenleben aller zu verbessern.

Ana Vujanovic schreibt, dass speziell im Kapitalismus der Staat oftmals mehr am privaten Wohlstand, als am öffentlichen gesamtgesellschaftlichen Wohlergehen interessiert ist. Im Hinblick auf die Kunst verliert der humanistische Ansatz, wonach Kunst als Form der persönlichen Entwicklung, Emanzipation und Spiegel der Zivilisation gesehen werden kann, zunehmend an Relevanz. (m.E.: Eine Ausnahme wäre etwa das Konzept der Kulturschule²³¹ nach Max Fuchs, das sich jedoch noch nicht wirklich flächendeckend etabliert hat.) In den letzten Jahren haben sich zwei Modelle durchgesetzt. Entweder der Staat nimmt aktiv Einfluss und fördert die Kunst, um die nationale Identität zu stärken und die bestehende Gesellschaftsordnung zu festigen, oder Kunst wird dem freien Markt überlassen.²³² Letztere Tendenz zeigt sich vor allem im Rahmen der Austeritätspolitik, in deren Rahmen die öffentlichen Ausgaben reduziert werden. Diese Politik benachteiligt all jene, die von öffentlichen Zuwendungen abhängig sind. Dazu zählt nicht zuletzt auch der Bereich der Kultur. Vujanovic tritt dafür ein, dass Kulturschaffende gegen eine solche Politik ankämpfen und bezeichnet daher Kunst als „bad public good“.²³³

Für Richard Schechner liegt der Grund für den Erfolg von demokratischen, staatlichen Gemeinwesen trotz all der negativen Auswüchse darin, dass BürgerInnen im Grunde nur in zwei Dingen einer Meinung sein müssen.

Zum einen darin, dass es wichtig und lukrativ ist, das Gemeinwesen zu erhalten und zum anderen darin, dass für die Erhaltung des Gemeinwesens die Teilnahme an seiner Verwaltung/ Führung notwendig ist. (orig: „that the polity is worth preserving, and that preserving it requires participating in its governance.“²³⁴)

Was jedoch „participating in its governance“ genau bedeutet, bleibt Schechner schuldig.

230 Thoreau, Henry David: *Ziviler Ungehorsam*. Aus dem amerikanischen Englisch übersetzt von Ulrich Bossier. Reclam. Stuttgart 2013

231 Vgl. Fuchs, Max: *Die Kulturschule. Konzept und theoretische Grundlagen*. Kopaed. München 2012;

232 Vgl. Vujanovic, Ana: „Art as a bad public good“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 106-113)

233 Vgl. Ebd. (S. 104-106)

234 Schechner, Richard: „A Polity of Its Own Called Art“. In: Martin, R. Schmidt-Campbell, M. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. A public voice for the arts*. Routledge. New York 2006 (S. 33-41)

Bowman schlägt eine Unterscheidung in eine eher legalistische und formale Form (= liberal-individualistic) und eine aktive und partizipative Form (= civic-republican) vor.²³⁵

Für die unter anderem von Elliott vorgeschlagene Form von „Artistic Citizenship“, steht vor allem die partizipative und aktive Konnotation Pate.

John F. Kennedy drückt diese Form von Citizenship, in seiner Amtsantrittsrede vom 20. Jänner 1961 folgendermaßen aus:

“And so, my fellow Americans: ask not what your country can do for you — ask what you can do for your country.

My fellow citizens of the world: ask not what America will do for you, but what together we can do for the freedom of man.”

Artistic Citizenship ergibt sich zum einen aus der Überlegung heraus, dass Citizenship eine aktive Partizipation an der Führung des Gemeinwesens beinhaltet und zum anderen, dass KünstlerInnen innerhalb der administrativen Gebilde eine spezielle Rolle einnehmen. Diese spezielle Rolle ergibt sich aus der großen öffentlichen Präsenz und Aufmerksamkeit, die KünstlerInnen infolge ihrer Tätigkeit zuteil wird. Im Falle der MusikerInnen kommt außerdem, wie bereits erwähnt, das Potential hinzu, starke Emotionen auszulösen.

Die (ethische) Forderung nach Artistic Citizenship wird also unter anderem mit dem besonderen Verhältnis zwischen den KünstlerInnen und der Gesellschaft und der damit einhergehenden Verantwortung begründet. Ein weiteres Argument besagt, dass Kunst von und für Menschen und nicht losgelöst von persönlichen und gesellschaftlichen Erfahrungen gemacht wird/werden soll.²³⁶ In ihrem Sammelband zu Artistic Citizenship geben Elliott, Silverman und Bowman in der Einleitung „the intent of making positive differences in people’s lives“²³⁷ als Ziel aus.

Nun stellt sich die Frage, welche Konsequenzen die Rede von Artistic Citizenship nach sich zieht. Aus rechtlicher Sicht ergeben sich für die KünstlerInnen nicht zwingend neue Rechte oder Pflichten, wenn man vom Recht auf Kunstfreiheit (z.B. in Deutschland) absieht. Vielmehr erscheint es aus individualethischer Sicht sinnvoll, von Artistic Citizenship zu sprechen. KünstlerInnen, die sich ihres besonderen Potentials bewusst sind, sollten im Idealfall sorgsam und verantwortungsvoll damit umgehen. David J. Elliott geht noch einen Schritt weiter und fordert in seinem Artikel „Music

235 Vgl: Bowman, Wayne D.: „Artistry, Ethics, and Citizenship“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ehtical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 62)

236 Vgl. Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D.: „Artistic Citizenship. Introduction, Aims,an Overview“ Dieselben (Hrsg.): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ehtical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 5-6)

237 Ebd. (S. 7)

education as/for artistic citizenship“, dass engagierte Kunst als Normalfall künstlerischer Praxis gelten sollte und daher schon im Musikunterricht vermittelt werden müsse. Die kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Verhältnissen, sollte laut Elliott genauso wie das Training technischer Fähigkeiten ein integraler Bestandteil künstlerischer Ausbildung und Praxis sein. Das Einüben politischer Reflexion und Aktion, kann am ehesten aus einem tugendethischen Standpunkt heraus argumentiert werden, der Charaktereigenschaften und Bereitschaften als Ergebnis von Erziehung und Übung ansieht.²³⁸ (siehe dazu auch das Kapitel Education as/for Artistic Citizenship) Christopher Small prägte in diesem Zusammenhang den Ausspruch „How we music is who we are“²³⁹.

Woodford kritisiert Elliott unter anderem dafür, dass er zwar politische Aktion/Praxis bei KünstlerInnen fordert, dass er aber nur am Rande erwähnt, wie die KünstlerInnen dazu gebracht werden sollen politisch „korrekt“ also reflektiert und kritisch zu denken und zu handeln. Laut ihm sollte Geschichte, Philosophie und Politik viel mehr Gewicht in der Erziehung haben und er verweist hier etwa auf die diachrone Diskursanalyse und die Archäologie des Wissens von Foucault.²⁴⁰ MusikerInnen müssten insofern aber auch versierte HistorikerInnen sein, die Zeitzeugen befragen und Originalquellen ausheben, um die gegenwärtige Ideologie zu entlarven. Ob dies die Aufgabe von MusikerInnen sein kann, darf bezweifelt werden. Woodfords Anspruch erscheint zwar erstrebenswert, es muss aber ernsthaft in Frage gestellt werden, inwieweit er umgesetzt werden kann. Woodford stützt sich unter anderem auf die Arbeiten John Dewey's, der zeigt, dass nur eine gut informierte Gesellschaft dazu fähig ist einen Wandel im Sinne der menschlichen Bedürfnisse herbeizuführen.²⁴¹

Auch Fenner unterstreicht, dass Kunst zwar auf Probleme aufmerksam machen kann. Gleichzeitig erscheint es ihr nicht ratsam, ethische und historische Argumentation völlig durch Kunst zu ersetzen, oder KünstlerInnen eine besondere Autorität zuzugestehen. KünstlerInnen erscheinen nicht geeigneter als Philosophen oder Politiker, politische Debatten sachlich zu führen. Gerade im Kontext von Instrumentalmusik, kann es meiner Ansicht nach nicht die Aufgabe von MusikerInnen sein, differenzierte Analysen anzubieten. Vielmehr liegt das Potential im Aufführungskontext und der damit verbundenen Erregung von Aufmerksamkeit und Motivation. Eine sachliche und auf Argumenten basierende Diskussion sollte eher von der angewandten Ethik erwartet werden, da

238 Vgl: Ebd. (S. 66-70)

239 Small, Christopher: *Musicking: The meanings of musical performing and listening*. Wesleyan University Press. Middletown 1998 (S. 220) Zitiert nach: Ebd. (S. 74)

240 Woodford, Paul: „The Eclipse of the public.“. In: *Philosophy of Music Education Review*. Jahrgang 22. Nummer 1. Indiana University Press 2014 (S. 26-27)

241 Dewey, John: „Education and Social Change.“. In: Ratner, Joseph (Hrsg.): *Intelligence in the Modern World: John Dewey's Philosophy*. Random House. New York 1939, (S. 696)

diese darauf spezialisiert ist, komplexe Sachverhalte systematisch darzustellen und Handlungsoptionen abzuwägen.²⁴² Musik kann aber dazu dienen gesellschaftliche Problemfelder ins Blickfeld der Öffentlichkeit zu bringen. Die Konzertreihe Bock auf Kultur vom Verein Ute Bock, versucht etwa auf die Beschneidung der Menschenrechte im Asylbereich hinzuweisen.²⁴³

Ich gebe Fenner Recht, wenn sie davor warnt KünstlerInnen automatisch besondere Fähigkeiten in politischen Belangen zu unterstellen. Gleichzeitig ist jeder und jede KünstlerIn auch BürgerIn und sollte daher ein gewisses Interesse an gesellschaftlichen und politischen Vorgängen haben.

Hinzu kommt, dass alle öffentlich auftretenden MusikerInnen, egal ob Profis oder Laien, einen besonderen Platz im öffentlichen Raum und Diskurs einnehmen. Dies verpflichtet sie zwar nicht zu politischem Engagement, erhöht aber im Falle des Falles die gesellschaftliche Reichweite und den Einfluss. Gerade im Hinblick auf öffentliche Aufführungen sollten sich MusikerInnen also die Frage stellen, ob ihre musikalische Tätigkeit positiven oder negativen Zwecken dient.

Meiner Meinung nach sollten KünstlerInnen im Sinne eines aufklärerischen Zugangs der Art „Erkenne dich selbst und die Verhältnisse in denen du lebst!“, über das gesellschaftliche Potential von Kunst Bescheid wissen. Dazu gehören neben dem Werk auch die Produktions-, Rezeptions- und Distributionsverhältnisse.

Dieser aufklärerische Impetus sollte zudem auch im Sinne des Staates liegen. Nur eine „Musik(aus)bildung“, die auch die sozialen Aspekte von Musik miteinbezieht, kann dazu dienen, die enorme Werkzentrierung, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts besteht²⁴⁴ in Frage zu stellen. Die Beschäftigung mit den sozialen Aspekten von Musik würde notwendigerweise zur Einsicht verhelfen, dass öffentliche künstlerische Praxis immer gesellschaftlich und politisch relevant ist. Welche Schlüsse aus dieser Erkenntnis gezogen werden, muss in letzter Konsequenz jedoch den KünstlerInnen selbst überlassen werden.

Im Folgenden soll anhand einiger Beispiele aufgezeigt werden, welche gesellschaftlichen Funktionen Artistic Citizenship übernehmen kann:

4.4.7.3 Beispiele engagierter Kunst

Der kommunistische Komponist Hanns Eisler, der in den 1930-er Jahren mit Brecht zusammenarbeitete, schrieb agitatorische Musik und wollte damit vor den Nationalsozialisten

242 Vgl. Fenner Dagmar: *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*. Campus. Frankfurt/New York 2013 (S. 135-136)

243 Vgl. Bock auf Kultur: Url: <http://www.bockaufkultur.at/veranstaltungen/2013/grosse-eroeffnung-10-jahre-bock-auf-kultur> (Zugriff: 16.2.2018)

244 Vgl. Wiles, David: „Art and citizenship. The history of a divorce“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 23)

warnen. Gegen Kriege, Faschismus, totalitäre Diktaturen und westliche Hegemonialansprüche protestierte auch eine ganze Reihe von Komponisten wie Arnold Schönberg, Luigi Nono, Hans W. Henze, Karl Hartmann oder Krzysztof Penderecki.

Ein musikalisches Beispiel subversiver Kunst wäre etwa der frühe Hip Hop, der in der South Bronx of New York City entstand und eine gesellschaftskritische und aufbegehrende Funktion hatte. Damals wurden BewohnerInnen der verarmten, urbanen Regionen als „permanent underclass“ bezeichnet.²⁴⁵

Allgemein kann zwischen engagierter Kunst und politisch engagierten KünstlerInnen unterschieden werden. Engagierte Kunst zeichnet sich durch die politische Dimension des Werks bzw. der Produktions-, Rezeptions- und Distributionsverhältnisse aus. Engagierte Kunst wird von engagierten KünstlerInnen geschaffen. Es gibt jedoch auch engagierte KünstlerInnen, die ihr politisches Engagement nicht primär in ihrem künstlerischen Schaffen ausdrücken, sondern sich einfach als engagierte BürgerInnen zu Wort melden. Zumeist geschieht dies bei Personen, die infolge ihres KünstlerInnen-Seins eine gewisse Bekanntheit erlangt haben. Zudem gibt es auch politisches Engagement bei dem bewusst auf die Profession Bezug genommen wird. (Zum Beispiel: Aufruf der ChorsängerInnen, Petition der freischaffenden KünstlerInnen, ...)

4.4.8 Autonomie von MusikerInnen versus finanzielle und politische Abhängigkeit

Wie bereits weiter oben beschrieben, erscheint es nicht sinnvoll von absolut autonomer Musik zu sprechen. Dies liegt unter anderem daran, dass Musik von Menschen gemacht wird, die immer gewissen gesellschaftlichen Verhältnissen ausgeliefert sind. Einer der stärksten Faktoren die auf Individuen einwirken, ist Geld. Vor allem professionelle MusikerInnen müssen stets um ihre materielle Absicherung besorgt sein. Dies bedeutet zum einen Abhängigkeit vom zahlenden Publikum und zum anderen Abhängigkeit von privaten und öffentlichen Förderungen und Subventionen.

Toby Miller zeigt auf, dass in den USA die verschiedenen Kunstbranchen stark von der jeweiligen Regierungslinie abhängig sind. Aus diesem Grund versuchen Fernseh-, Film- und Musikindustrie durch Spenden an die politischen Parteien ihre Interessen durchzusetzen.²⁴⁶ Ohne Geld bleibt die Einflussnahme also stark beschränkt. Die Parteien beeinflussen ihrerseits die Kunst, indem sie bestimmte Gesetze (z.B. Urheberrechtsgesetze, Auftrittsregulierung, usw.) erlassen und über die

245 Vgl. Schmidt Campbell, Mary: „The role of the Arts in a Time of Crisis“. In: Martin, R. Schmidt-Campbell, M. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. A public voice for the arts*. Routledge. New York 2006 (S. 26, 29)

246 Vgl. Miller, Toby: „Screening Citizens“. In: Martin, R. Schmidt-Campbell, M. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. A public voice for the arts*. Routledge. New York 2006 (S. 109)

Förderungen und Subventionen entscheiden. Letzteres birgt immer auch politisches Kalkül. Je nach Ideologie der regierenden Parteien, werden die Kriterien für Subventionen unterschiedlich gestaltet. Im rot-grün regierten Wien sind Kulturförderungen etwa an Gender-Mainstreaming und je nach Bezirk auch an gewisse Themen wie Empowerment, Partizipation, Geschlechterrollen oder Mehrsprachigkeit gebunden.²⁴⁷ Diese Vorgaben beeinflussen natürlich auch die Produktionen der MusikerInnen.

Paul Riggensbach zeigt in seiner Dissertation auf, dass Musik in der kapitalistischen Gesellschaft in vielen Fällen als Ware angesehen wird. Wie in anderen Branchen zeichnet sich auch im Musikbereich eine Konzentrierung auf einige wenige marktbeherrschende Konzerne ab. Bei der Produktion und Distribution von Tonträgern kontrollierten um 1998 vier Tonträgerunternehmen (Universal Music, Sony Music, BMG, und Warner (das im Jahr 2000 EMI Music kaufte) 75 % des Weltmarktes und circa 80 % des deutschen Marktes. Außerdem zeigte sich ein gravierender Rückgang bei der Zahl der Verkaufsstellen (weniger Plattenläden), was zur Normierung des Marktes beiträgt. Zudem wird einerseits Bewährtes gegenüber Neuem und Mainstream gegenüber Vielfalt bevorzugt.²⁴⁸ Die technischen Fortschritte der letzten 2 Dekaden haben zwar die Produktion und den Betrieb von Musik in gewisser Weise demokratisiert. Gleichzeitig wird der lukrative Bereich der Musikbranche weiterhin von einigen großen Labels beherrscht.

Riggensbach stellt auch die These auf, dass private Radiosender, die stärker von Werbung abhängen als öffentlich finanzierte, tendenziell Musik bevorzugen, die die Kriterien eines „happy programs“ bzw. von „buying mood“ und „selling atmosphere“ erfüllen. Dieser Umstand führt zu einer Selektion von Musik gemäß der Eignung für Werbezwecke.²⁴⁹

In puncto finanzieller Abhängigkeit verfügen meiner Meinung nach vor allem jene MusikerInnen über mehr Autonomie, die nicht von Musik leben müssen (Laien, halbprofessioneller Bereich), oder aufgrund großen Erfolges finanziell unabhängig sind. Gerade im wirtschaftlich sehr lukrativen Populärbereich gibt es jedoch oft Plattenverträge, die den MusikerInnen zwar viel Geld einbringen, ihnen in kreativer Hinsicht aber starke Beschränkungen auferlegen.

Oftmals sind politische und materielle Fragen nicht voneinander zu trennen. Wenn etwa ein/e MusikerIn öffentlich aufgrund seiner/ihrer politischen Meinung diskreditiert wird, hat dies zumeist auch Auswirkungen auf Verträge, Auftrittsmöglichkeiten und Publikumszuspruch. Robert Stam und

247 <https://www.wien.gv.at/amtshelfer/dokumente/aufenthalt/integration/foerderungen/integrationskleinprojekte.html>
(Zugriff: 31.10.2017)

248 Vgl. Riggensbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag, Marburg 2000 (S. 216)

249 Tauchnitz spricht in Bezug auf Werbung von der „affektiven Wende“, also weniger Information, mehr Gefühle. Vgl. dazu: Tauchnitz, Jürgen: *Werbung mit Musik. Theoretische Grundlagen und experimentelle Studien zur Wirkung von Hintergrundmusik in der Rundfunk- und Fernsehwerbung*. Physica-Verlag, Heidelberg 1990 Zitiert nach: Ebd. (S. 216)

Ella Shohat zeigen in ihrem Aufsatz „Patriotism, Fear, and Artistic Citizenship“ auf, wie Kritik an politischen Entscheidungen von rechter politischer Seite automatisch als unpatriotisch bezeichnet und damit unterschiedslos verurteilt wird.²⁵⁰

4.4.9 El Sistema – c

In diesem Kapitel werde ich die Verflechtungen von Politik und El Sistema näher untersuchen. Dabei werde ich auch den Werdegang José Antonio Abreu´s beleuchten, der nicht nur Gründer und Mentor sondern über 40 Jahre hinweg auch administrativer Leiter von El Sistema war.

4.4.9.1 José Antonio Abreu, El Sistema und die Politik

Die Ausbildung und politische Karriere José Antonio Abreu´s:

Abreu studierte nicht nur Musik, sondern unter anderem auch Rechts- und Wirtschaftswissenschaften (Abschluss mit summa cum laude). Bereits ab seinem 20. Lebensjahr arbeitete er im Außenamt im Bereich politischer Ökonomie sowie in der Zentralbank (während der Amtsperioden von Rómulo Betancourt (1959-1964) und Raúl Leoni (1964-1968)).²⁵¹ Als politisches und literarisches Vorbild jener Zeit bezeichnete Abreu in einer Rede 2005 einzig den Politiker, Diplomaten und Literaten Arturo Uslar Pietri. Auch diese Nennung hat Symbolcharakter, da Uslar Pietri 1999 vor der Wahl von Hugo Chavez warnte. 1963 scheiterte Pietri bei der Wahl zum Präsidenten mit seiner Partei FND, während Abreu zum Vorsitzenden der Wirtschaftskommission in der Finanzabteilung des Abgeordnetenhauses aufstieg.²⁵² 1968 wurde Abreu schließlich als Abgeordneter für die Frente Nacional Democrático (FND) ins Parlament gewählt,²⁵³ und wenig später begann er seine Arbeit im zentralen wirtschaftlichen Planungsbüro des Landes (CordiPlan) unter Präsident Rafael Caldera (Gründungsmitglied der christlich-demokratischen Partei COPEI). Die rasante politische Laufbahn wurde jedoch 1973 von einer schweren Erkrankung gestoppt. Abreu unterzog sich einer Operation und ging daraufhin für ein postgraduales Doktoratsstudium der Öl-Wirtschaft nach Michigan. Nach seiner Rückkehr nach Venezuela wandte sich Abreu vermehrt der Musik und Musikdidaktik zu. Er leitete unter anderem ein Jugendensemble aus Trujillo, in dem auch seine Schwestern Beatriz und Cecilia Ana spielten. Schon damals schafft er es, über seine Beziehung zu politischen Entscheidungsträgern, einen

250 Vgl. Stam, Robert; Shohat, Ella: „Patriotism, Fear and Artistic Citizenship“. In: Martin, R. Schmidt-Campbell, M. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. A public voice for the arts*. Routledge. New York 2006 (S. 115-136)

251 Kaufmann, Michael; Piendl, Stefan: *Das Wunder von Caracas*. Random House/Irsiana. München 2011 (S. 27)

252 Ebd. (S. 31)

253 <https://konzapata.com/2015/03/antes-de-maestro-de-orquestas-hubo-un-diputado-y-ministro-llamado-jose-antonio-abreu/> (Zugriff: 1.12.2017)

Fahrtkostenzuschuss für das achtköpfige Ensemble zu lukrieren. Das Ensemble sollte schlussendlich auch das Samenkorn sein, aus dem Abreu die Idee des Jugendorchesters und der Núcleos entwickelte. In jener Zeit wurde Abreu außerdem zum Direktor des Nationalinstituts für Kultur und schöne Künste (Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes) einer Vorgängerorganisation des 1980 geschaffenen Kunst- und Kulturministeriums.²⁵⁴

Die Gründung von El Sistema:

Als José Antonio Abreu am 5. Februar 1975 die erste Probe mit einem dutzend junger venezolanischer MusikerInnen anleitete, teilte er seine Ziele den wenigen Anwesenden in einer Rede mit. Er sprach davon, ein Jugendorchester mit Jugendlichen aus ganz Venezuela formen zu wollen. Das Orchester sollte dabei von einem erstklassigen und vom Staat eingerichteten akademischen Ausbildungssystem begleitet werden und Abreu sprach von internationalen Tourneen, finanziellem Entgelt und einer großen Zukunft des Orchesters. Diese Worte zeigen, dass Abreu schon zur Zeit der Gründung des Orchesters an ein ganz Venezuela umspannendes und hauptsächlich staatlich finanziertes Musikschulsystem dachte. Einer der Hauptgründe für dieses Ansinnen lag in der sowohl ausbildungstechnisch, als auch ökonomisch prekären Situation venezolanischer MusikerInnen, vor allem im Bereich der Klassik.

Um 1979 bestand das wichtigste professionelle Orchester des Landes, das Orquesta Sinfónica de Venezuela aus 156 ausländischen und 75 inländischen MusikerInnen.²⁵⁵ Diese Ungleichverteilung resultierte daraus, dass ausländische MusikerInnen oftmals besser ausgebildet waren. Abreu wusste jedoch, dass eine adäquate Ausbildung oftmals auch eine Frage des Geldes und der Möglichkeiten (Probe im Orchester) war. Dieser Umstand führte dazu, dass Abreu von Beginn an daran interessiert war sein Projekt auf stabile institutionelle und wirtschaftliche Beine zu stellen. Als ausgebildeter Ökonom wusste er, dass er für seine Bestrebungen politische Unterstützung benötigte und dass diese wiederum eng mit Öffentlichkeitsarbeit zusammenhing. Für diese These sprechen zahlreiche Beispiele aus den Gründungsjahren, von denen ich einige präsentieren werde.

Im Zuge des Tags der Arbeit hatte das neugegründete Orchester bereits nach weniger als 3 Monaten seinen ersten öffentlichen Auftritt. Abreu wählte als Ort die Casa Amarilla, den damaligen Sitz des Außenamtes. Die Wahl dieses Ortes erscheint kein Zufall zu sein, da Abreu aus seiner Zeit als Mitarbeiter dieser Einrichtung noch gute Verbindungen zu Politikern hatte. Zum Konzert wurden

254 Kaufmann, Michael; Piendl, Stefan: *Das Wunder von Caracas*. Random House/Irsiana. München 2011 (S. 31-36)

255 Calzavara, Alberto: *Trayectoria Cincuentenaria de la Orquesta Sinfónica Venezuela, 1930-1980*. Impreso Municipal de Caracas. Caracas 1980. Zitiert nach: Burgos García, Osvaldo: *La música y los valores humanos. Análisis del flujo de valores humanos dentro del Sistema Nacional de Orquestas juveniles e infantiles de Venezuela*. Dissertation. Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga. 2015 (S. 37)

zahlreiche hochrangige politische Funktionäre und die Presse eingeladen, was zu einem raschen medialen und öffentlichen Echo führte.

Das Orchester wurde nach Juan José Landaeta, dem Komponisten der Nationalhymne benannt. Seit 1978 trägt es jedoch den Namen des Revolutionsführers und Staatsgründers Simón Bolívar. Diese symbolträchtigen Namenspatrone wurden von Abreu bewusst eingesetzt, um patriotische Gefühle zu erwecken und die Bedeutsamkeit seines Vorhabens für das ganze Land zu versinnbildlichen. Eine Woche nach dem Konzert beantragte Abreu beim nationalen Kulturrat (CONAC) eine Förderung und bekam tatsächlich eine einmalige Förderung von 280 000 Bolivares (umgerechnet knapp 50 000 Dollar). Dank dieser Hilfe und weiteren Sponsoren konnte das junge Orchester noch im selben Jahr öffentlichkeitswirksame Gastspiele in Mexiko, und Kolumbien gemeinsam mit dem bekannten mexikanischen Dirigenten Carlos Chávez bestreiten. Dies führte unter anderem dazu, dass dem Jugendorchester ab Anfang 1976 ein permanenter Probenraum im damals noch nicht einmal fertig gestellten Kulturzentrum „Complejo Cultural Teresa Carreño“ zugestanden wurde. Im selben Jahr folgte schließlich ein gefeiertes Gastspiel beim internationalen Treffen junger MusikerInnen im schottischen Aberdeen. Beim Abschlusskonzert der besten MusikerInnen stellte Venezuela mit 30 VertreterInnen die größte Delegation und mit Frank di Polo auch den Konzertmeister. Dieser Erfolg führte wiederum zu großem nationalen Interesse und es entstanden zur selben Zeit bereits einige Musikschulen, sogenannte Núcleos (dt. Zentren, Kerne) im Landesinneren.

1979 wurde schließlich per offiziellem Dekret²⁵⁶ von Präsident Carlos Andrés Pérez die Fundación del Estado para la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela (dt. Staatliche Stiftung für das nationale Jugendorchester von Venezuela) gegründet, die einerseits einen festen Verwaltungssitz des Orchesters und der Núcleos und andererseits ein fixes Budget garantierte.²⁵⁷ Obwohl das enorme wirtschaftliche Wachstum, infolge des rasant gestiegenen Ölpreises, Venezuela in den 70-er Jahren die Beinamen „Saudi-Venezuela“ und „Magical-State“ einbrachte und jene Zeit allgemein als kulturelle Sternstunde des Landes bezeichnet wurde, war die Gründung des Jugendorchesters und der staatlichen Stiftung vor allem Abreu´s hervorragenden persönlichen Beziehungen geschuldet. Einer jener wichtigen Kontakte war Abreu´s Professor während des Wirtschaftsstudiums,

256 Gaceta Oficial de la República de Venezuela . (21 de febrero de 1979). *Gaceta Oficial de la República de Venezuela* (31681).

257 Alfonso, J.: *Soggetto Cavato. La historia y mis relatos de los primeros cinco años de El Sistema*. Caracas, D.C., Venezuela 2015; Zitiert nach: Burgos García, Osvaldo: *La música y los valores humanos. Análisis del flujo de valores humanos dentro del Sistema Nacional de Orquestas juveniles e infantiles de Venezuela*. Dissertation. Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga. 2015 (S.37-48)

Gumersindo Rodríguez, der während der Präsidentschaft von Pérez (1974-1979) Chef des nationalen Planungsbüros CordiPlan war.²⁵⁸

Ende der 80-er Jahre, während der zweiten Amtsperiode von Carlos Andrés Pérez (1989-1993), fungierte Abreu nicht nur als Leiter von El Sistema, sondern auch als Kulturminister und Präsident des Kulturrats (CONAC). Während dieser Zeit mussten zahlreiche öffentliche Bereiche empfindliche Kürzungen hinnehmen, was unter anderem 1989 zum berühmten Protestmarsch „Caracazo“ und 1992 zu zwei Putschversuchen führte. Abreu konnte jedoch auch während dieser Zeit das Kulturbudget hochhalten. Kritiker wie Rivero sind jedoch der Meinung, dass dies nur möglich war, da es Abreu's Rolle innerhalb der Pérez-Regierung war, viele Intellektuelle mit seinem elitären Kulturkonzept vom wirtschaftlichen Programm abzulenken.²⁵⁹

Aus dieser Zeit stammen auch kritische Berichte über Abreu's Kulturpolitik. Der Investigativjournalist Roger Santodomingo veröffentlichte am 21. September 1990 den Artikel "Conac: Tocata y Fuga–Abreu y Su Partida Secreta".²⁶⁰ Santodomingo wirft Abreu darin vor, die Bilanzen absichtlich unübersichtlich zu halten und einige wenige Großprojekte in Caracas überproportional gefördert zu haben, während das Ziel der Förderung der Kultur in den Provinzen kaum erreicht wurde. Zudem gebe es Rechnungen mit dem Titel „Überweisung für Personen“ und „Zahlreiche Überweisungen für Personen“, die angeblich Abreu persönlich verwalten konnte. Ein weiterer Vorwurf geht dahin, dass CONAC enorme Summen für die Verwaltung aufgewendet habe, und Abreu alleine 40 Journalisten dafür bezahlt habe, positiv über CONAC und El Sistema zu berichten. Oscar Ramos warf etwa Chefi Borzacchini von *El Nacional* vor, Abreu als Star dargestellt zu haben.²⁶¹ Auch dieser Vorwurf scheint nicht völlig an den Haaren herbeigezogen, veröffentlichte Borzacchini doch mit „Venezuela sembrada de orquestas“²⁶² und „Venezuela en el cielo de los escenarios“²⁶³ einschlägige Einführungswerke, in denen El Sistema idealisiert dargestellt wird. Beide Bücher wurden zudem von der Banco del Caribe veröffentlicht, einem der Hauptsponsoren von El Sistema.

Manche KulturjournalistInnen, die sich gegen die Überwachung durch CONAC wehren wollten, wurden laut anderen Quellen (Rivero) mit Posten, oder Geld von CONAC „besänftigt“.²⁶⁴

258 <https://konzapata.com/2015/03/antes-de-maestro-de-orquestas-hubo-un-diputado-y-ministro-llamado-jose-antonio-abreu/> (Zugriff: 1.12.2017)

259 Vgl. Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 32)

260 Santodomingo, Roger: „Conac: Tocata y Fuga–Abreu y Su Partida Secreta.“ publiziert in *Viernes* am 21. September 1990 Zitiert nach: Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 27-29)

261 Zitiert nach: Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 30)

262 Borzacchini, Chefi: *Venezuela sembrada de orquestas*. Fundación Bancaribe. Caracas 2004

263 Borzacchini, Chefi: *Venezuela en el cielo de los escenarios*. Fundación Bancaribe. Caracas 2010

264 Rivero, Rafael: „El Ogro Filantrópico“. *Exceso*. März 1994 (Übersetzt von Geoffrey Baker) [URL: https://www.researchgate.net/profile/Geoff_Baker2/publication/314171987_Jose_Antonio_Abreu_musician_philant](https://www.researchgate.net/profile/Geoff_Baker2/publication/314171987_Jose_Antonio_Abreu_musician_philant)

Santodomingo bezieht sich vor allem auf Informationen des CONAC-Mitarbeiters Joaquín López Mujica. Letzterer warf Abreu vor während seiner Zeit an der Spitze von CONAC, Gelder ungerecht verteilt zu haben. Während Abreu große Spektakel und El Sistema mit Geld überhäuft habe, seien mit El Sistema konkurrierende Institutionen und die Volkskultur kaum gefördert worden. Interessanterweise war Mujica auch eines der Gründungsmitglieder von El Sistema und überraschenderweise arbeitet er seit 2012 auch wieder für Fundamusical Simón Bolívar-El Sistema.²⁶⁵

Die Vorliebe Abreu's für minutiös geplante öffentliche Auftritte und eine Obsession für mediale Berichterstattung wird ihm von verschiedenen Seiten zugeschrieben. Die während Abreu's Zeit an der Spitze von CONAC für Öffentlichkeitsarbeit zuständige Ernestina Herrera berichtet, dass Abreu sie manchmal mitten in der Nacht anrief, um irgend ein Detail aus einem Zeitungsbericht zu besprechen.²⁶⁶

Rafael Rivero beschreibt Abreu, in seinem im Magazin Exceso erschienenen Artikel „El Ogro Filantrópico“²⁶⁷, als Mischung zwischen philanthropischem Kulturentrepreneur und inszenierungssüchtigem Diktator. Als Beispiel führt er etwa an, dass Abreu 1979 versuchte einen Musikkritiker, der aufgrund der Diktatur in Argentinien nach Venezuela geflohen war, als venezuelafeindlichen „Nestbeschmutzer“ zu diffamieren, bloß weil jener eines der Konzerte des Simón Bolívar Jugendorchesters äußerst schlecht rezensiert hatte.

Rivero schreibt jedoch auch, dass Abreu das Budget von CONAC immens steigerte. Gleichzeitig bevorzugte er jedoch klassische symphonische Musik (hier vor allem El Sistema) gegenüber anderen Musikrichtungen.²⁶⁸ Abreu war bekannt dafür, alle Ministerien um Zuschüsse für El Sistema zu bitten. Wurde ein Posten neu besetzt, war Abreu zur Stelle, um ein Konzert mit dem Jugendorchester anzubieten. Freunde wie KritikerInnen attestierten Abreu ein unglaubliches ökonomisches Talent.²⁶⁹

Zusammenfassend kann man sagen, dass ein Löwenanteil des finanziellen Erfolgs von El Sistema auf Abreu's Networking- und Fundraising-Fähigkeiten zurückzuführen ist. Abreu erkannte außerdem früher als viele andere den gigantischen Einfluss der Medien, was wohl auch dazu führte,

[hropist ogre caudillo/links/58b8377fa6fdcc2d14d9960d/Jose-Antonio-Abreu-musician-philanthropist-ogre-caudillo.pdf?origin=publication_detail](https://www.researchgate.net/profile/Geoff_Baker2/publication/314171987_Jose_Antonio_Abreu_musician_philanthropist_ogre-caudillo.pdf?origin=publication_detail) (Zugriff: 31.1.2018)

265 <https://www.venezuelasinfonica.com/la-construccion-estetica-y-musical-de-gustavo-dudamel-rasgos-tempranos-del-lenguaje-en-beethoven> (Zugriff: 30.11.2017)

266 Ebd. (Zugriff: 3.12.2017)

267 Ebd. (Zugriff: 3.12.2017)

268 Vgl. Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 29)

269 Vgl. Rivero, Rafael: „El Ogro Filantrópico“. Exceso. März 1994 (Übersetzt von Geoffrey Baker)

URL:https://www.researchgate.net/profile/Geoff_Baker2/publication/314171987_Jose_Antonio_Abreu_musician_philanthropist_ogre-caudillo/links/58b8377fa6fdcc2d14d9960d/Jose-Antonio-Abreu-musician-philanthropist-ogre-caudillo.pdf?origin=publication_detail (Zugriff: 31.1.2018)

dass er während seiner Zeit als CONAC-Chef versuchte, kritische Berichte über CONAC und El Sistema zu zensurieren.

Als 1992 der Putsch „4F“ (= 4. Februar) gegen die Regierung von Carlos Andrés Pérez misslang, war Abreu einer der ersten, die dazu aufriefen, dass die KünstlerInnen die Aufgabe hätten das Land weiter zu gestalten, und dass Kultur und Totalitarismus unvereinbar seien. (Original: „Cultura y totalitarismo son términos irreconciliables“²⁷⁰) Dieser Aufruf kann aus heutiger Sicht auch als Kritik an den Putschisten und all jenen interpretiert werden, die die neoliberale Politik unter Pérez, kritisierten. Abreu verlor zwar 1992 aufgrund der Auflösung des Kulturministeriums seinen Ministerposten, verfügte als Chef von CONAC jedoch bis 1995 über eine enorme Macht im Kultursektor. Auch während der zweiten Amtsperiode von Rafael Caldera, den Abreu noch von seiner Zeit bei CordiPlan kannte, konnte El Sistema auf kräftige Unterstützung des Staates bauen, obwohl das Land zur selben Zeit (1994) von einer Bankenkrise gebeutelt wurde.

Gegenseitige Unterstützung und Legitimierung während der Ära Chávez:

Als 1998 mit dem Sozialisten Hugo Chávez, ein ehemaliger Putschist von 1992, die Präsidentschaftswahlen gewann, hätte man glauben können, dass die Erfolgsgeschichte des christlich-konservativen Abreu´s und dessen Erfindung El Sistema ein abruptes Ende nehmen würde. Baker zufolge soll die Zusammenarbeit auch äußerst schwierig angelaufen sein. Abreu organisierte anlässlich des Wahlsieges von Chávez ein großes Konzert mit Trompetenfanfaren, rotem Teppich und zahlreichen Auftritten. Doch Abreu erfuhr von Chávez keinerlei Anerkennung, woraufhin ersterer angeblich versuchte, die Frau von Chávez zu überzeugen. Schlussendlich soll jedoch die Popularität und die Eigenart des Projekts, Chávez zu einem Umdenken bewogen haben. Besonders der Fokus auf benachteiligte Kinder, passte perfekt zu Chávez´ Wahlprogramm. Wie Baker beschreibt änderte sich daher Ende der 90-er Jahre der Diskurs rund um El Sistema. Während der Gedanke musikalischer Exzellenz in den Hintergrund trat, wurden die sozialen Funktionen (soziale Inklusion, Rettung der Unterschicht vor Drogen, Gewalt und Verwahrlosung) von El Sistema zunehmend betont.²⁷¹ Gleichzeitig konnte El Sistema auch international blendend als Propagandamittel verwendet werden, wie Osvaldo Burgos, ein venezolanischer Soziologe, einleuchtend erklärt.²⁷² Den Aspekt der Begründung von Kultur mittels sozialer und wirtschaftlicher

270 „Antes de maestro de orquestas hubo un diputado y ministro llamado José Antonio Abreu“ Artikel von Miguel Varela auf dem Blog KonZapata: <https://konzapata.com/2015/03/antes-de-maestro-de-orquestas-hubo-un-diputado-y-ministro-llamado-jose-antonio-abreu/> (Zugriff: 1.12.2017)

271 Vgl. Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela´s Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 35-36)

272 Vgl.: “El Sistema en su laberinto“ Artikel von Osvaldo Burgos in der Tageszeitung El Nacional: http://www.el-nacional.com/noticias/columnista/sistema-laberinto_201458 (Zugriff: 9.11.2017)

Argumente in der globalisierten Welt beschreibt auch George Yúdice in seinem Buch „The Expediency of Culture“.²⁷³

Nicht zuletzt muss aber auch der politische Kontext betrachtet werden. Die Wahl Chávez' zum Präsidenten stellte einen radikalen politischen Wechsel dar, der nur nachhaltig sein konnte, wenn die Mehrheit der Bevölkerung auch weiterhin hinter Chávez stehen würde. Diesbezüglich liefert auch ein Artikel Sven Oliver Müllers über die Machtübernahme der Nationalsozialisten in Frankreich interessante Erkenntnisse. Müller zeigt, dass „die Kontinuität der musikalischen Traditionen und emotionalen Praktiken des Publikums die politische Akzeptanz der nationalsozialistischen Herrschaft über Frankreich verstärkte“²⁷⁴ Analog zu diesem Beispiel, kann auch die finanzielle Unterstützung und gleichzeitige symbolische Inanspruchnahme von El Sistema durch Hugo Chávez ab 1999 als Zeichen der Kontinuität gewertet werden, die der Bevölkerung zeigen sollte, dass auch die sozialistische Regierung nicht mit bewährten kulturellen Traditionen brechen würde. Versteht man die Machtübernahme von Chávez nicht nur als einfache politische Veränderung bezüglich des Kräfteverhältnisses der politischen Parteien, sondern als fundamentalen ideologischen und politischen Wandel, so gibt es Grund zu Annahme, dass El Sistema auch der Legitimierung der neuen politischen Führung dienlich war. Diese Funktion konnte El Sistema aufgrund der verbreiteten Akzeptanz innerhalb der Bevölkerung ausüben. Zudem verfügte El Sistema um 1999 bereits über ein enormes mediales und gesellschaftspolitisches Gewicht, wie der Sozialwissenschaftler Osvaldo Burgos betont.²⁷⁵

Baker beschreibt die Zusammenarbeit von Chávez und Abreu als Resultat von beidseitigem Pragmatismus und Opportunismus.²⁷⁶

Äußerst gelegen kamen Abreu und Chávez auch die ersten großen internationalen Erfolge und Schlagzeilen. 2002 wurde der Kontrabassist Edicson Ruiz mit 17 Jahren zum jüngsten Berliner Philharmoniker aller Zeiten. 2004 gewann der 23-jährige Gustavo Dudamel den Gustav Mahler-Dirigentenwettbewerb. Und 2007 verhalf der Auftritt bei den Proms in London dem Simón Bolívar Jugendorchester zu internationaler Berühmtheit. Neben den staatlichen Subventionen konnte El Sistema zudem ab 2004 auf die großzügige Hilfe der International Development Bank (IDB) bauen.

273 Vgl. Yúdice, George: *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Duke University Press. Durham 2003 Zitiert nach: Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 36)

274 Müller, Sven Oliver: „Politischer Genuss durch erlernte Emotionen? Aufführungen der Berliner Philharmoniker im Zweiten Weltkrieg“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012 (S. 106)

275 „El peso mediático del Sistema se hizo cada vez más presente y el gobierno de Chávez no podía desaprovechar la oportunidad, por lo que cada vez más fue tomando control de este organismo para obtener réditos políticos.“
Quelle: „El Sistema en su laberinto“ Artikel von Osvaldo Burgos in der Tageszeitung El Nacional: http://www.el-nacional.com/noticias/columnista/sistema-laberinto_201458 (Zugriff: 9.11.2017)

276 Vgl. Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 36)

Zudem wurden immer mehr MusikschullehrerInnen aus aller Welt auf das venezolanische Projekt aufmerksam. Der Pianist und ehemalige künstlerische Leiter der Wiener Musikschulen und des Wiener Konservatoriums Privatuniversität (heute: MUK), Ranko Markovic, berichtet, dass er 2002 zum ersten Mal bei einem Symposium von El Sistema hörte und daraufhin einem befreundeten venezolanischen Musiker mitteilte, dass er gerne mehr über diese Einrichtung erfahren würde. Ungefähr ein Jahr später wurde er über ein formelles Schreiben von El Sistema benachrichtigt, dass er zu einem Konzert des Simón Bolívar Orchestra eingeladen wäre. (Das OSBB spielte die Zweite Symphonie von Mahler unter der Leitung von Simon Rattle). Außerdem stand in dem ominösen Brief, dass ein Flugticket in irgendeinem Reisebüro hinterlegt sei.

Markovic berichtet, dass der Eindruck überwältigend gewesen sei, und dass alles großartig inszeniert war. Von diesem Zeitpunkt an intensivierte sich der Kontakt und Markovic schickte StudentInnen und MusikerInnen aus Wien nach Venezuela, um dort Kurse abzuhalten, und El Sistema kennenzulernen. Auch Markovic reiste einige Male nach Venezuela. Einmal probte er mit einem Kammermusikensemble und ihm fiel auf, dass die MusikerInnen viel zu zurückhaltend spielten. Daraufhin ließ er die sie so spielen, dass sie einander nicht sahen, um so solistischer zu agieren. Markovic erinnert sich, dass Abreu diesen Versuch als cleveres Manöver bezeichnete. Laut Markovic, sei ihm jedoch auch klar gewesen, dass Abreu an sich das Kollektiv bevorzugte und Individualität wenig förderte. Über einige Jahre hinweg gab es diesen „Kulturexport“. Doch irgendwann verlief sich der Kontakt. Markovic spricht davon, dass dies auch an ihm lag, da er irgendwann erkannte, dass es sich um keine wirkliche Partnerschaft, oder akademischen Austausch handelte, sondern dass Abreu nur am Know-How der österreichischen MusikerInnen interessiert war. (vgl. Interview Ranko Markovic im Anhang) Die Ausführungen von Markovic scheinen typisch zu sein, da auch Kooperationen mit anderen Partnern, wie den Berliner Philharmonikern, nach einigen Jahren abgebrochen wurden. Die Zusammenarbeit mit den renommiertesten KünstlerInnen machte Abreu und El Sistema jedoch Anfang des Jahrtausends weltweit immer berühmter.

Als Abreu 2009 den TED-Preis gewann, wurde auch der Gründer von El Sistema schlagartig bekannt.

Spätestens ab diesem Zeitpunkt konnte Chávez auf die positive mediale Resonanz von El Sistema nicht mehr verzichten. Er förderte El Sistema großzügig über verschiedene Ministerien. 2011 gratulierte Chávez Abreu zum Gewinn des „Echo Klassik“-Preises in Berlin und bekräftigte, dass Venezuela sich darüber im Klaren sei, dass Musik eine Bastion für den Kampf für Gleichheit und

ein glückliches Leben sei. Gleichzeitig betont er auch, dass diese Werte nur in einer demokratisch errichteten sozialistischen Gesellschaft möglich wären.

(Original: José Antonio, la siembra ha dado buenas cosechas y la Venezuela revolucionaria, la que se empeña en ser grande y en ser útil, tiene ya la conciencia del valor infinito de la música como bastión en la lucha por la igualdad y la felicidad de nuestro pueblo. Conquistas sólo posibles en la sociedad socialista que estamos construyendo democráticamente²⁷⁷)

Indem Chávez Dudamel²⁷⁸ und Abreu auszeichnet und ehrt, stellt er sich vor allem selbst ins Rampenlicht und schmückt sich mit dem Erfolg und den Werken der KünstlerInnen. Wie so oft geht es bei der Verleihung von Preisen und Auszeichnungen vor allem um die Ehre und Würde jener Personen, die den Preis oder die Auszeichnung verleihen.

Dudamel und Abreu galten als die bekanntesten Repräsentanten El Sistema's und mussten als Gegenleistung für die enorme finanzielle Unterstützung, bei öffentlichen Auftritten von Chávez mitwirken. Ein Paradebeispiel wäre etwa die Feier anlässlich der Eröffnung des Centro Nacional de Música en Venezuela 2011, bei dem Chávez, Dudamel und Abreu die Hauptprotagonisten der Fernsehübertragung waren. Die Eröffnung dieses riesigen und nicht minder teuren Prunkbaus, stellte den Höhepunkt der staatlichen Subventionen für El Sistema dar.²⁷⁹ Hugo Chávez, wie Abreu ein Meister der medialen Inszenierung richtete im Fernsehbeitrag seine Grüße an die musizierende Jugend, und tratscht und spielt während der Rede von José Antonio Abreu mit Kindern, womit er im Gegensatz zum intellektuellen Abreu Volksnähe und Wärme vermittelt. Auch die Positionierung der drei Protagonisten Abreu, Dudamel und Chávez inmitten des großen Konzertsaals erscheint symbolträchtig. Nicht von oben herab, sondern aus der Mitte des Volkes sprechen die kulturellen und politischen Granden. Chávez genießt sichtlich das Bad in der Menge und nennt Abreu „General en jefe“, womit er ihn als großen Führer adelt. Gleichzeitig weiß er, dass in Wahrheit er selbst die Macht in sich vereint. Doch durch die Unterwürfigkeit gegenüber Abreu signalisiert er Demut und Dankbarkeit.

Die Symbiose zwischen sozialistischer Führung und El Sistema macht in gewisser Weise die gegenseitige Abhängigkeit deutlich, die in einem krassen Widerspruch zur eigentlich entgegengesetzten politischen Orientierung von Abreu und Chávez/Maduro steht. Zahlreiche KritikerInnen haben Abreu vorgeworfen, für El Sistema seine politische Integrität geopfert zu haben. Besonders groß war der Aufschrei, als 2007 der oppositionelle Fernsehsender *Radio-Caracas TV* eingestellt und auf der selben Frequenz der regierungsnaher Sender *Televisora*

277 Karte von Chávez an Abreu, 2011: URL: <http://blog.chavez.org/ve/temas/noticias/presidente-chavez-felicito-al-maestro-abreu-por-reconocimiento-berlin/#.WnEFgLgYEbY> (Zugriff: 31.1.2018)

278 Chávez ehrt Dudamel: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mVND2f9fsZo> (Zugriff: 31.1.2018)

279 Eröffnung des Centro Nacional de Música en Venezuela: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uK8z4VHmwPg> (Zugriff: 31.1.2018)

Venezolana Social (TVSE) mit der von Dudamel und seinem Orchester gespielten Nationalhymne auf Sendung ging. Ähnlich große Erregung rief die Entsendung des Simón Bolívar Jugendorchesters zum Menschenrechtsgipfel in Genf, 2011 hervor. Auch das Konzert für die Gesundheit von Chávez 2013, zeigt Abreu und Dudamel Seite an Seite mit Maduro.²⁸⁰ Ähnlich verhielt es sich beim Konzert anlässlich des Beginns der neuen Legislaturperiode im Jahr 2013.²⁸¹ Neben der Opposition, gibt es jedoch auch zahlreiche Sozialisten, die Abreu nicht über den Weg trauen. Dies liegt zum einen an Abreu's politischer Vergangenheit, andererseits aber auch an seinem Verhalten. So löste etwa 2013 ein gemeinsamer Auftritt Abreu's mit den Chávez-kritischen Musikern Juanes und Miguel Bosé anlässlich der Konzertreihe „Paz sin fronteras“ (dt. Frieden ohne Grenzen) eine veritable öffentliche Diskussion aus. Miguel Pérez Pirela fragt in seinem regierungsfreundlichen Programm „Cayendo y Corriendo“, warum Abreu sich mit solchen Persönlichkeiten treffe und fordert das Publikum auf suggestiv Weise auf, über die Antwort selbst nachzudenken.²⁸² Der Kolumbianer Juanes hatte sich den Zorn der Chavistas schon 3 Jahre früher zugezogen, als er auf Twitter einen Witz über Chávez veröffentlichte.²⁸³ Eduardo Casanova, ein Schriftsteller und Diplomat wirft Abreu vor, dass sein politischer Opportunismus ein schreckliches Beispiel für die junge Generation sei.²⁸⁴ Abreu-BefürworterInnen betonen jedoch, dass Abreu aufgrund der politischen Lage seine persönlichen Präferenzen zum Wohl von El Sistema hintangestellt habe. Betrachtet man die Reden, die Abreu vor oder nach Auftritten mit sozialistischen Würdenträgern hielt, so fällt auf, dass er weder den sozialistischen Chargen übernahm, noch auf tagespolitische Ereignisse einging. Wenngleich Abreu sich gemeinsamen öffentlichen Auftritten nicht entziehen konnte, merkt man doch in seinen Reden eine gewisse Distanz gegenüber der sozialistischen Regierungsführung. Er spricht sehr bedacht und beschränkt seine Aussagen vor allem auf allgemeine pädagogische und musikalische Aspekte. In einem Konzert 2013, das dem krebserkrankten Regierungschef Hugo Chavez gewidmet war, hielt Abreu zu Beginn eine Rede. Darin dankt er auch dem Vizepräsidenten Maduro und den Honoratioren für ihre Anwesenheit, beendet seine Rede jedoch mit einer Bitte für die Gesundheit von Chávez „im Namen Gottes“. Damit positioniert er die religiöse Instanz über der weltlichen und relativiert so den Herrschaftsanspruch von Maduro. Auch die, wie üblich von Abreu bestimmte, Auswahl des Repertoires (9. Sinfonie von Beethoven) verweist auf die Brüderlichkeit und

280 Vgl. Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 37)

281 Ansprache von Maduro im Rahmen des Konzertes mit Gustavo Dudamel und dem Jugendorchester Simón Bolívar: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kso4Vzk0Yzg&t=476s> (Zugriff: 31.1.2018)

282 Vgl. Cayendo y Corriendo, eine TV-Sendung mit Miguel Pérez Pirela: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QkxrUi6aqko> (Zugriff: 31.1.2018)

283 Vgl. Bericht über den Witz von Juanes: URL: <https://www.minutouno.com/notas/124866-un-chiste-juan-es-chavez-desata-una-guerra-twitter> (Zugriff: 4.12.2017)

284 Vgl. Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 38)

Gleichwertigkeit und die angebrachte Demut aller Menschen im Angesicht der himmlischen Göttlichkeit.²⁸⁵

Tagespolitik wurde zumindest nach außen hin stets zugunsten der verbindenden Themen in den Hintergrund verbannt. Dies führte auch dazu, dass El Sistema sich zwar immer den herrschenden Personen andiente, jedoch niemals eindeutig einer politischen Partei zuzuordnen war. Musik diente innerhalb der Organisation als einender Faktor, der politische Streitigkeiten überdeckte. Angel Hernández ein ehemaliger, aus Venezuela emigrierter, El Sistema-Musiker und Komponist erzählt, dass es zwar unter älteren MusikerInnen vor oder nach Proben manchmal zu hitzigen politischen Debatten gekommen sei, dass diese Divergenzen jedoch während des gemeinsamen Musizierens keine Rolle spielten und auch ansonsten selten zu Zerwürfnissen führten, da die freundschaftliche Bindung überwog. Besonders in Erinnerung seien ihm die Ereignisse geblieben, die sich rund um den Generalstreik Anfang Dezember 2002 abgespielt hätten. (Generalstreik: paro petrolero: Protest zahlreicher Organisationen, unter anderem gewisser Syndikate der Ölwirtschaft, die gegen die wirtschaftliche Politik von Chávez protestierten.) Hernández sei zu jener Zeit Konzertmeister eines Auswahlorchesters gewesen, das „Orquesta del Centro“ genannt wurde. Dirigent war der damals noch weitgehend unbekannte Gustavo Dudamel. Das Orchester hatte eine Woche lang, 15 Stunden täglich, für die Aufführung von Mahlers 2. Symphonie geprobt und in den Medien gab es bereits Gerüchte, wonach es zu einem Generalstreik der Öl-Syndikate kommen könnte. Am Abend des ersten Dezembers, kurz vor der Aufführung, richtete sich Dudamel mit den folgenden Worten an das Orchester:

Gut, jetzt sind wir also hier, alle mit unterschiedlichen politischen Positionen, mit unterschiedlichen Überzeugungen und spielen eine enorm schwere Symphonie. Jeder versucht auf seine Weise diese Herausforderung zu meistern, aber gleichzeitig horchen wir alle auf unseren Nachbarn. Wenn alle, wenn Venezuela so funktionieren würde wie ein Orchester, vielleicht könnte dann alles gut funktionieren. (Original: Bueno aquí estamos todos de distintas posiciones políticas, de distintas creencias, todos tocando una sinfonía difícilísima, todos intentando de ordenar algo, pero todos también escuchando al que está al lado. Si todos, si Venezuela funcionara como una orquesta, quizás todo pudiera funcionar.)

285 Rede von José Antonio Abreu anlässlich des Konzertes für die Gesundheit von Präsident Chavez. Orquesta Sinfónica Simón Bolívar unter der Leitung von Gustavo Dudamel. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kso4Vzk0Yzg&t=476s> (Zugriff: 31.1.2018) (Minute 2-8)

Hernández weist darauf hin, dass in diesem denkwürdigen Moment die Ideen Abreu´s aus Dudamel sprachen. El Sistema habe auch aufgrund seiner Größe stets versucht, unterschiedliche politische Meinungen zuzulassen und die Gemeinsamkeiten zu betonen. Hernández fügt auch hinzu, dass er im Rückblick glaube, dass dies vielleicht ein Fehler gewesen sei, dass der Fehler aber aus bestem Gewissen heraus gemacht wurde. (vgl. Interview Angel Hernández)

Verlust der Unabhängigkeit ab 2011:

In den letzten Jahren kann die von Hernández angesprochene Unabhängigkeit jedoch immer schwieriger aufrecht erhalten werden. Zudem werden die internen Spannungen größer. Dies liegt unter anderem daran, dass El Sistema seit 2011 direkt dem Ministerium des Sekretariats des Präsidenten unterstellt ist. Osvaldo Burgos geht davon aus, dass ab diesem Zeitpunkt auch die Propagandafunktion massiv zunahm.²⁸⁶ Als Beispiel nennt er etwa das Konzert des Orquesta Simón Bolívar anlässlich des 70-jährigen Bestehens der Vereinten Nationen 2015. Während dieses Auftritts wurden auf eine große Leinwand, hinter dem Orchester, Bilder von Hugo Chávez projiziert.²⁸⁷ Ab 2011 zog sich Abreu auch zusehends aus der Öffentlichkeit zurück und 2013 übergab er die administrativen Geschäfte an Eduardo Méndez und die musikalischen Agenden an Gustavo Dudamel. Ab diesem Zeitpunkt wurde von staatlicher Seite versucht wichtige Stellen mit Regime-treuen Personen zu besetzen und auch in die Verwaltungsstruktur von El Sistema einzugreifen.²⁸⁸

Laut Friedmann trugen auch die zunehmenden Fälle von Korruption und politisch motivierte Einschüchterungsmaßnahmen innerhalb von El Sistema, zu einer immer größeren Ernüchterung unter den MusikerInnen bei. Ein Bekannter von Armando Cañizales (starb bei Protesten gegen die Regierung Maduros), der seinen Namen nicht nennen wollte, sprach davon, dass Professoren ihm rieten, nicht an den Demonstrationen teilzunehmen, und dass sie ihm sagten, dass es besser sei nicht zu polarisieren, und die eigenen politischen Präferenzen nicht zu zeigen. (Original: „Nos han rogado que no nos polaricemos, que no mostremos nuestras preferencias políticas.“²⁸⁹)

Hinter vorgehaltener Hand wurde immer wieder davon berichtet, dass die Regierung versucht habe, die MusikerInnen einzuschüchtern und entscheidende Positionen in der Administration mit regierungstreuem Personal zu besetzen, oder sogenannte SupervisorInnen einzusetzen. An die

286 El Sistema en su labirinto: Quelle: http://www.el-nacional.com/noticias/columnista/sistema-laberinto_201458 (Zugriff: 31.1.2018)

287 Quelle: Konzert anlässlich des 70-jährigen Bestehens der UNO: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VNTmX6h3kVU> (Zugriff: 31.1.2018)

288 Vgl. Burgos, Osvaldo: „El Sistema en su Labirinto“. http://www.el-nacional.com/noticias/columnista/sistema-laberinto_201458 (Zugriff: 31.1.2018)

289 New York Times: Cañizales: URL: <https://www.nytimes.com/es/2017/06/14/canizales-venezuela-sistema-musica/> (Zugriff: 26.11.2017)

Öffentlichkeit drang bis jetzt jedoch nur wenig. Ein Fall politischer Intervention wurde auch wegen eines Youtube-Videos bekannt. Im Video²⁹⁰ sieht man, wie die Vizeministerin für höchstes Glück (Original: viceministra de suprema felicidad), Carolina Cestari, MitarbeiterInnen und OrchestermusikerInnen von El Sistema auffordert, sich nicht an den Protesten zu beteiligen. Falls die Angestellten mit dem Revolutionsprozess nicht einverstanden seien, sollten sie die notwendigen Schlüsse aus ihrer politischen Orientierung ziehen und sich einen anderen Job suchen.

Geoffrey Baker berichtete über diesen Skandal im Online-Klassik-Portal „slippedisc“. Er machte jedoch nicht das Regime, sondern vor allem auch El Sistema für diese Form der Vereinnahmung verantwortlich. Auf diese Anschuldigung antwortete ein anonymes Blogger namens Juancho, dass Baker keine Ahnung von den finanziellen Zwängen der El Sistema-MitarbeiterInnen hätte und dass es gerade in Krisenzeiten nicht leicht sei, einfach den Job aufzugeben.²⁹¹

Meiner Ansicht nach entbehren beide Argumentationen nicht jeder Logik. Baker weist auch darauf hin, dass die politische Vereinnahmung schon seit längerer Zeit bestehe und zitiert einen Bericht in El Nacional, demzufolge die LeiterInnen von Núcleos deren Angestellten, im Dezember 2015, aufgetragen hätten für die Sozialisten zu wählen.²⁹² Diesen Vorwurf bestätigt auch Sergio Moreno, der davon berichtet, dass El Sistema-Mitglieder dazu aufgefordert wurden, gegen das sogenannte „Dekret Obama“ zu unterschreiben. Außerdem wurde die administrative und künstlerische Belegschaft mehrere Male dazu aufgefordert bei Demonstrationen für die Regierung teilzunehmen.²⁹³

Trafen Maduro, Dudamel und Abreu nach dem Tod Chávez' noch einmal aufeinander, so kühlte das Verhältnis zusehends ab. Es gab auch immer weniger gemeinsame öffentliche Auftritte. 2015 gratulierte Maduro José Antonio Abreu noch einmal zum 40-jährigen Bestehen von El Sistema und sichert El Sistema auch weiterhin seine Unterstützung zu, um bald mit dem Musikprogramm eine Million Kinder zu erreichen. In seiner Fernsehansprache wird jedoch klar, dass er El Sistema längst als ein staatliches Projekt ansieht, und dass er es sei, der in Zukunft die wichtigen Entscheidungen treffen würde.²⁹⁴

290 Carolina Cestari legt den MitarbeiterInnen von El Sistema nahe, sich einen anderen Job zu suchen, wenn sie mit der Regierungslinie nicht zufrieden seien. Youtube: URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=15&v=GzQMz5ocMCc (Zugriff: 26.11.2017)

291 Vgl. Slippedisc: URL: <http://slippedisc.com/2016/10/venezuela-regime-demands-payback-from-el-sistema/> (Zugriff: 6.12.2017)

292 Vgl. Geoffrey Baker Wordpress: „The tightening of the screw“. URL: <https://geoffbakermusic.wordpress.com/el-sistema-older-posts/the-tightening-of-the-screw/> (Zugriff: 6.12.2017)

293 Vgl. Geoffrey Baker Wordpress: „Autoritarismo y fuga de talentos grietas del sistema de orquestas“. URL: <https://geoffbakermusic.wordpress.com/el-sistema-the-system/el-sistema-blog-en-espanol/autoritarismo-y-fuga-de-talentos-grietas-del-sistema-de-orquestas/> (Zugriff: 27.11.2017)

294 Ansprache von Maduro anlässlich des 40-jährigen Bestehens von El Sistema: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CJ40ttSZM6g> (Zugriff: 31.1.2018)

2016 erhielt der gesundheitlich angeschlagene Abreu von Maduro eine Dankeskarte. Ähnlich wie Chávez 5 Jahre zuvor dankt er darin Abreu für sein Lebenswerk und führt aus, dass all jene, die an El Sistema teilnehmen eine spirituelle Erhöhung erfahren und dass El Sistema ein Werk im Sinne Bolívars und Cháves´ sei.

Original: Donde llega el fruto de su hermosa labor llega la Patria Buena y Bonita, la de Bolívar y Chávez. Celebramos con usted, hoy y siempre, la elevación espiritual que su arte nos prodiga en abundancia, sin por eso dejar de verlo y sentirlo referencia universal insoslayable cuando se trata de formación musical²⁹⁵

Im selben Jahr sprach auch Eduardo Méndez von einer absoluten Unterstützung durch den Staat, die auch an den exponentiell steigenden Zahlen der Mitglieder erkennbar sei.²⁹⁶

Im Jahr 2017 verschärfte sich die politische Situation jedoch dermaßen, dass bei Straßenprotesten 125 Menschen ums Leben kamen. Wenngleich die Regierung den Angestellten explizit verbot, an den Protesten, teilzunehmen, und auch den MusikschülerInnen vom Lehrpersonal teilweise empfohlen wurde, nicht daran teilzunehmen, gab es doch einige, die diese Anweisung missachteten.²⁹⁷ Einer davon war Armando Cañizales (siehe auch weiter unten), ein 18-jähriges Mitglied von El Sistema, der im Zuge der Proteste ums Leben kam. Dies führte zu kritischen Kommentaren von Dudamel, woraufhin Maduro die internationalen Tourneen des Simón Bolívar Orchesters absagte. Man könnte sagen dass El Sistema zwar nach wie vor die Unterstützung der Regierung genießt, dass die Hilfe jedoch nicht mehr bedingungslos gewährt wird. Die Vorkommnisse des Jahres 2017 verdeutlichen, dass El Sistema längst zu einem politischen Spielball mutiert ist, was sich auch daran zeigt, dass El Sistema über Twitter immer wieder politische Kommentare veröffentlicht, die nichts mit El Sistema zu tun haben.

Wenngleich nach außen hin bei El Sistema noch immer Geschlossenheit und Zusammenhalt demonstriert wird, bleibt abzuwarten, ob Aktionen wie jene von Cestari oder die Absage der internationalen Tourneen von El Sistema-Orchestern, nicht zu einem Zerfall El Sistema´s, oder einem Bruch mit der Regierung führen werden. Die lange propagierte „Unparteilichkeit“, lässt sich jedenfalls mit der totalen Vereinnahmung durch die sozialistische Regierung, nicht mehr vereinen. Die Entmachtung des Parlaments und die de facto Einführung einer Einheitsregierung haben die „schizophrene“ Rolle El Sistema´s weiter verschärft. Dies hat ebenso wie die katastrophale

295 Karte von Nicolás Maduro an José Antonio Abreu – Öffentliche Mitteilung: URL: <http://minci.gob.ve/2016/05/carta-del-presidente-nicolas-maduro-al-maestro-jose-antonio-abreu/> (Zugriff: 31.1.2018)

296 Vgl. Interview mit Eduardo Méndez, geführt vom Musikwissenschaftler Javier Romero Naranjo. Erschienen. In: *Revista Internacional de Educación Musical*. 4. Nummer. 2016. URL: <http://www.revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/view/90/43> (Zugriff: 10.8.2017)

297 Vgl. Geoffrey Baker Wordpress: <https://geoffbakermusic.wordpress.com/el-sistema-the-system/el-sistema-blog-en-espanol/autoritarismo-y-fuga-de-talentos-grietas-del-sistema-de-orquestas/> (Zugriff: 27.11.2017)

wirtschaftliche und humanitäre Lage zahlreiche MusikerInnen dazu veranlasst Venezuela zu verlassen. (siehe dazu auch das Kapitel „Exodus zahlreicher MusikerInnen“)

Über die weitere Entwicklung des Verhältnisses zwischen der venezolanischen Regierung und El Sistema, kann nur gemutmaßt werden. Neuerliche Spannungen scheinen zum derzeitigen Zeitpunkt jedoch vorprogrammiert. Die Führungsebene von El Sistema hüllt sich jedoch wie in den letzten Jahren in Schweigen, was zahlreiche KritikerInnen dazu veranlasste, das Motto von El Sistema, „Tocar y luchar!“ (Spielen und kämpfen!) in „Tocar y callar!“ (Spielen und den Mund halten!) zu verwandeln.²⁹⁸

4.4.9.2 Artistic Citizenship in Venezuela und bei El Sistema

Man kann es als Ironie des Schicksals bezeichnen, dass das vom Politiker und Musiker José Antonio Abreu gegründete Musikschulwesen die gut 40 Jahre seines Bestehens hindurch politisch zumeist sehr angepasst agierte. Dies liegt wohl unter anderem daran, dass El Sistema kostenlos Musikunterricht anbietet und daher von finanziellen Zuwendungen öffentlicher und privater Seite abhängig ist. Viele bezeichnen es als Wunder, dass El Sistema trotz zahlreicher politischer Umbrüche stets großzügig unterstützt wurde. Wahrscheinlich liegt das Erfolgsgeheimnis gerade in der Anpasstheit.

Zudem verstand es El Sistema stets, PolitikerInnen und Privatpersonen aus In- und Ausland emotional zu überzeugen. Bolivia Bottome, eine wichtige Administratorin von El Sistema erklärt dies folgendermaßen: „In Venezuela, we don't show numbers – we do a lot of large showcase demonstrations to fundraise.“²⁹⁹ Die sorgfältig geplanten Auftritte der Vorzeigeorchester führen zu starken emotionalen Eindrücken bei den ZuhörerInnen. Dies bestätigt auch Ranko Markovic (siehe Interview im Anhang), der von Abreu nach Venezuela eingeladen wurde, und später eine Kooperation zwischen wiener und venezolanischen MusikstudentInnen anregte.

In jedem Fall versuchte Abreu stets, die gerade regierenden PolitikerInnen zu beeindrucken, unabhängig davon, welcher politischen Richtung sie angehörten. Diese ideologische „Flexibilität“ wurde von verschiedenen Seiten bemängelt. Speziell im Zuge der zum Teil mit Gewalt konfrontierten Demonstrationen gegen Nicolás Maduro ab 2014 wurden auch Abreu und Dudamel für ihre Kollaboration mit dem zunehmend autoritär regierenden Staatsoberhaupt kritisiert. Die Violinistin des Orquesta Simón Bolívar B, Emirzeth Hernández, weist jedoch darauf hin, dass sehr wohl auch Mitglieder von El Sistema an den Protesten gegen Maduro teilnahmen und sich auch kritisch äußerten. Besonders eindrücklich sei die sogenannte „Demonstration der

298 Vgl. Ebd. (Zugriff: 27.11.2017)

299 Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 262)

KünstlerInnen“ gewesen, bei der zahlreiche MusikerInnen, sowohl solche aus El Sistema, als auch nicht zu El Sistema gehörende, teilnahmen. Laut Hernández kleideten sich die ProtestantInnen in Weiß, um ihre politische Unabhängigkeit zu betonen. Zusätzlich nahmen viele TeilnehmerInnen des Protestzuges ihre Instrumente mit, und es wurden typisch venezolanische Lieder gesungen und gespielt. Hernández und zahlreiche andere El Sistema-MusikerInnen nahmen zwar in ihrer Funktion als MusikerInnen, aber nicht als El Sistema-Mitglieder teil. Hernández erklärt dies damit, dass es nicht möglich sei, für eine ganze Institution zu sprechen, welche auch politisch sehr divers sei. Zudem sei es den meisten Mitgliedern von El Sistema ein Anliegen, dass ihr Verhalten, keine negativen Auswirkungen für El Sistema habe. Dies führe klarerweise zu einer relativ vorsichtigen Haltung. (siehe Interview Emirzeth Hernández im Anhang)

Starke und öffentlichkeitswirksame Kritik in Bezug auf die sehr zurückhaltende Position, vor allem aber bezüglich des Schweigens der offiziellen Leitung von El Sistema, wurde unter anderem von der venezolanischen Starpianistin Gabriela Montero geäußert.

4.4.9.2.1 Gabriela Montero

Die 1970 geborene weltbekannte Pianistin Gabriela Montero erhielt ihre Musikausbildung zwar nicht bei El Sistema, debütierte aber als Achtjährige gemeinsam mit dem Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar unter der Leitung von José Antonio Abreu. Ein Stipendium der Regierung führte sie in die USA. Heute gilt sie als international anerkannte Konzertpianistin.

Montero kritisierte Dudamel und Abreu dafür, dass sie nicht gegen die Politik Maduros protestierten, sondern sich weiterhin öffentlich mit Maduro zeigten, obwohl zur selben Zeit Studentenproteste gegen Maduro gewaltsam von der Polizei gestoppt wurden. Ein gemeinsamer öffentlicher Auftritt ereignete sich etwa beim von der venezolanischen Regierung organisierten Tag der Jugend am 12. Februar 2014, oder im Rahmen einer Präsentation neuer Instrumente.³⁰⁰

In einem offenen Brief an Abreu und Dudamel prangert Montero die katastrophale moralische, ökonomische und zivile Lage und die Korruption in Venezuela an. Sie lobt die Ziele von El Sistema, schreibt aber auch, dass ökonomische Bedenken die berühmten und einflussreichen Akteure El Sistema's nicht daran hindern dürften, gegen Unrecht zu protestieren.

In weiterer Folge spricht sie Dudamel persönlich an und fordert ihn auf, nicht länger blind die soziale Lage zu ignorieren. Ebenso bittet sie Abreu, die Würde des Volkes nicht länger zu missachten. Der Brief endet mit der Aufforderung „Bitte nutzen Sie die Stimme, die Sie haben.“³⁰¹

300 Maduro besichtigt die von El Sistema neu angeschaffenen Instrumente. Auch Dudamel ist anwesend: <https://www.youtube.com/watch?v=VLohM8ZEnuI> (Zugriff: 25.11.2017)

301 Gabriela Montero Facebook-Account: <https://www.facebook.com/monterogabriela/posts/10151991247206902> (Zugriff: 25.11.2017)

Mit ihrer offen Kritik an Abreu und Dudamel und ihrem politischen Einsatz, zeigt Montero, wie Artistic Citizenship verstanden werden kann. Ihr Brief stellt keine musikalische Form des Protests dar. Stattdessen wird die, über die Musik erlangte, öffentliche Bekanntheit dazu verwendet, sich politisch Gehör zu verschaffen und in den politischen Diskurs einzugreifen. Mit ihrem Brief an die beiden bekanntesten Vertreter von El Sistema klagt sie in erster Linie die politische Indifferenz von MusikerkollegInnen an.

Montero beließ es jedoch nicht bei diesem offenen Brief, sondern widmete auch ihre erste größere Eigenkomposition „Ex Patria“ dem Schicksal ihres Heimatlandes. In einem Interview mit „Die Zeit“ spricht Montero davon, dass sie nicht zwischen Mensch- und Künstler-Sein unterscheidet und dass „Ex Patria“ ein „polemisches Tongedicht“ sei, das den „moralischen Verfall“ und die Regierung Venezuelas anklage.³⁰² Interessanterweise wurde das 2015 veröffentlichte Stück für Klaviersolo und Orchester gemeinsam mit dem Youth Orchestra of the Americas aufgenommen, einem Orchester das auf die Initiative José Antonio Abreu´s hin, 2001 gegründet wurde und die verbindende Kraft der Musik repräsentieren soll.

Montero´s Instrumentalstück erhält seine politische Dimension zum einen aufgrund seines Titels und außerdem im Rahmen der Einleitung, die die Komponistin zumeist an den Beginn der Aufführungen stellt.³⁰³

Wenngleich Montero´s Bewertung der politischen Lage in Venezuela nicht von allen BeobachterInnen geteilt wird, kann die Pianistin doch als Paradebeispiel einer politisch engagierten Künstlerin angesehen werden. Dies wird auch durch ihrer Mitarbeit bei Amnesty International unterstrichen. Montero kann im Grunde allen vier Künstlertypen nach Lacy zugeordnet werden. Ihr Verhalten steht damit im krassen Widerspruch zu jenem von Gustavo Dudamel, dem berühmtesten Schützling und Chefdirigenten des Orquesta Simón Bolívar B. Vergleicht man die beiden KünstlerInnen muss man jedoch auch die komplett verschiedenen Ausgangspositionen berücksichtigen. Während Montero als unabhängige Solistin relativ leicht Kritik an der Regierung Venezuelas üben kann, verkörpert und vertritt Gustavo Dudamel, trotz seiner Auslandsengagements, das Musikschulsystem El Sistema, das zu einem guten Teil staatlich finanziert wird.

4.4.9.2.2 Gustavo Dudamel

Der 1981 geborene Gustavo Dudamel gilt als Symbol der Klassikbegeisterung in Venezuela und im speziellen als Aushängeschild von El Sistema. Abreu formte seinen talentierten Schützling und

302 Interview mit Gabriela Montero in „Die Zeit“: <http://www.zeit.de/2015/24/gabriela-montero-pianistin-venezuela/seite-2> (Zugriff: 25.11.2017)

303 Vgl. Einführende Worte zu „Ex patria“: <https://www.youtube.com/watch?v=hN9AFCzWuSI&t=230s> (Zugriff: 31.1.2018)

machte aus ihm den künstlerischen Leiter von El Sistema. Seit 2009 fungiert Dudamel auch als Chefdirigent des Los Angeles Philharmonic Orchestra und gründete in Los Angeles, das an El Sistema angelehnte, Youth Orchestra Los Angeles (YOLA). Gleichzeitig tritt er nach wie vor mit dem Paradeorchester von El Sistema, dem Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar (OSBB) auf, dessen Chefdirigent er seit 1999 ist. Hinzu kommen internationale Gastspiele, wie jenes mit den Wiener Philharmonikern beim Neujahrskonzert 2017.

Wenngleich Dudamel von vielen als Chavista (Anhänger des ehemaligen sozialistischen Präsidenten Hugo Chávez) bezeichnet wird, kann seine politische Orientierung nicht so einfach festgemacht werden. Dies liegt unter anderem daran, dass er sich lange Zeit nicht explizit zu politischen Themen äußerte. Zwar zeugen zahlreiche Konzerte in der Anwesenheit von Chávez³⁰⁴ und Maduro³⁰⁵, von einer gewissen politischen Vereinnahmung, die musikalische Begleitung von offiziellen Festakten politischer RepräsentantInnen gilt jedoch weltweit als nicht unüblicher Brauch. Denkwürdig erscheinen in diesem Zusammenhang das Konzert für die Gesundheit des krebserkrankten Chávez³⁰⁶, Beten für die Gesundheit von Chávez³⁰⁷ und das Festkonzert anlässlich des Begräbnisses von Chávez³⁰⁸. Während der Herrschaft von Chávez, die heute zum Teil von der Bevölkerung glorifiziert wird, beschränkte sich Dudamels politische Parteinahme und Deklaration im Grunde auf öffentliche Auftritte mit den Machthabern. Diese Vereinnahmung wurde zwar von Seiten der Opposition kritisch beäugt, Dudamel stand jedoch zumeist im Schatten von Abreu. Erst in den letzten Jahren rückte Dudamel vermehrt ins Zentrum des Interesses, da sich der kranke Abreu kaum noch öffentlich zeigte.

Infolge der zunehmend prekären politischen und wirtschaftlichen Lage in Venezuela, forderten immer mehr Personen (z.B.: Gabriela Montero) Dudamel auf, Farbe zu bekennen.

Am 29. September 2015 wird schließlich in den Los Angeles Times ein Artikel mit dem Titel „Gustavo Dudamel: Why I don't talk Venezuelan politics“³⁰⁹ veröffentlicht. Darin erklärt Dudamel, dass er weder ein Politiker, noch ein Aktivist sei. Gleichzeitig räumt er ein, dass selbst eine so „harmlose“ Tätigkeit wie das Dirigieren eines Orchesters weitreichende politische Auswirkungen

304 Konzert mit Dudamel, Abreu und Chávez: <https://www.youtube.com/watch?v=uK8z4VHmwPg> (Zugriff: 31.1.2018) und dem Simón Bolívar

305 Konzert mit Dudamel, Abreu und Maduro: <https://www.youtube.com/watch?v=H-JapxgEy5k> (Zugriff: 26.11.2017)

306 Konzert für die Gesundheit von Chavez am 10.01.2013: <https://www.youtube.com/watch?v=H-JapxgEy5k>(Zugriff: 26.11.2017)

307 Dudamel betet für die Gesundheit von Chávez, Interview: <https://www.youtube.com/watch?v=R96qjAy26IU> (Zugriff: 26.11.2017)

308 Festkonzert anlässlich des Begräbnisses von Chávez: <https://www.youtube.com/watch?v=4W1uqJpcPqE> (Zugriff: 26.11.2017)

309 Artikel in den Los Angeles Times (29.9.2015) – Dudamel erklärt warum er nicht über Politik redete: <http://www.latimes.com/opinion/op-ed/la-oe-dudamel-why-i-take-no-public-stand-on-politics-20150929-story.html> (Zugriff: 26.11.2017) Artikel in den Los Angeles Times (29.9.2015) – Dudamel erklärt warum er nicht über Politik redete:

haben könne. Nichtsdestotrotz wolle er sich öffentlich weder zu einer bestimmten politischen Ideologie, noch zu irgendeiner Partei bekennen. Auf die Frage wofür sein Herz schlage, antwortet er damit, dass er zwar die friedlichen Proteste respektiere und schätze, aber nicht mit allen Positionen der Protestierenden übereinstimme. Gleichzeitig hege er auch tiefen Respekt für die politische Führung des Landes, wenngleich er nicht mit allen Entscheidungen einverstanden sei. Nach dieser diplomatischen Deklaration spricht Dudamel noch über seinen eigenen Werdegang. Darüber, dass er ein Produkt des staatlich finanzierten Musikschulsystems und dessen Gründers Abreu sei, und aufgrund dieser Sozialisierung für die Werte „equality, fairness and opportunity“ stehe. Er argumentiert diese uneindeutige politische Haltung damit, dass El Sistema ein Ort sei, an dem nur die Musik zähle, und Menschen mit unterschiedlicher politischer Gesinnung friedlich miteinander musizieren können. (vgl. Anekdote von Hernández). Diese Institution sei zu wertvoll, als dass sie als Waffe in tagespolitischen Auseinandersetzungen eingesetzt werden sollte. Am Ende des Textes fordert Dudamel seine KritikerInnen auf, seine politische Enthaltensamkeit nicht als Gefühlskälte oder als Folge fehlender Überzeugungen misszuverstehen. Vielmehr wolle er mit seinem Orchester zeigen, dass das Verbindende vor das Trennende gestellt werden sollte.

Das Schicksal von Gustavo Dudamel zeigt, dass KünstlerInnen in verantwortungsvollen Positionen nicht nur ihre eigenen Interessen, sondern auch jene von zahlreichen anderen Menschen vertreten müssen. Diese Verantwortung führt bisweilen zu einer gewissen politischen Lähmung. Als künstlerischer Leiter muss Dudamel gewissermaßen für alle Mitglieder El Sistema´s sprechen. Bei einer derart großen Institution gibt es jedoch logischerweise stets VertreterInnen unterschiedlicher politischer Lager. Dieses Dilemma ließe sich nur auflösen, wenn Dudamel mit El Sistema brechen würde, was jedoch wahrscheinlich das Letzte wäre, was in seinem Interesse läge.

Dudamels diplomatische Aussage befriedigte zwar weder die Opposition noch die Regierung, verschaffte ihm jedoch für eine gewisse Zeit etwas Spielraum. Dies änderte sich jedoch schlagartig mit dem Tod des 18-jährigen El Sistema-Bratschisten Armando Cañizales Carrillo, am 3. Mai 2017 (siehe auch das Kapitel „Der Fall Cañizales“). Der junge Musiker starb bei Protesten gegen die Regierung infolge eines Halsschusses.

Dudamel reagierte mit einem auf Facebook veröffentlichten Aufruf an Maduro, der den Titel "Levanto mi voz"³¹⁰ trägt. Zweimal verwendet Dudamel dabei die Phrase "Ya basta" (dt. Es reicht), um Maduro darauf hinzuweisen, dass es zu weit gehe, wenn das Blut des eigenen Volkes vergossen würde. Dudamel fordert das Ende der Gewalt und der Unterdrückung, da nichts das Vergießen von

310 Dudamel erhebt die Stimme gegen die Gewalt in Venezuela auf seinem Facebook-Acount: <https://www.facebook.com/notes/gustavo-dudamel/levanto-mi-voz-i-raise-my-voice/10155493367329683/> (Zugriff: 27.11.2017)

Blut rechtfertigen könne. Zudem müssten endlich die gerechtfertigten Hilferufe des Volkes gehört werden. Im zweiten Absatz kritisiert Dudamel die politische Entwicklung des Landes. Er fordert demokratische Wahlen und weist darauf hin, dass sich Demokratie nicht mit einer Einheitspartei vereinen lasse. Er mahnt Maduro, dass keine Ideologie wichtiger als das Gemeinwohl sein dürfe und dass für den Fortschritt eines Landes nicht Waffen sondern Kultur entscheidend sei. Der Text endet mit der Zeile: "Es el momento de escuchar a la gente: Ya basta." (dt. Jetzt ist der Moment, um die Stimme des Volkes anzuhören: Es reicht.)

Mit dieser Botschaft trat Dudamel erstmals offen Maduro entgegen. Er stellte sich zwar nicht auf die Seite der Opposition, positionierte sich aber in Opposition zur politischen Führung. Im stark polarisierten Venezuela wurde dies trotz allem als Verrat an Maduro aufgefasst. Dudamels Aussagen wurden zunächst im Fernsehen vom Maduro-nahen Journalisten Pérez Pirela kritisiert. Dieser konzentriert sich jedoch vor allem auf die Aussage Dudamels, dass Venezuela in Kultur und nicht in Waffen investieren sollte und geht auf die zentrale Forderung Dudamels, nämlich die Gewalt zu stoppen, überhaupt nicht ein. Vielmehr verweist er auf die enormen Ausgaben des venezolanischen Staates für El Sistema und zeigt in seinem Programm "Cayendo y Corriendo" auf LaLguanaTV eine Liveaufnahme in der Maduro Beschlüsse für hohe Subventionen für El Sistema unterschreibt.³¹¹

Diese Ablenkungstaktik zeigt die klar tendenziöse Berichterstattung von Pérez Pirela auf.

Im Sommer 2017 intensivierten sich jedoch die Proteste gegen Maduro unter anderem auch wegen der Ankündigung des Präsidenten, das Parlament (in dem Maduro über keine stabile Mehrheit verfügt) zu entmachten und stattdessen eine gesetzgebende Nationalversammlung einzuführen. Dudamel veröffentlichte darauhin in El País am 19. Juli 2017 einen Artikel³¹², in dem er davon spricht, dass die Art und Weise, wie die Regierung die neue gesetzgebende Nationalversammlung einberief, den politischen Konflikt im Lande noch mehr anheize und dass das Volk über die Einführung eines solchen Organs zuvor abstimmen müsse. Er forderte Maduro daher auch auf, die Wahl zur gesetzgebenden Nationalversammlung abzusagen. Dudamel beschreibt im Artikel auch sein politisches Selbstverständnis:

Desde esta fe inquebrantable en el respeto a la diversidad humana, siento la necesidad y la obligación como ciudadano venezolano de manifestarme en contra de las elecciones ... (dt.: Ausgehend vom unbeirrbaren Glauben an die Notwendigkeit einer respektvollen Haltung gegenüber der menschlichen Diversität, spüre ich als venezolanischer Bürger die Verpflichtung mich gegen die Wahlen auszusprechen, ...)³¹³

311 Im TV-Programm Cayendo y Corriendo wird Dudamel für seine Kritik gerügt: <https://www.youtube.com/watch?v=jFX6KGBE9i4> (Zugriff: 27.11.2017)

312 Una Venezuela democrática para todos – Artikel von Gustavo Dudamel in El País: https://elpais.com/elpais/2017/07/19/opinion/1500457516_222096.html (Zugriff: 31.1.2018)

313 Ebd.

Die politische Rechnung für diesen Affront bekam Dudamel einen Monat später von Maduro persönlich präsentiert. Dieser ließ vom Präsidentensitz in Miraflores folgendes verlauten:

Gustavo Dudamel versteht uns nicht. Du hast dich in die Politik eingemischt. Herzlich Willkommen! Aber handle ethisch korrekt. Auf das Gott dir vergebe, dafür dass du dich täuschen hast lassen. Wir leben in Venezuela und nicht in Madrid, wir leben hier und arbeiten für Venezuela. Leg dich nicht mit jenen an, die die kulturelle Expansion unterstützt haben. (Original: Gustavo Dudamel no nos comprende. Te metiste a político, bienvenido, pero actúa con ética. Que dios te perdone por dejarte engañar. Nosotros vivimos en Venezuela, no en Madrid, vivimos aquí y trabajamos por Venezuela. No te metas con quien ha apoyado la expansión cultural.³¹⁴

Diese teils zynisch formulierte Nachricht richtet sich gleichermaßen an Dudamel wie an das venezolanische Volk. Indem Maduro Dudamel als Emigranten stigmatisiert (nicht in Madrid) versucht er den Dirigenten als abgehoben und volksfern darzustellen. Gleichzeitig kann der drohende Unterton nicht überhört werden. Doch Maduro beließ es nicht bei seinen warnenden Worten, sondern bestrafte Dudamel auch mit der Absage einer geplanten Konzertreise, die Dudamel und das Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela durch mehrere US-amerikanische Städte geführt hätte. Dudamel zeigte sich von der Absage zutiefst betroffen: „Mir bricht es das Herz, ...“ (Original: „Me rompe el corazon ...“³¹⁵) Auch Personen aus dem Ausland zeigten sich betroffen und riefen zu solidarischen Aktionen auf. So etwa der El Sistema-Botschafter und -Lehrer und langjährige Leiter des Jugendorchesters der Europäischen Union, Marcus Marshall.³¹⁶ Am 12. Oktober 2017 sagte die venezolanische Regierung auch das Gastspiel des Jugendorchesters in Asien ab. Dudamel reagierte auf Twitter, wo er seine Enttäuschung über die neuerliche Absage einer Tour kundtat. Weiters schrieb er:

An meine geliebten Brüder und Schwestern in Venezuela, bleibt stark und stolz – wir sind die Zukunft. Ich werde auch weiterhin die Meinungsfreiheit und die Werte einer gerechten Gesellschaft verteidigen. Musik nährt für immer unsere Wünsche nach einer besseren Zukunft. (Original: A mis queridos hermanos y hermanas en Venezuela, manténganse fuertes y orgullosos – somos el futuro. Seguiré defendiendo libertad de expresión+valores de sociedad justa. Música alimentará para siempre nuestros deseos de futuro mejor.)³¹⁷

314 El Nacional berichtet über die Aufforderung Maduro's an Dudamel, sich nicht in die Politik einzumischen: http://www.el-nacional.com/noticias/gobierno/asi-arremetio-maduro-contragustavo-dudamel_199530 (Zugriff: 27.11.2017)

315 Diariolibre berichtet über die Absage der internationalen Tournee des El Sistema-Jugendorchesters: <https://www.diariolibre.com/revista/gobierno-de-maduro-cancela-gira-de-dudamel-en-eeuu-con-orquesta-nacional-juvenil-CK7963765> (Zugriff: 27.11.2017)

316 Marcus Marshall ruf die Musikwelt dazu auf, sich für El Sistema einzusetzen: Time to take a stand for Venezuela's El Sistema: <https://www.diariolibre.com/revista/gobierno-de-maduro-cancela-gira-de-dudamel-en-eeuu-con-orquesta-nacional-juvenil-CK7963765> (Zugriff: 27.11.2017)

317 Dudamel richtet sich infolge der Absage der Tournee und der Kritik an seiner Person, sowie der trotz Protesten durchgeführten Wahl zur gesetzgebenden Nationalversammlung an seine Landsleute: <http://globovision.com/article/dudamel-lamento-cancelacion-de-gira-con-orquesta-simon-bolivar-por-asia> (Zugriff:

Die anfängliche Kooperation und der anschließende Bruch mit autoritären politischen Machthabern stellt Dudamel in eine Reihe mit berühmten Dirigenten und Komponisten wie Richard Strauss, Arturo Toscanini und Dimitri Shostakowitsch. Diese Parallele zeigte die kolumbianische Reporterin Cindy Johana Serrano in ihrem Artikel „De dictadores a directores: La incómoda relación entre autoritarismo y músicos“³¹⁸ eindrücklich auf.

Zusammenfassend kann man bei Dudamel eine außergewöhnliche Entwicklung vom unpolitischen Künstler, hin zum politisch aktiven Bürger erkennen. Er betrieb politische Analyse und Aktivismus bisher jedoch vor allem über die Medien und nicht im Rahmen seiner künstlerischen Tätigkeit. Dies zeigt, dass er die Musik nicht als politisches Instrument ansieht. Als Ausnahme sei hier die Gründung des Jugendorchesters in Los Angeles genannt, die sehr wohl eine politische Dimension besitzt.

4.4.9.2.3 Der Fall Cañizales

Der 18-jährige Armando Cañizales Carrillo gehörte als Bratschist einem der besten Orchester von El Sistema an. Er galt zwar als leidenschaftlicher Musiker, andererseits aber als wortkarger und stiller Mensch. Sowohl MusikerkollegInnen als auch sein Professor Jesús Pérez waren deshalb auch verwundert darüber, dass er an den zum Teil gewaltsamen und gefährlichen Protesten teilnahm. William Hernández, ein Musikerkollege der bei den Protesten ebenfalls anwesend war, schildert, dass er jenen jungen Mann nicht erkannt habe, der mit erhobenen Händen auf die Einsatzkräfte der Guardia Nacional zuschritt, die sich auf einer Autobahn in Caracas einen Schlagabtausch mit Steine-werfenden Jugendlichen lieferte.

Nach dem aufsehenerregenden Tod von Cañizales beschuldigten sich Opposition und Regierung gegenseitig, für das Ableben des jungen Musikers verantwortlich zu sein. Die Regierung argumentierte, dass die Patrone, die Cañizales traf, keine Standardfabrikation gewesen sei und dass daher wahrscheinlich „friendly fire“ für den Tod verantwortlich sei. Augenzeugen berichteten jedoch, dass nur Schüsse von Seiten der Nationalgarde zu sehen waren.³¹⁹

Wie bereits oben beschrieben, führte der Tod Armando Cañizales Carrillo's vor allem innerhalb von El Sistema zu heftigen Kontroversen. Während von offizieller Seite bis dahin kaum Gegenstimmen gegen die sozialistische Regierung zu vernehmen waren, löste der Tod eines El Sistema-Mitglieds starke Bestürzung aus. Während Dudamel sich öffentlich gegen Maduro stellte, blieb jedoch die

27.11.2017)

318 Ein Artikel von Cindy Johana Serrano in El Nuevo Siglo zeigt die Ähnlichkeit des Schicksals mit anderen Stardirigenten auf: <http://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/09-2017-de-dictadores-a-directores-la-incomoda-relacion-entre-autoritarismo-y-musicos> (Zugriff: 30.11.2017)

319 Vgl. Herrera, Ana Venessa: „El silencio de una viola y el luto de una orquesta por la represión en Venezuela“ Quelle: <https://www.nytimes.com/es/2017/06/14/canizales-venezuela-sistema-musica/> (Zugriff: 28.11.2017)

Führungsetage und die Mehrheit der El Sistema-MitarbeiterInnen zurückhaltend. Mögliche Gründe dafür werde ich etwas später beleuchten.

Es erscheint äußerst interessant, dass für Dudamel und andere El Sistema-VertreterInnen der Tod zahlreicher ManifestantInnen kein annähernd so großes Problem darstellte, wie der Tod eines Musikschülers. Dies zeigt in gewisser Weise die enge Verbindung zwischen den Mitgliedern von El Sistema auf. Ollantay Velásquez, der Dirigent des Orchesters in dem Cañizales spielte, äußerte sich etwa folgendermaßen: „Ich fühlte mich ohnmächtig, so als ob ich mein Kind verloren hätte“ (Original: „Me sentí impotente, como si hubiera perdido a mi hijo“).³²⁰

Das Begräbnis von Cañizales wurde von zahlreichen Orchestermitgliedern genutzt, um sich auch musikalisch von ihrem Kameraden zu verabschieden. Zu Ehren von Cañizales wurde eines seiner Lieblingswerke, die 7. Symphonie von Beethoven aufgeführt.³²¹ Auch Fahnen und Trainingsanzüge in den Farben der venezolanischen Flagge wurden gezeigt.³²² Diese sind zum einen typisch für die internationalen Auftritte der venezolanischen Jugendorchester, sie verdeutlichen aber auch den Patriotismus und die gesellschaftliche Dimension des Ereignisses.

Im Anschluss an das Begräbnis zeigten sich auch einige Jugendliche mit einem Plakat auf dem stand:

El Sistema no puede salir igual ... Cañizales no era un terrorista, él solo quería un mejor país, sin corruptos ni asesinos, sin dictadura³²³ (dt. El Sistema kann nicht gleich weitermachen ... Cañizales war kein Terrorist, er wollte nur ein besseres Land, ohne Korruption, Mörder und Diktatur).

Mit dieser Botschaft wollten ManifestantInnen Cañizales ins rechte Licht rücken und ausdrücken, dass der Einsatz für ein besseres Land ohne Korruption, Mord und Diktatur nicht mit Terrorismus gleichzusetzen sei. Gleichzeitig forderten sie indirekt auch El Sistema zu einem Kurswechsel auf.

4.4.9.2.4 Der Fall Wuilly Arteaga

Wie Angelo Florez de Andrade in seinem Artikel „Wuilly Arteaga y su violín: una lucha contra la dictadura venezolana“³²⁴ schildert, zählte Arteaga zu einer Gruppe von MusikerInnen, die ihren Protest gegen die Regierung auf musikalische Art und Weise ausdrückten. Der in El Sistema

320 Ebd.

321 Bericht über das Begräbnis auf Notitotal: <http://notitotal.com/2017/05/05/video-sinfonica-juvenil-dio-ultimo-adios-armando-canizales/> (Zugriff: 13.12.2017)

322 Bilder vom Begräbnis von Cañizales: http://www.cooperativa.cl/noticias/mundo/venezuela/velorio-de-joven-musico-que-fallecio-durante-manifestaciones-en-venezuela/2017-05-05/173149_7.html#top-galeria (Zugriff: 28.11.2017)

323 Fotos von Jugendlichen, die gegen die Gewalt gegen DemonstrantInnen protestieren: http://www.el-nacional.com/noticias/entretenimiento/musicos-del-sistema-protestaron-por-muerte-armando-canizales_180520?fb_comment_id=508341172623617_509664185824649 (Zugriff: 28.11.2017)

324 Artikel von Angelo Florez de Andrade über Wuilly Arteaga: <https://es.panampost.com/angelo-florez/2017/07/30/wuilly-arteaga-y-su-violin/> (Zugriff: 27.11.2017)

ausgebildete Straßenmusiker Arteaga wurde bekannt, da er gemeinsam mit seiner Freundin inmitten von Rauchgas die venezolanische Hymne „Gloria al Bravo Pueblo“ spielte und immer wieder rief „Respektiert die Hymne“ (Original „Respeten el himno“).³²⁵ Nachdem ihm Einsatzkräfte der guardia nacional die Geige ruinierten wurde er auch international als „Violinista de la libertad“ bekannt.³²⁶ Infolge der internationalen Aufmerksamkeit wurde er in die USA eingeladen und spielte dort unter anderem beim „Gedenken an die Opfer des Kommunismus“. Er trat auch in einer CNN-Sendung auf, um auf die miserable Lage in Venezuela aufmerksam zu machen und forderte, dass die Regierung die Stimme des Volkes respektieren sollte.³²⁷

Im Rahmen weiterer Proteste kam es daraufhin zur Gefangennahme des bekannten Musikers. Die Festnahme des Straßenmusikers Wuilly Arteaga ereignete sich im Rahmen des von der „Mesa de Unidad Democratica“ ausgerufenen öffentlichen Streiks, am 27. Juli 2017.³²⁸ Nachdem Arteaga wegen fadenscheiniger Anschuldigungen (öffentliche Aufhetzung und Besitz von entzündbaren Substanzen) mehrere Wochen nicht freikam, wurde Dudamel öffentlich von José Miguel Vivanco, dem amerikanischen Direktor von Human Rights Watch dazu aufgefordert, sich für die Enthaftung von Arteaga einzusetzen³²⁹. Aus Regierungskreisen wurde schließlich auch kolportiert, dass sich neben dem ehemaligen spanischen Premierminister Jose Luis Rodríguez Zapatero auch Dudamel für die Freilassung des Künstlers, eingesetzt habe.³³⁰ Arteaga, ein Symbol des musikalischen Widerstandes, wurde schließlich am 15 August freigelassen. Er erlitt nach eigenen Angaben einen Gehörschaden und zahlreiche andere Verletzungen, die von der brutalen Behandlung während der Inhaftierung herrühren. Arteaga inspirierte auch so manche andere MusikerInnen aus El Sistema dazu, friedlich und mit Hilfe ihrer Instrumente für ihre Rechte einzutreten (siehe Bilder³³¹). Arteaga kann eindeutig dem Typus „Artist as activist“ zugeordnet werden. Im Gegensatz zu Cañizales wählte er eine künstlerische Form des Protests und konnte dadurch sogar internationale Aufmerksamkeit erregen.

325 Youtube: Arteaga musiziert bei Demonstration: <https://www.youtube.com/watch?v=WUHMmCYPfqM> (Zugriff: 27.11.2017)

326 Youtube: Fernsehbericht über Wuilly Arteaga: <https://www.youtube.com/watch?v=PSvRy9rcgQc> (Zugriff: 27.11.2017)

327 Youtube: CNN berichtet über Wuilly Arteaga: <https://www.youtube.com/watch?v=KbV1uceLbfg> (Zugriff: 27.11.2017)

328 Bericht in der Zeitung El Nacional über Wuilly Arteaga: http://www.el-nacional.com/noticias/protestas/gnb-detuvo-violinista-wuilly-arteaga_195539 (Zugriff: 27.11.2017)

329 Artikel über die Intervention bekannter Persönlichkeiten (u.a. Dudamel) für die Freilassung von Wuilly Arteaga: <http://www.unbombazo.com/2017/08/12/dudamel-detencion-wuilly-arteaga/> (Zugriff: 27.11.2017)

330 Platea Magazine berichtet über die Intervention Dudamel´s im Fall Arteaga: <https://www.plateamagazine.com/opinion/3069-gustavo-dudamel-intermedio-en-la-liberacion-del-violinista-venezolano-wuilly-arteaga> (Zugriff: 27.11.2017)

331 Fotos von protestierenden MusikerInnen auf Univision: <http://www.univision.com/noticias/crisis-en-venezuela/en-fotos-el-asesinato-de-un-violista-lanza-a-los-musicos-venezolanos-a-protestar-en-las-calles-fotos> (Zugriff: 28.11.2017)

Zusammenfassung und Ausblick:

Den Großteil der Proben- und Aufführungszeit entspricht das Verhalten der MusikerInnen von El Sistema dem Typus „Artist as experiencer“. Es wird sich zeigen, ob musikalischer Aktivismus, wie jener von Wuilly Arteaga, in Zukunft häufiger beobachtet werden kann. Betrachtet man jedoch die Haltung der meisten führenden MitarbeiterInnen von El Sistema, so liegt der Verdacht nahe, dass politischer Aktivismus von El Sistema eher gehemmt als gefördert wird. Eventuell kann das Beispiel von Wuilly Arteaga jedoch als Inspiration für künstlerisch artikulierten Widerstand dienen.

Neben einzelnen El Sistema-Mitgliedern gibt es zahlreiche andere venezolanische MusikerInnen, die wie Gabriela Montero, in den letzten Jahren öffentlich ihre Stimme erhoben haben. Es fällt jedoch auf, dass es vor allem SolokünstlerInnen waren.

Der berühmte Sänger Jesús Miranda, besser bekannt unter dem Künstlernamen Chino/Chyno bekundete nicht nur seine Ablehnung gegenüber der Regierung, sondern nahm auch an Protesten in Caracas teil.³³² Auch bei ihm wird jedoch Kunst und Aktivismus nicht verschmolzen.

Frank de Vita sieht es beispielsweise als seine Pflicht an, auf die Lage von Venezuela im Ausland hinzuweisen („Yo tengo que multiplicar esta información y llevarla a todas partes del mundo“³³³)

Wie Dudamel engagiert sich de Vita aber eher im Rahmen von Interviews und nicht auf künstlerische Art und Weise.

4.4.9.3 Exodus zahlreicher MusikerInnen

Generell kann man beobachten, dass viele venezolanische MusikerInnen, auch von El Sistema, emigrieren. Gerade die hervorragend ausgebildeten SpitzenmusikerInnen des klassischen Sektors, finden im Ausland oft gute Jobangebote vor. In einem Artikel in der Zeitung *Clímax* berichtet Sergio Moreno von der Flucht zahlreicher El Sistema-Mitglieder. Aufgrund der enormen Dichte, kann der Abfluss von MusikerInnen heute, im Gegensatz zu früheren Jahren überwiegend kompensiert werden. Trotzdem sei die Qualität der Toporchester in den letzten Jahren gesunken. Der Ausstieg aus El Sistema wird von manchen als Verrat gesehen, andere haben jedoch Verständnis für den Exodus. Besondere Aufmerksamkeit erlangte der Fall einer Musikerin, die während einer Auslandstournee, „desertierte“, ohne irgendjemandem Bescheid zu geben. Sistema-intern wurde dies laut Moreno als Skandal bewertet und als Reaktion ein verpflichtendes Loyalitätsabkommen eingeführt, das alle MusikerInnen die an Auslandsreisen teilnehmen, unterzeichnen müssen. Zudem

332 Youtube: Video von den Protesten in Caracas: https://www.youtube.com/watch?time_continue=44&v=LWXcbumd-XU (Zugriff: 28.11.2017)

333 Youtube: Video mit Frank de Vita: <https://www.youtube.com/watch?v=ZFx80cZFyiI> Minute: 5:25-5:50 (Zugriff: 27.11.2017)

wurde aus Sicherheitsgründen verboten, dass einzelne Mitglieder ihre Flüge umbuchen, um einige Tage Urlaub anzuhängen. Die genaue Anzahl der MusikerInnen, die sich ins Ausland abgesetzt hat, ist unbekannt. Anthony Oviedo, einer jener Musiker, die sich absetzten, berichtet jedoch, dass 2014 die erste größere Emigrationswelle stattfand. Grund für viele war die prekäre Sicherheitslage.³³⁴ Seither hat sich die Lage in Venezuela eher noch verschärft, was noch mehr KünstlerInnen zum Emigrieren veranlasste. Einige TopmusikerInnen wanderten in die USA, nach Europa, oder auch in die umliegenden Staaten aus. Aufgrund des hohen Anteils ehemaliger El Sistema-MusikerInnen wird etwa das mexikanische Orquesta Filarmónico de Jalisco bereits „Simón Bolívar C“ genannt.³³⁵ Im Folgenden soll über das Schicksal einiger dieser EmigrantInnen, berichtet werden:

4.4.9.3.1 Àngel Hernández

Àngel Hernández absolvierte alle Stufen der Musikausbildung von El Sistema. Nachdem er in zahlreichen Auswahlorchestern, unter anderem unter der Leitung von Gustavo Dudamel, als Instrumentalist tätig war, entschloss er sich dazu, Komposition zu studieren. Hernández erzählt, dass er mehrere Male pro Jahr ausgeraubt wurde. Eines Tages wurde er sogar mit einer Pistole bedroht. Dies ließ in ihm den Entschluss reifen, Venezuela zu verlassen. Unterstützt von Abreu und El Sistema erhielt er schließlich ein Stipendium für einen Studienaufenthalt in Wien. Nach Ablauf des Stipendiums kehrte er jedoch nicht nach Venezuela zurück. Zumindest in seinem Fall gab es jedoch keine Vorwürfe von Seiten El Sistema's. Deswegen kann er es sich auch gut vorstellen, nach Venezuela zurückzukehren und für El Sistema zu arbeiten, sobald sich die Situation in seinem Heimatland gebessert hat.

4.4.9.3.2 Emirzeth Enriquez

Emirzeth Enriquez spielte sich als Geigerin über die Regionalorchester und Auswahlorchester bis ins Simón Bolívar Orchester unter Gustavo Dudamel. Sieben Jahre lang tourte sie mit dem Vorzeigorchester durch die ganze Welt. Eines Tages wurde sie jedoch entführt und man verlangte 10 000 Lösegeld. Nachdem das Geld nicht bezahlt werden konnte, kam sie schließlich mit viel Glück, aber vollkommen verängstigt und leicht traumatisiert frei. Als ihr 2017 ein Geigenprofessor der Linzer Bruckneruni anbot, ihr Studium in Linz abzuschließen, nahm sie dieses Angebot dankend an. Im Interview erzählt sie, dass sie in Linz vor allem die Ruhe und Sicherheit schätze.

334 Sergio Moreno: „El autoritarismo en El Sistema llegó a Gustavo Dudamel.“ in der Zeitung Clímax URL: <http://elestimulo.com/climax/autoritarismo-y-fuga-de-talentos-grietas-de-el-sistema-de-orquestas/> (Zugriff: 27.11.2017)

335 Ebd.

Ihr Austritt aus El Sistema wurde infolge der Situation in Venezuela von den meisten KollegInnen unterstützt und mitgetragen.

4.4.9.3.3 Silvia Ruiz

Im Gegensatz zu Angel Hernández Lovera und Emirzeth Henriquez, studierte Silvia Ruiz an einem gewöhnlichen Konservatorium Musik. Silvia Ruiz emigrierte mit 22 Jahren zunächst nach Texas, um in der Musikuniversität von Waco ihr Klavierstudium fortzusetzen. Danach führte sie ein postgraduales Musikstudium nach Wien. Ruiz stammt aus einer relativ gut situierten Familie. Ihre Mutter ist Zahnärztin und ihr Vater Ingenieur. Trotz dieser privilegierten Situation kommt es für sie zur Zeit nicht in Frage nach Venezuela zurückzukehren, da neben fehlender medizinischer Versorgung und Nahrungsmittelengpässen, ständig mit Gewaltverbrechen gerechnet werden muss. Ruiz erzählt davon, dass sich alleine in ihrem Verwandten- und Bekanntenkreis zahlreiche schreckliche Vorkommnisse ereigneten. Neben Entführungen, Überfällen und Unfällen auch eine Vergewaltigung.

Heute studiert Ruiz in Wien Politikwissenschaften, da sie erkannte, dass sie weder für den Beruf als Konzertpianistin, noch als Klavierlehrerin geschaffen sei.

4.4.9.4 *Politische Haltungen von MusikerInnen und allgemeine Tendenzen*

Vergleicht man die unterschiedlichen politischen Herangehensweisen von KünstlerInnen, in Venezuela, lassen sich gewisse Muster erkennen:

Institution vs. SolokünstlerIn

Institutionell verankerte KünstlerInnen tendieren eher zu einer konservativen und nicht-polarisierenden Haltung, während SolokünstlerInnen weniger Bedenken haben müssen, ihre politische Meinung kundzutun.

Berichten vs. Argumentieren vs. Demonstrieren/Aktivismus

Unterschiedliche Kontexte führen zu unterschiedlichen Methoden. Politisch engagierte KünstlerInnen wechseln zwischen Berichterstattung, Argumentation und Demonstration/Aktivismus. Berichterstattung dient vor allem der Verbreitung von Information und der Bewusstseinsbildung. Argumentation findet dort statt, wo ein Problem bereits kontrovers diskutiert wird. Aktivismus kann als Form der Argumentation verstanden werden, die mittels physischer Präsenz Aufmerksamkeit erregen, und die Dringlichkeit des Anliegens signalisieren will.

Celebrity vs. Unbekannt

Bekannte Persönlichkeiten können ihr mediales Gewicht dazu nützen, etwa durch Interviews, in den politischen Diskurs einzugreifen. Unbekannten KünstlerInnen bedienen sich der soziale Medien, und können an Straßenprotesten und anderen kreativen Formen des Protests teilnehmen.

Sprache vs. Musik

Die dominierende Form der politischen Agitation scheint Sprachliche Äußerungen können als dominierende Form der politischen Agitation gewertet werden. Rein musikalischer Protest, wie jener von Wuilly Argeata lebt vom Kontext (zB. Öffentliche Demonstration) und kann aufgrund seiner Ungewöhnlichkeit Aufmerksamkeit erregen. Zum Teil wird Sprache auch mit Musik verbunden (Protestsong, Titel eines Instrumentalstücks).

Aktiv vs. Passiv

Neben den unterschiedlichen Formen von Artistic Citizenship und politischem Engagement, gibt es für KünstlerInnen natürlich auch die Möglichkeit, sich angepasst zu verhalten und die politische Gesinnung, so es eine gibt, für sich zu behalten.

Exil vs. Im Land bleiben

Obwohl Emigration oft mit der allgemeinen wirtschaftlichen Lage und dem Thema Gewalt/persönliche Sicherheit in Verbindung steht, kann es in Fällen starker staatlicher Repression für KünstlerInnen auch aus politischen Gründen notwendig sein, auszuwandern.

4.4.9.5 Der politische und gesellschaftliche Einfluss von El Sistema

Wenngleich über den Einfluss von El Sistema auf politische und gesellschaftliche Entwicklungen logischerweise keine empirischen Forschungen vorliegen, erscheint es mir trotzdem sinnvoll anhand der Beispiele einzelner Personen und der offiziellen Haltung von El Sistema einige Tendenzen aufzuzeigen.

Wie bereits gezeigt wurde, übt El Sistema einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf seine SchülerInnen aus. Zudem kann bei einem Projekt das über 40 Jahre hinweg existiert, und zur Zeit an die 800 000 MusikschülerInnen zählt, durchaus von einem gesamtgesellschaftlich relevanten Phänomen gesprochen werden. Hinzu kommt die große mediale Präsenz von El Sistema im In- und Ausland.

Meiner Meinung nach spielt und spielte El Sistema keine unbedeutende Rolle bei der Einung der stark polarisierten Gesellschaft, wenngleich es aktuell stark von der Regierung vereinnahmt wird. Der kostenlose Zugang, führte zu einer relativ ausgewogenen Repräsentation aller gesellschaftlichen Schichten. Wie auch Baker zeigt, ist El Sistema längst kein Projekt für die arme Unterschicht, sondern auch für die Mittel- und Oberschicht.³³⁶ Dies bestätigt beispielsweise auch die Chorleiterin Iraida Pineda:

So wie das Kind vom Gouverneur bei uns ist, sind auch die Kinder der Putzfrau bei uns. Und das Schönste ist, dass sie hier alle gleich sind, weil wir sie alle gleich behandeln.“³³⁷

Die breite politische Unterstützung sowohl von rechter als auch linker Seite, macht El Sistema außerdem zu einem Ort an dem Menschen mit völlig unterschiedlichen ideologischen Anschauungen gemeinsam musizieren. Dies führt dazu, dass El Sistema lange Zeit als politisch neutral galt. Dies bestätigt auch Ollantay Velásquez, der Dirigent des Orquesters in dem Armando Cañizales spielte.

En sus 42 años, El Sistema logró mantener una posición imparcial. Se ha mantenido así hasta hoy.³³⁸
(dt. In den 42 Jahren seines Bestehens hat es El Sistema verstanden eine unparteiische Position beizubehalten. Diese Einstellung hält sich bis heute.)

Obwohl diese Einschätzung aus heutiger Sicht nicht mehr haltbar ist, soll im Folgenden nach Gründen für den lange Zeit verbreiteten Ruf der Unparteilichkeit von El Sistema gesucht werden:

- a) Erstens stand bei El Sistema immer die Kunst an erster Stelle und politische Divergenzen wurden hintangehalten. Als Beispiel dafür kann etwa das weiter oben erwähnte Verhalten Dudamels kurz vor dem Paro Petrolero (Generalstreik 2002) genannt werden.
- b) Zweitens galt El Sistema zuallererst als Bildungsstätte für Kinder und Jugendliche. Politik scheint für die jüngeren TeilnehmerInnen schon aufgrund ihres Alters keine wichtiges Thema zu sein. Während bei den kleineren Kindern Politik naturgemäß keine große Rolle spielt, kann man El Sistema jedoch vorwerfen, dass politisches Engagement auch bei den Jugendlichen eher gehemmt als gefördert wurde. Besonders problematisch erscheint diese Stallorder vor dem Hintergrund der zunehmenden staatlichen Einflussnahme. Das Verbot an Protesten teilzunehmen, kann als rigider Eingriff in die Privatsphäre gewertet werden, der unter anderem die finanzielle Abhängigkeit widerspiegelt.

336 Vgl. Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014 (S. 93-98)

337 Übersetzung des Autors gemäß der folgenden Quelle: „„El Sistema“ Lichtblick in Krisenzeiten“ Artikel in BR Klassik von Rebecca Friedmann: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/el-sistema-venezuela-krise-100.html> (Zugriff: 1.2.2018)

338 New York Times berichtet über Cañizales: <https://www.nytimes.com/es/2017/06/14/canizales-venezuela-sistema-musica/> (Zugriff: 26.11.2017)

c) In Bezug auf die Werte und das Leitbild der Organisation kann festgestellt werden, dass lange Zeit musikalische Exzellenz oberste Priorität besaß. Mit der Machtübernahme durch die sozialistische Regierung wurden nach außen hin zunehmend andere Ziele wie Inklusion, Teamfähigkeit, Disziplin, kulturelle Bildung und prosoziales Verhalten als Kernaufgaben dargestellt. Dies entspricht zwar einem diskursiven Kurswechsel, es handelt sich jedoch um einen, der über fast alle politische Lager hinweg positiv betrachtet wurde und deshalb kaum polarisierendes Potential in sich barg.

d) Obwohl zuerst Chávez und später Maduro versuchten El Sistema als ihr eigenes Projekt zu verkaufen und es als nationale und internationale Propaganda verwendeten, wurde der wesentliche Charakter des Musikschulprojekts kaum verändert.

e) Last but not least können die Betonung des Kollektivs und der allen Menschen eigenen *conditio humana*, als einende Botschaft verstanden werden.

All diese Faktoren haben meiner Meinung nach in den letzten Jahrzehnten das Image von El Sistema beeinflusst. *Artistic Citizenship*, im Sinne aktiven politischen Engagements wurde von El Sistema eher gehemmt, wogegen Zusammenhalt und der Fokus auf das gemeinsame kulturelle Interesse hochgehalten wurde. Man kann dies positiv (weniger gewaltsame Eskalation), oder negativ (keine politische Veränderung) beurteilen.

Die stabilisierende Wirkung des Musikschulsystems für Venezuela darf also nicht unterschätzt werden. Gerade in der jetzigen extrem angespannten, hochexplosiven Situation, und vor dem Hintergrund eines möglichen Bürgerkriegs, erscheint die einende Funktion El Sistema's mehr denn je gefragt zu sein. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob es nicht auch Momente gab, in denen El Sistema seine privilegierte Position zugunsten eines politischen Wandels aufs Spiel hätte setzen können und sollen. (vgl. Zitat Angel Hernández) Diese Überlegungen mögen hypothetisch und damit obsolet erscheinen, sie zeigen jedoch sehr schön, dass in Zeiten politischer Repression, Unsicherheit und Radikalisierung, die Rolle von Musik eine völlig andere sein kann, als in Zeiten politisch-demokratischer Stabilität, gegenseitiger Akzeptanz und freier Meinungsäußerung.

Dudamels Verhalten bis zum Jahr 2017 stand jedenfalls repräsentativ für eine, in El Sistema weit verbreitete, a-politische aber nicht a-soziale Haltung. El Sistema wird von vielen Menschen auch heute noch als einer der wenigen Lichtblicke in Venezuela gesehen. Diese Haltung spiegelt sich auch im Artikel der Journalistin Rebecca Friedmann wider. Sie zitiert in ihrem Text auch eine Mitarbeiterin von El Sistema, die aufgrund befürchteter Repressionen anonym bleiben wollte:

Als Maestro Abreu und Gustavo angegriffen wurden (m.E.: von der Regierung), haben wir uns

gedacht: Wie kommen sie darauf, das einzige zu beschädigen, was hier noch funktioniert? El Sistema gibt es ja nicht erst seit dieser Regierung, es ist viel älter und hat schon viele verschiedene Regierungen miterlebt. Und alle Regierungen werden irgendwann von anderen abgelöst. Die Sache ist, sie zu überleben - denn die Kultur überlebt Regierungen.³³⁹

Diese Einschätzung verdeutlicht, dass El Sistema von manchen auf eine Ebene mit anderen zentralen Bereichen wie Gesundheit und Sicherheit gestellt wird, und dass das Engagement des Staates für El Sistema nicht ignoriert wird. Gleichzeitig kann man spekulieren, dass ein vollständiger Bruch mit El Sistema wahrscheinlich auch für Maduro nicht unbedeutende Konsequenzen hätte. Diese Einschätzung teilt auch der venezolanische Journalist Andy Robinson, der etwa im Fall Cañizales eine schwerwiegende Ruptur und einen nationalen wie internationalen Vertrauensverlust der Regierung sieht.

Original: La muerte de Cañizales y la reacción del mundo de la música clásica en Venezuela, ha destruido uno de los pocos elementos de la promoción internacional del gobierno que quedaban.³⁴⁰

Die El Sistema-Geigerin Emirzeth Henriquez wehrt sich jedoch gegen allzu hohe Erwartungen bezüglich des Einflusses von El Sistema. Sie begründet dies damit, dass eine Kultureinrichtung, im Gegensatz zu wirtschaftlichen Institutionen wie der Erdöl-Branche lediglich symbolische Bedeutung habe. (vgl. Interview mit Emirzeth Henriquez im Anhang)

4.4.10 Pädagogische Konsequenzen der Phase 4 – Education as/for Artistic Citizenship

David J.Elliott fordert, dass in der Musikerziehung von Beginn an, auf die soziale Funktion von Musik und die soziale Verantwortung von Musikschaaffenden, hingewiesen werden soll. Wenn Elliott von sozialer Verantwortung spricht, verlangt er mehr als Bewusstseinsbildung. Er fordert eine Erziehung hin zu engagierter Kunst. Gleichzeitig erkennt er jedoch, dass der Appell „Engagiert euch!“ nicht ausreicht. Vielmehr erscheint Engagement nur in Verbindung mit einem Verständnis der gesellschaftlichen Verhältnisse sinnvoll und nützlich. „Music Education as/for Artistic Citizenship“ sei also eine Ausrichtung des Musikunterrichts, die neben einer künstlerischen auch eine soziale, kulturelle, ethische und politische Erziehung beinhaltet.³⁴¹

339 Bayern-Klassik über die Krise in Venezuela und El Sistema: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/el-sistema-venezuela-krise-100.html> (Zugriff: 28.11.2017)

340 La Vanguardia berichtet über die Demonstrationen: <http://www.lavanguardia.com/internacional/20170507/422343873153/violinista-muerto-venezuela-manifestaciones.html> (Zugriff: 28.11.2017)

341 Vgl. Elliott, David J.: „Music Education as/for artistic citizenship“. In: Music Educators Journal. Jahrgang. 99. Nummer 1. 2012 (S. 22)

Elliott's Forderung erscheint zwar lobenswert, man muss sie aber in Bezug auf ihre Durchführbarkeit kritisch betrachten. Es müsste geklärt werden, wie Musikunterricht soziale Kompetenzen fördern und prosoziale Einstellungen und Bereitschaften auslösen kann. Ein weiteres Fragezeichen steht hinter der Vermittlung von moralischen Überzeugungen. Einerseits gilt es freie und emanzipierte BürgerInnen heranzuziehen. Andererseits lebt eine Gemeinschaft auch von „eingeebten“ Werten (=Haltungen) wie Solidarität, Hilfsbereitschaft, Bereitschaft zu Partizipation, Engagement und Fleiß.

Wenn Elliott vorschlägt, neben Gesprächen über Musiktheorie auch solche über Freire, Marx, Foucault und Derrida zu führen³⁴², so stellt dies natürlich einen Kanon dar, der eindeutig einer gewissen politischen Richtung zugeordnet werden kann. Wie Woodford richtigerweise kritisiert, kann man sich nie sicher sein, ob eine Gesellschaft und deren Institutionen, also auch deren Bildungssystem, nicht korrupt seien.³⁴³ In diesem Fall würde wohl statt Freire und Marx, Hitler und Stalin zitiert.

Auch Colwell's Kritik geht in diese Richtung:

One can easily find artistic citizenship in every country in the world: Venezuela is a present example where artistic citizenship is promoted through social programs using great music supported by the World Bank and others and resulting in a reasonable type of citizenship based on the poll numbers for Ex-President Chávez. I assume that Elliott supports the West-East Divan Orchestra project that brings together students from Mid-East countries, where artistry for great music has little to do with the political and religious citizenships of sending countries.³⁴⁴

Auf ironische Weise nennt Colwell hier zwei Beispiele, die in seinen Augen nicht unbedingt zur Form von Artistic Citizenship führen, die Elliott intendiert. Damit kritisiert er die idealisierte und pauschale Forderung Elliott's nach Erziehung zu Artistic Citizenship.

Woodford macht ebenfalls auf die Gefahr einer „pedagogy of lies“³⁴⁵ aufmerksam. Man könnte von einem Teufelskreis sprechen. Korrupte Schule verführt die SchülerInnen zu korrupter und unkritischer Denkweise und führt damit zu einer korrupten Politik, die wiederum das Schulwesen manipuliert.

Musikerziehung wird zumeist staatlich subventioniert, beziehungsweise vom Gemeinwesen koordiniert und administriert. In gut funktionierenden Gemeinschaften wird die Forderung Elliott's

342 Vgl. Ebd. (S. 26)

343 Woodford, Paul: „The Eclipse of the public.“. In: Philosophy of Music Education Review. Jahrgang 22. Nummer 1. Indiana University Press 2014 (S. 27)

344 Colwell, Richard: „Response to David Elliott's Music Education as/for Artistic Citizenship“. In: Philosophy of Music Education Review. Jahrgang 22. Nummer 1. Indiana University Press 2014 (S. 106-108)

345 Woodford, Paul: „The Eclipse of the public.“. In: Philosophy of Music Education Review. Jahrgang 22. Nummer 1. Indiana University Press 2014 (S. 26)

nach einer antiautoritären Erziehung wohl bis zu einem gewissen Grad einzulösen sein. Gerade in jenen Gemeinschaften, in denen Kritik aber am meisten benötigt würde, wird sie wohl kaum vom regierenden Teil der Gemeinschaft gefördert oder gar gelehrt.

Als bestes Beispiel könnte man den Iran heranziehen, wo öffentliches Singen, mit Ausnahme religiöser Gesänge, vollkommen verboten ist. Dieses Beispiel illustriert jedoch auch das Potential, das die iranischen Machthaber öffentlichen musikalischen Darbietungen beimessen.

Bringt man die oben genannten Argumente gegen Elliott vor, muss man jedoch sehr vorsichtig sein, dass man nicht unter dem Deckmantel der antiautoritären Erziehung und dem Schutz vor Ideologien einer „pathologischen Angst vor Kontroversen“ Vorschub leistet, wie John Dewey es formuliert.

Letzterer warnt davor, mit einem Argumentum ad baculum (lt. Angst), jegliche politische Diskussion und Reflexion aus der Schule zu verbannen und dadurch eine noch leichter manipulierbare Gesellschaft zu generieren.³⁴⁶

Meiner Ansicht nach sollte im Rahmen des Musikunterrichts vor allem über das politische Potential von Musik nachgedacht werden und gleichzeitig eine positive Einstellung gegenüber politischem und gesellschaftlichem Engagement vermittelt werden. Musik mit und ohne Text soll als eine Form gewaltlosen Protests und Möglichkeit des zivilgesellschaftlichen Empowerments dargestellt werden.

In Bezug auf politische Bildung schreibt etwa das BMUK, dass die SchülerInnen zu politischer Partizipation angeleitet werden sollen. Diese Vorgabe wird verbunden mit einem Kompetenzmodell, das die Sach-, Methoden-, Urteils- und Handlungskompetenz beinhaltet. Dem Umstand, dass politische Partizipation immer auch mit Motivation und Volition in Verbindung steht, trägt das Kompetenzmodell insofern Rechnung, als es davon ausgeht, dass Kompetenz immer aus den drei Teilkompetenzen Fähigkeit, Fertigkeit und Bereitschaft besteht.³⁴⁷

Musikalische Bildung lässt sich meiner Meinung nach vor allem als Beitrag zur Methoden- und Handlungskompetenz verstehen. Außerdem kann das Erlernen eines Instrument als Fertigkeit betrachtet werden, die zu musikalischer Form des Protests befähigt. Bereitschaften werden zumeist nicht theoretisch erworben werden, sondern hängen von Einstellungen und Erfahrungen ab. In diesem Kontext erscheint ein handlungsorientierter Unterricht sinnvoll.

Mary Schmidt Campbell weist darauf hin, dass etwa in der New Yorker Tisch School versucht wird, Kunst als Antwort auf gesellschaftliche Probleme und Phänomene zu verstehen, indem

346 Vgl. Dewey, John: „Education and Social Change,“. In: Ratner, Joseph (Hrsg.): *Intelligence in the Modern World: John Dewey's Philosophy*. Random House. New York 1939, (S. 696)

347 Homepage des Bundesministeriums für Unterricht, Kompetenzmodell:

https://www.bmb.gv.at/schulen/unterricht/ba/glv_kompetenzmodell_23415.pdf?61ed9f (Zugriff: 13.09.2017)

StudentInnen der genannten Einrichtung dazu angehalten werden, selbst kreativ zu werden und dabei Bezüge zu ihrer Umwelt herzustellen.³⁴⁸

Es gibt noch zahlreiche weitere Möglichkeiten, politisches Engagement in den Musikunterricht einzubauen. Im Folgenden werden einige Beispiele vorgestellt: Durchführung einer Benefizveranstaltung; Künstlerische Performance im Rahmen einer Demonstration; Musizieren in Seniorenheimen; Musikworkshop mit Behinderten usw.

Politische Sach- und Urteilskompetenz kann jedoch nicht als zentrales Lehr- und Lernziel des Musikunterrichts aufgefasst werden. Dies bedeutet aber nicht, dass politische Sachverhalte und Urteile nicht für die Musikproduktion fruchtbar gemacht werden können. Wenn etwa die Ungleichverteilung von Vermögen im Geographieunterricht besprochen wird und infolgedessen ein Benefizkonzert für Notleidende durchgeführt wird, so stellt dies eine gelungene Form fächerübergreifenden Denkens und Handelns dar. Werden im Rahmen des Konzertes auch noch Lieder dargeboten, die eine Änderung des Wirtschaftssystems fordern, so kann man nicht nur von Symptombekämpfung, sondern auch von einer musikalischen Form politischer Kritik sprechen. Die Auswahl von Liedern stellt meiner Meinung nach auch jenen Punkt dar, der aus politischer Sicht am ehesten polemisch diskutiert werden kann. Wie oben gesehen können Lieder mit positiven Emotionen verbunden werden, auch wenn der Text nicht restlos überzeugt, oder gar nicht so genau analysiert wird.

Man könnte nun einwenden, dass Liedersingen eine Paradeform der Indoktrination sei, und eine derartige politische „Erziehung“ deshalb abgelehnt werden müsste. Meiner Meinung nach besteht jedoch ein Unterschied zwischen Indoktrination und der Vermittlung von Werten. Dieser Unterschied liegt darin, dass Indoktrination zu einem unhinterfragten Weltbild tendiert, während die Vermittlung von Werten den Versuch unternimmt, die Werte zu begründen, Gegenpositionen bewusst aufgreift und Diskussionen über kontroverse Themen zulässt und fördert. Trotzdem muss man sich stets bewusst sein, dass politische Sozialisation, Erziehung und Bildung generell im Spannungsfeld zwischen „Herrschaft und Freiheit, Kollektivgeist und Individualität, Tradition und sozialem Wandel“³⁴⁹ vorgenommen wird. Dass in gewissen Staaten nicht über alles diskutiert werden kann, zeigt bis zu einem gewissen Grad das Grundgesetz und das Verbotsgesetz.

Im Rahmen der politischen Bildung gibt der österreichische Staat außerdem die Vermittlung von Haltungen („positive Emotionen gegenüber demokratischen Grundwerten zeigen“) und

348 Schmidt Campbell, Mary: „The role of the Arts in a Time of Crisis“. In: Martin, R. Schmidt-Campbell, M. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. A public voice for the arts*. Routledge. New York 2006 (S. 26, 29)

349 Greiffenhagen, Sylvia: „Bildung“. In: dieselbe (Hrsg.): *Handwörterbuch zur politischen Kultur der Bundesrepublik Deutschland*. Westdeutscher Verlag. Wiesbaden. 2002 (S. 53) Zitiert nach: Dengel, Sabine: *Untertan, Volksgenosse, Sozialistische Persönlichkeit. Politische Erziehung im Deutschen Kaiserreich, dem NS-Staat und der DDR*. Campus. Frankfurt 2005 (S. 103)

Werthaltungen („um Mitgestaltung an demokratischen Prozessen bemüht sein; Toleranz und Konfliktfähigkeit zeigen“³⁵⁰) als Zielvorgabe des Unterrichts aus. Man kann sich nun die Frage stellen, was passieren würde, wenn Individuen keine positive Einstellung gegenüber diesen Haltungen und Werthaltungen entwickeln. Außerdem beweist die Psychologie, dass Haltungen und Werte nur zu einem geringen Anteil auf rationalen Überlegungen basieren, was wiederum meine obiges Argument, wonach bei der Vermittlung von Werten, kritische Reflexion ein wichtiger Bestandteil sei, etwas entkräftet.

Der Unterschied zwischen dem demokratischen und nicht-demokratischen Erziehungsstaat ist also eher ein quantitativer und weniger ein qualitativer, wie auch das folgende Zitat bestätigt:

Was nun den nicht-demokratischen Erziehungsstaat als solchen qualifiziert, ist sein Bestreben, eine Verschiebung dieser notwendigen Balance (m.E.: zwischen Herrschaft und Freiheit, Kollektivgeist und Individualität, Tradition und sozialem Wandel) zugunsten der Pole Herrschaft, Tradition und Kollektivgeist zu erwirken.³⁵¹

Wichtig erscheint also vor allem, dass die Möglichkeit des Hinterfragens besteht und dass diese Tätigkeit auch immer wieder angeregt wird.

Texte von Liedern sollten also nicht nur unhinterfragt auswendig gelernt werden, sondern auch kritisiert, verändert (siehe österreichische Nationalhymne) und ersetzt werden dürfen. Kritische Debatten und Meinungspluralismus sind jedoch nur in einem angstfreien Klima möglich. Axel Honneth spricht in diesem Zusammenhang vom „Ideal angstfreier Differenz“³⁵², das meiner Ansicht nach auch als Bedingung für politische Partizipation unerlässlich ist.

Realistischerweise darf man jedoch sowohl bezüglich des Einflusses der Schule/Musikschule auf die Werthaltung, als auch hinsichtlich der Schaffung eines angstfreien Raumes, nicht zu optimistisch sein.

4.4.11 El Sistema – d

Der Begriff „Artistic Citizenship“ wird zwar selten mit El Sistema in Verbindung gebracht, umso öfter tauchen hingegen die Begriffe „Citizenship“ und „Education for Citizenship“ auf. So heißt es beispielsweise auf der Homepage der Organisation:

In ihrer grundlegenden Essenz, sind die Orchester und Chöre viel mehr als künstlerische Strukturen. Sie sind ein fruchtbarer Untergrund für die Kultivierung von Werten, Fähigkeiten und Haltungen, die

350 Homepage des Bundesministeriums für Unterricht, Politische Bildung:

https://www.bmb.gv.at/schulen/unterricht/uek/polit_kl_25719.pdf?61eci3 (Zugriff: 14.09.2017)

351 Dengel, Sabine: *Untertan, Volksgenosse, Sozialistische Persönlichkeit. Politische Erziehung im Deutschen Kaiserreich, dem NS-Staat und der DDR*. Campus. Frankfurt 2005 (S. 103)

352 Vgl. Honneth, Axel: *Die Idee des Sozialismus*. Suhrkamp. Berlin 2015

für das individuelle, kollektive und bürgerschaftliche Wachsen und Gedeihen wichtig sind.³⁵³

Der derzeitige technische Leiter, Eduardo Méndez formuliert ein Leitbild für El Sistema, das speziellen Wert darauf legt, dass die Werte und Fähigkeiten, die die SchülerInnen erwerben dazu dienen, sensibel auf soziale Probleme zu reagieren und bessere BürgerInnen zu sein. (Original: „... que los impulsa a desenvolverse con gran sensibilidad social y ser mejores ciudadanos“³⁵⁴) Zudem zitiert er Abreu, der behauptet, dass

... in Venezuela viele Menschen durch die Musik gesehen hätten, dass in der Kunst das höchste Talent der Menschheit liege, und dass die musikalische Praxis um so wertvoller sei, da sie eine gemeinschaftliche Tätigkeit darstellt, die dazu einlädt, zu besseren BürgerInnen zu werden. (Original: „... Venezuela ha cambiado para ver en el ser humano el más alto de sus recursos, el más valioso, y más cuando actúa en sociedad, en una práctica que invita a ser cada vez mejores ciudadanos“³⁵⁵)

Auch in der LehrerInnenbildung wird bewusst auf Education for Citizenship hingewiesen. Der ehemalige Direktor von IUDEM Victor Rojas fasste das Leitbild für MusiklehrerInnen folgendermaßen zusammen:

Neben der Vermittlung musikalischer Fähigkeiten, sieht unser Institut seine Aufgabe vor allem darin StudentInnen auszubilden, die auf die Gesundheit, die Entwicklung der Persönlichkeit sowie soziale Aspekte achtgeben und ihre Kunst auf intelligente Weise ausüben. Oberstes Ziel ist es nicht Stars auszubilden sondern verantwortungsvolle BürgerInnen. (Original: „A pesar de sus especificidades, para Rojas todas están unidas en la búsqueda de un profesional apto para aplicar los fundamentos de las formas musicales y para crear ciudadanía. Nuestra exigencia como instituto es tener un estudiante consciente del pensamiento social, del desarrollo personal, responsable de su salud y que domine las expresiones artísticas con inteligencia. Creo que, más allá de la ejecución musical, ésta es nuestra primera labor y debería ser la primera de todo instituto artístico. No queremos crear divos, sino ciudadanos“³⁵⁶)

Die Zielvorgaben von UNEARTE sind nicht minder anspruchsvoll:

Vorstellungskraft, Sensibilität, Emotion, sowie ein Gefühl für die Entstehung und den Ursprung von Traditionen sind wichtige Elemente künstlerischer Erfahrung. Sie sind ein unverzichtbarer Teil auf dem Weg zu einer humanistisch geprägten Form von Citizenship. (Original: „Es así, como el programa

353 Übersetzung des Autors nach: Fundamusical – Programm zur Ausbildung von MusiklehrerInnen: <http://fundamusical.org.ve/educacion/programa-de-formacion-academica-para-jovenes-docentes-y-directores/#.WinYqrgYEbY> (Zugriff: 8.12.2017)

354 Vgl. Interview mit Eduardo Méndez, geführt vom Musikwissenschaftler Javier Romero Naranjo. Erschienen in: *Revista Internacional de Educación Musical*. 4. Nummer. 2016.

355 Vgl. Interview mit Eduardo Méndez, geführt vom Musikwissenschaftler Javier Romero Naranjo. Erschienen in: *Revista Internacional de Educación Musical*. 4. Nummer. 2016. URL: (Zugriff: 10.8.2017)

356 Victor Rojas über die universitäre Musikausbildung und deren Ziele: <https://educacionmusicalvenezuela.blogspot.co.at/2006/06/instituto-universitario-de-estudios.html> (Zugriff: 7.12.2017)

“UNEARTE va a la Escuela” reivindica los procesos relacionados con la imaginación, la sensibilidad, la emoción, la creación y los orígenes de nuestras tradiciones como elementos fundamentales de la experiencia del arte; entendiendo que la enseñanza y la valoración de todas éstas, son parte indispensable en el proceso de construcción de ciudadanía con vocación humanista.“³⁵⁷)

Betrachtet man die obigen Zitate, so könnte man meinen, dass „Education for Citizenship“ ein fester Bestandteil von El Sistema sei. Wie jedoch im Rahmen dieser Abhandlung gezeigt wurde, fördert die Struktur des Unterrichts eher Disziplin und Selbstbeherrschung, als prosoziales Verhalten. Demokratie Lernen sucht man bei El Sistema ebenso vergeblich. Noch düsterer sieht es aus, wenn man nach der von Elliott geforderten, kritischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Zusammenhängen, Ausschau hält. Praktische Beispiele von Artistic Citizenship gibt es, mit Ausnahme von Konzerten im Rahmen öffentlicher Zeremonien, ebenso wenig. Während meiner Einschätzung nach Soziales Lernen und Demokratie Lernen von einem Regelschul-unabhängigen Musikschulsystem erwartet werden dürfen, und mit den oben beschriebenen strukturellen Maßnahmen initiiert werden könnten, beinhaltet Education for Artistic Citizenship auch politisches Lernen, das jedoch nur von gut ausgebildeten Lehrkräften angeleitet werden sollte. Das Konzept von Education for Artistic Citizenship müsste in Venezuela also zuerst in der LehrerInnenbildung verankert werden, um sodann auch im Unterricht zur Geltung zu kommen. Neben allgemeiner Gesellschaftskritik, sollte in einem solchen musikpädagogischen Studium, vor allem auf die gesellschaftlich relevante Produktions-, Rezeptions- und Distributionsebene von Musik hingewiesen werden, um etwa der Realparadoxie der Autonomie der Kunst entgegenzuwirken und das gesellschaftliche Potential von Musik zu betonen. Zudem müsste ein altersgerechtes Curriculum erstellt werden.

Es gibt jedoch auch weniger weitreichende Möglichkeiten, um Partizipation, kritisches Denken und soziales und gesellschaftliches Bewusstsein im Rahmen von musikalischen Aktivitäten anzuregen. Baker nennt etwa das venezolanische Hip-Hop-Projekt „EPATU“ (Escuelas Para las Artes y Tradiciones Urbanas). Über Tanz und Musik können die Kinder und Jugendlichen ihre Bedürfnisse und Wünsche ausdrücken. Politischen Debatten, Recherche und gemeinsamen Projekten wird dabei genügend Zeit eingeräumt.³⁵⁸ Ein weiteres Projekt aus Caracas nennt sich „Tiuna el Fuerte“. Es handelt sich dabei um einen offenen Raum für Kunsterziehung. Jugendliche kommen um Freunde

357 Leitbild der Musikausbildung bei UNEARTE: <https://www.mppeuct.gob.ve/actualidad/noticias/unearte-impulsa-la-transformacion-de-la-educacion-universitaria-en-venezuela> (Zugriff: 7.12.2017)

358 Vgl. McIntyre, J.; Navarrete P.: „Venezuela’s hip-hop revolutionaries.“ URL: <https://www.redpepper.org.uk/venezuela-hip-hop-revolutionaries/> (Zugriff: 16.12.2017) Zitiert nach: Baker, Geoffrey: „Citizens or Subjects. El Sistema in Critical Perspective“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ehtical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 331)

zu treffen und nehmen auch an Workshops teil. Jugendliche Energie soll in diesem Projekt gebündelt und künstlerisch und politisch fruchtbar gemacht werden. Im Gegensatz zu El Sistema ist das Projekt eher unkoordiniert und vieles entspringt dem Zufall. Dies führt jedoch zugleich zu mehr Mitgestaltungsmöglichkeiten für die TeilnehmerInnen.³⁵⁹

Es muss überlegt werden, ob und wie diese beiden innovativen Projekte für eine etwaige Neuausrichtung von El Sistema Pate stehen könnten. Mehr gesellschaftliches und politisches Bewusstsein und Engagement entspräche sowohl Elliott's Konzept von Education for Artistic Citizenship, als auch den offiziellen Ansprüchen der Führungsetage von El Sistema.

4.4.12 Diskursive Täuschung – „Education for Citizenship“ bei El Sistema

Weiter oben, wurde von der „Realparadoxie der Autonomie von Kunst/Musik“ gesprochen. Genauer davon, dass die nicht tatsächlich existierende Autonomie von Kunst, im Diskurs und damit in den Köpfen der Menschen Realität wurde und so schlussendlich auch reale Auswirkungen mit sich brachte.

Ähnlich verhält es sich auch beim Diskurs rund um „Education for Citizenship“ bei El Sistema. Zwar kann man nicht davon sprechen, dass dieses Musikprogramm nicht existieren würde, sehr wohl jedoch davon, dass die von Abreu postulierten Effekte nur teilweise mit der Realität übereinstimmen.

Zum Beispiel wurde El Sistema ab den 90-er Jahren vor allem als soziales Projekt bezeichnet, während in der Realität der Fokus auf die musikalische Ausbildung eindeutig bestehen blieb. Zudem besteht Grund zur Annahme, dass die Strukturen El Sistema's eher Angepasstheit und Diszipliniertheit, als kritisches Bewusstsein und gesellschaftliches Engagement fördern. Ausnahmen wie Wuilly Arteaga bestätigen hier eher die Regel.

Besonders wirksam war die diskursive Verzerrung dabei im Ausland, da der Vergleich mit der Wirklichkeit vollkommen ausblieb. Diese Einschätzung teilt auch der Pianist und Musikpädagoge Marko Rankovic, der die übertriebenen Erwartungen, die in Europa kursierten auch als „Marketing-Gag“ bezeichnet. (vgl. Interview Ranko Markovic im Anhang)

Showcase-Aufführungen, Werbefilme und durchinszenierte Aufenthalte vernebelten ausländischen Gästen zum Teil den Blick. Nur so lässt es sich erklären, dass die internationalen Medien von Abreu, wie von einem Messias sprachen und selbst journalistische und wissenschaftliche Abhandlungen jegliche Ausgewogenheit und Kritik vermissen ließen. Tricia Tunstall nannte ihren

359 Shieh, E.: „„Our grain of sand“: Notes on Venezuela's El Sistema.“ Nicht publiziertes Manuskript. 2012 (S. 4)
Zitiert nach: Baker, Geoffrey: „Citizens or Subjects. El Sistema in Critical Perspective“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 331)

ethnographischen Erfahrungsbericht „Changing Lives“. Eine deutschsprachige Publikation von Michael Kaufmann und Stefan Piendl trägt den Namen „Das Wunder von Caracas“. Auch der folgende Beitrag (siehe Videoquelle³⁶⁰) des CEOs des European Union Youth Orchestras Marcus Marshall, der lange Zeit als Kooperationsprofessor in Venezuela mit El Sistema arbeitete, nennt in einem Beitrag der BBC, El Sistema ein Sozialprojekt, dessen Nebeneffekt ein Weltklasseorchester sei. Meiner Meinung nach verkehrt er damit die wahre Priorität von El Sistema. Ein Weltklasseorchester „passiert“ nicht einfach.

Auch in Bezug auf die positiven Effekte El Sistema´s für die soziale Kompetenz, decken sich offizielle Darstellung und Realität nur bedingt. Zahlreiche musikalische Sozialprojekte weltweit haben gezeigt, dass hohe Leistungsansprüche das soziale Lernen erschweren.

Es gibt jedoch auch positive Aspekte der diskursiven Akzentverschiebung. Zum einen wurde ein Musikschulprojekt von inländischen und ausländischen, öffentlichen und privaten GeldgeberInnen mit hunderten Millionen von Dollarn unterstützt, wodurch hunderttausende Kinder und Jugendliche einen kostenlosen Musikunterricht erhielten. Zum anderen rückte durch die Betonung von „Citizenship-Education“, dieses Thema immer mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Kritische Stimmen wie jene von Baker führten dazu, dass sich eine bessere LehrerInnenausbildung, Alternativen zum Symphonieorchester sowie inklusive Projekte langsam den Weg bahnen. Während in Europa zwar in der Theorie viel über Inklusion und „Citizenship Education“ gesprochen wird, überwiegt in den Musikschulen, abgesehen von einigen Modellprojekten, noch immer der klassische Einzelunterricht. (vgl. dazu auch das Interview mit Ranko Markovic im Anhang) Wenn El Sistema seinerseits die interne und externe Kritik ernst nimmt, kann es nicht nur die Zukunft der klassischen Musik (Zitat: Simon Rattle), sondern vielleicht auch ein Beispiel für „Citizenship Education“ und eventuell auch Education as/for Artistic Citizenship sein.

Conclusio

Politisches Potential von Musik:

Zu Beginn der Conclusio muss erwähnt werden, dass bis heute nicht eindeutig geklärt ist, wie sich die Produktion und Rezeption von Musik auf den Menschen auswirkt. Gerade in Bezug auf die allgemeine Intelligenz scheint das letzte Wort noch nicht gesprochen zu sein. Positive

360 Interview mit Marcus Marshall im Rahmen eines Konzerts des Simón Bolívar Orchesters bei den Proms in London: <https://www.youtube.com/watch?v=bh874ZoZ8Kw&t=368s> (Zugriff: 1.2.2018) (3:00-4:15)

Auswirkungen auf gewisse Teilkompetenzen dürften in gewissen Lebensphasen aber wahrscheinlich sein.

Da die Frage nach dem politischen Potential von Musik als Ausgangspunkt dieser Abhandlung diente, konzentriert sich diese Arbeit vor allem auf die sozialen und gesellschaftlichen Funktionen und Effekte von Musik, also auf menschliche Interaktionen an denen Musik beteiligt ist. Ein wesentliches Ergebnis dieser Arbeit liegt darin, dass das politische Potential von musikalischer Praxis stark von der Form der sozialen Interaktion abhängt. Versucht man die Formen der sozialen Interaktion zu kategorisieren, so erscheint eine Drei- bzw. Vierteilung sinnvoll.

- a) In der frühen Kindheit hilft musikalische Interaktion dabei, grundlegende Fähigkeiten zu entwickeln, die in weiterer Folge für ein Handeln in der Gesellschaft relevant sind. (vgl. Phase 1 und 2)
- b) Der zweite Bereich bezieht sich auf musikalische Interaktionen in Gruppen. Gemeinsames Musizieren kann etwa dabei helfen, sich in Gruppen zurechtzufinden. Man könnte dies auch mit dem Überbegriff „soziales Lernen“ in Verbindung bringen. Zudem ist Musik ein wichtiger Baustein für die Bildung von individueller und kollektiver Identität. (vgl. Phase 3)
- c) Der dritte Bereich umfasst alle Formen öffentlicher musikalischer Praxis. In diesem Fall kann man von einem explizit politischen Verhalten sprechen. Dieser Bereich kann mit dem Konzept von „Artistic Citizenship“ in Verbindung gebracht werden. (vgl. Phase 4)

Die Produktion, Rezeption und Distribution von Instrumentalmusik ist mit Sicherheit gesellschaftlich und auch politisch relevant. Bei Aufführungen entscheiden Kartenpreise über den Sitzplatz der ZuhörerInnen. Die Sitzordnung in Orchestern repräsentiert eine gewisse Hierarchie. Im Rahmen derartiger sozialer Interaktionen werden Machtverhältnisse zur Disposition gestellt und können gefestigt oder destabilisiert werden.

Ein weiteres gesellschaftliches Potential liegt laut Thomas Turino im partizipativen Musizieren. Diese Form der musikalischen Praxis wirkt den Phänomenen der Entfremdung und Fremdbestimmtheit entgegen, und kann außerdem zur Bildung von Gruppen beitragen, in denen alternative Lebensentwürfe gelebt werden können.

Diskurs über die Funktionen von Musik:

Sowohl historische Untersuchungen (vgl. Besatzungsmacht Musik), als auch die Analyse El Sistema´s haben gezeigt, dass der Diskurs über die Funktionen von Musik zum Teil genauso wichtig und gesellschaftlich und politisch relevant ist, wie die tatsächlichen Wirkungsweisen von Musik.

Aus historischer Sicht scheint die Rede von der Kunstautonomie die gesellschaftliche Sicht auf Musik, seit dem Beginn der Neuzeit, sehr stark geprägt zu haben. Damit einher geht eine stark Werk-orientierte Perspektive, die die ebenso relevanten sozialen Funktionen von Musik (Produktion, Rezeption und Distribution) vernachlässigt. Im Sinne einer Aufklärung über die gesellschaftlichen Wirkungsweisen von Musik, wäre es daher erstrebenswert die letztgenannten Funktionen verstärkt zu untersuchen, und im Rahmen der Musikerziehung anzusprechen. Eine Thematisierung der gesellschaftlichen Wirkungsweisen von Musik führt notwendigerweise zu einem differenzierteren Selbstbild der MusikerInnen. Diese sollten ihr gesellschaftliches Potential und die damit einhergehende Verantwortung verstehen und womöglich in ihr Verständnis des KünstlerInnendaseins integrieren.

Artistic Citizenship:

Das in dieser Arbeit vorgestellte Konzept von Artistic Citizenship, könnte hinsichtlich des politischen Potentials von Musik als richtungsweisend angesehen werden, wenngleich Einwände, wie jene von Fenner (Musik kann keine ethischen Diskussionen ersetzen) ernst genommen werden müssen. Gerade Instrumentalmusik scheint weniger dazu geeignet differenzierte Argumente vorzubringen, als vielmehr Aufmerksamkeit zu erregen und damit den Blick der Öffentlichkeit auf gewisse Themen zu lenken.

Die Forderung nach Artistic Citizenship wird unter anderem aus mächtigen und verantwortungsvollen Rolle des/der Musikers/in als gesellschaftliche/r MultiplikatorIn abgeleitet.

El Sistema:

Betrachtet man die Entwicklung El Sistema's so fällt auf, dass dieses, ursprünglich als Ausbildungsstätte für talentierte NachwuchsmusikerInnen gedachte Programm in den 90-er Jahren einen diskursiven Wandel vollzog, der eine stärkere Betonung der pädagogischen (Erziehung zu Disziplin, Orientierung, Citizenship, Fleiß, Teamfähigkeit, usw.) und sozialen (ökonomischer Aufstieg der ärmsten Kinder) Funktionen mit sich brachte. Dies führte zu enormen Erwartungen der Öffentlichkeit, die in der Realität nicht immer eingelöst werden konnten. Aufgrund der geschickten Öffentlichkeitsarbeit und dem kontinuierlichen Wachstum hatte sich El Sistema, zur Zeit der Amtsübernahme von Chávez 1999, zu einem wichtigen kulturellen Player Venezuela's entwickelt. Dies führte, genauso wie der Umstand, dass die nationalen Jugendorchester auch international gut zu Propagandazwecken verwendet werden konnten dazu, dass El Sistema von der sozialistischen Regierung enorm gefördert wurde. Infolge gewaltsamer Auseinandersetzungen, bei denen ein Mitglied von El Sistema starb, erhob jedoch der musikalische Direktor, Gustavo Dudamel erstmals

die Stimme gegen Nicolás Maduro, was dieser mit der Absage der internationalen Tourneen der El Sistema-Orchester konterte. Diese Vorgänge zeigen, dass das Musiksichulsystem El Sistema durchaus als politisch relevante Größe eingestuft werden kann. Das eher zurückhaltende Verhalten der Führung von El Sistema zeigt jedoch auch, dass es für staatlich subventionierte Einrichtungen in Krisenzeiten schwieriger ist politisch Farbe zu bekennen, als für unabhängige SolokünstlerInnen wie Gabriela Montero.

Interviews mit venezolanischen MusikerInnen und die Analyse der wichtigsten wissenschaftlichen Studien über El Sistema haben ergeben, dass das für El Sistema typische Musizieren im Orchester sowohl Vorteile (Motivation, soziale Interaktion, usw.), als auch Nachteile (arbeitsintensiv, weniger Fokus auf individuelle Bedürfnisse, usw.) mit sich bringt. Trotz gegenteiliger Erwartungen, konnten nach einjährige Teilnahme bei El Sistema keine nennenswerten Verbesserungen hinsichtlich des prosozialen Verhaltens festgestellt werden. Dieses Manko könnte eventuell durch einen weniger Output-orientierten Unterricht behoben werden. Langjährige Teilnahme bei El Sistema scheint jedoch sehr wohl die Herausbildung von freundschaftlich miteinander verbundenen Gruppen im Sinne Turino's zu fördern. Dieses Potential ließe sich durch die Bildung von Amateurorchestern für Erwachsene jedoch besser ausschöpfen.

Schlussendlich muss darauf hingewiesen werden, dass einfache Modifikationen der didaktischen Gewohnheiten bei El Sistema soziales Lernen immens erleichtern würden. Um das Ideal von Education as/for Artistic Citizenship zu erreichen, bräuchte es jedoch tiefgreifendere methodische Veränderungen.

Bibliographie

Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie*. Zweite Auflage. Suhrkamp. Frankfurt a.M. 1977

Alemán, Xiomara; und andere: „The Effects of Musical Training on Child Development: a Randomized Trial of *El Sistema* in Venezuela.“ Springer 2016

Alfonzo, J.: *Soggetto Cavato. La historia y mis relatos de los primeros cinco años de El Sistema*. Caracas, D.C., Venezuela 2015

Altenmüller, E.; Bernatzky, G.: „Musik als Auslöser starker Emotionen“. In: Bernatzky, Günther; Kreutz, Gunter (Hrsg.): *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*. Springer. Wien 2015

Altenmüller, E; Kopiez, R.: „Was kann uns die Gänsehaut lehren? Ein Beitrag zum evolutionären Ursprung der Musik. In: Riekkel, JP; Lessing, W. (Hrsg): *Verkörperungen der Musik*. Transcript-Verlag. Bielefeld 2014 (S. 211-230) (zitiert nach: Bernatzky, Günther; Kreutz, Gunter (Hrsg.): *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*. Springer. Wien 2015

Bagdikian, Ben: *The Media Monopoly*. Beacon Press 1997 (fünfte Ausgabe)

Bowman, Wayne D.: „Artistry, Ethics, and Citizenship“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016

Butler, Judith: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. dt. Übersetzung von Kathrina Menke und Markus Krist. Frankfurt. Suhrkamp 2006 (Originaltitel: *Excitable speech. A politics of the Performative*, New York. Routledge 1997)

Cohen-Cruz, Jan: „Twixt Cup and Lip“. In: Martin, R. Schmidt-Campbell, M. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. A public voice for the arts*. Routledge. New York 2006

Elstner, Elisabeth: *Die soziale Kraft der Musik. Reise zu den Jugend- und Kinder- Orchestern von Venezuela*. Epubli. Berlin 2011

Baker, Geoffrey: „Citizens or Subjects. El Sistema in Critical Perspective“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016

Baker, Geoffrey: *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press. Oxford 2014

- Bartleet, Brydie-Leigh; Carfoot, Gavin: „Arts-Based Service Learning with Indigenous Communities“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016
- Bertinetto, Alessandro: „Die Expressivität von Musik und ihre ethische Prägnanz“. In: Demmerling, Chr., u.a. (Hrsg.): *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. Vol. 60 (2). Akademie Verlag. Berlin 2012 (S. 310-316)
- Benzon, W.: *Beethoven's Anvil. Music in Mind and Culture*. Basic Books. New York 2001 Zitiert nach: Bernatzky, Günther; Kreutz, Gunter (Hrsg.): *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*. Springer. Wien 2015
- Borzacchini, Chefi: *Venezuela sembrada de orquestas*. Fundación Bancaribe. Caracas 2004
- Borzacchini, Chefi: *Venezuela en el cielo de los escenarios*. Fundación Bancaribe. Caracas 2010
- Burgos García, Osvaldo: *La música y los valores humanos. Análisis del flujo de valores humanos dentro del Sistema Nacional de Orquestas juveniles e infantiles de Venezuela*. Dissertation. Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga. 2015
- Brauer, Juliane: „Die Häftlingsorchester in Konzentrations- und Vernichtungslagern. Musikalische Gewalt und Emotionsmanagement mit Musik“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012
- Calzavara, Alberto: *Trayectoria Cincuentenaria de la Orquesta Sinfónica Venezuela, 1930-1980*. Impreso Municipal de Caracas. Caracas 1980
- Capriles, A.: *La Picardía del Venezolano o el triunfo de Tío Conejo*. Taurus. Caracas 2008
- Colwell, Richard: „Response to David Elliott's Music Education as/for Artistic Citizenship“. In: *Philosophy of Music Education Review*. Jahrgang 22. Nummer 1. Indiana University Press 2014

Condon, W: „Speech makes babies move“. In: Lewin, R. (Hrsg.): *Child alive*. Anchor. New York 1975

Csikszentmihalyi, M.; Csikszentmihalyi I. (Hrsg.): *Optimal experience: Psychological studies of flow in consciousness*. Cambridge University Press. Cambridge 1988

Dantlgraber, Josef: *Kreativität und Erziehung: Über den Einfluß der elementaren Musik- und Bewegungserziehung des Orff-Schulwerkes auf die Kreativität*. Dissertation. Universität Salzburg 1970

Davidson, Jane W.; Pitts, Stephanie E.: „Musik und geistige Fähigkeiten“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001

Dengel, Sabine: *Untertan, Volksgenosse, Sozialistische Persönlichkeit. Politische Erziehung im Deutschen Kaiserreich, dem NS-Staat und der DDR*. Campus. Frankfurt 2005

Dewey, John: „Education and Social Change“. In: Ratner, Joseph (Hrsg.): *Intelligence in the Modern World: John Dewey's Philosophy*. Random House. New York 1939

Dewey, John: „Education and Social Change“. In: Ratner, Joseph (Hrsg.): *Intelligence in the Modern World: John Dewey's Philosophy*. Random House. New York 1939

Dewey, John: *The Public and its Problems. An Essay in Political Inquiry*. Einleitung und Hrs. Melvin L. Rogers. The Pennsylvania State University Press. University Park Pennsylvania 2012

Douglas, Sheila; Willatts, Peter: „Music Ability is related to literacy skills“. In: *Journal of Research in Reading*. Nr. 17. Wiley 1994

Echternkamp, Jörg: „Einführung“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012

Elliott, David J.: „Music Education as/for artistic citizenship“. In: *Music Educators Journal*. Jahrgang. 99. Nummer 1. 2012

Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D.: „Artistic Citizenship. Introduction, Aims,an Overview“ Dieselben (Hrsg.): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016

Elstner, Elisabeth: *Die soziale Kraft der Musik. Reise zu den Jugend- und Kinder- Orchestern von Venezuela*. Epubli. Berlin 2011

Fenner, Dagmar: *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*. Campus. Frankfurt/New York 2013

Friss, Gabor: „Musikerziehung in den ungarischen Spezialvolksschulen“. In: *Musikerziehung*. Nr. 44. Helbling. Rum 1990

Fuchs, Max: *Die Kulturschule. Konzept und theoretische Grundlagen*. Kopaed. München 2012

Gallenkamp, Anja: „Eine deutsche Jazzgeschichte 1945-1949“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012

Gardner, H: *Abschied vom IQ. Die Rahmen-Theorie der vielfachen Intelligenzen*. Klett-Cotta. Stuttgart 1991

Gembris, Heiner: „Musik, Intelligenz und Persönlichkeitsentwicklung“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001

Gibson, Steven M.: *A comparison of Music and Multiple Arts Experiences in the Development of Creativity ind Middle School Students*. Dissertation. Washington University, Saint Louis, Missouri. Microfiches Ann Arbor, Michigan 1988

Green, Lucy: *How popular Musicians Learn: A way ahead for Music Education*. Ashgate. Aldershot 2002

Greiffenhagen, Sylvia: „Bildung“. In: dieselbe (Hrsg.): *Handwörterbuch zur politischen Kultur der Bundesrepublik Deutschland*. Westdeutscher Verlag. Wiesbaden. 2002 (S. 53) Zitiert nach: Dengel, Sabine: *Untertan, Volksgenosse, Sozialistische Persönlichkeit. Politische Erziehung im Deutschen Kaiserreich, dem NS-Staat und der DDR*. Campus. Frankfurt 2005

Gruhn, Wilfried: „Musikalische Lernstadien und Entwicklungsphasen“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001

Gruhn, Wilfried: *Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens*. Olms. Hildesheim-Zürich-New York 1998

Heister, Hanns-Werner: „Zwischen Anheizen und Ablenken“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012

Hodges D.A.: „Neuromusical Research: A Review of the Literature“. In: *Handbook of Music Psychology*. San Antonio. IMR Press. 1996

Hollinger, Yolanda: *An Investigative Study on developing divergent thinking responses in children using a cognitive approach in music education*. Dissertation. Columbia University. Microfilm Ann Arbor 1987

Hofmann, Gabriele: „Psychoanalytische Aspekte der Podiumsangst“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001

Honneth, Axel: *Die Idee des Sozialismus*. Suhrkamp. Berlin 2015

James, William: *The principles of psychology*, Bd 1 & 2. Holt. New York 1890

Kalliopuska, Mirja: „Empathy among children in music class“. In: *Perceptual & Motor Skills*. Nr. 72 Ammons Scientific 1991

- Kartomi, Margaret: „Youth Orchestras in the Global Scene“. In: *Australasian Music Research* 9. 2007
- Kaufmann, Michael; Piendl, Stefan: *Das Wunder von Caracas*. Random House/Irsiana. München 2011
- Kelley, L.; Sutton-Smith, B.: „A study of infant musical productivity“. In: Peery, J.C., Weiss Peery I.; Draper, T.W. (Hrsg.): *Music and child development*. Springer. New York 1987
- Kleiner, Stephanie: „Klänge von Macht und Ohnmacht“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012
- Klicpera, Ruth: *Rhythmik. Ein Fächerübergreifendes Prinzip*. Wien: *Lernen mit Pfiiff – Musik bewegt*. Manz Schulbuch. Wien 2005
- Kraus, N., Slater, J., & Thompson, E. C.: „Music enrichment programs improve the neural encoding of speech in at-risk children“. In: *Journal of Neuroscience*, 34. 2014
- Kratz, Gerd: „„Zündende Lieder“. Einsatz und Wirkung nationalsozialistischer Propagandalieder“. In: Projektgruppe Musik und Nationalsozialismus (Hrsg.): *Zündende Lieder – verbrannte Musik. Folgen des Nationalsozialismus für Hamburger Musiker und Musikerinnen*, Katalog zur Ausstellung in Hamburg im November und Dezember 1988. Hamburg. 1988
- Lacy, Suzanne: „Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art“. In: Lacy, Suzanne (Hrsg.): *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Bay Press. Seattle 1995
- Levi, Primo: *Ist das ein Mensch. Erinnerungen an Auschwitz*. Hanser. Frankfurt/M 1988
- Martin, R. Schmidt-Campbell, M. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. A public voice for the arts*. Routledge. New York 2006
- Marx, Karl: „Ökonomisch-Philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844. In: *Marx Engels Werke*. Band 42, Dietz. Berlin 1983 (zuerst 1857-1858)

McLuhan, Herbert Marshall: *Der McLuhan-Reader. Medien verstehen*. Hrsg.v. Martin Baltes, u.a. Bollmann. Mannheim 1997

Menninghaus, Winfried: *Das Versprechen der Schönheit*. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2003.

Zitiert nach: Oerter, Rolf: *Der Mensch, das wundersame Wesen. Was Evolution, Kultur und Ontogenese aus uns machen*. Springer. Wiesbaden 2014

Miller, Toby: „Screening Citizens“. In: Martin, R. Schmidt-Campbell, M. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. A public voice for the arts*. Routledge. New York 2006

Mithen, S.: *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*. Harvard University Press. Boston 2007

Moreno, A., Campos, A., Pérez, M., & Rodríguez, W.: *Tiros en la cara. El delincuente violento de origen popular*. Ediciones IESA. Caracas 2008

Müller, Sven Oliver: „Politischer Genuss durch erlernte Emotionen? Aufführungen der Berliner Philharmoniker im Zweiten Weltkrieg“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012

Neckel, S.: „Kultursoziologie der Gefühle. Einheit und Differenz – Rückschau und Perspektiven“. In: Schützheichel, R. (Hrsg.): *Emotionen und Sozialtheorie. Disziplinäre Ansätze*. Campus Verlag. Frankfurt/M. 2006

Niessen, Anne: „Wie das doch eingebraunt ist. Musikbezogene Erfahrung von Mädchen im Nationalsozialismus“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001

Noll, Günther; Kormann, Adam: *Musikalische Früherziehung: Erprobung eines Modells*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg 1992

- Oerter, Rolf: *Der Mensch, das wundersame Wesen. Was Evolution, Kultur und Ontogenese aus uns machen*. Springer. Wiesbaden 2014
- Ohlmeier, Bernhard; Brunold, Andreas: *Politische Bildung für nachhaltige Entwicklung: Eine Evaluationsstudie*. Springer. Wiesbaden 2015
- Ortony, Andrew; Collins, G.L. Clore: *The cognitive Structure of Emotions*. Cambridge University Press. Cambridge 1988
- Papoušek M & Papoušek H: „Stimmliche Kommunikation im frühen Säuglingsalter als Wegbereiter der Sprachentwicklung“. In: Keller, H. (Hrsg.): *Handbuch der Kleinkindforschung* Huber. Bern 2011
- Parisch, Barbara: *Persönlichkeitsentwicklung und Musik: rhythmisch-musikalische Erziehung als Unterrichtsprinzip*. Diplomica. Hamburg 2012
- Plahl, Christine: „Musiktherapie – Praxisfelder und Vorgehensweisen“. In: Bruhn, H.; Kopiez, R. (Hrsg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg 2008
- Rainer, Eckhardt: „Wunsch und Wirklichkeit“. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001
- Rancière, Jaques: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. (aus dem Frz. von Richard Steurer). Passagen Verlag. Wien 2007
- Riggenbach, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*. Tectum Verlag. Marburg 2000
- Rinderle, Peter: *Musik, Emotionen, Ethik*. Verlag Karl Alber. Freiburg 2011
- Rötter, Günther: „Musik und Emotion. Musik als psychoaktive Substanz – Musikalischer Ausdruck – Neue Experimentelle Ästhetik – Emotionstheorien – Funktionale Musik“. In: de la Motte-Haber, Helga; Rötter, Günther: *Musikpsychologie*. Laaber Verlag. Regensburg 2005

Schechner, Richard: „A Polity of Its Own Called Art“. In: Martin, R. Schmidt-Campbell, M. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. A public voice for the arts*. Routledge. New York 2006

Schechner, Richard: *Performance Studies. An Introduction*. Routledge. London 2002

Scherer, Klaus R.; Zentner, Marcel R.: „Emotional Effects of Music: Production Rules“. In: Juslin, P.; Sloboda, J. (Hrsg.): *Music and Emotion – Theory and Research*. Oxford University Press. New York 2001 (S. 361-392) Zitiert nach: Rötter, Günther: „Musik und Emotion. Musik als psychoaktive Substanz – Musikalischer Ausdruck – Neue Experimentelle Ästhetik – Emotionstheorien – Funktionale Musik“. In: de la Motte-Haber, Helga; Rötter, Günther: *Musikpsychologie*. Laaber Verlag. Regensburg 2005

Scherzinger, Martin: „Alchemies of Sanctioned Value: Music, Networks, Law“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ehtical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016 (S. 359-380)

Schmidt Campbell, Mary: „The role of the Arts in a Time of Crisis“. In: Martin, R. Schmidt-Campbell, M. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. A public voice for the arts*. Routledge. New York 2006

Schweinberger, Monika: *Die Bedeutung musikalischer Förderung für die Persönlichkeitsentwicklung und daraus resultierende (musik-) pädagogische Konsequenzen*. Diplomarbeit. Wien 2000

Seifter, H: „The Conductor-less orchestra“. In: *Leader to Leader. Nr. 21*. Wiley. San Francisco 2001

Shuter, Rosamund: *The psychology of musical ability*. Methuen. London 1968

Siedentop, Sieglinde: *Musikunterricht in der DDR. Musikpädagogische Studien zu Erziehung und Bildung in den Klassen 1 bis 4*. In: Gembris, H. u.a. (Hrsg.): *Macht Musik wirklich klüger. Musikalisches Lernen und Transfereffekte*. Musikpädagogische Forschungsberichte. Band 8. Wißner. Augsburg 2001

Slevin, Michae; Slevin Patrick: „Psychoanalysis and El Sistema: Human Development through Music“. In: *International Journal for Applied Psychoanalytic Studies*. Jahrgang 10. Nummer 2. 2013

Small, Christopher: *Musicking: The meanings of musical performing and listening*. Wesleyan University Press. Middletown 1998

Spychiger, M.: „Musik und außermusikalische Lerninhalte“. In: Bruhn, H.; Oerter, R.; Rösing, H. (Hrsg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Rororo. Reinbek 1993

Spychiger, M.: „Zwischen Mythos und Realität: Außermusikalische Wirkungen von Musikunterricht“. In: *Psychologie in Erziehung und Unterricht*. 1992

Stadler Elmer, S.: *Kind und Musik. Das Entwicklungspotential erkennen und verstehen*. Springer. Berlin 2015

Stam, Robert; Shohat, Ella: „Patriotism, Fear and Artistic Citizenship“. In: Martin, R. Schmidt-Campbell, M. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. A public voice for the arts*. Routledge. New York 2006

Tauchnitz, Jürgen: *Werbung mit Musik. Theoretische Grundlagen und experimentelle Studien zur Wirkung von Hintergrundmusik in der Rundfunk- und Fernsehwerbung*. Physica-Verlag. Heidelberg 1990

Theorell, Thöres: „Einflüsse musikalischer Aktivitäten auf die Gesundheit in der Bevölkerung“. In: Bernatzky, Günther; Kreutz, Gunter (Hrsg.): *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*. Springer. Wien 2015

Thoreau, Henry David: *Ziviler Ungehorsam*. Aus dem amerikanischen Englisch übersetzt von Ulrich Bossier. Reclam. Stuttgart 2013

Tomasello, M.: *Origins of human communication*. MIT-Press. Cambridge, Mass 2008

Torp, Claudius: „Einführung“. In: Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012

Turino, Thomas: „Music, Social Change, and Alternative Forms of Citizenship“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (Hrsg.): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ehtical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016

Vujanovic, Ana: „Art as a bad public good“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ehtical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016

Wagner, R. J.; Ward, T.: „Explorations of teamwork: The Lahti Symphony Orchestra.“. In: *Harmony Nr. 15*. Deerfield. 2002

Werner, Heinz: *Einführung in die Entwicklungspsychologie*. Barth. Leipzig 1926 Nach: Rötter, Günther: „Musik und Emotion. Musik als psychoaktive Substanz – Musikalischer Ausdruck – Neue Experimentelle Ästhetik – Emotionstheorien – Funktionale Musik“. In: de la Motte-Haber, Helga; Rötter, Günther: *Musikpsychologie*. Laaber Verlag. Regensburg 2005

Wiles, David: „Art and citizenship. The history of a divorce“. In: Elliott, David J.; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (HerausgeberInnen): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility and Ehtical Praxis*. Oxford University Press. New York 2016

Woodford, Paul: „The Eclipse of the public“. In: *Philosophy of Music Education Review*. Jahrgang 22. Nummer 1. Indiana University Press 2014

Wygotski, L.: *Ausgewählte Schriften. Arbeiten zur psychischen Entwicklung der Persönlichkeit*, Bd. 2. Volk und Wissen. Berlin 1987

Yúdice, George: *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Duke University Press. Durham 2003

Zalfen, S.; Müller S.O.: *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*. Transcript. Bielefeld 2012

Zimmer, Hasko: „Faschismus als Gesang. Lieder der HJ als Gegenstand antifaschistischen Lernens. In: *Diskussion Deutsch*. Jg. 15 Heft 78. 1984

Anhang

Interviews

Interview mit Emirzeth Henriquez y Carlos ?, zwei Mitgliedern des Simón Bolívar B-Orchesters – 21.8.2016

F ... Franz Schneckenleithner

C ... Carlos ?

E ... Emirzeth Henriquez

Carlos: Bueno mi experiencia como músico realmente comenzó en mi casa con la familia. No son músicos académicos, sino les gusta mucho la música el folclore venezolano y siempre se reunían todos los fines de semana para tocar los instrumentos tradicionales. Y yo siguiendo esa línea reuno a los instrumentos y empezó a dar con el mismo ritmo, que ellos estaban cantando. Entonces les llamó mucho la atención y fueron investigando donde digamos pueda desarrollar aptitud para la música. Y consiguieron a un núcleo cerca de mi casa que pertenece a El Sistema. Y bueno empecé a tomar clases de solfeo de canto coral y luego dos años después ellos me enseñaron ... me pusieron a escoger de hecho un instrumento sinfónico y cogí el violín porque me llamó mucho la atención por su sonido por el protagonismo que tiene en la orquesta. Y bueno, empecé en la orquesta en el núcleo infantil y bueno (en cual) en el de San Agustín.

Emirzeth: Practicamente hay un nucleo por barrio.

Sí de hecho hay muchos nucleo. En total en Venezuela hay 800 000 niños estudiando música tocando en una orquesta.

F: ¿A qué edad se empieza?

E: Hay centros maternas. Van juntos las madres con los niños.

F: A hay lo mismo en Austria pero con hacer ejercicios. Las madres hacen ejercicios junto con los bebés.

C: Lo que se hace es una especie de mini-conciertos para las mujeres que están embarazadas para los recién nacidos. Entonces a veces les ponen a escuchar música y a veces o también hacen obras de teatro relacionados con la música en los núcleos de El Sistema. Entonces eso va estimulando ... en un futuro ... o bueno forma parte de esta familia (El Sistema)

F: Para que chupen la música ... con la leche.

C: Igual hay un programa que se llama „Orquesta de papel“. Y bueno eso ya es para 4 o 6 años aproximadamente y ellos van con sus padres para enseñarles la manualidad. (Handhabung) Y crean sus propios instrumentos con materiales reciclables. Y esto es precisamente para enseñarles la disciplina que debe haber en una orquesta, la posición del instrumento, para que se vayan adaptando a un ensayo como tal.

F: ¿Y eso es aparte de los núcleos?

C: Sí en los núcleos se imparten esas programas.

F: ¿Cómo se llaman?

C: Núcleos de papel.

F: ¿Porqué el nombre núcleos de papel?

E: Porque no les dan instrumentos reales. Ellos los hacen con sus padres. Ellos crean sus propios instrumentos. Con cartón, con plástico, con lo que tengan. Aquí en Salzburgo también hay una orquesta de papel que tocaban para nosotros. Nos decían que muchos podían tocar bien después de poco tiempo porque antes tocaban en una orquesta de papel.

F: Así y luego pones la música y ellos van en el ritmo.

E: No, ellos cantan. Lo que hacen es mover el instrumento.

C: Y luego les asignan el instrumento como tal.

F: ¿Y empezáis todos con el solfeo?

E: Sí, mientras estás en nucleos ves solfeo, ves coro. Y cuando yo empecé todavía no, pero ahora ves flauta dulce, igual el instrumento y la orquesta.

F: ¿Primero haces la preparación y luego puedes elegir un instrumento de la orquesta.

Y mucha gente quiere hacerlo, muchos de vuestros amigos están en el Sistema?

C: La mayoría.

E: O sea que sí tengo amigos que no son músicos, porque en algún momento deciden hacer otra carrera, pero sí tocan instrumentos, la guitarra como tú. Estudian medicina u otra carrera.

F: Y los vecinos o mejor los niños en Carácas quieren unirse a El sistema o es más bien si los padres quieren.

E: Eso depende. Algunos de los hijos quieren tocar un instrumento o ven alguna función en televisión o lo escuchan en algún momento y quieren formar parte, pero también hay padres que al ver El Sistema quieren que sus hijos vayan y los llevan. Entonces eso depende.

Cuando yo comencé no había tantos niños. Yo soy de una ciudad que se llama Puerto Cabello. No había tantos niños y no era tan famoso como ahora. Ahorita ya hay muchísimos. La cantidad es probablemente lo triple. Porque se ha hecho mucho más famoso.

F: Así que es parecido a Brasil, donde toda la gente quiere hacerse futbolista. Y en Venezuela toda la gente quiere ser músico.

E: Exáctamente. Músico o basebolista.

F: Y en vuestras clases de primaria que porcentaje dirías se va a El Sistema.

C: Bueno hoy en día son muchos más niños que están en el programa de El Sistema porque también en los colegios hay la posibilidad de tomar cursos de música. No es un núcleo como tal sino un tipo de escuela musical, es decir que en el colegio están impartiendo clases de música. Entonces los niños se incitan para eso.

F: ¿Y eso pertenece a El sistema?

C: Forma parte de El Sistema, pero las instalaciones como tal no pertenecen a El Sistema/los núcleos.

Pero por ahora son muy pocas las escuelas que tienen ese programa, pero también hay otro programa que se llama Alma llanera donde tocan los instrumentos tradicionales. El tipo de música proviene de la zona llana. Es una zona emblemática.

F: Qué instrumentos tradicionales hay.

C: El cuatro, las maracas, el harpa (simple, más pequeña), la characa (percusión), la bandola, la guitarra

F: ¿Y también hay núcleos donde enseñan por ejemplo Rock?

E: Sí, hay una orquesta de Rock.

C: Sí una orquesta de Rock sinfónico.

E: Hay de Rock, de Jazz, hay bandas y la orquesta sinfónica y una orquesta latino caribeña que es pura música latina.

Y todo eso pertenece a El Sistema.

F: Es decir que también todo eso es parte de El Sistema. Pero la mayoría toca música clásica.

E: Al inicio cuando él (J) empezó en la orquesta infantil los niños tenía 6, 7 años luego vas viajando con la orquesta. La orquesta juvenil Simon Bolívar y luego la orquesta sinfónica Simon Bolívar de Venezuela.

F: Así que vosotros tocáis en la orquesta Simon Bolívar y no en la orquesta juvenil, es decir que es la mejor orquesta de Venezuela.

Así que no hay límite de edad como en la orquesta juvenil.

C: Sí, pero además hay dos orquestas juveniles de alto nivel, que son la Sinfónica Juvenil Teresa Carreño y la Sinfónica Juvenil de Carácas.

F: Teresa Carreño también es el nombre de un teatro. Es una pianista muy buena.

C: Pero ahora al parecer lo profesionalizaron. Es decir que las dos orquestas ya no son juveniles. Las orquestas juveniles que quedan son de 15 a 18 años. Y también hay orquestas infantiles y preinfantiles. Ellos también tienen conciertos.

F: ¿Y José Antonio Abreu, es una persona famosa, un ídolo?

C: Sí, es una persona influyente.

F: ¿Y aprendéis mucho de o teneis que representar sus ideas?

C: No, bueno de hecho el trabajó mucho con nosotros, sobre todo cuando yo era pequeño. Pero ahora ya no porque es muy mayor.

F: ¿Cuántos años tiene?

C: Tendrá unos 70 y pico años. (m.E: Abreu nació en el año 1939)

F: ¿Y en los medios de comunicación él está presente? O ya no tanto?

C: Bueno ahorita ya no tanto. Con tanto trabajo que haya venido haciendo pero ahora ya está más bien en el proceso de retiro. Está descansando. Públicamente ya no aparece con tanta frecuencia. Pero sí por lo menos cuando estába totalmente activo. Èl estaba siempre allí enfrente de EL Sistema en todos los aspectos: Medios de comunicación, administración, contactando músicos en el extranjero. Y fue también él quien impulsó la carrera de Gustavo Dudamel.

F: ¿Y Dudamel va a dirigir el Neujahrskonzert. Es como un ídolo para los jóvenes?

C: Sí, si de hecho los jóvenes en Venezuela ya se ponen a dirigir.

F: Es fascinante porque los sueños de los niños serán todo menos director de orquesta.

Una pregunta más: ¿En televisión ponen muchos conciertos de la orquesta Simon Bolívar?

E: A veces repiten conciertos.

F: Pregunto porque en Venezuela tanta gente toca música y si esto se ve reflejado en los programas de televisión.

C: Bueno antes ponían conciertos pero no de las orquestas de El Sistema. Sobre todo la Sinfónica de Caracas y la Sinfónica de Venezuela. Las orquestas de El Sistema ponían muy pocas veces, pero ahora hay un canal que pone un programa que se dedica exclusivamente a El Sistema. Allí se están transmitiendo conciertos y esas cosas.

Igual manera nosotros tenemos una especie de archivo audiovisual y cualquier persona puede solicitar estos videos en específico, de cualquier fecha, de cualquier momento.

F: ¿Qué pasa con las personas que no tienen el don para la música? ¿Pueden participar en El Sistema?

E: Sí, por lo genereal El Sistema es un programa incluyente y social. O sea, más allá de crear músicos excelentes, también es para cualquier persona que quiera. La parte social es muy

importante y será por ejemplo lo de pertenecer a algo o sentirse como en una familia o participar en eventos. Todo eso más allá de que seas bueno por el instrumento.

F: Si uno quiere tocar violina, pero no tiene ningún talento. Es posible participar de otra forma. Es que he escuchado, que también es posible trabajar en talleres.

E: Sí en lutherías. (Musikverkstätten)

F: Y vosotros estáis tocando en instrumentos de Venezuela o de otro lado.

C: No, es que esos instrumentos son para los niños, son destinados para las orquestas infantiles.

F: ¿Que no son de tan buena calidad?

C: Sí, están en el proceso de perfeccionamiento.

F: Ah, es decir que lo están haciendo en talleres, o lutherías.

Es decir que todos podrían participar, si quieren.

C: Sí de hecho tengo una amiga, que nunca se sentía tan cómodo dentro de la orquesta tocando el instrumento, pero ahorita se está dedicando a la luthería.

Bueno y hay otras personas que pertenecen a la orquesta pero de repente les llama la atención otra carrera o van a la administración. De hecho el director de El Sistema Eduardo Mendez, él es violinista, él tocó mucho tiempo en la orquesta Simon Bolívar. Y en algún momento decidió a estudiar derecho. Él es abogado.

Y bueno se fue de la orquesta para dedicarse a su carrera pero dentro de El Sistema y ahora es el director. (desde 2014 o 2015)

Y dentro de la fundación de El Sistema hay muchas personas que formaban parte de la orquesta en algún momento. Y así es que entienden la filosofía y tal de El Sistema y de Abreu.

F: ¿Y tú, cómo empezaste tú a tocar?

C: Yo, cerca de mi casa había una casa de abogados y allí había un coro y me puso a cantar y luego dijeron a mi abuela de que había una orquesta en una zona que forma parte de centro de la Ciudad de Puerto Cabello. Y mi abuelo nos llevó y allí empezábamos a ver solfeo a ir al coro y luego decidí a tocar el violín y me fuí a la orquesta infantil. Y luego nos fuimos a otra orquesta más grande, una selección, donde había gente de diferentes ciudades, como Valencia. Y fuimos viajando mucho, y a los ensayos en Valencia. Y bueno, cuando tenía 18 años me fuí a Caracas para estudiar y allí entré en la orquesta Simon Bolívar.

F: ¿Es bastante difícil entrar en la orquesta. Hay una audición? Hay miles de aspirantes.

E: Sí, bueno miles no, porque hay una preselección, pero lo que pasa es que es muy difícil entrar en la orquesta, pero también pasa que unos se jubilan, o se van, o hay otras orquestas y así es posible entrar. Pero claro, cuando se mantiene la plantilla y la orquesta está creciendo, en algún momento ya no caben más personas.

F: Y cual es el promedio de la edad en la Orquesta Simon Bolívar.

C: Sobre los 30 años.

E: Los más jóvenes tienen 22 años. Bueno pero no hay límite de edad como en otras orquestas.

Así que depende de la excelencia y si sabes tocar realmente bien. En las orquestas europeos muchas veces la gente ya es muy mayor.

F: Por ejemplo en Austria es superdifícil entrar en una orquesta, pero una vez que estás es casi imposible echarte. A veces es malo para el sonido.

Y os gustaría tocar en una orquesta Europea una vez? Por ejemplo Berliner Philharmoniker o Wiener Philharmoniker?

E: Ah, claro, pero no es tan fácil.

F: ¿Y hay muchos músicos de Venezuela tocando en orquestas de Europa o los Estados Unidos?

E: Sí, bueno hay un contrabajista tocando con los filarmónicos de Berlín, que salía de la Bolívar. Bueno él, Edicson Ruiz es un ídolo para todos.

C: Ahora hay un cornista también.

F: ¿Pero hoy en día la posibilidad de tener un puesto como músico es relativamente alta, digo en comparación con antes?

E: Para venezolanos está relativamente bien ahorita.

F: ¿Cuando Abreu fundó la orquesta, todo era diferente, no?

E: Sí, lo que estás diciendo es, que antes los músicos venezolanos no tenían tanta importancia, y la mayoría que tocaba en una orquesta era del extranjero.

Luego Abreu daba mucha importancia a la música clásica y también a los músicos venezolanos.

F: Y hoy en día es posible tener un puesto en una orquesta.

E: Sí porque hay muchas orquestas y también necesitan muchos maestros en los núcleos.

F: Y en cuanto a la financiación, el programa se sostiene por si mismo o hay promociones y patrocinadores o campañas de donativos, por parte del estado o de empresas.

C: Del estado y también de empresas.

F: ¿Y los donativos no van disminuyéndose en épocas de crisis como ahora? En Austria escuchamos que haya problemas de electricidad.

C: Sí hay problemas con una represa (Staukraftwerk).

F: ¿En Europa percibimos todo como si fuera pésima la situación, o no es así de verdad?

E: Sí es mal.

C: Es un momento de crisis, pero se ha pasado un poquito. El nivel del agua se va normalizando. Y ha empezado a llover.

F: ¿Y digo en cuanto a política y la economía la cosa está relativamente bien? Es porque yo estuve en Cuba y todos los creativos, los artistas querían marcharse del país.

E: No, es bastante diferente la situación. Sí es complicado, pero en El sistema se trata de separar lo artístico de lo político. O sea de evitar de aliarse con algún partido político. También rechazamos todo lo que tiene que ver con política.

F: ¿Así que no vais a tocar en alguna manifestación de un líder político? Si el se dirige al pueblo.

E: Bueno no es así. Sí hemos tocado en actos públicos.

F: Pero esto ya sería algo político.

E: No, bueno la mayoría de las veces tocábamos en alguna fecha especial. Como el día de la patria o el día de la independencia.

F: ¿Pero por ejemplo antes de las elecciones no vais a tocar para algún político?

E: No, no.

F: Ah, y eso para independizaros.

C: Claro, si lo hacemos sería muy mal visto.

E: Sí porque hay dos lados políticos y ahora está muy polémica la situación.

F: Es lo mismo en Austria ahora en las elecciones tenemos un candidato muy de derechas y otro de izquierda. Y había elecciones y estaba a 50 vs. 50. Ganó él de izquierda por medio por ciento, es decir muy poco. Pero ahora han anulado el resultado por algunas incoherencias y tenemos que repetir las elecciones.

C: Eso se está viendo mucho en el mundo como tal.

E: Hay muchas de izquierdas. En España por ejemplo.

F: Sí en España y Sudamérica es más bien de izquierda el populismo y en Europa más de derechas.

C: Sí, si.

F: Bueno pero suficiente de políticas. Me acuerdo de que también hay un libro aquí en Europa y me pregunto si hay beletrística o publicaciones científica o libros sobre El Sistema.

C: Sí hay uno, creo que se llama „El Sistema“ y fue financiado por un banco que se llama Banca Libre. Ahora no sé de quien es. El problema es que había un número de copias y ya. Ahora ya no se puede comprar.

F: ¿Y es posible adquirir este libro?

C: No bueno como te digo, es muy difícil porque había una edición con un número muy limitado.

F: La cosa es que en Europa hay 3 o 5 libros sobre El Sistema, pero al parecer en Venezuela hay muy pocas publicaciones.

C: Sí es verdad, es todavía es un programa relativamente joven. Todavía está creciendo mucho. Está en un proceso de cambio permanente y es más bien algo activo, no tanto una teoría. Vale más la praxis.

E: Sí pero han sacado una película que se llama El Sistema.

F: ¿Y de quien es?

C: Creo que es de Alberto Arvelo. (Yo: La película se llama „Tocar y Luchar Fenómeno de las Orquestas Infantiles y Juveniles en Venezuela“) Es un documental.

F: Y creéis que haya alguna investigación sobre El Sistema. Por ejemplo es un fenómeno singular que no sólo se ve como un proyecto artístico sino que también social. ¿Creeis que hay investigación sobre eso en Caracas o alguna universidad?

C: No, no hay mucha investigación, porque tenemos acceso directo a El Sistema.

F: Bueno, es que en nuestra universidad de música hay un departamento exclusivamente dedicado a la administración de música. (gestión de música – Kulturmanagement) Por eso nos interesamos por El Sistema y seria muy interesante tener algunas cifras y números y estadísticas que podéis facilitar al mundo.

E: Bueno la cosa es que El Sistema existe desde apenas 40 años. Y 40 años para un programa es joven. Entonces realmente está todavía en proceso de establecerse como tal. Creo que alla esto no se ha visto desde la parte teórica. O sea todavía se está trabajando eso - la cantidad de niños, las metas, que todo funcione bien, todos los núcleos para cada ciudad. Buena se está concentrando más en ello que tener las cosas bien escrito.

F: Bueno y en el libro que leí (Das Wunder von Caracas), que trata de Abreu y su filosofía, y dice que El Sistema pretende ser también una formación personal, moral. Creéis que habéis aprendido también algo de Abreu en este sentido explícitamente o es solamente tocar.

C: Wow, yo realmente creo que he aprendido mucho de él. Y los que tuvimos la oportunidad de estar personalmente con él creo que es un sitio privilegiado. Por ejemplo ahorita los niños aprenden de él ...

F: No, no digo aprender de Abreu directamente sino si habéis conocido ciertos ideales ... por ejemplo el dice que siempre debe haber una identidad humanista. O por ejemplo esos dichos como „Una sociedad pobre no debe recibir una cultura pobre sino rica.“ Digo que esos dichos exceden de lo que es música. Y creéis que habéis aprendido cosas así o que eso siempre depende del director de la orquesta, o hay algo como un manifiesto escrito de Abreu.

E: Bueno creo que hemos aprendido mucho, cosas sociales, digamos humanistas, la convivencia, tolerancia, solidaridad.

F: ¿Y esas cosas, depende del azar o hay una lista de valores, o no?

C: No, no es más bien tradición oral.

F: Ah, es decir que no es algo expuesto explícitamente. No sé, es que si algo no está escrito puede cambiarse mucho dentro de 100 años, por lo bien o por lo mal. Depende un poquito del azar. (Yo: hay un Abreu fellowship program en Boston y Caracas, donde los participantes aprenden a seguir el camino de Abreu, - músicos, ...)

C: Bueno pero creo que como se hayan ido desarrollando las cosas de El Sistema creo que sigue por allí.

F: Digo que mientras que Abreu viva, el puede intervenir y heredar y tradicionar eso, pero es como con Jesús y la biblia. Dijo una cosa y luego lo han corrompido y cambiado mucho. Y digo que lo mismo pueda pasar con las ideas de Abreu.

E: Bueno es que Abreu tuvo muy cerca a muchas personas, y les enseñó las cosas para que comprendieran lo que él quería y lo continuaran.

F: Dices, que el contacto personal vale más que un libro, porque puedes interpretarlo también de diferentes maneras.

E: Por ejemplo el propio Gustavo (Dudamel) fue como un hijo del maestro y le (en)cargaba de tantas cosas para que continuara.

F: Ah ya veo, que Dudamel de cierta manera es el hijo de Abreu en un sentido como el rey y su príncipe. Y el tiene que continuar. Y si Abreu va a morir Dudamel va a seguir en su puesto.

E: Pues a lo mejor no en su lugar porque obviamente Gustavo tiene una carrera muy extraordinaria.

F: ¿Está director en Estados Unidos?

E: Sí, el no podía estar todo el tiempo en Venezuela.

C: Sin embargo siempre está muy pendiente también con la orquesta Simón Bolívar y dedica mucho tiempo a esto.

F: ¿Y por ejemplo ahora estáis con Gustavo Dudamel en Salzburg, no es verdad?

C: Sí.

F: ¿Y qué tal es él?

C: Excelente.

E: Es una persona excelente, como dirige, como trabaja.

F: ¿Habéis tenido otros directores y qué es lo especial de Gustavo Dudamel? ¿Sabe cosas especiales?

E: Bueno, con lo que transmite sabe establecer una conexión especial entre la orquesta y el y así logra cosas con la orquesta que otros no logran. No sé que hace exactamente, pero hace que la orquesta sea otra.

C: Lo que a mí más me gusta es que el siempre sabe lo que quiere. El está haciendo la obra que sea y siempre tiene una idea muy clara y específica, de lo que quiere, de lo que haga la orquesta y esta seguridad transmite a nosotros. Y eso hace que uno ponga una manera positiva en lo que hace.

F: Y una cosa más. ¿Sí tocáis en un núcleo a la edad de diez años, cuántas horas tocáis por día?

E: Bueno eso depende, puede ser que un día ves Solfeo dos horas y otro día coro dos horas, otro día ensayo con el maestro o con la orquesta. No todos los núcleos tienen los mismos horarios.

F: Pero el promedio serían dos o tres horas al día.

E: Sí.

F: ¿Y también hay ensayo los fines de semana, sábado y domingo?

C: Sí a veces se hace, pero no siempre.

F: ¿Así que por lo menos cinco días a la semana. Y eso a los niños les gusta?

E: Bueno sí. De hecho muchos pasan mucho más tiempo en los núcleos, ensayando, calentando, ... Tienen una motivación inmensa. Y están allí y quieren hacer lo mismo así que trabajan realmente duro para lograr lo que quieren. No importa si sea domingo, sábado, dos o tres horas.

F: ¿Es decir que hay la posibilidad para los niños de ensayar fuera de las clases en el tiempo libre los núcleos?

E: Sí, también en casa.

F: Bueno porque esto desde el punto de vista didáctico es lo especial. Por ejemplo en Austria mi hermana también toca el violín y tiene clase con su maestra una hora cada semana. Luego va sola a casa practica o no y después de una semana tiene la siguiente clase. Bueno y eso no es lo mismo que tocar con amigos y tener ese aspecto social.

E: Bueno eso lo tenemos también una vez a la semana ensayo del instrumento con el profesor. Pero luego tenemos teoría de la música, Solfeo, orquesta, o sea una mezcla de todo por eso están siempre en el núcleo.

F: ¿Y depende de la edad la cantidad de horas o es siempre lo mismo?

C: Bueno eso depende. Primero en los núcleos todos tienen lo mismo, pero luego en el conservatorio superior también hay clases de lenguaje de armonía, y claro que también van cambiando las asignaturas. Como vas creciendo, vas profundizando mucho más en la teoría musical. Y bueno, luego en la Universidad ya es totalmente diferente. Por lo menos nosotros hemos visto filosofía, bioética y modelos de desarrollo. Es decir materias que no van directamente de la música.

F: ¿Cuántas veces a la semana tienes violín/el instrumento?

E: Una vez a la semana.

F: ¿Y qué otras materias ves en los núcleos?

C: Teoría de la música, armonía, contrapunto,

F: ¿Y piano también?

E: No piano, solamente ves cuando entras en el conservatorio. Luego vas a tocar piano.

F: ¿Así que en los núcleos no puedes elegir piano?

C: Sí, sí lo que pasa es que sólo lo aprendes sí lo tomas como instrumento principal.

F: ¿Y los ensayos de la orquesta son una vez a la semana?

C: No, son todos los días. Por lo general hay funciones los viernes, sábado y domingo y durante la semana ensayamos todos los días desde las 10 de la mañana hasta las dos de la tarde.

F: ¿En los núcleos?

C: No, en Caracas en la Orquesta Simón Bolívar.

F: ¿Ah, y en los núcleos, cuantas veces a la semana hay ensayo con la orquesta?

E: De lunes a viernes.

F: ¿Y cuánto tardan, una hora?

E: Dos horas más o menos.

F: Dos horas, cada día eso es mucho, no. Por ejemplo en Austria tienes ensayos con la orquesta una vez a la semana.

E: Bueno no sé como funciona aquí, pero en Venezuela está normal.

F: Bueno sí no os molesta, sigo con algunas preguntas, es que es tan interesante. A lo mejor vosotros ya estáis hartos de hablar siempre de El Sistema. ¿Debéis hablar bastante sobre el tema, no?

... Bueno una cosa más que me interesa bastante se refiere a las clases sociales. ¿Diríais que los participantes de El Sistema provienen de todas las clases de la sociedad?

E: Sí, hay gente de todas las clases.

C: Incluso hay orquestas en los cárceles.

F: ¿También hay orquestas en los hospitales?

C: No, pero lo que pasa es nosotros vamos allí para tocar. Es que tenemos que hacer trabajo comunitario.

E: Sí en la universidad nos lo piden también, es que dedicamos unas horas cada semana a esas cosas.

F: ¿Qué estáis haciendo, limpiando la playa, o qué?

C: No, hacemos trabajo artístico comunitario. Por ejemplo vamos a los hospitales para tocar y tal. También les enseñamos a tocar o tocamos para la gente con cancer.

F: Pero esto está genial, no. Y todo lo hacéis gratuito. Y cuánto tiempo sería.

C: Sí todo gratuito, bueno y es una vez a la semana una hora o algo así.

F: ¿Y como sois de todas las clases, también tenéis amigos de muchas clases y creéis que hay gente para la que El Sistema pueda ser una ancla en la vida? No sé, es que en los libros escriben que es un milagro lo que tenéis y para muchos es el único lugar seguro y fijo en la vida, donde reciben atención y aprenden disciplina y todo. O eso es demasiado idealista como lo narran?

E: No, de verdad es así, es que muchos niños no tienen la oportunidad que su padre les compre un instrumento o pague un profesor. Y al no tener esas posibilidades, El Sistema se lo da gratuitamente.

F: Y todos los instrumentos y también la enseñanza es gratuita.

E: Mhm, si.

F: Y luego en cuanto al impacto social, vosotros decís que tenéis muchos amigos dentro de la orquesta. ¿Y eso va más allá de la orquesta, es decir por las tardes libres o los fines de semana también hacéis cosas juntos, no? ¿Y esas amistades también perduran toda la vida?

E: Bueno sí.

F: ¿Y en cuanto a la mezcla de las clases se podría decir que la música une a los grupos porque importa la música, y como tocas y no tu proveniencia, verdad?

E: Exacto.

F: ¿Y creéis que las clases verdaderamente se mezclan entre sí dentro de la orquesta?

C: Tal cual. (Ja genau so)

F: Y antes no había esa disolución de la separación de las clases.

C: Bueno es que en Venezuela las clases son muy marcadas, pero dentro de las orquesta no es así.

F: Y también puede pasar que en casos de emergencia (medicina, salud, educación) dentro de la orquesta los unos ayudan a los otros.

E: La parte buena es que El Sistema también tiene recursos para gente con problemas materiales, hay ayudas en casos graves.

F: ¿Así que es cierto tipo de seguro?

E: Bueno, nosotros tenemos seguro, pero hay otras ocasiones en las que unos necesitan ayuda, y bueno también la gente se ayuda dentro de la orquesta.

F: ¿Y el dinero, de donde viene? ¿Es del Estado? ¿O hay donaciones?

E: Bueno el seguro lo descuentan de nuestro sueldo.

F: Ah, como un seguro público.

E: Exacto. Aquí en Venezuela todos los trabajadores tienen seguro.

C: Pero en los núcleos para los niños es cierto tipo de seguro o ayuda adicional. Bueno y proviene una parte del Estado, otra de donaciones o de empresas.

E: Y también hay servicio médico, son pequeños centros, donde uno puede ir cuando se lesiona y también hay psicoterapeutas y fisioterapeutas. Y bueno eso es todo gratuita.

F: Y creéis que El Sistema ahora verdaderamente tiene algún impacto en la sociedad. Es que inicialmente era nada más una orquesat en Caracas, pero ahora ya es un programa bastante crecido.

C: Realmente lo que vemos ahorita es que ahora que hay tantos niños que pertenecen a las orquestas infantiles, y a todos los programas que El Sistema ofrece, es que están beneficiándose como seres humanos, están conviviendo con sus amigos están haciendo buenas relaciones con una actitud positiva y si no existiera eso estarían propensos a caer en cualquier actividad nociva. Allá existe la delincuencia y si tienen ese ejemplo pues prefieren seguir precisamente esa vía de la música en vez de seguir la delincuencia. Y aprenden valores y tal. Y es un impacto positivo para la sociedad. Y la meta de que tantos niños atiendan a El Sistema es que vaya disminuyendo todo lo que no queremos, la delincuencia, las drogas, ...

E: De hecho es preferible que un niño toque un instrumento en vez de tener contacto con drogas, armas y todo eso.

F: ¿Y eso de las armas y las drogas es un problema grave en Venezuela?

C: En Latinoamérica en general. No se puede medir donde es super grave.

F: ¿Y las escuelas no sirven para disminuir esas problemas, bueno es que por las tardes no hay clases, pero no hay otros programas, por ejemplo de deporte u otras artes con la misma meta?

E: No, no hay ningún programa semejante, pero sí que hay mucha gente que hace deporte, sobre todo baseball, pero también de futbol y baloncesto, hay muchos deportes.

F: Una última cosa. Aquí en Europa todos alaban a El Sistema y dicen que es lo mejor que puede pasar, con una excepción que es el libro de Geoffrey Baker que se llama „Orchestrating Venezuela’s Youth“. En su obra dice que El Sistema lleva a una uniformización del pensamiento de los jovenes en Venezuela. Y también a causa de eso todos sean más propensas a obedecer y a continuación de no oponerse a rumbos fascistas. Y dice que la estructura dentro de una orquesta con un lider que dirige a los otros pueda favorecer esa actitud.

E: Bueno con todo respecto pero no creo que se puerder lograr que todos piensen igual. Todas las personas tienen la capacidad de pensar de otra manera y por ejemplo en casa siempre tienen otras influencias.

F: Bueno según mi punto de vista es una idea bastante rara porque criticando a las orquestas juveniles en Venezuela uno debería criticar a todas las orquestas de ese índole en todo el mundo. Y yo creo que la única diferencia en Venezuela es la cantidad de las personas que participan en este programa.

E: Claro, son los mismos parámetros. Hay el director y los músicos. No es nada excepcional.

F: Pero no creéis que es de cierta manera autoritario. Como en el libro „La ciudad y los perros“, de Mario Vargas Llosa. Trata de unos cadetes, los perros, en una colegio militar en Lima. Y allí todo

funciona dentro de una jerarquía y el sistema se basa en el orden de mandar y obedecer. Pero yo diría que eso no se pueda comparar con El Sistema. Claro que hay alguien quien enseña a los alumnos de tocar el tono así o así, pero al fin eso trata de la música. ¿No es nada autoritario?

C: Bueno yo creo que eso también depende del carácter del director y además la orquesta tiene la capacidad de levantarse incluso en un ensayo. De hecho pasó una vez que un director Venezolano estaba haciendo un ensayo y de repente pasó algo con la arpista y le dijo a una artista una cantidad de cosas que nos parecían fuera del lugar y en ese repertorio estaba tocando el concertín y los principales se le acercaron y hablaban con el director para preguntarle que sucedió. Y él era un amigo mío y fui y me acerqué y le dije „Disculpad pero no parece justo eso como trató a la muchacha y que quizás había otra manera de decir las cosas y que esa no fue la correcta.“ Bueno y luego se disculpó conmigo y entonces con la orquesta.

F: Así que él era el director y tú le dirigiste la palabra, diciendo que eso no fuera la manera adecuada de hablar con la compañera.

C: Sí, yo como representante de la orquesta.

F: Así que tú eras el representante oficial de la orquesta.

C: No, sólo me encargaba de eso.

F: Ah, bueno porque eso de una parte cualquiera dirige la palabra al director comprueba que la estructura dentro de la orquesta no es tan jerárquica. Digo, que la jerarquía no es tan firme y estrecha como por ejemplo en una academia militar, porque allá sería imposible preguntar y criticar las decisiones de un superior.

C: Claro. Bueno en estos casos tenemos canales para poder hacer estos tipos de quejas. Pero tiene que haber un orden igual. No puede ser que todos se levantan y no siguen a las instrucciones del director. Bueno por eso si hay alguna controversia con la orquesta o con un principal existe la posibilidad de comunicar su desacuerdo y hablando se llega a un acuerdo y eso es lo más importante, llegar a un acuerdo y no crear un conflicto.

F: Pero eso quiere decir que hay la posibilidad de hablar las cosas e incitar una discusión, porque eso es algo que tampoco fuera posible en una academia militar.

C: Bueno de hecho nos alegra que te interesas por el tema y que hayas buscado la oportunidad de hablar con nosotros, porque hay mucha gente que escriben artículos o libros no estando realmente encuadrados (informiert sein), de lo que pasa allí. Y muchas veces comentan y dicen cosas que realmente no pasan así. O hacen una crítica negativa a El Sistema. Pero digo: „Te invito a que observes a que mires todo el resultado que ha logrado El Sistema. Sí fuese tan negativo no hubiera sido posible que perdure lo que comenzó tantos años atrás con Abreu. Y tuviese tantos niños.

F: Es que yo puedo preguntaros puedo observar, pero para una investigación apropiada y justa necesitaría figuras y cifras y estadísticas socioeconómicas y cuotas de delincuencia. Pero esa información no la tengo, pero sería muy interesante trabajar también con ese tipo de fuentes. Por ejemplo comparar el destino de mil niños que participan en El Sistema con mil niños que no lo hacen. Bueno alguien lo haría eso fuera superinteresante y por eso pregunto si hay cierta investigación científica, porque eso sería muy importante hacerlo también en Venezuela, porque desde Austria es muy difícil. Porque así se podría justificar las medidas y los métodos que emplea El Sistema y responder con buenos argumentos a la crítica que de vez en cuando ni tiene ninguna base razonable.

C: Bueno es que hay alguna gente que ha venido a Venezuela para investigar sobre El Sistema. Había esa mujer que llevaba meses allí visitando a los núcleos, y para escuchar los ensayos. Ahora no recuerdo su nombre. (Yo: Tricia Tunstall: „Changing Lives, Gustavo Dudamel, El Sistema And The Transformative Power Of Music“) Y para ver el desarrollo.

F: Sí la conozco, creo que tengo su libro. Y ese otro libro de la orquestración es de un tipo que se llama Geoffrey Baker. (Yo: trabaja en la Universidad Royal Holloway en London en el departamento de musicología)

E: Lo hemos leído, es que realmente era un libro que impactó mucho a la gente.

F: Cuál, el libro de Geoffrey Baker. ¿Lo habéis leído?

E: Sí ese libro de la orquestración.

F: ¿Y qué dice la gente?

E: Nos preguntamos realmente como tú si esas teorías que el autor plantea son justificadas.

F: ¿Y creéis que ciertas cosas del libro tienen su base razonable, o si propone sus ideas sin pruebas?

C: Sabes, claramente de vez en cuando hay problemas en El Sistema, dentro de la orquesta y hay personas que salen de El Sistema por motivos individuales y luego critican a El Sistema desde fuera. Pero realmente esos ataques no nos afectan en nada porque El Sistema sigue funcionando. Ahora no sé si la vida de esas personas que se aparten siguen bien y porqué caen en esos resentimientos.

F: Pero esas problemas y críticas tienen su origen más bien en problemas personales y no pasa con mucha frecuencia.

E: No, no pasa muchas veces.

C: En la mayoría de los casos uno está mal de humor de repente, pero luego se puede resolver los problemas.

E: Es que muchas veces son persona que siempre quieren que todos piensen igual que ellos y que no pueden integrarse. Es una cuestión de convivencia.

C: Al final creo que todos tenemos nuestro modo de pensar pero al final siempre hay un punto en común. Y la gente que no busca ese punto en común tiene dificultades.

F: ¿Y ese punto en común es la música?

C: Podía ser la música.

F: O el hecho de todos somos seres humanos.

E: Bueno lo que pasa es que tenemos el mismo fin, de que la orquesta suene bien y para esa meta de presentarse bien se invierte mucho trabajo. Y son esas cosas que dan satisfacción también.

F: Y al mismo tiempo el sonido de la orquesta no es lo único que cuenta, creo, no. Por ejemplo en las orquestas juveniles, participar es más importante que tocar perfectamente. Creo que Abreu dijo que al inicio del proyecto en la orquesta había músicos de muy diferentes niveles, pero que él no quería perder a ninguno.

E: Exacto.

F: Y eso a mí me parece genial. Porque eso demuestra que no solamente vale la excelencia sino que cada individuo tiene su valor. Eso sería una idea humanista. ¿Y luego claro en vuestra orquesta ya todos sois profesionales, pero en la mayoría de las orquestas eso no es lo más importante, creo?

E: Sí, pero no obstante participan en conciertos y festividades y tienen su papel importante.

F: Bueno, es interesante porque hace un año no sabía nada de ese tema y ahora simplemente me parece genial y creo que se debería implementar muchas cosas de El Sistema en Austria y en Europa, porque la cosa no va mal pero muchas de las cosas funcionan mejor en Venezuela. Por ejemplo los ensayos frecuentes con la orquesta.

E: Lo que pasa es que es un proceso lento, porque eso sólo podía desarrollarse porque había tanta gente que quiso que funcionara. Los que ayudan al maestro. Y son los mismos que de pequeño participaban en las orquestas.

F: Sí y hay que confesar que es una historia tremenda. ¿Lo que se ha desarrollado dentro de 40 años, no? Y pues en Viena por eso queremos hacer un simposio acerca de este tema en la universidad y también invitar a ese hombre que escribió de la orquestración. Queremos saber la verdad y nosotros creemos desde un principio que es algo bueno. Además tengo la impresión de vosotros lo veis bien, porque por ejemplo en la China la gente que juegan al Ping-Pong muchas veces se quejan porque tienen que entrenar demasiado y pierde mucho de su fascinación el deporte, sí tienes que entrenar 12 horas cada día.

E: Bueno lo que pasa es que todos los niños que están en El Sistema quieren participar y tu estás allí porque te guste y ni tus padres ni nadie puede obligarte a participar. O sea que tu estás allí porque te gusta tocar el instrumento porque quieres pertenecer a la orquesta y como vives el día a día con tanta gente y por eso estás allí. Nadie podía soportar tanto tiempo en algo que no le gusta.

F: Bueno, no sé si en China lo hacen deliberadamente todos, o si sus padres les obligan. Pero bueno no se llega a la excelencia sin mucho empeño. Pero con la música puede ser un tiempo maravilloso.

Bueno en fin muchas gracias por vuestra participación y de regalarme tanto tiempo.

Interview mit Emirzeth Enriquez, Nummer 2 – 6.1.2018

F... Franz Schneckleithner

E... Emirzeth Henriquez

F: Bueno la última vez que nos vimos era en agosto 2016, cuando tu tocabas con la Orquesta Simón Bolívar B en el Festival de Salzburgo, y ahora estamos aquí en Linz. ¿Cómo te fue todo?

E: Bueno como ves ahora estoy viviendo aquí en Linz, porque me fui por la situación del país. Se ha vuelto todo muy peligroso. Y bueno por más dolor que me da, dejar a mi orquesta, creo que más puedo ayudar a mi familia aquí en el extranjero. Porque si trabajo aquí puedo mandar un poquito de dinero. Mientras que allá casi es imposible por la situación económica.

F: Claro porque aquí la moneda queda igual y allá por la desvalorización cada vez vale menos.

E: Y bueno ahora estoy haciendo trabajos pequeños mientras que estoy invitado por el profesor y ya este mes empiezan las audiciones. Y espero quedar en alguna orquesta para tener un puesto estable, y con la violina. Y además quiero terminar con mis estudios. No es que no cuenta allá, pero nunca me preocupé por un título, porque sólo importaba si tocabas bien. Pero aquí para ser invitado a unas audiciones muchas veces te piden un título.

Y bueno cuando estaba en Salzburgo conocí a un profesor. Vine a Linz y tuve clases con el y me gustó mucho como trabajé con el y me invitó a cumplir aquí con mi carrera ya que en Venezuela sólo hice los primeros tres años de la carrera y así me falta el último año. El profesor se llama Wolfram Wincor y es de aquí. Llegué aquí hace 3 meses y espero terminar la carrera aquí pero todavía me falta escribir la tesis, pero puedo escribirla en inglés ya que mi alemán ya no sería apto para eso.

F: A y tu dijiste que saliste de tu país. ¿Cuándo hiciste el plan? ¿Y era por iniciativa tuya o por el profesor, que te invitó?

E: Sí el me dijo que para mi edad tengo muy buena referencia, tocando 7 años en una orquesta profesional y me decía que no me preocupara de conseguir un puesto en alguna orquesta. Porque

eso sería mi miedo. Llegar aquí y no poder tocar violina y tener que hacer otra cosa. Bueno en general no tengo problema en hacer otra cosa, pero la idea sería tocar violín.

F: ¿Y lo de salir de Venezuela, de la orquesta, era difícil o tu les comunicaste que te fueras, o fue en clandestino?

E: Si, bueno allá la orquesta es más que un trabajo. Es que te sientes muy cómodo. Están también muchos amigos. Y claro es una orquesta que salía de la nada y hizo muy buenas cosas a nivel internacional. Y claro, dejar todo eso por nada, porque realmente no se sabe si tienes un puesto en el extranjero, eso resultó muy difícil. Pero con la situación de locura en el país. Sabes que me secuestraron una vez y me pidieron rescate. 10 mil dolares, pero mis padres no tenían ese dinero y tampoco y en realidad nadie en Venezuela tiene ese dinero. Y por suerte me dejaron libre después de algunos días porque me porté bien, no lloraba y no me quejaba ni nada, ya sabes. Y me dejaron libremente en mi casa. Pero esto para mí eso fue muy fuerte tuve un susto grave y necesitaba un poquito de calma. Pues y luego el profesor Wincor me invitó y con la orquesta fuimos a Salzburgo casi todos los años y me gustó Austria y luego con la oferta de Linz decidí irme.

F: A es que leí una tesis de Osvaldo Burgos. Tu le conoces. Entrevistó a la Orquesta A, B, las Teresa Carreño y el Coro Juvenil y trataba de trazar una imagen de como es la postura de los músicos. ¿Tú le conoces? Creo que es de Mérida. Y era efectivamente eso que para ellos lo más importante es la seguridad personal. Y lo mismo cuenta la novel „Patria o Muerte“ de Alberto Barrera Tyszka.

E: Si es muy difícil vivir en un lugar, donde no puedes ir a la calle porque estás en peligro de que te roben y por eso gasté mucho dinero en el taxi. Me fui a todos lados en taxi, porque en el transporte público es bastante peligroso que me robaran el violín. Porque si me roban el violín no tengo con qué comprarlo.

F: ¿Y a tí te parece que esa inseguridad se está aumentando?

E: Sí mucho. Especialmente los últimos cuatro años empeoró bastante.

F: ¿Y el amigo tuyo con quien hicimos la última entrevista?

E: Carlos se llama. Él está todavía allá, porque ahora es concertino y quiere terminar la carrera. Por eso todavía está esperando.

F: ¿Y Carlos ya estaba concertino en 2016 en Salzburgo?

E: No en ese momento todavía estaba Alejandro Carreño el Concertino. Pero ese se fue a Berlin.

F: Aha, parece que bastante gente se haya ido. Yo escuché que bastantes músicos se fueron a México, donde llaman a alguna orquesta la Simón Bolívar C.

E: Cómo supiste eso? Es como un chiste interno.

F: Y eso de irse era un escándalo dentro de El Sistema, o lo tomaron en plan tranquilo.

E: Bueno inicialmente era un escándalo, porque cuando los primeros se fueron era como muy raro, porque nosotros en la orquesta tuvimos todo lo que queríamos y pasabamos una vida muy buena. No faltaba nada. Así que cuando los primeros planeaban de irse, era un escándalo. Era muy raro y extraordinario. Y para esos era incómodo se juzgado.

F: ¿Y tú te has ido a escondida o les comunicaste todo?

E: Bueno en el último tiempo ya no es nada extraordinario. Cuando el país empezó a empeorar, y todos pensaban eso no va a mejorar. Y les comuniqué mi decisión. Pero eso ya no era nada extraordinario porque de mi sección, los violinistas se fueron como 70 % de los integrantes iniciales.

F: ¿Y eso empeoró la calidad de las Orquestas?

E: Bueno no mucho, porque hay tantos talentos porque hay tanta gente esperando y cada generación está aprendiendo más rápido e ingresa antes. Así que no es un gran problema.

F: Bueno en mi tesis también trato lo político. Y había los casos de Armando Cañizales y Wuilly Arteaga. Cómo piensas tú sobre esa gente. Es una manera modelo de protesta.

E: Bueno para la gente que no son músicos ven Arteaga como uno, quien no quiere hacer daño a nadie y es un héroe y si lo ves de esta perspectiva es válido. No protestas con un arma sino con un instrumento. Es bueno no y recibió mucha atención. Pero nosotros que lo conocemos a Wuilly Arteaga, sabemos que es un poquito (m.E: se tapa con el dedo en la cabeza) Y creemos que lo hizo sobre todo para recibir atención. Atención pública. El empezó haciendolo, como a veía todas las miradas por encima de él siguió con eso. Y es una persona superpública, muy conocida e incluso viajó a Estados Unidos. Pero nosotros lo vemos de otra perspectiva.

F: ¿Y bien había muchas protesta, y lo que interesa es, si los de la orquesta nunca han pensado en manifestarse. Es demasiado peligroso, o... ?

E: Bueno yo puedo hablarte de mi posición porque no puedo hablar para todos, porque claro, tienen diferentes opiniones. Es que yo veo las protestas y desde muchos años y siento que no sirven de nada. Todos esos meses que había protestas, lo que dejaron eran muertos y no pasó nada. En realidad la situación fue peor o igual, bueno peor. Fueron ciento y tantas personas que murieron y para qué valió, para nada. Porque al final los líderes políticos no dieron otro paso. Así que me parecen muertes innecesarios.

F: Si claro, pero los muertos no son un resultado inevitable de las manifestaciones, sino que también hay protestas pacíficas, como por ejemplo lo hizo Wuilly Arteaga.

E: Claro, y de hecho yo participé en manifestaciones. Hubo días, en que los músicos hicieron manifestaciones de músicos.

F: ¿A, y cómo lo hicisteis?

E: Pues, nos vestimos todos de blanco, porque los colores ya están relacionados con algún partido. Rojo con los socialistas y así. Pues nos fuimos todos por la calles, hicimos un recorrido por toda la ciudad, cantamos, o sea había gente tocando cuatro, tocando tambores. Fue muy bonito realmente. Cantamos canciones típica de nuestro país. Y fue muy pacífica, de hecho no pasó nada.

F: ¿Ah, y esas manifestaciones continúan, o culminó todo con la fase antes del referendun?

E: Aha, allí.

F: ¿Y ahora hay desesperación, o qué?

E: Si, hay desesperación, también por la situación de la vida. El dinero no te alcanza para vivir , no te alcanza para comer ni siquiera. O sea un sueldo mínimo te alcanza para comprar comida para cinco días. Es muy poquito dinero. Es una locura. Por eso a principio no nos manifestamos nosotros porque El Sistema se veía como algo a-político. O sea que era algo social y de hecho pertenece a la sede del presidente y cualquier presidente tiene que ayudar a El Sistema, porque es algo cultural. Si pero luego pasaron cosas, con el gobierno quería pretender que había creado El Sistema el mismo, que no puede ser cuando el gobierno tiene 18 años, pero El Sistema ya tiene 40. O sabe, es algo que no tiene lógica. Pero mucha gente creyó esto y empezaron a atacar El Sistema. Dijeron que estabamos Chavistas. Que no sé qué. Y claro esto nos afectó porqué no queríamos que el país estuviera en contra de nosotros. Y nosotros siempre queríamos defender El Sistema. Porque el Maestro (Abreu) siempre nos inculcó, que cadaquien tiene su manera de pensar, que nadie puede decir en que piensas tú, pero que deberíamos saber con quien estamos agradecidos. Y si esa gente te haya dado dinero para que El Sistema crezca, eso no significa que tu apoyes todo lo que hace el gobierno, pero tú eres agradecido por lo que te dieron. Esas son las razones, por las que nosotros tenemos que hacer actos para ellos. Ya sabes. Porque de hecho económicamente colabrarón muchísimo.

F: Si, pero luego hay el caso notorio de la ministra de suprema felicidad.

E: Si, viste el Video, que divertido.

F: ¿Si, y quería preguntar, si eso del involucramiento del gobierno aumentó?

E: Bueno como te dije el gobierno quería que parecía como si El Sistema fuera de ellos y porque daban el dinero creyeron que tuvieron derecho a eso.

F: Si y quien da el dinero, manda.

E: Eso, pero a los músicos como tal gracias a dios nunca nos dijeron que teníamos que marchar o teníamos que vestirnos de cierto color, sabes, era más bien con la plantilla administrativa, la parte gerencial.

F: Si, y también hubo esos casos, no sé si tu los conoces, en que profesores advertieron a sus alumnos de no participar en las manifestaciones. Tú lo has vivido o experimentado es decir

evidenciado.

E: No, yo no, además participé en las manifestaciones de artistas.

F: ¿Y porqué lo hiciste?

E: Pues yo lo hice porque quería y porque me parecía algo bonito, la manifestación de los artistas, la manera de que fue, como se organizó. Por eso me fui. Pero nadie nunca me dijo ni „hazlo“, ni „no lo hagas“.

F: Así que tus profesores nunca te mandaron hacer alguna cosa, pero puede que había ordenes de arriba, pero luego cada uno decide.

E: Bueno mira es así que en la parte administrativa sí lo hubo, pero ...

F: Tú hablas de la parte administrativa, ...

E: Sí a ellos sí mandaban un correo, donde les decían que se marchaban, a favor de Maduro, a nosotros no, pero a la parte gerente. A los que trabajaban en la oficina, lo papelero sí. A nosotros nunca lo pidieron. Y esto para nosotros nos pareció raro, porque nunca en la vida tuvimos que apoyar a algún poder político y nos preguntamos, porqué ahora sí. Imaginate, tu tienes que ver todo el arco de El Sistema, y El Sistema no es sólo la Bolívar, además son miles de personas, que trabajan, que estudian, y bueno el gobierno les dije bueno teneís que apoyarnos o no seguimos pagando y me imagino que así tuvieron que marchar, porque si no les apoyan, por dónde van a salir? Claramente son miles de personas que necesitan dinero y no pueden simplemente decir que no. Y cómo vas a mantener un sistema de tantas personas sin dinero? Estar como tener las manos atadas.

F: Bueno no sé si tu conoces ese costumbre de cantar canciones de paz durante el regimen socialista en la DDR. Y bueno años pasaron y no pasó nada, pero luego había ese cambio inesperado. Y de repente el regimen de la UDSSR se fue y nadie había creído en ese cambio. ¿Tú crees, que también en Venezuela, aunque la gente está desesperada pueda haber ese cambio? O crees que las manifestaciones no valen para nada.

E: Yo creo, bueno obviamente sí, sí tiene sentido, ...

F: Bueno, y no lo sé, nunca se sabe de antemano, si tiene sentido. Nun se sabe – unas veces mueren unas personas y no pasa nada y otras veces sí.

E: No que me entiendas, si tienen un sentido las manifestaciones, si tienen cierto fin y si hay lideres, que animan ciertas acciones. Pero yo muchas veces sentía que está un montón de gente, realmente mucha, mucha gente, de todas partes del país vienen a Carácas para marchar. Y bueno al final no pasó nada. Y bueno los poderes militares están al alcance del gobierno y todo eso según mi punto de vista se soluciona militarmente. O sea que los militares hacen algo al respecto, se supone que los militares están para defender el pueblo y no oprimirlo. Pero el gobierno les tiene comprado. Les

paga, les da un montón de cosas. O sea les obligan a seguir el gobierno.

F: ¿Así que el poder está en manos de los militares?

E: Sí exacto, y cómo hace un pueblo, que no está armado, sabes, que no está armado.

F: Pero esto era lo mismo en la UDSSR y con Gandhi.

E: Pues sí claro ...

F: Bueno y hay ese concepto de la ciudadanía artística. Como Wuilly Arteaga, de quien tu dices que es un poquito loco, pero efectivamente lo que él hizo tuvo mucha repercusión también internacionalmente.

E: Claro en un momento lo hizo como, bueno como te dije. Es que yo no quiero lastimar a nadie, pero quiero decirte mi opinión, y está bien lo que pasa, pero él y su amiga de clarinete antes eran totalmente chavistas, por muchos años y entonces eso era como de repente de noche a día estás así luchando contra el gobierno y sabes eso es un poquito extraño.

F: Y yo tenía entrevistas con otras personas y decían que lo de manifestarse ... O tu crees ...

Participaste y participaron otros cuantos en las manifestaciones. ¿Pero tú crees que la mayoría de El Sistema participó, o solamente unos pocos?

E: ¿Bueno, de la Bolívar quieres decir ?

F: No de todo El Sistema

E: A bueno participaron muchos otros, y también otros músicos y cantantes muy famosos en la marcha. No eran sólo de El Sistema sino que eran realmente de todos lugares. Y me pareció muy bonito, porque fue una mezcla increíble de gente.

F: ¿Y tú crees, que si esto aumentaría y si cada vez más personas se manifestaran, que eso llevaría tampoco a nada?

E: Eso es cómo cuando la gente presionaba a Gustavo Dudamel que hablara. La gente así porqué no habla, porqué no habla. Y la gente creía que sí Gustavo iba a hablar, todo va a solucionarse, pero que paso? Cuando habló hizo empeorar nuestra situación. Me entiende y por la misma razón, por eso perduró tantos años sin decir nada. Porque el sabía, no le importaba lo que decían de él, pero por debajo había un montón de gente y eso lo sabía, que por sus comentarios nos veríamos afectados. Y eso fue lo que pasó. El habló y nosotros fuimos perjudicado. A nosotros nos cortaron el dinero, nos suspendieron la gira. Todo, me entiendes.

F: ¿Y tu crees que en algún momento sería más importante arriesgar la institución de El Sistema y su propia posición dentro de la organización, para ayudar al país entero?

E: Obviamente lo es.

F: Bueno a mí me parece que todavía El Sistema es un factor estabilizante para el país, porque gente de todas clases sociales están tocando y trabajando juntos.

E: Sí, si de hecho todavía se intenta de que sea algo completamente neutro. De hecho cuando yo todavía estaba allá, tu sentías el ánimo de las personas, triste, porque no tienes con que comer, que es lo más básico, porque al final tu trabajas para poder alquilar un piso y tener algo para comer. Y cuando ni te alcanza de comer, cuando llegas a ese nivel de angustia. Y sabes yo no tengo familia ni hijos ni nada, pero cuando ya sientes es energía tan pesada. Nosotros muchas veces trabamos de decir, bueno esas horas, ese pequeño momento del día es como un alivio dentro de lo pesado y horrible es la situación en el país el resto del día. Y decíamos que por lo menos podemos hacer las cosas durante el ensayo con cariño y todo porque de cierto modo seguíamos trabajando por el bienestar de nuestro país, que es lo mejor que podemos hacer. Qué somos nosotros? Somos músicos, Sabes, que podemos hacer para seguir avanzando. Qué podemos hacer para nuestro país. Y decíamos, bueno aprovechamos esas cuatro horas del día para salir de esa locura del país y hacemos algo bonito. Porque si seguimos haciendo música nuestro país por lo menos tiene un puesto en el mundo, ya sabes.

F: El caso tomado, que Maduro se pone aún más loco que ya es y asesina a no sé cuantas personas. Tu crees que habría que tomar otra medida.

E: Pues sí obviamente.

F: ¿Y tu crees que en cuanto El Sistema rompiera con el gobierno, que es eso provocaría una guerra civil?

E: Si, bueno de hecho la guerra civil ya comenzó.

F: Si, pero es muy suave, porque 200 muertos es mucho, pero en comparación con otros casos de guerra civil tampoco es tanto considerando que Venezuela tiene una población de casi 30 millones de personas.

E: Si, ya te entiendo. Creo que El Sistema para nuestro país obviamente es importante, pero no es un factor determinante políticamente hablando, me entiendes. Me explico, sabes El Sistema ... bueno que persona más emblemática que Gustavo Dudamel, y el habló y que pasó? Realmente nada. No cambió el caso salvo empeoró algo para nosotros. Si la orquesta para a trabajar no va a pasar nada, porque si un montón de gente no puede tocar, eso no paraliza al país, me explico.

F: Ah, porque es cultura y ya es otra cosa si se paran todos los petroleros o algo así.

E: Si, eso. Por lo menos eso es mi punto de vista. A lo mejor es completamente raro.

F: No, no entiendo. Claro y además los 800 000 alumnos no representan toda la juventud, aún sí una parte respetable. Claro pero ya veo que con esa visión digamos pésima o realista, uno ya no va a creer en el logro de las manifestaciones.

E: Sí eso, para mí, o sea que yo creo que cuando nosotros no estamos de acuerdo, eso al país no le va a afectar. Bueno y así lo que hacemos dentro de toda esa situación es regalarle un poquito de paz

a la gente, que viene a escucharnos y sacarlos de esa, ya sabes (situación). No es indispensable para un país, me entiende.

F: Si, y lo de quejarse no siempre es la medida justa, porque muchos problemas del país provienen del precio del petroleo, y Maduro no tiene la capacidad de dirigirlo.

E: Si, pero la razón por la que nos quejamos, es que Venezuela no consta solamente de la economía petrolera. Tenemos para explotar muchísimas cosas. El turismo, bueno ahora no, pero podríamos ser una fuerza respetable en ese dominio y también el sector agropecuario, la pesca y todo. Tenemos muchas cosas de las que podemos sobrevivir, aparte del petroleo. Y con el petroleo también hay el problema de la mala gerencia. La maquinaria muy mala. Sabes antes era una compañía muy bueno, pero ahora no, ahora está en decadencia, obsoleta. Cualquier persona está trabajando allí. Antes teníamos los mejores ingenieros, pero ahora ya no. Depende de tu orientación política si estás allí o no.

F: Pero claro, los de la derecha, que van a vender muchas cosas al extranjero, no van a mejorar la situación de la gente humilde.

E: Bueno si claro, todo eso es complicado, y tampoco he estudiado política ni nada, sólo es lo que experiencié, lo que ví, lo que viví. Es como uno crea su propia idea.

F: Una cosa, es que hay ese concepto de la ciudadanía artística. Y dice que los artistas tienen una posición especial dentro de la sociedad porque con su dón de la música alcanzan a más gente públicamente, que otras personas. Porque uno canta o toca muy bien. ¿Tu crees, que había alguna situación en las pasadas décadas en que El Sistema habría hecho bien, si hubiera tomado una postura opositora o más crítica con respecto al gobierno, como por ejemplo Gabriela Montero lo exigió de Abreu y Dudamel?

E: Bueno yo creo que todo depende de como tu lo ves, sabes de tu propia perspectiva. Porque si tú ves por ejemplo, una vez que estuvimos en Argentina y era la primera vez que nos atacaron muy fuerte por medio de la prensa, y nosotros nos vimos muy afectados. Y recuerdo, el maestro Abreu nos dijo una vez que estabamos todos reunidos en un ensayo con Gustavo y nos dijo, que no teníamos que sentirnos mal, porque aquí nadie estaba obligado a dirigirse a ningún ente político. Así que sí somos agradecidos con quien nos da pero no pertenecemos a ningún lado político y no tenemos ninguna obligación. Me entiende? Y decía, por mi manera de pensar, no puedo obligaros a creer o hacer alguna cosa que no quieran. Pero bueno si la orquesta es la opositora y soy yo, tampoco podemos hacer nada, porque es la institución y no soy yo o cada individuo que recibe el dinero, sino que es la institución, que tiene millones de participantes, que piensan diferente.

F: ¿Así que se podría decir, que a causa del tamaño de la institución, porque es tan grande y porque también la orquesta es una estructura polifacética, no se puede actuar bien políticamente?

Y al revés para un individuo como Gabriela Montero es muy fácil pronunciar crítica.

E: Sí eso, para ella es muy fácil criticarnos. Vive en el extranjero y nos manda a marchar, a manifestarnos, a parar de tocar, cuando ella todavía no ha parado de tocar ni se ha manifestado. Esa actitud me parece como si buscara un culpable o tratar de mandar las miradas a donde la culpa no es. Sabes, el país no está en crisis por El Sistema. Criticar a El Sistema en este momento no tiene sentido porque no estamos mal por El Sistema.

F: Si pero no solamente sois miembros de la institución de El Sistema, sino que también sois individuos y como individuos podéis manifestaros. ¿No es verdad?

E: Si de hecho me fui a manifestarnos, pero eso decide cada uno.

F: Y creo que Gabriela Montero también quiso decir eso, que cada uno debería hacer una decisión.

E: Si, de hecho a nosotros nunca nos prohibieron nada. Y bueno si muchas veces no hicimos nada, es porque queríamos cuidar un poquito a lo que queremos tanto que es El Sistema. No es que no fuéramos de ningún ente político, sino que queríamos respetar a eso, cuidar lo que tanto nos ha dado. Bueno luego salía un poquito fuera de control. Ahora es distinto, pero en aquel momento cada quien no actuaba para cuidar lo que tanto queríamos. Pero en ningún momento el maestro paró a decir: no salgan, no se vayan a la manifestación, nada.

F: Y tu dices que el ente total es la institución de El Sistema, pero no es el estado. Bueno pero al fin y al cabo también sois ciudadanos y como tales deberíais estar preocupados por toda Venezuela. ¿Ves este doble rol?

E: Sí, pero ya es diferente, yo como ente del estado salí a manifestarme, pero no lo hice en plan „El Sistema quiere que me manifieste“ - entiendes? Y esa es la diferencia. El Sistema no tiene porque reclamar.

F: Y tu que has participado en las manifestaciones, cuántas personas crees, que se han manifestado de los miembros de El Sistema. ¿Más o menos que el promedio de toda la población?

E: Pues yo te puedo decir, que como mínimo se manifestaron el 50 por cientos de los miembros.

F: ¿Y de la población total?

E: Eso no te lo puedo decir, pero realmente salieron muchos a manifestarse.

F: ¿Así en comparación más o menos?

E: Bueno el Sistema es como un país pequeño,

F: Así que refleja muy bien el todo.

E: Si.

F: Bueno y conoces a las críticas de Baker. - bueno yo le critico en mi tesis – pero hablé con Vladimir Prado y con otros venezolanos que o son músicos o incluso participaron en El Sistema. Ellos dijeron, para ser un músico tienes que practicar mucho, y que la disciplina es una virtud muy

importante. Pero ellos casi no me hablaron de contextualización y de reflexión crítica.

E: Bueno yo dentro de la orquesta, por lo menos mientras que estuve, era claro, que nosotros somos músicos y no políticos, y lo que nos inculcaron desde pequeño, es que lo mejor que podemos hacer para el país es tocar bien juntos, que eso puede servir como modelo del país, que cada quien trabaje, que cada quien aporte lo bueno, y así se construye el país. No destruyendo, juzgando, señalando. Sino haciendo. Así que siempre pretendíamos dar ese mensaje en nuestros conciertos, ya sabes un mensaje de esperanza, donde todavía se puede construir un país, donde tienes buenos sentimientos, donde reine la viveza, donde las cosas pueden estar justas, donde la gente quiere las cosas, porque trabajaba por ellos. Eso es lo que me inculcaron desde pequeña y en El Sistema. Si quieres las cosas verdaderamente, tienes que trabajar por ellas.

F: Bueno dices que la actividad es algo bueno, y realmente en un país se necesita actividad y colaboración.

E: Bueno y es lo mismo con El Sistema. Realmente la Bolívar es un producto de El Sistema que salió bien. Pero la idea central de El Sistema es agarrar esos niños que pueden irse por otro camino y llevarles pa aquí. Y decirles: Puede que tu no seas músico, sino abogado o médico en algún futuro, pero la idea es darles la idea de que tu trabajes para tu país. Que tu seas buena persona, que tu sepas que tienes que trabajar para lograr las cosas. Esa es la idea de El Sistema. Y así saben que así construimos el país.

F: Bueno, todo eso suena muy bien, pero al parecer no funcionó tan bien, porque Maduro también es un producto de la sociedad. Bueno eso es muy crítico y hasta diabólico ahora, pero y creo que los ciudadanos también tienen que reflexionar y saber distinguir entre las ofertas políticas. Por ejemplo en Austria sí es una diferencia o si votas a favor de la FPÖ o la SPÖ o los Verdes. Pero si la gente no es capaz de reflexionar sobre las diferencias, uno no debe ser sorprendido, si las cosas empeoran.

E: Si bueno, tu comentario es completamente válido, pero lo que hay que decir es que aquí por lo menos funciona el poder del voto. En nuestro país esto es totalmente manipulable. Y por más que la gente se esfuerza o está en contra, siempre tienen el poder absoluto. Y sí es correcto que en el pasado la gente votaba a favor del gobierno. Si y te lo creo. Y bueno es que Chavez fue muy inteligente. Y él supo como arriar una cantidad de gente, que no era beneficiado. Y él supo darles, y claro luego estaban allí y decían Amen. Si y no digo que la idea ha sido mala, pero tu no puedes a una persona que nunca ha tenido nada sólo darle, tu tienes que educarla, para que aproveche lo que le das. Y eso fue lo que no pasó en nuestro país.

F: Bueno y es que El Sistema sobre todo es un sistema de educación musical, y para desarrollar las virtudes cívicas sobre todo se cuenta con la escuela. Por eso tampoco se debe esperar demasiado y si miramos la Musikschule en Austria, no te cuenta nada de política, o de reflexión social, por eso es

que pido mucho. Pero es que pasais tanto tiempo dentro de El Sistema y así uno piensa que ese factor educativo muy fuerte debería dedicarse también a tareas generales. Sabes a cuestiones sociales y medioambientales y todo.

E: Pero eso es una cuestión muy personal, me entiendes.

F: Pero, también es institucional, porque si El Sistema dice: Vamos a reducir nuestras expectativas en cuanto a lo musical, en cuanto a la técnica, y gastamos más tiempo en reflexión filosófica, luego a lo mejor la calidad musical no sería lo mejor, pero tendrías otros logros.

E: Bueno en El Sistema el centro es la orquesta.

F: Sí, pero también eso es una decisión libre. De la misma manera se podría poner más enfoque en los grupos de música de cámara.

E: Bueno El Sistema todavía es una institución más o menos joven, o sea que siempre se ha evolucionado y tan rápido tuvo tantos éxitos y realmente tenemos otros grupos y formaciones.

F: Como por ejemplo Alma llanera.

E: Si exacto y también hay clases de improvisación. Sí y hay muchas cosas que no están visibles para todo el mundo. Y bueno lo de ir a la parte filosófica – recuerda, que al principio cuando la gente entra son niños, es decir que son muy joven, luego claro más tarde la gente empieza a reflexionar y decidir, pero al principio son niños y lo que tienes que hacer, es guiarlos por un camino constructivo, sabes. Que ellos sean un beneficio para el medioambiente, que sean constructivos. Y ese realmente es el fin. Porque en nuestro país con tantas problemas que hay con tanta pobreza y bueno si no lo hace puede que hacen cualquier cosa y con esto prestan atención a algo útil y simplemente los alejas de lo malo. Y bueno inicialmente nunca fue nuestro fin de crear, es decir gente intelectualmente demasiado alta y que se dedica a lo político. Eso nunca fue el objetivo, que es lo que ahora se exige de El Sistema. Pero no fue simplemente que aprendieran a tocar y se alejaran de las malas cosas.

F: Bueno, lo curioso es que en Fundamusical, en la página web se lee muchas veces que El Sistema más que todo es para desarrollar ciudadanos constructivos, que saben convivir y colaborar pacíficamente y con un sentido de disciplina y competitividad. Y me asombró cuantas veces aparece la palabra ciudadanía. Sabes, y todo lo filosófico que Abreu sí tiene como objetivo. Pero tú dices que el fin es estar constructivo de tocar bien juntos, pero constructivo también podría significar improvisar o componer bien.

E: Sabes a todos los afecte de otra manera, me entiende. O sea, puede ser que una persona que agarró un instrumento y practicó por muchos años pero al final no fue músico y se puso a ser un abogado, o ser médico, sabes pero estudio y la disciplino, lo de hacer caso ... del convivir, de hacer caso al otro, o sea, lo que nos lleva a ser buenas personas. Sabes, pero no a todo el mundo lo afecta

de la misma manera, estar en El Sistema.

F: Bueno lo que tú dices, la disciplina, si es bueno para el país, para la economía, para que todo funcione bien, pero si no tienes más que disciplina, es muy probable, que te guien en alguna dirección, puede ser para bien o para mal, pero tu funcionas, pero lo de ser creativo o reflejar es otra cosa ...

E: Bueno pero si te das cuenta, si El Sistema produce persona, como tu dices, tan fáciles de guiar todavía estuvieramos allá, haciendo caso a instrucciones que no nos gusten. Y realmente si miras un poquito de la gente que se ha ido, o sea, de la orquesta, donde tengo más control, o sea, las conozco mejor, a esas personas les ha ido muy bien. Es que son personas que han entrado en buenas orquestas.

F: Si, pero eso es porque son muy buenos músicos ...

E: Si pero eso es lo que te estoy diciendo, también hubo otras personas, que no fueron músicos y también hicieron su camino. Y hicieron otras cosas y también les ha ido muy bien.

F: Si, si porque son buenos ingenieros o lo que sea, pero no dudo que sean inteligentes. Lo que yo quiero decir es que cuando tienes un concierto dentro de 2 semanas tienes dos opciones. O puedes decir: Vamos, tenemos que invertir todo. Y si uno no sigue le dices: Venga vamos, tenemos que alcanzar ese fin. O puedes decir: Bueno, intentamos lo mejor, pero si uno dice, dejanos tocarlo de otra manera ...

E: Como intentar innovar

F: Bueno, no me explico. Es que si tienes mucha disciplina y si aprendes de ser muy disciplinado eso es genial para hacer un buen músico, sabes, estudiar horas y horas. Pero para niños es diferente, o si juegan así libremente con una piedra, o si su mama les dice: Haz un castillo de piedras, o cualquier cosa. Sabes, y en la literatura se dice, si demasiado empeño se pone en el resultado, es claro que hay menos espacio para el desarrollo libre.

E: Bueno, de hecho no siento que sea solamente así. Nosotros no solamente estamos en la orquesta, nosotros también trabajamos nuestra parte individual. Y hay mucha gente a la que gusta más la orquesta y a otra gente que prefiere más lo individual, que tiene su proyecto sola, o sea la parte más creativa. Hay de todo.

F: Si, y creo que al inicio cuando Abreu todavía era el director de la orquesta les hablaba mucho de trasfondo musical, filosófico e histórico a los miembros de la orquesta. Pero por ejemplo también se podría elegir la piezas que se va a tocar, en un proceso democrático. Por ejemplo toda la orquesta podría votar a favor o en contra de algunas piezas.

E: Bueno de hecho, por ejemplo la Bolívar tiene un comité artístico. No sé, son como ocho personas y también puedes dirigirte a ellos si tienes una problema y lo discuten entre ellos. De hecho la

programación de la Bolívar se decide entre ellos.

F: Si, pero esos ya son músicos profesionales, pero los niños por ejemplo a la edad de 10 años, no pueden intervenir en el proceso de decisión.

E: Si, pero es porque los niños no conocen el repertorio.

F: Si, pero por lo menos se podría darles unas pruebas, de la que pueden elegir.

E: Bueno esas cosas también pasan, pero también depende del núcleo, en que estás trabajando y segundo hacen cosas muy divertidas los niños y dicen: Bueno por lo menos al inicio, yo lo he experimentado, que le preguntan: ah queraís tocar ese o el Mambo mambo, y así, esos tipos de cosas.

F: Así que se podría decir, que la metodología y la didáctica depende de cada núcleo y que no lo están haciendo igual en cada núcleo.

E: Claro, eso. Es que yo no he visto todos los núcleos, pero he visto varios.

F: Así que puede ser que un profesor es más autoritario y otro más amable. A y una cosa, es que yo he leído, que hay una orquesta de Helsinki (m.E: eigentlich Lahti), donde ni hay conductor y todas las decisiones son tomadas democráticamente. Y hay otras orquestas donde no es conductor quien manda como tocar las piezas, sino cada uno de los músicos puede aportar sus ideas. Como por ejemplo: Bueno ese pasaje lo podríamos tocar un poquito más suave, ...

E: Si, de hecho eso pasa. O sea, muchas veces los músicos dicen: Pues mira esto nos está pasando y no podríamos hacer esto. Bueno y como tu no has estado allí es difícil imaginarte como es El Sistema, pero créeme, aunque uno habla de disciplina, realmente nunca te sientes (presionado), o yo no. ... Obligado en nada, ni forzado. Realmente tu estás allí porque quieres. Nadie te está diciendo que tienes que ser músico. Tu lo haces porque tu quisiste y porque te sentiste bien en El Sistema. Si no fuera así, no hubiera tanta gente dedica a eso. No hubiera tantos músicos, ni tantas orquestas.

F: Sí, es lo mismo con el fútbol. Yo nunca sentí presión, aunque estaba horas y horas jugando.

E: Si, lo estás disfrutando, y al final todas esas horas que estás ensayando, no te presionan. Lo haces, porque tú quieres hacerlo.

F: Sabes pero también en fútbol hay formas más libres y creativas, como por ejemplo: Juguéis libremente 3 contra 3, o tu pasas la pelota a el, luego el tira y el último tiene que tomarlo con la cabeza, sabe. Sí hay diferencias, y yo creo que la estructura también afecta a como la gente piensa.

E: Si, pero si tienes una orquesta de 130 personas es un poco complicado, que cada uno sea libre.

F: Si pero también eso podrías modificar, simplemente haciendo grupos más pequeños de cinco o diez personas.

E: Sí, y de hecho sí lo hay. Si, pero cuando tu estás en una orquesta, sabes como funciona una orquesta, me entiendes, que no todos funcionan igual, pero por lo menos por un patrón. Y cuando ya tu quieres otras cosas, cuando no es suficiente para tí, ahí vienen la agrupaciones. Tienes el cuarteto

sinfónico Simón Bolívar, el cuarteto de trompetas, ... así donde ya puedes hacer otras cosas, donde la gente puede decir. Yo me fraseo así porque me siento bien así. Entiende y otras cosas, pero ...

F: Si, pero cuando uno entra, a la edad de ocho años, o de seis, la base de la que parten todos es la orquesta muy grande. Y luego a lo mejor puede entrar en un grupo de música de cámara.

E: Si pero eso también depende del núcleo y de la creatividad de cada gerente o director. O sea de hecho en el núcleo donde yo crecí, en Puerto Cabello hice música de cámara. Crecí en orquesta, tocando sola con piano, haciendo lo que yo quería. También música de cámara, donde también puedes dar tu opinión, como por ejemplo eso me parece muy bien, o eso no es así y podía dar muy libremente mi opinión.

F: ¿Y tú que lo has vivido dirías, que eso sería un patrón bueno, un modelo, para todo El Sistema?

E: ¿Donde yo crecí? - Si, creo que mi núcleo era muy bueno, y era de los más viejos, de El Sistema, pero sí era pequeño. Pero me pareció de que de mi generación salió mucha gente, mucha gente.

Muy buenos músicos. Y eso porque yo al final pasaba horas en el núcleo, y eso porque quería.

Nadie me mandaba. Yo decía a una amiga: Vamos a tocar esto. Y ella decía que tenía que eso con ello, así tocando en el pasillo. Lo hacíamos porque queríamos. Porque ella también estaba emocionada y yo quería tocarlo también. Porque lo escuché me gustó y nadie me mandaba a hacerlo.

F: Así que hay bastantes diferencias entre los núcleos, pero se podría decir que un núcleo como tuyo sería un núcleo modelo.

E: Bueno no lo toman, en mi país, como un núcleo model, porque es un núcleo muy pequeño. Pero yo que vengo de allí y que lo he visto, digo que es un núcleo muy bueno.

F: Si, yo experiencí lo mismo, que cuando la entidad es más bien pequeño, la gente puede conocerse muy bien, y el clima social es diferente.

E: Pero, de hecho uno de los núcleos más grandes del país, el de Montalbán, que queda en Caracas, de allá también ha salido una cantidad enorme de buenos músicos. O también de un núcleo en Táchira (m.E: Bundesstat von Venezuela) han salido muchos músicos, y es muy grande también.

F: Bueno luego sería más adecuado hablar, de diferentes formas y niveles de enseñanza, que tienen su imácto en el éxito y el clima social de los núcleos. De hecho leí que una profesora en La Rinconada inventó junto con los padres lo que es la orquesta de papel.

E: A te refieres a Susan Siman (m.E.: Langjährige Chefin der Geigenabteilung des Conservatorio de música Simón Bolívar, Tatsächlich wurde das orquesta de papel jedoch von Josbel Puche, ebenfalls, Professorin für Musikdidaktik, erfunden.)

F: Si, ???? , Bueno digo que eso es genial porque tiene que ver con innovación.

E: Aha, bueno y eso todavía se hace, de hecho no se les dice a los niños como deben hacer sus instrumentos de papel, sino cada uno lo hace como quiera y así en un orquesta no tienes ningún instrumento que se parezca al otro. Los niños usan toda la creatividad que tienen, todo lo que les gusta. Si lo quieren hacer negro, lo hacen negro. Sabes allí reflejan mucho de la personalidad de cada niño, según como hacen sus instrumentos. Y los padres empiezan a conocer un poquito mejor la personalidad de sus hijos cuando ven como hacen los instrumentos y ese tipo de cosas.

F: Así que El Sistema es más diverso de lo que parezca. Claro, y con tanta gente que hay, debe haber mucha diversidad.

E: Si, para mí, a mí bueno a veces ... pues te estoy contando esas cosas porque sé que tú estás escribiendo una tesis y me has preguntado de manera muy amable. Pero mucha gente siempre quiere hablar con nosotros, que venimos de la Bolívar, para malinterpretarla, sabes para usarlo, y hay gente que quiere acusar al Sistema. Sabes, pero yo no creo, que El Sistema haga nada mal. Sabes, sólo si no actúa en totalidad, si ciertas personas quieren tacharlo. De hecho, que no haga unas cosas, no quiere decir que lo que haya hecho está mal, o esa es mi opinión. Que no lo tiene, pero a lo mejor en un futuro lo va a tener. Sabes. Que no ha tenido tales resultados, no dice que los resultados que ha tenido sean malos.

F: Claro, y el hecho de que no hay ciertas cosas no quiere decir que nunca lo va a haber.

E: Si, exacto, y todo está en desarrollo.

F: Si, bueno yo creo que tengo una visión, digamos muy equilibrada, aunque eso siempre se suele decir, (Lachen), pero digo que en El Sistema hay muchas cosas que son mejores que en Austria, que es un país de la música desde siempre. Pero al revés también hay algunas cosas que podrían ser mejorados. Eso es mi opinión. Y de hecho hay centros innovadores y algo se está desarrollando, sabes.

E: Si, y de hecho, pues imagínate que la profesora Susan Siman creó lo de las orquestas de papel – pues eso no llegó al resto de los núcleos inmediatamente, o sabe, eso hace unos años llegó a mi núcleo. O sea, no sé hace cuantos años ya lo han inventado. Sabes, todos los núcleos, a pesar de que dependen a El Sistema, todos son entes independientes. Sabes, cada uno tiene distinta creatividad.

F: ¿Y otra cosa, tu crees que la enseñanza de los profesores se ha mejorado, o como lo estimas? ¿Tú lo has experimentado, o hiciste cosas de pedagogía o no?

E: No, bueno de hecho ahora lo está creando, sabes una universidad propia. O sea, donde tu puedes obtener un título, que siempre fue algo que hemos querido.

F: Pero hay UNEARTE.

E: Si, pero eso no pertenece a El Sistema. Eso antes se llamaba IUDEM y era un ente independiente, de hecho era una de las mejores universidades de arte en Latinoamérica, pero la

tomó el gobierno y lo convirtió en UNEARTE.

F: Pero sí hubo cierta colaboración entre El Sistema y IUDEM.

E: Si, hubo un convenio de que los miembros de El Sistema pudieran obtener un título, pero tenías que estudiar allí para tenerlo. Así que tuviste que estudiar allí. Pero luego lo tomó el gobierno y cambió un montón de cosas. Y la música, que era hasta entonces la prioridad, se volvió menos importante, o ... de hecho yo hice tres años y no pude más. No quise continuar porque lo sentía como una ...

F: ¿Tú estudiaste en UNEARTE?

E: Si, para tres años y ahorita aquí estoy terminando.

F: ¿Y tu dices que las materias cambiaron?

E: Si, es que las materias musicales dejaron de ser importantes. Eso es que había muy pocas cosas musicales, y entonces había más política, sabes, como por ejemplo a mí me hicieron exponer delante toda la clase el Plan de la Patria, que era el plan que el presidente estaba proponiendo para el país, pero no tenía nada que ver con arte, sabes. Y era directamente una cosa política y si yo no la comparto?, Sabes pero yo tenía que exponerlo porque me mandaron. Y sabes por eso ya no me gustaba.

F: Si, pero yo veo también que aquí en la universidad, más que en El Sistema, los estudiantes se dedican a temas de sociología, de filosofía, psicología, de musicología de historia de la música y todo eso, que no es una indoctrinación como tu cuentas, que es el caso en Venezuela ahora, pero sabes, para dar a los estudiantes un trasfondo más amplio.

E: Si, y eso a mí no me parece mal, o sea no todo es tocar, obviamente, pero cuando te es impuesto hablar de un tema político, y puede que no te interesa, sabes ... Pero el Plan de la patria era lo que estaba ofreciendo el presidente cuando había elecciones, sabes, no tenía nada que ver con ... Sabes para ellos, porque tomaron posesión de la Universidad, era importante que allí se hablara de eso para él (Maduro). Sabes y eso lo convierte en propaganda para un ente político.

F: Si, veo el problema. Porque hablar sobre temas políticas en general no es una cosa mala, pero mientras que se convierta en propaganda e indoctrinación ya no se puede aceptarlo. Pero política en general, según mi punto de vista es importante, para saber, donde colocarse dentro del mundo.

E: Si, claro.

F: ¿Y aquí te gusta la ciudad?

E: Si, claro, está muy tranquilo, estudio, voy a la universidad. Y creo que ese es el cambio que necesitaba, sabes. El alemán pues todavía no está tan bien, pero de hecho también hay mucha gente en la universidad que habla español.

F: Pues entonces muchas gracias, por la entrevista.

Interview mit Angel Hernández Lovera – 10.8.2017

Y= Yo ... Franz Schneckenleithner

A ... Angel Hernández Lovera

Y: ¿Cual sería tu primer encuentro con El Sistema?

A: Pues el inicio es cuando mis padres me incriben en lo que estaba el grupo infantil y desde allí sigo en El Sistema prácticamente hasta hoy. Fue a los 8 años en el año 1982.

Y: ¿Y en qué ciudad?

A: En San Carlos la capital de Estado de Allí inicié mis estudios y el violín y todas las bases de la música.

Y: ¿Y luego te quedaste en San Carlos, o te fuiste a orquestas, digamos más profesionales?

A: El Sistema se maneja como una pirámide. Entonces cada municipio tiene una orquesta. Y sí una persona quiere avanzar pues va a la capital del Estado y luego a un Conservatorio medio y luego a un Conservatorio superior. Así que yo inicié en San Carlos. Allí estuve hasta los 15 años. De la orquesta infantil a la juvenil y a la orquesta sinfónica. Y desde allí voy a Maraquay al Conservatorio de Aragua y desde allí ingreso a la Orquesta Simón Bolívar en Caracas.

Es como una gran red y puedes ser invitado de una orquesta u otra y eso es como una gran familia.

Y: ¿Y qué era lo más alto que avanzaste en El Sistema?

A: Pues yo era miembro invitado de la Orquesta Simón Bolívar y trabajaba como Compositor en residencia de El Sistema y profesor de Conservatorio y director de un Núcleo en mi estado y transité como profesor de violín en muchos estados de Venezuela.

Pues en El Sistema uno se forma trabajando. De hecho mi primer trabajo lo tuve cuando tenía 14 años, allí es cuando me asignan el puesto de concertino en la orquesta. Y el puesto de concertino tenía que enseñar a los niños des la orquesta infantil y tocar en la orquesta y por eso me ganaba una beca. No eramos profesionales, pero sobre nosotros había otro tutor y otro tutor y así cada uno enseñ algo a la gente que sabe un poquito menos.

Y: Y tu crees que este Sistema del peer teaching también funciona dentro de los grupos, es decir entre la gente que tiene casi el mismo nivel.

A: Si funciona igual, de hecho yo tenía alumnos que tenían dos o tres años más que yo. La edad no es el problema sino la formación. Siempre habrá uno que sabe un poquito más que tu y este alguien será el tutor para formar a otros.

Entonces hay una directriz desde las academias nacionales de violín que forma la cima del piramide y lo mismo pasa con las orquestas. Entonces hoy día hay orquestas que llaman orquestas de papel, que ni tienen instrumentos de verdad, pero aprenden a llevar el instrumento.

Eso es para los niños de dos o tres años. Esto antes no existía. Pero fue una necesidad que había con el aumento de niños.

Y: Y eso de las orquestas de papel existe en toda Venezuela o se está desarrollando.

A: Se está desarrollando, pero lo último que supe, que es casi cuatro años atrás es que lo tenían en cada capital. Y las ciudades mayores lo tenían. Pues pero es se establece en cuanto un núcleo lo requiere. Aparte de la central en Caracas, cada núcleo tiene su red interno y se adapta a las condiciones de cada sitio. Si hay un sitio donde no hay la población que requiere una orquesta como esa pues entonces a lo mejor no lo aplican. Es como con los tipos de música como tu decías el Volksmusik. Si en un estado ese tipo de música no tiene tradición, pues a lo mejor no se aplica. El Sistema no es una plantilla que se aplica en toda Venezuela, sino que se forma también según las necesidades.

Y: Tu dijiste que trabajaste como compositor en residencia de El Sistema. ¿Cómo ves las críticas que dicen que no se toca música contemporánea, o que casi todo se enfoca en los clásicos de la música clásica?

A: Pues uno tiene que entender que Venezuela es un país joven. Si comparamos la historia de la música de Austria con la de Venezuela vemos que es un país relativamente joven. Estamos todavía en el proceso de descubrir el repertorio que aquí ya estáis cansados de escuchar. Además aquí en Europa hay la ruptura a través de la segunda guerra mundial. En Venezuela y latinoamérica no tuvimos guerra. Por eso se mantiene esa línea clásica. No creo que es un rechazo de lo nuevo sino que la sociedad no lo ha llevado a lo que es la música contemporánea. Además a mí me gustaría saber como va a desarrollarse la cosa cuando Venezuela salga de la situación que tenemos dentro de 10 años o algo así. Como se desarrollan los compositores. Como la situación del país afecta a los compositores que están allá.

Lo que sí es una crítica es que se toca mucha música clásica, pero yo creo que es también por el motivo de que todavía queda mucho de descubrir. Por otro lado el festival más grande de música clásica contemporánea se hizo en Venezuela y por eso vinieron compositores conocidos como Stravinsky.

Y: Además sí se toca música contemporánea, pero lo que pasa es que la mayoría sigue siendo la música clásica hasta a Mahler.

A: La Simón Bolívar es una orquesta que tiene su lugar entre las orquestas del mundo y se toca incluso música contemporánea. Por ejemplo de Dai Fujikura o Krzysztof Penderecki. Obras mías.

Obras criollas de los años 80. Y comparado con orquestas como las filarmónicas de Viena o Berlín no es nada excepcional que se toque también música más antigua. Igual que la música romántica y posromántica no sea tan viejo. Por ejemplo Venezuela tuvo una fascinación con Mahler y Schostakowitsch. Enorme. Creo que ha sido la única orquesta de Latinoamérica que ha dado la festival de Mahler dos veces con todas las sinfonías de Mahler. Y la octava sinfonía, que la llaman la sinfonía de los mil y luego siempre se dice que de verdad nunca se llega a los mil. Y luego les digo. Bueno aquí en Venezuela se hace con 1200. Y eso se hizo con la Sinfónica de Los Ángeles y la Sinfónica Simón Bolívar. Era increíble, el coro no tenía fin.

Y: ¿Tú dirías que durante la formación también hay la oportunidad para los estudiantes de crear o solo de tocar? O es para unos pocos lo de hacer composiciones?

A: Bueno la composición en sí es para unos pocos. Mira, cuantos compositores se requiere para un concierto. Pocos, posiblemente uno solo, pero cuantos músicos se necesita para una orquesta, muchos. Entonces El Sistema se ha dedicado más bien a la masificación de la música. Así que es sobre todo una formación para músicos.

Yo recuerdo que en mi promoción en el conservatorio, ingresamos 20 en la clase de composición y en el último semestre eramos dos. Y de esos dos yo soy el único que hace carrera como músico. El otro ni siquiera hace música actualmente. Así de 20 queda uno, y lo mismo pasa con cada instrumento. La diferencia es que por ejemplo en la clase de violín entran al mismo tiempo 200. Y al final van a quedar como 10.

Y: Es que yo vengo de la guitarra y la tradición de los cantautores y en eso se necesita más gente que hace composiciones. Por eso pregunto, si hay la posibilidad para los niños de ser creativos.

A: Pues sí de hecho lo hay. No sé si hoy día es lo mismo, pero yo recuerdo que había talleres con las orquestas infantiles, donde incluso había la posibilidad para la improvisación, para incentivar la creatividad y para ver, quienes querían irse a la composición. Y era impresionante lo que podían hacer. No sé si eso todavía existe, o se terminó de ejercer eso.

Y: Bueno es que en Austria las cosas son casi iguales en cuanto al sector clásico. De vez en cuando se pide demasiado. Y es difícil de compararlo con otros instrumentos, como la guitarra.

A: Bueno, si el tema es de quitar cierto estigma de la música clásica. Que todos que tocan música clásica son unos aburridos. Pues en parte es así pero no todos. O también que solamente los ricos pueden escuchar y entender la música clásica.

Después de la Segunda Guerra Mundial muchos músicos alemanes, polacos y italianos vinieron a Venezuela y se crearon un par de orquestas, que ya no existen. La filarmónica de Caracas que llevaba Aldaba Romero y estaba la Sinfónica de Maracaibo.

Y siempre ya hubo barreras en la enseñanza de la música a niños. Tenías que estudiar diez años de solfeo y luego 5 años nada más pasar el arco y luego a lo mejor después de 15 años puedes ingresar en una orquesta. Y el Maestro Abreu se daba cuenta de que a lo mejor después de 15 años el niño ya no quiere estudiar música y por lo tanto cuando un niño ingresa en El Sistema, después de tres o cuatro meses ya tiene su primer concierto. Entonces aprende para poner el dedo, son cosas muy simples. Cómo va a tocar una sinfonía de Beethoven de Mahler. Son cosas muy simples como las cuerdas libres. Pero incluso así el niño participa y se le demuestra que es el siguiente paso. „Mira, ahora estás tocando eso y la próxima vez vas a tocar eso, y la próxima esto y así va avanzando.“ Y lo mismo pasaba con nosotros viendo en el escenario los invitatos de la Filarmónica de Berlín, como conduce Abbado o Karajan, así se aprende el nivel altísimo. No podíamos compararnos con lo que pasaba en Venezuela, sino con lo que pasaba en el Mundo. Y hoy en día nos comparen con orquestas en el mundo. Y es de vez en cuando es difícil porque cuantos años tiene la Filarmónica de Viena, la de Berlín y cuantos tiene la Simon Bolivar. En comparación es muy joven es un niño.

Y: Bueno otra pregunta: Antes había otras academias de enseñanza de música, pero hoy día El Sistema es quasi la enseñanza musical general. Y naturalmente la música clásica es el sector más grande, pero me interesa, ¿sí también hay departamentos de Jazz, Rock, folklore o lo que sea?

A: Bueno hay que saber que El Sistema o bien la idea de El Sistema se formó en 1972, como en una simple carpeta. Y luego paso tras paso fue creciendo. Claro como te decía en Venezuela antes había casi los mismos formatos que en el resto del mundo, ya que muchos músicos vinieron de Estado Unidos y Europa. Había conservatorias. Existía por ejemplo el Juan José Landaeta, que está en Caracas. La Santa Capilla, que era la escuela de composición. Y cada ciudad importante tenía un conservatorio. Por ejemplo el propio José Antonio Abreu cuyos padres eran ascendentes de Italia y todos músicos tuvo que mudarse, porque sus padres no veían otra posibilidad de que pueda aprender órgano y piano y composición y así se mudaron a Barquisimeto. Y José Abreu se preguntó, y que pasa con los niños cuyos padres no tienen la posibilidad de mudarse? Cómo hacen y entiende que esos niños son talentos perdidos. Así desarrolla la idea de que debería haber una escuela para la enseñanza musical en cada una de las Capitales de los Estados, y que puedan aprenderlo gratuito. Por ejemplo yo hasta que tuve mi primer sueldo con que comprarme un violín siempre El Sistema me daba el violín sin costo alguno. Y eso pasa con todos. No solo la gente sin recursos, también la gente con dinero. Así que esto es un programa de integración sin ver la clase social, ni la orientación política. Nada de eso. Todos se juntan para hacer música. Esto se fue creando en cada Estado y los conservatorios paso tras paso tuvieron una menor cantidad de alumnos. Porque estos conservatorios no tenían conciertos o se creaban como aquí con un solo concierto al año. Entonces eso desmotivaba a la gente porque de repente había una orquesta al lado que te enseñaba como tocar

gratuito y ya tenías un concierto muy enseguida. Entonces cada municipio nuevamente tenía una orquesta y eso llegó hasta tener una orquesta infantil y una orquesta juvenil. Lo que pasó entonces era cuando el maestro Abreu era ministro de cultura y se crea una orquesta semi-profesional en cada estado. Entonces un joven podía ingresar en una orquesta infantil, luego podía ir a la orquesta juvenil y luego a la orquesta semiprofesional. Pues y si esa persona lograba tocar aún mejor podía ir a la Simón Bolívar. Entonces era una gran pirámide.

Pues y por la otra pregunta hoy es que hay el programa de música popular que se llama alma llanera, que casi todos los estados lo tienen. Entonces está el programa de educación especial, luego el programa del coro de manos blancas que es niños sordos. Luego está la banda sinfónica, la banda de rock, que también tocan música contemporánea y música barroca. Hay canto lírico, canto popular. Y: ¿Y sí uno tendría que dar números estadísticas. Cuántas personas se dedican a la música clásica y cuántas a otros instrumentos o departamentos?

A: Bueno no te puedo dar números exactas pero diría que un 60% del presupuesto va a la parte clásica sinfónica, pero también es allí donde más estudiantes hay. Pero si eso variara creo que también el presupuesto variara. Y bueno por ejemplo la banda sinfónica acaba de grabar un disco. El año pasado creo que estuvo en Japón. Pues y no hay una distinción, tu eres de la música clásica vas pa allí tu eres de rock vas pa allá. Todos tienen que ver el inicio y luego todos pueden elegir por donde van. Por ejemplo yo conozco a un chelista, sé el ejemplo porque soy chelista, y él toca en la Simón Bolívar y en la banda de Rock. Entonces hace las dos cosas. Simplemente es para donde van sus gustos.

Y: Y los jóvenes ahora en Venezuela, ¿que preferencias tienen, que tipo de música escuchan?

A: Bueno sí tu vas a Austria en concierto de música clásica y te das cuenta de la edad del público. Pues en Venezuela si toca la Simón Bolívar, si vas a un concierto ves cómo mínimo un 20% que son niños. Luego el 50% de personas son jóvenes y a lo mejor un 30% son mayores como aquí. El público en Venezuela es muy joven. Es un público ansioso de escuchar música. Da igual que tipo de música. Igual van a ver concierto como La Traviata como un concierto de Heavy Metal. Pero sí el público ha sido formado. Formado por El Sistema. Como te dije, cuando uno está en la orquesta infantil ya les ponen enfrente lo que pueden alcanzar. Aquí les ponen la Bolívar enfrente.

Y: ¿Así que hoy en día las estrellas, los ídolos de los niños son músicos clásicos? ¿O también hay músicos del Rock?

A: Bueno había una época del Rock, pero ahora el Rock como tal. Que sí había bandas que ya no suenan tanto como antes. Como por ejemplo Amigos Invisibles o Caramelicio Llanuro. Pero yo estoy la persona equivocada. Otra persona va a hablarte mucho del Rock.

Y: ¿Y tú en casa que escuchaste? ¿Solamente música clásica y también otros géneros?

A: De todo, pues yo era el único músico clásico de mi casa. Así la oveja negra.

Y: ¿Y todos eran músicos?

A: Pues la cosa es que yo soy el hijo único, así que todos mis amigos de la infancia eran miembros de la orquesta. Naturalmente que éramos unos auténticos nerds. Nos pasábamos la cinta última de la sinfonía de alguien. O el caset. En casa escuchamos todo. Música folk, Rock, mi papa era un amante del Rock y mi Mamá escuchaba música mexicana.

Y: Entrando en El Sistema tu dirías que también es un estudio humano. Que después tu eres más social. O hay la misma competitividad que en todos los ambitos.

A: Mira El Sistema no es un sistema musical, es un sistema social. Aunque todo el mundo lo ve como educación musical, pero la prioridad para El Sistema es la evolución o el desarrollo infantil. A la directiva o al maestro Abreu no le interesa si el niño dentro de 20 años va a ser músico o ingeniero. La prioridad se pone en como se va a formar esa persona socialmente y que importancia va a tener la música dentro del desarrollo de la vida de esa persona.

La Simón Bolívar ya es otra cosa como te dije es la cumbre de El Sistema, pero en el final de esa pirámide se trata de problemas de conducta, de salud, de alcoholismo, de todos tipos de problemas. Esa es la finalidad de El Sistema la formación personal y si esa persona luego va a ser músico o no ya es otra cosa. Y si no lo va a ser sigue siendo formado por El Sistema.

Y: ¿Tu dijiste que hoy la situación no es como era, que hay menos dinero?

A: Pues sí hay menos dinero, así se hace menos proyectos. Menos dinero para todo.

Y: Eso la propia financiación me interesaría. Ahora es la propia sede del presidente, el ministerio del presidente desde donde el dinero viene. Claro luego hay lo de la IDB y dinero privado y otros fondos, pero la mayoría proviene del estado.

A: Pues inicialmente se creyó después de la inauguración del régimen que tenemos, que El Sistema pasó de ser parte del Estado. Pero no, El Sistema siempre ha sido parte del estado. Bueno para empezar El Sistem se creó en 1972 bajo la presidencia de Carlos Andrés Perez como un programa de educación musical infantil. Entonces el maestro Abreu desde el inicio intentó que eso fuera un programa arraigado en el estado, es decir un programa estatal y nacional. Así para que independientemente del gobierno que habría El Sistema se mantuviera para la educación musical infantil.

Entonces en el año 1992 se crea la Fundación del Estado para la Educación de los Niños Venezolanos. (=FESNOJIV) que es el nombre antiguo de El Sistema. Es decir que ya seis años antes de llegar Chavez al gobierno y en el mismo año se formó la Fundación para el niño. Así que dos fundaciones exclusivamente dirigidas para la Educación infantil. Entonces el problema fue que es un campo que no se limita al departamento de salud, ni de la educación, ni de la cultura. Así que

no había un sitio donde colocarlo y de esa manera muchos ministerios lo apoyaban, según les correspondió. Enonces en el año 2013 por decreto nacional presidencial pasó a la sede del presidente, porque el gobierno vió que el único programa educacional que funcionaba era El Sistema. Y esos lo tomaron y lo pusieron bajo su bandera. Si eso pasó y más de 50% viene del Estado. Y también hay la Fundación del Estado. El resto del dinero viene del Banco interamericano de desarrollo, Unicef y otros.

Y: Y ahora hay menos dinero para El Sistema o todavía existen en su forma como antes.

A: Bueno El Sistema no puede eliminarse. Hoy en día ningún organismo, ninguna institución tiene dinero para algo.

Y: Bueno y tu dices que El Sistema no puede eliminarse. Pero si no se paga a los profesores algún día se van yendo, ¿no?

A: Pues claro, se están yendo por ejemplo un profesor de la Simón Bolívar A, el concertino se fue a Argentina. Muchos músicos se van yendo. Entonces en 2000 cuando ya eso se venía venir, hubo un pequeño choque porque unos se iban y luego El Sistema dijo pero como puedes irte ahora, no va a pasar nada. Pero la gente se iba y El Sistema no lo tomaba bien.

Y: ¿En qué sentido no lo tomaba bien?

A: Pues que alguien se fuera y tocara en otras orquestas. Entonces ya cuando yo vine...

Y: Ahora aparte de la parte del dinero quería preguntarte del papel de los músicos en cuanto a la política. Por ejemplo Abreu era político. ¿Tu crees que en El Sistema también había mensajes políticos? O todo se basaba en la música.

A: No, pues mira El Sistema, yo recuerdo que en el año 2002, creo el 30 de noviembre o el primer de diciembre. Era cuando había el paro petrolero. Y tocábamos una selección regional que se llamaba la orquesta del Centro y tocábamos la segunda sinfonía de Mahler. Yo era concertino allí y recuerdo que el director era todavía el joven desconocido Gustavo Dudamel. Acabó de ganar algún premio. Y recuerdo que trabajábamos. Era una semana y ensayábamos todos los días desde las 9 hasta las doce o una de la mañana y luego vamos a dormir para otra vez empezar a las 9 de la mañana. Y el día final del ensayo teníamos todos nuestros sakkos en las sillas y termina el ensayo para que entre el público y Gustavo cierra el score y dice: „Bueno aquí estamos todos de distintas posiciones políticas, de distintas creencias, todos tocando una sinfonía difícilísima, todos intentando de ordenar algo, pero todos también escuchando al que está al lado. Si todos, si Venezuela funcionara como una orquesta, quizás todo pudiera funcionar. Y esas palabras me han seguido, porque son palabras del propio José Antonio Abreu. Si todos escucháramos al que está al lado y si hicieramos todos lo mejor posible, a lo mejor funcionara. Porque así funciona la orquesta. Si la oboe quiere tener un solo hermosísimo necesita que el segundo Fagot tocara perfectamente

afinada la base. Es la única manera. Entonces eso nos dijo y un día después empieza el deterioro más grande que vivió nuestro país y todavía lo vivimos hoy. Mira dentro de El Sistema siempre había personas de diversos colores políticos. El Sistema lo ha permitido. En la directiva había persona que eran evidentemente pro-Gobierno y otros que eran evidentemente pro-Oposición. El Sistema siempre intentó para bien o para mal aguantar eso. No sé yo creo hoy día que quizás fue un error, pues quizás sí, pero creo que fue un error no buscado. El intentar de respetar a todos, pues también es necesario porque somos demasiados. 300 , o 500 mil y más. El Sistema no hizo la vista gorda (?), sino simplemente trató de respetar a todos. Tu eres del gobierno y quieres estudiar música – pues ven! Tu eres de la oposición pues vente! Pero poco a poco la política, la política del gobierno fue siendo un poquito más sucia. Fue manchando la reputación de El Sistema. Manchar hasta tal punto que a lo mejor todo el mundo ve a El Sistema hoy de mala manera.

Y: ¿Manchar en qué sentido? ¿Dice malas cosas sobre El Sistema?

A: No, no – lo que dice el gobierno es lo que menos nos interesa. Es que aparecen fotos de la orquesta en programas del gobierno. Esas son cosas que El Sistema no puede controlar. O si el gobierno dice „Hoy queremos que la orquesta esté al lado en alguna función oficial. En eso El Sistema no puede decir que no.

Si el presidente de Austria dice: „Mañana la filarmónica va a tocar en mi casa, pues la filarmónica va a ir a tocar porque tiene ese contrato“ (Yo: lo tiene??)

Y: ¿Y tu crees que cada uno, personalmente está interesado en políticas?

A: Toda Venezuela ahora está interesado en políticas.

Y: ¿Y diez años atrás también?

A: Pues cada vez menos. Mientras vayas más atrás menos.

Y: ¿Y porqué era así, porque no había problemas, o qué?

A: Pues prácticaménte. Por ejemplo aquí en Austria nadie está interesado en políticas. Todo lo huye. Yo no me entero de las políticas que aquí pasan.

Y: ¿Y tu crees que la enseñanza musical también debe integrar algo como pensar políticamente?

Porque al fín y al cabo tu eres parte de un estado y tu no puedes huir de su gobernación.

A: La enseñanza musical incentiva a pensar. Indiferentemente hacia donde va. La cosa que está aquí en Venezuela es toda la gente piensa políticamente, piensa por la situación que aquí está pasando.

Mira como niño por ejemplo te enseñan a escuchar. Cosas tan importantes y difíciles en la sociedad en la que vivimos. Escuchar al que está al lado. También te enseñan a trabajar con la idea del otro.

Finalmente te enseñan a tocar música. A saber lo que estás tocando, para poder formar un discurso.

Tu puedes formar un discurso en el momento en que tu captas lo que está allí.

Y: También hay voces que dicen que El Sistema no está a favor de pensar demasiado crítico.

A: Es falso.

Y: Pues tu dices que esa opinión de que los alumnos de El Sistema fueran a-políticos no es correcto, sino que todos los estudiantes son interesados en políticas con el resto de Venezuela.

A: No sólo los estudiantes de El Sistema, todos los Venezolanos. Hoy en día ninguna persona, ningún venezolano independientemente de donde esté puede no interesarse por el tema. Tu hablas 5 minutos a una persona y en el minuto 6 va a empezar de hablarte de políticas. Esto pasa aquí y aún más va a pasar en Venezuela. Se discute, cosas bonitas que veía por lo menos cuando estaba en la Simón Bolívar, la gente adulta, grandes maestros discutieron fuerte sobre la situación del país y se insultaban y luego dijeron vamos y se sentaban cada uno en su atril y hacían música. Y pues eso nos pasa como orquesta, como país. Pues esos dicen que El Sistema tiene que pronunciarse ?- Pues a qué lado? Que es una calamidad lo que está pasando en gobierno, sí. Pero también hay integrantes de El Sistema que son del gobierno, que son miembros. Dentro una población de tantos mil personas siempre habrá esas personas.

Y: Si porque creo que en Los Angeles Times hay una entrevista con Dudamel y se llama: „Porque no hablo de políticas“ Y eso que tu dijiste, habrá personas de ambos lados y por eso no quiere pronunciarse a favor o en contra de alguna posición. ¿Y tu crees que la función de El Sistema es más reconciliador que polarizador?

A: Reconciliador cien por cien.

Y: ¿De la manera que sin El Sistema hubiera habido un choque?

A: Pues no, el choque está. Lo tenemos ahora. El problema va a ser cuando eso pasé. El problema del venezolano es la falta de valores. Cómo van a formarse los niños cuando salgamos del Chavismo. El Sistema era necesario en los años 70 y 80. Pero para ahorita, para finales de años 10 inicio de los años 20 va a ser muchísimo más importante para la formación infantil venezolana.

Y: Y tu dices que les faltan los valores a los Venezolanos. Pues claro ahora tenemos el Socialismo, que tiene sus lados buenos y malos, pero ¿tu crees que después de un cambio político faltan los valores? ¿O cómo?

A: Bueno primero, en Venezuela no hay Socialismo. Las personas que dicen que en Venezuela funcionan, es mentira. Es una gran anarquía.

Y: ¿Ahora, o nunca funcionaba?

A: Nunca funcionaba. El Socialismo funciona en libros.

Y: ¿Y tu crees que el liberalismo o mejor el capitalismo funciona mejor?

A: Tampoco. Es que el problema es cuando intentamos de ver la política lineal. Cuando lo hacemos vamos a los extremos y creemos que si eso lo aplicamos eso va a funcionar. Pero la política es como

un círculo y los extremos se unen. Así que es prácticamente lo mismo la extrema derecha como la extrema izquierda.

Mira, lo de los valores. Es que en los últimos meses han muerto más que 200 personas y a nadie le duele. Y nada se escucha en las noticias. Hoy hubo un accidente laboral en el Prater. Un accidente y eso fue noticia. Eso no es una noticia en Venezuela. Y todo el mundo aquí está conmocionado porque hubo un accidente laboral. En Venezuela lees que las personas han sido masacradas o asesinadas y hoy día la gente lee las noticias sin notarse, a nadie le afecta lo mínimo, porque eso se lee diario, ver morir a alguien. Por supuesto por eso hablo de los valores venezolanos.

Y: ¿Tu crees que hoy día como persona y como artista es posible pronunciarse, o es demasiado peligroso?

A: No, todo el mundo tiene la posibilidad de pronunciarse y el deber de pronunciarse individualmente. El problema es cuando lo hacemos en nombre de .

Y: Y tu crees que la gente de El Sistema lo hace. Porque eso es también parte de mi tesis, lo de artistic citizenship.

A: Claro, el problema cuando las personalidades lo hacen y asumen que Gustavo, en nombre propio de Gustavo hizo críticas muy duras al gobierno y el siguiente día el gobierno hizo críticas muy duras a El Sistema, por Gustavo.

Y: Si y claro que para la gente de El Sistema que tiene su puesto en Venezuela es muy difícil.

A: Claro. Y unos se manifiestan pero muy sutilmente.

Y: Tu dijiste que no hay un mensaje oficial por las razones que tu dabas. Y Dudamel y supongo que todos los exponentes más famosos si se pronuncian, el gobierno no lo toma como su opinión personal y luego hay represión, y eso es difícil.

A: Pues claro cada quien es responsable de sus actos. Y claro la opinión personal de alguien de El Sistema repercute, pero repercute mucho más si lo hace alguien de la directiva, que cuando lo hace algún miembro más, que la gente importante dentro. Pero bueno no debemos olvidar que estamos en una dictadura y que todos que están en contra de esta dictadura van a sufrir represalias. Y no estamos hablando solamente de gente de El Sistema, sino que también de periodistas, artistas, todos. Eso pasa allí.

Y: Leyendo en un blog se ve las paralelas con el paro petrolero en 2002. Un miembro de El Sistema dijo que fue muy difícil expresar la crítica porque es muy probable que te echan del puesto.

A: Bueno yo siempre tuve una visión política muy clara y El Sistema lo respetó, incluso los miembros de la directiva que eran abiertamente pro-gobierno. El maestro, que es una persona muy inteligente siempre lo permitió y su error, si queremos llamarlo así era que creía que eso va a pasar

(el regimen chavista), que va a pasar como el gobierno anterior y como una enfermedad cualquiera. Y que luego va a venir otro gobierno y así.

Y: Y tu que crees, que opinión tiene Abreu ahora.

A: Pues primero el maestro está muy enfermo y está en su casa desde hace más de 4 años. Que sale poco. Y bueno yo no puedo opinar sobre la opinión del maestro.

Y: Si, pero digo que era de cierto partido y que se puede suponer que no es a favor del gobierno actual.

A: Pues José Antonio Abreu era diputado durante el gobierno de un partido de centro-derechas, de la Acción Democrática. En los años 70 o 80. (yo: también 90) y fue un íntimo afiliado del presidente de ese mismo partido, de Carlos Andrés Pérez. El maestro siempre se pronunció a favor de la educación infantil y bueno eso. ???

Y: ¿Y cómo se ha cambiado la situación de un violinista de una orquesta de El Sistema? Tu crees que eso ha cambiado algo en la posición de los miembros de El Sistema.

A: Pues claro, porque El Sistema siempre intentó de proteger a sus niños. Por ejemplo había un derrumbe en un estado y luego José Antonio Abreu alquiló un helicóptero para buscar a sus niños. Lo alquiló de su propio dinero o no se de donde lo tiene y se fue para que salgan sus niños de eso y buscó a los miembros casa por casa. Esa es la mentalidad de Abreu, lo más importante es proteger a sus niños. Y pues claro que lo maten a uno de El Sistema, claro que es un golpe para El Sistema, para toda la institución y sus miembros. Mira el al que mataron, Armando Cañizales se llamaba y recuerdo que le dí una vez su instrumento. Y todos de El Sistema a todos los afecta personalmente.

Y: ¿Y tu crees que ahora, despues de la muerte de un miembro, la gente que antes era a favor de Chavez ahora está cambiando de opinión?

A: No lo sé, no puedo pensar por ellos.

Y: ¿Pero qué crees?

A: Creo que pues cada día más personas se dan cuenta de lo que está pasando, pero indiferentemene, si son de El Sistema o no, cadaquien está viendo mejor la realidad.

Y: Bueno, y tus motivos para irte de Venezuela. ¿Cuales fueron?

A: Bueno yo vivía en una zona relativamente bien en Caracas y me robaban unas veces al año, pero cada vez las cosas estaban empeorando, hasta tal punto que una vez me puntaron la pistola en el picho para robarme un celular, y al que me dieran un tiro pues faltaba el siguiente robo.

Y: Y lo hacen indiferentemente de quien sea, por motivos de pobreza.

A: Mira, no te preguntan, si tu eres de la oposición o no. Simplemente de robaban.

Y: Así que estos fueron tus motivos.

A: Pues sí yo trabajaba en un colegio privado en las mañanas y en las tardes trabajaba dentro de El Sistema, así que en teoría tenía una buena posición dentro de la gente de Venezuela, pero cada vez esta posición se fue emperoizando, hasta que ni alcanzaba a pagar el apartamento. Y eso por la inflación.

Pues cada música aquí en Viena gana más que un músico en Venezuela en un mes.

Y: Y una última pregunta. Que visión tienes del futuro de Venezuela. Cómo va a desarrollarse.

A: Pues no lo sé.

Y: Y tu quieres regresar en algún momento y trabajar con El Sistema.

A: Pues con El Sistema sí. La puerta de El Sistema está abierta para mí. tenemos buenas relaciones.

Y: ¿Y han entendido que tú te fueras?

A: Por supuesto que sí. Los primeros dos años incluso había un permiso y en el tercer año pues ya quedó claro que no iba a volver y entonces ...

Y: Muchísimas gracias por la entrevista.

Interview mit Vladimir Prado – 17.8.2017

F ... Franz Schneckleithner

V ... Vladimir Prado

F: Para empezar, ¿cual era tu primer encuentro con El Sistema?

V: Mi primer encuentro era, cuando todavía estaba en el vientre de mi Mamá. Hizo unas vacaciones en un sitio, donde el maestro Abreu hizo por primera vez, el primer „Trainingslager, Spiellager“, de El Sistema, en el año 1975. Mi mamá estaba embarazada, con pocos meses de embarazo, era diciembre, en el año 1975. Y ella vió que los niños que estaban con el maestro Abreu estaban tan contentos con la actividad, y lo veía y le llamaba la atención lo que hacían, y le dijo al maestro Abreu, que si el niño que tengo en mi vientre es un niño sano, lo voy a poner a estudiar música. Ese fue el primer encuentro.

F: Genial, y luego avanzaste dentro del Sistema o tuviste la oportunidad de participar.

V: Pues luego mi mamá me inscribió en escuelas de música y cuando ya estuve más crecido con 18 o 20 años tuve el primer contacto con El Sistema. Y cuando vine a Austria para estudiar, fue con el apoyo especial del maestro Abreu. Me ayudó mucho a la vez de conseguir una formación buena en dirección de la música.

F: Bueno mi trabajo también va a tratar de lo político y por eso quería abordar ese tema. Que hoy

día El Sistema también vive dificultades me imagino, no. Tu crees que El Sistema va sobrevivir en la forma actual, con la crisis que sufre Venezuela en el presente.

V: Yo creo que sí va a sobrevivir, porque El Sistema tiene un muy buen imagen a nivel internacional. Y tiene buen financiamiento, es decir Sponsors privados y ONGs y también de gobiernos en el exterior. Claro la destreza del maestro de conectarse y de que El Sistema siempre se mantenga va a faltar. El maestro Abreu ya está bastante mayor. Y por ley de vida próximamente tendrá que fallecer. Así que es la tarea de la generación Dudamel de seguir este camino. Y de hecho ya está en función. Bueno y que esa generación sepa defender lo que hizo el maestro Abreu.

F: ¿Y tu tienes una idea, si Abreu todavía tiene sus manos en todas las cosas? Y si el todavía maneja a El Sistema en cuanto a lo que se toca.

V: Actualmente creo, que poco, por su salud. Creo que por eso tendrá poco que ver con las decisiones que se están tomando.

F: Y dijiste que ya tuviste contacto con Abreu en el año 1975 y que a tu mamá le llamó la atención ese espíritu alegre de los niños. Y seguro que has leído de la crítica de Baker, lo de la „orchestration“ y la disciplina y bueno, cómo ves todo eso, qué es el impacto que tiene El Sistema sobre los niños.

V: Hay una gran cantidad de niños que están motivados y que están transformándose por el contacto con la música. Eso es innegable. Tu ves cuando vas a los conciertos, grandes cantidades de niños, también de niños pobres, que vienen en autobús, para escuchar música clásica. Ves también familias, también de bajos recursos, no es solamente la high society que va ver los conciertos. También los núcleos tienen mucho impacto social. También la gente que toca, y que vive en un barrio, en una favela venezolana, tiene un cierto estatus, porque toca música, porque llevan sus instrumentos, eso también es verdad. Pero quizás, la propaganda, digo la propaganda del gobierno, del régimen, lo exagera, pero cierto impacto sí lo tienen. Y si comparas a Venezuela en el año que yo nací, en el año 1976 con hoy, bueno entonces en Caracas había una orquesta profesional, que era la orquesta sinfónica de Venezuela. Actualmente en Caracas tienes la Sinfónica, la Filarmónica, tienes la orquesta municipal de Caracas y tienes la Simón Bolívar de los profesionales y la Simón Bolívar de los juveniles y tienes la Teresa Carreño, así que tienes dentro de 40 años un aumento de uno a 6 orquestas. Eso es innegable, que el impacto cultural ha sido enorme.

F: Si, y el impacto en los niños. Tu tendrás muchos amigos que pasarán años dentro del Sistema. Dirías que hay cosas que son diferentes, entre los niños que están dentro de El Sistema y los que no lo están. O no hay cierto impacto. Porque el gobierno dice, que la gente de El Sistema es muy sociable, pero al revés hay estudios de la IDB, la International development bank que lo cuestionan y lo ponen en duda. Y esos estudios dicen que sí hay buenos efectos en los niños, sobre todo los

varones, que tiene un trasfondo difícil, pero para el resto no es tan grande.

V: Bueno, yo no te puedo hablar como psicólogo y sociólogo. Sólo puedo darte una opinión seria.

Pero yo creo que sí, los que han estado involucrado, con la actividad musical, que sí se han beneficiado, porque también había otras instituciones. Y sí se dice que esos niños están más ordenados, que tienen mejores calificaciones en la escuela, que difícilmente caen en drogas o en vicios, porque tienen su tiempo ocupado, yo creo que sí. Pero digo, que también hay otras ofertas. También en Venezuela no se limita todo a El Sistema. Porque sí en otros lados, que fueron escuelas normales de música, y eso (m.E.: Wettbewerb zwischen El Sistema und anderen Musikschulen) sí ha sido un tema muy complicado. Y eso es lo que trata Baker también en su libro y es verdad, que El Sistema ha tratado de comerselo, lo que había. Si no te subordinas, mueres. Y de hecho hay problemas graves de financiamiento en las otras orquestas, y también las otras escuelas de música, que ni siquiera tienen una sede.

F: Pero hoy día se podría decir que El Sistema ha sustituido el sistema de enseñanza musical, por completo.

V: No, todavía no lo ha sustituido por completo, todavía existen otros, otros conservatorios, que no dependen del Sistema, pero con muchas limitaciones.

F: Y volviendo a eso del impacto sobre los integrantes de El Sistema. ¿Tú dirías que tienen cierta afición con lo político o con cierto partido, o que son menos interesados en la política que otra gente? ¿O que son indoctrinado de cierta manera?

V: Bueno los que están dentro del Sistema tienen gran disciplina de no hablar sobre política, de evitar todo eso, de evitar críticas al régimen. Pero eso no quiere decir que la gente está adoctrinada al régimen. Tienen temor de pronunciarse en contra del régimen, para no sufrir represalias. No olvidemos que la mayor parte del dinero todavía viene del estado.

F: Y eso, se podría decir, que eso hoy es el problema, que la mayor parte del dinero viene del estado, que sin duda en circunstancias normales es algo estupendo, pero si está relacionado con un régimen es otra cosa. Y eso en tiempos de dictadura te limita porque no puedes pronunciar crítica.

V: Claro, y además es innegable, que El Sistema se ha catapultado, que se ha hecho mucho más grande y exitoso desde que empezó su relación con el régimen de Chávez. Y bueno ahora ya es más difícil, porque hay más restricciones económicas, pero durante el régimen de Chávez recibieron muchísimo, mucho, mucho apoyo y por eso crecieron. Y porque Chávez lo utilizó como propaganda, o sea Chávez copiaba lo que conocemos de los años 70 y 80 cuando era muy importante que la Unión Soviética fuera más exitosa en el deporte y en las artes. Si estaba una orquesta muy buena de Estados Unidos de gira, también de la Unión Soviética tenía que estar uno de gira. Y si había una olimpiada tenían que ganar más medallas el equipo soviético, que el equipo

americano. Eso fue una cuestión política que se utilizó. Claro pero mucho más niños se beneficiaron de eso, porque El Sistema se amplió.

F: Bueno y hoy día hay muchos músicos que reciben su dinero del estado, pero también hay un montón de exalumnos que no dependen tanto del estado. Ahora, tu piensas, que esa gente lanzaría críticas en contra del gobierno, o no tienen una opinión política, o simplemente difícil para todas las persona, que quieren pronunciar crítica en contra del sistema, porque tienen miedo ante la represión.

V: Bueno yo creo que hay unos que expresan lo que piensan y otros no, eso depende de la persona. Además actualmente en Caracas siguen las protestas. Incluso ahora en Caracas hay gente que sigue en El Sistema y que empieza a decir algo y de pronunciar crítica. Empieza a mostrarse en fotos, que tienen que ver con la oposición y con manifestaciones en contra del régimen, porque se está rompiendo un poquito ese lazo.

F: Si, sobre todo después de la muerte del miembro de El Sistema. (m.E.: Armando Cañizales.) Porque luego también Dudamel habló.

V: Si, habló pero tímido, muy diplomático porque al final no dice quienes son los buenos y los malos, sino simplemente que basta de violencia, de estar asesinando a la gente, pero sí. Creo que la manera en la que él se ha manifestado es la manera en que muchos se han manifestado, no. Con mucha cautela.

F: Así que se podría decir que depende también de cada persona, si se pronuncia con más fuerza o más reservadamente. Crees que tiene cierto impacto, si una persona ha estado dentro de El Sistema, o no. Sabes porque mi tema también será artistic citizenship. Sabes, si como artista tu tienes el deber de pronunciarte, porque tu tienes cierto rol dentro de la sociedad.

V: Bueno, yo creo que como artista estamos en la obligación en el deber de pronunciarnos, de expresarnos. Porque tenemos un sitio público, tenemos un escenario, donde podemos decir cosas, y la gente va a las salas de conciertos para escucharte. Así que cuando tienes alguna cosa que decir, creo que es un deber, decirlo.

F: Y hoy en día tu crees que es difícil pronunciarse como artista en Venezuela, o hay el riesgo de sufrir represión inmediatamente.

V: Si, es muy difícil. Tienes que hacerlo tímidamente, con mucha sutileza. Si, porque te cortan el paso. Hay todo, como por ejemplo suspensiones estatales.

F: ¿Y tu conoces a artistas o músicos que pertenecen formalmente a El Sistema, que hoy en día se expresan?

V: Si, si los hay.

F: ¿Y tu quieres decir algunos nombres?

V: Prefiero que no, porque son unos conocidos. Pero se pueden ver en las redes sociales.

F: ¿Y en cuanto a artistas muy populares?

V: Bueno, la que es muy popular y que está en toda esa lucha es Gabriela Montero, que también fue muy afin con El Sistema, muy apoyado por El Sistema, antes del régimen de Chávez. Tuvo un gran apoyo por parte del maestro Abreu, como lo tuvimos todos. También yo. Apoyó a muchas personas que ahora están afuera. Bueno, somos personas que pensamos, que tenemos nuestro juicio, nuestro criterio. Creo que también Gustavo, con es „Basta ya“ quiso criticar „basta“, pero no lo puede decir tan directamente todo.

F: Y tú dices que no quieres nombrar a personas, amigos tuyos. ¿Eso es porque crees que incluso esa gente puede sufrir la represión?

V: Bueno, depende. El mundo musical está muy interconectado. Y también el mundo musical depende de políticas y eso. Sabes el „Musikmanagement“ no siempre es una ciencia exacta. Muchas veces hay „versteckte Wege“.

F: Y tu sabes, si hoy día hay una postura oficial del Sistema, frente a la política en Venezuela.

V: Creo que no, pero creo que la gente se está expresando individualmente.

F: ¿Bueno, es que hoy en día también no tener una opinión, y no apoyar fuertemente al gobierno, también es una posición digamos semicrítica, no es así?

V: Si, si no estás abiertamente pro, significa que estás en contra. Si no estás conmigo, estás contra mi. Es casi imposible estar en el medio.

F: ¿Y tu crees que había algún punto en la historia de Venezuela en el que los artistas hubieran tenido la oportunidad de expresarse con más fuerza? Por ejemplo Angel me dijo, que durante mucho tiempo la postura neutra ha sido bien, porque no era tan claro decidirse para un lado, pero en retrospectiva piensa que esa flexibilidad, a lo mejor hay sido un error. Bueno, y yo creo que El Sistema también tiene la función de unir a la gente.

V: Si, la une. Es decir, dentro de la orquesta, estoy convencido de que, no importa cuál de las orquestas tomes, hay gente que apoya al régimen, y otros que no. Como en cualquier orquesta, aquí en Wien o en Berlin en la filarmónica. Siempre hay opiniones distintas, pero dentro de la orquesta no puedes enfocar siempre en las diferencias y no se trata de política, sino de tocar juntos, pero claro que hay posturas e ideologías diferentes.

F: Si, de hecho Angel me dijo que antes veía fuertes discusiones sobre la políticas entre los integrantes con más edad, pero hoy ya es más difícil. Así que se pueda decir que la gente no era apolítica, pero a la hora de tocar en la orquesta, de ensayar, dejan afuera esas diferencias.

V: Claro, si tu ves a una orquesta, ves que son músicos excelentes con una gran vocación y con el deseo de hacer las cosas bien. Incluso los niveles inferiores, de los niños y orquestas de jóvenes.

Desde todos los niveles quieren dar lo mejor de sí y bueno cuando empiezas? - Mejor en el ensayo. No puedes decir: Yo no toco contigo porque tú estás progobierno, sabes, no funciona así. El ensayo es el momento de trabajar, y de trabajar juntos.

F: Y tú que has vivido cierta parte de la historia venezolana, tu tienes la impresión de que había cierta evolución en cuanto al papel que desempeñaba El Sistema dentro de la sociedad, con su crecimiento, pero también en cuanto a como se manifestó.

V: El Sistema se fundó en el 1975, y ha pasado por muchos tipos de gobiernos. Se fundó durante un gobierno socialdemócrata, que le daba mucho apoyo. Y Abreu durante ese tiempo era personalmente senador también del gobierno socialdemócrata. Era ministro de cultura durante el gobierno socialdemócrata. O sea una clara afiliación política socialdemócrata, sin embargo cuando hubo el gobierno de orientación socialcristiana. Sabes se podría comparar con SPÖ y ÖVP, Pero también por el partido socialcristiano Abreu fue apoyado y continuó, y tanto políticos de Mitte-links como de Mitte-rechts habían reconocido que el proyecto debería ser apoyado. Y eso se mantuvo, fue creciendo poco a poco.

F: ¿Y tú dirías que que el partido de la Acción demócrata, que fue el partido de Abreu, en el panorama político sería Mitte-links (?).

V: Si, Mitte-links.

F: ¿Y qué otros partidos había?

V: Por ejemplo el COEPI. Y bueno El Sistema estaba creciendo, pero claro que tuvo todas las problemas que tienen las organizaciones en el sector cultural. Bueno luego cuando empezó el gobierno de Chávez, sí que fue una gran cuestión para El Sistema, porque el gobierno lo utilizaba como proyecto de bandera para su propaganda. Lo utilizaron como bandera de propaganda. El gobierno de Chávez vió dos cosas. Primero el impacto social dentro de los barrios que ya tenía y segundo el impacto político que tenía en el extranjero, en el exterior. Y allí El Sistema que venía con una velocidad sostenida de crecimiento aceleró su crecimiento. Estamos hablando del año 1998, el diciembre. Porque en ese año había la elección de Chávez. Sabes y a partir del año 2000 se abre más. Se abre (m.E.:öffnen im Sinne von ausweiten auf mehr TeilnehmerInnen) más por el apoyo financiero. Pero la calidad era de antes. Porque el contacto con grandes directores, ya lo había antes, durante el gobierno socialdemócrata y sociocristiano.

F: Y hoy en día tu crees que el impacto social del Sistema se podría comparar con algún organismo en Europa, o simplemente es algo cultural.

V: Bueno tienes que imaginartelo como un ministerio, un ministerio de educación cultural, con un fundamento musical, porque está enseñando música. Es una educación artística, pero tiene una administración fuerte. Si lo vemos desde el punto de vista austríaco, Sozialversicherung por

ejemplo, de dice: Ausübende Musiker ist eine Sache, aber Lehre der Musik ist eine andere Sache, a nivel de la Sozialversicherung. Luego tienes cosas como el Künstlerfonds, und du bekommst eine Subventio, damit du als ausübender Musiker, das um eine Sozialversicherung ergänzen kannst. Aber wenn du nur Lehre der Musik machst, dann bekommst du keine Subventionen. En pocas palabras. Si tu eres pianista y tocas conciertos recibes subvenciones, pero si tu eres pianista y sólo das clases, no recibes subvenciones, como Lehrer, sabes. Pero El Sistema combina esas dos cosas. Aquí es una gran parte pedagógica, die Lehre de Musik, sabes pero alla también estás orientado a un desarrollo artístico.

F: Y el desarrollo no se limita a lo artístico, sino que también hay otros impactos, que por ejemplo la gente no cae en vicios o en drogas.

V: Si y también podemos conectarlo, ese ministerium de la juventud. Si así se podría decir que es un Superministerium que está reuniendo Jugendarbeit, Kunst – ja, natürlich musikorientiert, aber die haben manchmal auch so einen Spagat zum Tanz, zur bildenden Kunst, Pädagogik, Ausbildung, Jugend, Sport, ja porque durante muchos años se decía, contra los drogas deporte, pero ahora es: contra los drogas Musik. Sabes, es como un Jugendministerium.

F: Una cosa más. Tú que también conoces el sistema de educación musical en Austria, dirías, que la forma de enseñanza en Venezuela es más comunitarista y la en Austria más individualista. Porque por ejemplo en cuanto a la elección del instrumento en Austria predomina el piano, la guitarra y en Venezuela sobre todo son instrumentos que tocas en un conjunto como una orquesta, ...

V: Y fue así en Venezuela hace unas épocas, y todavía es así en los otros conservatorios, por ejemplo el, del que salí yo. Era guitarra y cuatro, la base, luego unos instrumentos tradicionales y piano. Pero eso ya es otro nivel, a pesar de que sean gratuitas, pero depende ya de la familia, del grado de instrucción y afiliación que tiene cada familia con la música. Y claro porque es más barato comprar una guitarra, o un cuatro frente a un piano. Si pero ese sistema tradicional, como en Austria se sigue manteniendo. Y lo que El Sistema quiere tener, es tener orquestas. Por eso la formación está orientado a que el niño joven esté en una orquesta, tocando en un colectivo. No es tan importante el individuo como en Austria.

F: Si, y del punto de vista creativo, tu eres director, pero también es algo creativo, tu crees, que la manera de la enseñanza y la manera de tocar también se refleja en la manera de pensar, de los niños.

V: Mira, yo creo que eso depende de cadaquien. O por lo menos desde la época en que estuve allá. Tu veías si una persona tenía otras preferencias, otras intenciones iba a estudiar, dirección o composición, o aspiraba a una carrera como solista y si lo quería si que había apoyo. Por ejemplo te puede decirte por mi caso. Yo llegué a tocar la puerta del maestro Abreu y dije, pues mira, yo quiero estudiar dirección de orquesta y él me apoyó, no dijo que no, y así conozco el caso. Y sí yo

he tenido el apoyo. Pero claro del tanto yo no te lo puedo decir. No conozco las cifras de la administración, en cuanto a cuantos niños fueron apoyados para que hicieran una carrera individual de la música. No lo sé. Lo que tampoco sé es, las estadísticas, cuantos niños al final del tiempo permanecen dentro de la música y cuantos siguen a hacer otra actividad. Porque es imposible unos cientos mil niños sean músicos. No hay un aparato financiero que los pueda mantener. Entonces el maestro Abreu es político y economista, o sea, él sabe que también a nivel socioeconómico, no se puede pretender que vas a hacer a quinientos mil solistas, Paganinis, directores de orquesta o compositores.

F: Y digo por ejemplo, yo no soy músico profesional, pero también toco en bandas y en público también. ¿Cómo es la cosa con la gente que no se hace músico? También hay programas o movimientos que apoyan que esa gente pueda ejercer la música a nivel de ocio, de Hobby. Sabes, porque para una ciudad también eso es importante. Por ejemplo si una noche en un restaurante simplemente está bien si puedes cantar y tocar juntos.

V: Si, por ejemplo hay el sistema coral, que es la Schola Cantorum de Caracas. Pero no solo es la Schola, sino que también en grandes compañías había una coral, sabes, o un grupo musical, de sus empleados. También en bancos. Y hacían música con un nivel agradable, como por ejemplo aquí está con el sistema de Kirchenchöre. Pero bueno eso ya es otra cosa. No importa tanto la calidad. Es más bien ayudar en la misa. Pero allá hay competitividad y también ganas de hacerlo bien. Si, creo que hay posibilidades.

F: ¿Y bueno, ahora que mucha gente en Venezuela toca un instrumento digamos clásico, tu crees que la música popular y folclórica se mantiene?

V: Sí, si se mantiene, porque mucha gente que toca en las orquestas también toca otro instrumento, el cuatro, las maracas o cantan. Para mucha gente es tan importante tocar la novena sinfonía de Beethoven, que tocar una tonada folclórica. Allí no se considera barrera, es música. Es un pueblo muy musical y muy talentoso también.

F: Y lo ha sido siempre.

V: Si, desde siempre.

F: Una cosa más. Tu crees que en la enseñanza de música clásica, por ejemplo del violín también se podría integrar cosas creativas, digo, de improvisación. Lo digo, porque sólo tocar, lo que ya hay es otra cosa que improvisar, o escribir nuevas cosas.

V: Bueno creo que eso y depende de cada persona y del profesor. Pero dentro de lo que es la estructura de práctica de El Sistema no tienes ese tiempo, porque son tantas horas de ensayo, como lo describe Baker. De vez en cuando vas a la cama a las dos de la noche y empiezas sobre las nueve de la mañana, y con ese ritmo no puedes hacer otra cosa. Pero luego individualmente lo puedes

hacer.

F: Bueno e imagínate que tú fueras el jefe del Sistema. ¿Tu cambiarías algunas cosas, o ves bien la cualidad de la orquesta es lo más importante?

V: Mira, tendría que estar allá, es decir más involucrado, para poder tomar una decisión. Pero bueno vamos a decirlo así: Cada país, cada región, cada lugar tiene su manera de hacer las cosas. Quizas esa es la manera que ellos han encontrado para ser exitoso. Porque sin lugar a duda lo son. No sé si hacer una cosa más relajada, con menos horas de estudio, con más libertad para los músicos, daría resultados. No sé, ellos lo han hecho así, hasta ahora. Bueno uno tendría que verlo con mucho cuidado, sabes como se puede flexibilizar eso.

F: ¿Si, y para un futuro tiempo en Venezuela, qué papel puede desempeñar El Sistema? Y también tu crees que una enseñanza, digamos más creativa, podría ayudar, para que una sociedad pueda ser más fuerte y resistente. O eso podría fortalecer la sociedad.

V: Bueno creo que la disciplina, la disciplina, el hecho de que esos niños trabajan con tanta disciplina, y con ganas de hacer las cosas al mejor nivel posible, a la mejor cualidad posible. No depende, si luego va a ser músico, o Maurer o Buschauffeur, o Rechtsanwalt. Yo creo que también van a tener esa disciplina.

F: ¿Bueno es que nunca se sabe, como el país va a desarrollarse, pero dado el caso que la oposición tomara el poder, tu crees que el papel también puede ser unir a la gente, porque por ejemplo si dicen hey tu eras chavista no te metas a lu nuestro o así ... ?

V: Bueno eso lo tendrán que manejar, con cuidado porque la organización de orquestas es grande y también internacional. Y tenemos que ver de unir esa gente.

F: Bueno una última pregunta, tu crees ... o sea porque tu dijiste, que la disciplina se va a mantener, tu crees que el efecto y lo bueno de El Sistema sobre todo es la disciplina y lo de llegar a un nivel excelente. ¿Y yo, porque a mí también me interesa lo político, quería preguntar si tu crees que también se puede lograr las dos cosas, ser un músico muy exitoso, tener mucha disciplina y a la vez ser creativo y crítico, o es difícil hacer todas las cosas a la vez?

V: Bueno eso depende de cada persona. La creatividad no se aprende, uno nace con ella.

F: ¿Tampoco lo de la improvisación se puede practicar?

V: Bueno, se puede mejorar, si una persona tiene el talento de improvisar, de ser creativo, de componer, también lo puedes fomentar. Sabes, pero los niveles de creatividad son diferentes.

F: Y tu crees que se nace con eso, o también depende de la enseñanza. ¿Por ejemplo un niño que tiene un padre autoritario, o una madre, va a desarrollarse de otra manera que un niño que no lo tenga, o no?

V: Claro un padre autoritario también puede impedir el potencial creativo.

F: Y tu crees, que se puede adaptar ese pensamiento también para la enseñanza de la música.

¿También se puede decir, que una enseñanza más libre va a producir a niños más libres y creativos, o no?

V: Bueno la actividad musical es compleja, porque tienes que tener una sólida base técnica, que es objetiva, que es sport, que es ejercicio. Es por mover el dedo, el brazo o soplar. Después que tienes esa base, ese Gerüst, technische Fertigkeiten, viene la parte creativa.

F: No vas a hacerte un músico sin ejercicio.

V: Si, como en Austria te dicen: Zuckerbrot und Peitsche. Necesitas los dos. Y bueno a partir de allí ya no es El Sistema, sino que son los sistemas, y cada profesor tiene que encontrar su manera de dar a veces es Zuckerbrot y a veces Peitsche. Claro que habrás mucha Peitsche, porque si son tantas horas de ensayo lo vas a tener, pero también hay clases individuales, donde puede haber Zuckerbrot y fomento individual.

F: Bueno entonces muchas gracias por la entrevista.

V: Claro, espero haberte ayudado.

Interview mit Ranko Markovic – 13.10.2017

S ... Franz Schneckenleithner

M ... Ranko Markovic

S: Es gab also hauptsächlich bilaterale Verbindungen.

M: Also die finanziellen Mittel wurden immer von FESNOJIV (m. E.: Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela) beigebracht. Wir wussten auch nicht genau woher sie diese Mittel nahmen. Im Rahmen von bilateralen

Austauschprogrammen schickte ich StudentInnen nach Venezuela, die dort mit den Orchestern Trainings machten. Das war also mehr so ein Expertisentransfer. Ich hab das damals gut gefunden, da es ein Kontext war den viele StudentInnen nicht kennen. Und es hat auch gut funktioniert. Es fand aber nie eine genaue Evaluation statt. Und es wurde auch nicht im Vorhinein festgelegt, der und der bringt das ein und dann schauen wir uns die Ergebnisse an. So etwas hat nie stattgefunden. Es war eigentlich eine sehr einseitige Beziehung. Venezuela hat bestellt und wir haben geliefert.

S: Es gab ja auch mit den Berliner Philharmonikern eine ähnliche Partnerschaft, die aber ebenso nach einigen Jahren nicht mehr weitergeführt wurde.

M: Ja es gab nie eine Struktur. Ich habe versucht Leute dort hinzuschicken, um auch Evaluierungen zu machen. Ich weiß auch, dass aus Deutschland Leute dort waren. Aber es war immer sehr unbefriedigend.

Es waren zumeist Leute von FESNOJIV mit denen ich Kontakt hatte, es war eine riesige administrative Abteilung, aber diese Leute haben im Prinzip immer nur von heute auf morgen gearbeitet. Sie haben Projekte durchgeführt. Reisen geplant, Hotels gebucht, Verträge geschrieben. Aber es war ohne einen Überbau. Die Guidelines und inhaltlichen Vorgaben kamen immer von einer Person, nämlich von Abreu. Er hat im Prinzip bestimmt wer eingeladen wird und hat die Gäste auch sehr gut behandelt. Mit einer großartigen Gastfreundschaft. Und es gab durchaus auch interessante künstlerische Entwicklungsmöglichkeiten. Deswegen sind wir auch dort hingegangen. Es gab natürlich auch alles kostenlos. Es wurde von El Sistema alles bezahlt. Es war von der europäischen Seite daher auch nie altruistisch in dem Sinn. Aber es gab keinen großen akademischen Austausch.

S: Wann haben sie zum ersten Mal Kontakt gehabt mit El Sistema?

Den ersten Kontakt hatte ich auf einem Symposium in Weikersheim und das war glaube ich 2002. Ich habe dort einen Vortrag gehört und einen Film gesehen und war sehr begeistert. Und ich kannte einen venezolanischen Musiker, ich glaube ich kannte ihn aus München und dem erzählte ich dass ich El Sistema sehr interessant finde, und dass ich mehr darüber wissen würde. Und dann eines Tages und das ist jetzt anekdotisch, aber es ist wirklich so passiert. Dann kam eines Tages ein Flugticket. Das war ein Jahr später oder so, als Simon Rattle die 2. Mahler dirigiert hat. Da kam also dieses Schreiben und darin stand, dass Simon Rattle dirigieren würde und dass ich herzlich eingeladen wäre und das Ticket in irgendeinem Reisebüro abholen könnte. Das war also sehr kurzfristig, so innerhalb einer Woche. Das war also sehr komisch und ich wollte ursprünglich auch gar nicht fahren. Aber die Neugier war einfach zu stark. Und das waren dann auch nur 2 Tage dort. Aber der Eindruck von diesem Konzert war natürlich überwältigend. Das war natürlich auch entsprechend inszeniert. Mit diesem ganzen unglaublichen Primborium, mit Empfangskomitee, Fahnen und Blasmusik. Und im Konvoi sind wir dann nach Montalbán, also diesem Vorzeigenúcleo gefahren und man hat uns dort natürlich gleich etwa gezeigt, wir haben uns eine Tschaikowsky-Serenade anhören müssen. Die war natürlich ganz großartig, also toll, man war ja überwältigt, also von dieser ganzen Situation. Und natürlich der José Antonio war natürlich extrem charismatisch und hat eben immer extrem schön gesprochen. Das war also alles getragen von so einem hohen Pathos. Das war also mein erster Eindruck. Dann hab ich gesagt naja, kann man da nicht etwas tun und dann kam mehr oder weniger jedes halbe Jahr so ein Flugticket, oder eine Einladung und es hieß: Wir haben jetzt irgendein Projekt zu Mozart und kannst du uns drei Orchestermusiker aus Wien

schicken. Und dann war also immer die Frage, wie viel Geld die kriegen, und dann hab ich dann den damaligen Dirigierlehrer Georg Mark ihnen empfohlen. Und der war also dann auch dort und unglaublich begeistert. Ich glaube es war 2007 oder 2008, wo sich der Austausch schon eingespielt hatte, wo sie in Europa waren und wo die Beziehung also sehr gut war. Und das Orchester kam dann auch nach Wien ins Konzerthaus. Und wir haben dann in der Johannesgasse eine große Party gemacht. Ja also im Zusammenhang mit der Symphonie war das und das war eben eine sehr angenehme Stimmung, weil auch die damalige österreichische Botschafterin in Venezuela, sehr dahinter war und sehr wohlgesonnen dem Projekt gegenüber war. Marianne Feldmann ist jetzt österreichische Botschafterin in Bogotá. Sie war dann nachher in Brasilien Botschafterin und jetzt also in Kolumbien. Und sie hat selbst Musik hier in Wien studiert, ist also eine ausgebildete Musikerin (m.E. Lehrfach Gitarre) und eine sehr begeisterte Person. Sie hat übrigens auch in zweiter Ehe jetzt auch einen Musiker aus El Sistema geheiratet. Und sie war eben Botschafterin und hat das sehr unterstützt. Und so konnten wir dann, ich glaube es war 2007 oder 2008, mit dem Konservatorium der Stadt Wien eine Orchesterreise nach Venezuela machen. Und aus meiner Sicht war das eigentlich das Wertvollste und Wichtigste in dem ganzen Kontext. Also, dass nämlich junge Leute aus Europa, bzw. junge in Europa studierende MusikerInnen, oft waren es ja Asiaten, nach Venezuela reisen konnten usw. Also ein internationales Jugendorchester aus Wien dann dorthin fahren konnte. Und da wurden sehr viele Konzerte gegeben. Dirigiert auch von Gustavo Dudamel. Der war also damals so 18 Jahre alt. Und wir haben dann auch gemeinsam ein Open Air Konzert gegeben, also mit den beiden Orchestern. Dem Orchester Simón Bolívar B und dem Orchester des Konservatoriums. Also das war ein Riesenspektakel. Das war dann kurios und es gab auch sehr viele Sponsoren, unter anderem auch die Firma Glock, die österreichische Waffenfirma. Wir haben das auch lang am Konservatorium diskutiert und wir haben gesagt, dass wir das eigentlich nicht wollen. Aber von der Botschaft haben sie dann gesagt, dass in Südamerika jedes Geld das in Entwicklung investiert wird, in irgendeiner Weise verbunden ist mit solchen Wertschöpfungen. Und das war jetzt dann sagen wir einmal der Höhepunkt. Es gab dann noch ein paar Sachen. Es gab da eine Dame, die sehr interessiert war an Oper und Gesang, also Gesangspädagogik. Oper und so gibt's ja in Venezuela sehr viele, etwa María Guinand (m.E.: Leiterin der Schola Cantorum und Professorin für Musik an der Universität Simón Bolívar). Also im Gesang waren sie gut, aber es gab also jemanden, der den Bereich der Oper gerne gefördert hätte, und wir haben dann eben gemeinsame Projekte gemacht, unter anderem mit einem Dirigenten und haben dann eben eine halbszenische Aufführung gemacht. Das war also alles noch in einem sehr intensiven Kontext. Und ich habe damals versucht, das auf eine andere Ebene zu heben. Und das ist jetzt eben möglicherweise für sie interessant. Ich habe versucht das auf eine solide Basis zu stellen, und auf

eine nachhaltige Basis und auf eine Kooperation auf Augenhöhe zu bringen. Weil ich das immer so komisch fand, dass Europäer für Bezahlung da musikalische Entwicklungsarbeit leisten, wo doch auf der anderen Seite das erklärte Ziel ein sozialpolitisches hätte sein sollen, können, dürfen. Aber es war für mich klar, dass von den Europäern nicht erwartet wurde, dass sie sich mit dieser Ebene überhaupt beschäftigen. Also es ging darum, die Europäer brachten Know-How im engeren Sinne. Also hauptsächlich musikalisches Know-How nach europäischer Tradition. Aber es gab da diese spürbare Demarkationslinie, wenn wir zum Beispiel versuchten PädagogikstudentInnen zu bringen, die dann vielleicht mit jenen von Abreu mitarbeiten könnten. Also das wurde eher abgelehnt. Wobei niemals jemand gesagt hätte, dass etwas nicht sein darf. Aber es verlief sich dann immer im Sande. Das kam dann nie wirklich zu Stande. Und insofern hat dann meine persönliche Begeisterung etwas darunter gelitten. Weil ich hab gesehen, dass die Philharmoniker, die überall auf der Welt Kurse geben und dafür gut bezahlt werden, zwar dort eine schöne Zeit haben und gut trinken und essen und mich gefragt haben, Ranko, wann schickst du mich wieder nach Caracas wo ist das Honorar. Und bei mir hat sich dann also schon die Begeisterung etwa verflüssigt, weil ich mir gedacht habe, ... was dort ja interessant wäre, ist der gesellschaftliche Aspekt, und zu dem hatten wir nie Zugang. Und das ist ja auch ein bisschen was Baker beschreibt, wobei dann andere Konsequenzen daraus zieht. Also das kann ich bei Baker bestätigen. Also wenn man irgendwelche Fragen stellt, wo, wer, wann, woher, dann wurden immer irgendwelche Zahlen aus dem Hut gezaubert. Aber wo und wie viele genau wirklich, und aus welcher gesellschaftlichen Schicht, das war also meist nicht bekannt. Und man hat dann auch bemerkt, dass also viele Personen aus der Mittelschicht kommen, so wie auch Dudamel. Und man hat dann schon bemerkt, dass das also funktioniert wie jeder europäische Kulturbetrieb. Also es müssen Konzerte gemacht werden und die Konzerte müssen möglichst gut sein. Es war ganz klar, dass es Abreu wichtig war, diese Spitzenorchester zu haben, als Aushängeschilder des Landes. Und natürlich diese hysterieähnlichen Zustände, die das auslöst, wenn also 4000 Jugendliche mit den Trainingsanzügen, mit den venezolanischen Farben da spielen. Und natürlich gab es da auch manchmal Konflikte während der Zeit von Chávez. Und um jetzt die Geschichte von uns fertig zu erzählen: Ich hab dann also Abreu eingeredet, dass bei diesen vielen Spitzenmusikern und -orchestern, dass es da notwendig wäre auch die solistischen Fähigkeiten, wie in der Kammermusik zu trainieren. Und diesem Argument konnte er natürlich sehr schwer widersprechen, da er wusste, dass das stimmt. Und dann gab's da vom ORF eine Sendung, weil irgendeiner also auch auf dieses Thema aufmerksam wurde und ich hab dann Abreu also gesagt, dass wir interessiert wären an einer Doku und dass wir mit einem österreichischen Filmteam kommen würden. Aber meine Bedingung war, dass wir kommen und Kammermusik spielen, um eben zu sehen, wie diese jungen Leute, die ja sonst immer in der großen Gruppe spielen, sich

verhalten, wenn sie Kammermusik machen. Und damit habe ich dann auch das Klavier ins Spiel gebracht, mit dem sie ja sonst kaum etwas machen. Also Klavier war ja dort fast ein Tabu. Es hat also fast niemand Klavier gespielt, und das hat natürlich auch den Effekt gehabt, dass die meisten Musiker, wenn sie neue Literatur spielten, das einfach so spielten, also ohne Begleitung. Also und das war jetzt auch ein bisschen das trojanische Pferd, dass wir gesagt haben: Wir kommen jetzt und haben die Solisten aus dem Orchester und formen Gruppen und wir hatten auch zwei Klaviere und spielten dann eben Kammermusik. Und das war dann also irgendwie gefährlich, und Abreu war auch immer dabei, und als wir dann spielten mit jenen MusikerInnen aus dem Simón Bolívar, da sagte ich ihnen, dass sie ja spielten als würden sie im Orchester sitzen. Ihr hängt alle so an euren Pulten. Es war also alles ganz nahe zusammengestellt. Und der Konzertmeister, der ja immer noch Konzertmeister ist (m.E.: Alejandro Carreño – laut Emirzeth Hernandez heute nicht mehr Konzertmeister, sondern emigriert) führte, und die MusikerInnen folgten ihm. Ja, und dann hab ich gesagt: Aber Kammermusik funktioniert anders. Wir sind ja Individuen, wir haben Eigenverantwortung, und wir machen jetzt eine Übung: Wir stellen die Pulte in die vier Ecken des Raumes und zwar mit dem Rücken zueinander. Wir müssen also jetzt aufeinander hören und jeder ist für sich selbst verantwortlich und muss spielen je nachdem, was er hört.

Und das war sehr interessant. Der Abreu war anwesend und hat das gesehen und nach der Probe hat er gesagt, das war aber sehr intelligent, also er hat gesagt: „It was a very clever maneuver.“ Also Manöver, der hat genau verstanden, was ich damit eigentlich wollte. Und ich hab genau verstanden, dass ihm das also gar nicht gefällt. Also das war ein interessanter Punkt und ich würde meinen, dass es nachher noch ein zwei Besuche gab, aber nachdem verlief sich das. Es verlief sich. Und er hat natürlich auch verstanden, dass diese Kooperation für uns nur dann interessant ist, wenn wir auch etwas davon haben, und dass wir nicht sonderlich daran interessiert sind, da ständig irgendwelche Lehrer abzustellen, um zu unterrichten.

Und er hat mich dann auch eingeführt in eine Musikuniversität, die es da gab und wo auch einige aus dem künstlerischen und administrativen Bereich von FESNOJIV gearbeitet haben. Und es gab da auch eine Ausbildung. Und ich hab dann gemeint, naja aber das wäre doch nun eigentlich das richtige Gegenüber, dass man eine Partnerschaft mit dieser Universität eingeht und dann könnte man also als Sideline mit FESNOJIV arbeiten. Und dann hab ich sehr gut verstanden aus den Gesprächen mit der dortigen Leitung, dass sie selber wenig zu tun hatten mit El Sistema, und dass sie das eigentlich sehr stark trennten, obwohl da auch manchmal die selben Leute für bei Seiten arbeiteten.

S: Und gab es dann eine Idee, warum das also getrennt werden sollte? Oder ist das mehr der unterschiedliche didaktische Ansatz, der von der Universität und FESNOJIV ausgeht?

M: Also das kann ich jetzt nicht mit Zuverlässigkeit sagen. Aber generell hatte ich den Eindruck, dass unter den Musikern in Venezuela in Bezug auf das Sistema eine ambivalente Wahrnehmung bestanden hat. Zum einen muss man natürlich denken, dass diese akademischen Kreise, sich aus anderen Gesellschaftsschichten generiert haben, als diejenigen, die jetzt bei FESNOJIV gearbeitet haben. Auch wenn man FESNOJIV jetzt unterstellt, dass nicht die Ärmsten der Armen dort sind, hat es doch einen starken Fokus darauf. Es baut schon irgendwie darauf auf ein Sozialprojekt zu sein und steht damit in einem gewissen Spannungsverhältnis zu den alten Establishments, die ja auch unter Chávez weiter funktionieren. Die natürlich auch vom Westen unterstützt wurden, und die eher regimekritisch waren. Also sagen wir mal, es gab auch auf politischer Ebene gewisse Spannungen. Vielleicht kann man das ganz trivial sagen, und das ist jetzt sicher nicht ganz richtig, also Bürger gegen Proletarier. Das ist glaub ich ein Aspekt, aber der wesentliche Aspekt ist, dass die venezolanische Mittelschicht ja unzufrieden war, dass Abreu so viel Geld ins Land holt, über die Entwicklungsbank und andere Quellen und er dann dieses Geld in völlig intransparenter Weise verwendet für sein System, während andere Initiativen verdrängt werden und es ihnen wirklich schlecht geht. Und ich kann mich erinnern, dass ich einmal damals in Caracas mit einem damals sehr bedeutenden Mitarbeiter von Abreu, der später ein direkter Mitarbeiter von Chávez wurde, durch diese Viertel ging, weil dieser Park del este oder wie er heißt das ist ja sicher eine vornehme Gegend. Und dann habe ich gesehen „Escuela de Música“. Und er hat dann gesagt: „Ach das ist eine Musikschule“. Und ich „Na und, was machen die da?“ - Und er: „Naja die machen so westliche Musik.“ - Und ich „Moment, aber was macht ihr denn?“. Und er: „Naja aber die machen das so wie man es früher gemacht hat.“ Ich hab also gemerkt, dass man hier überhaupt nicht interessiert war, Musikbildung zu diskutieren, zumindest von der Seite von FESNOJIV und wahrscheinlich von der anderen Seite auch. Und das ist ja auch immer ein bisschen meine persönliche Anmerkung zur Rezeption von El Sistema in der Welt. Also man glaubt, es wäre so fortschrittlich, weil 300 000 junge Leute Musik machen. Also ich weiß nicht wie viele Einwohner Venezuela jetzt hat.

S: Ja so circa 28 Millionen. (m.E.: wohl eher um die 30 Millionen. Und mittlerweile sind es schon doppelt so viele MusikschülerInnen.

M: Naja, jedenfalls wenn man sagt, 300 000, das ist so eine tolle Zahl und das ist so vorbildlich und da können wir uns ein Vorbild nehmen, dann muss man sagen dass der geförderte Musikunterricht in Europa zumindest prozentuell ganz ähnlich ist.

S: Ja ich glaube im Moment (m.E.: Annahme 700 000 MusikschülerInnen) ist der Prozentanteil ähnlich wie in Österreich. Der Unterschied, und ich bin ja auch in eine Musikschule gegangen ist glaube ich die Intensität.

M: Natürlich, es ist ein komplett anderes Konzept. Aber nichtsdestotrotz ist es ja nicht so, dass FESNJIV jetzt die Musik in der venezolanischen Bevölkerung verankert hätte.

S: Nein, Venezuela hatte ja immer schon eine reiche Musikkultur.

M: Eben, und es gab das Theater Colón. Und das Teatro Teresa Carreño, das hat immer schon funktioniert und es hat immer schon ausländische Orchester dort gegeben. Es gab immer schon ein Orchester in Venezuela. Es ist also nicht so, dass dort jetzt etwas geschehen wäre, dass man also etwas ins Land gebracht hätte und etabliert hätte, so ist es ja nicht. Was man sicher feststellen würde können, und es ist interessant, wenn sie sagen, dass es jetzt eine Studie gibt, und man würde dann sicher feststellen können, dass viele Kinder einen Bildungsweg zur Verfügung gestellt bekommen haben, den sie sonst sicher nicht gratis bekommen hätten.

S: Ja, eindeutig, im Rest von Südamerika gibt es keine vergleichbare kostenlose Musikausbildung in dieser Größenordnung.

M: Das ist natürlich so, und trotzdem ist es kein mehrheitsfähiges System. Und die positive Wahrnehmung der sozialen Aspekte, meiner Einschätzung nach nicht so bedeutend sind, wie man sie im Westen auch gerne sehen würden.

S: Genau, das ist ja auch die Conclusio der IDB-Studie. Dass nämlich die sozialen Auswirkungen (m.E. es geht hier um das prosoziale Verhalten, das gemessen wurde. Der ökonomische Impact, den man auch unter den sozialen Auswirkungen subsumieren könnte, wird von der IDB-Studie nur am Rande erfasst), mit denen Abreu bei der IDB argumentiert hat, eigentlich nicht so eintreten, wie man es sich erwartet hätte.

M: Ja, also das was er uns immer erklärt hat, also die Vision, also quasi den Musikerberufsstand in Venezuela so zu etablieren wie in Deutschland, das man sagt, es gibt in jeder größeren Stadt ein Theater und einen Konzertsaal, und da gibt es da fixe Anstellungen für MusikerInnen gäbe, und er hat es dann hochgerechnet. Man hätte dann wahrscheinlich 100 000 MusikerInnen beschäftigen können. ... Wobei ich gar nicht weiß, wie viele es jetzt in Deutschland sind. Es werden schon einige Tausende sein. ... Und quasi diesen MusikerInnen in Venezuela einen Beruf zu ermöglichen. Das kann ich nicht mal beurteilen, inwieweit das gelungen ist. Aber ich glaube schon, dass es das eine oder andere Regionalorchester gibt, und natürlich das Spitzenorchester, das Simón Bolívar ist ja jetzt irgendwie auch zusammengebrochen.

S: Ja, also die Tournee wurde abgesagt.

M: Vor einer Woche habe ich eine Musikerin gesprochen, die komischerweise damals im Orchester gespielt hat, und ich hab sie gefragt, wie das jetzt ist. Und sie hat gesagt, dass es eben schon einen Zerfall gibt, und dass die Musiker zwar schon ihre Gehälter bekommen, Aber sie können damit nicht viel anfangen, und auch auf dieser Ebene bricht das jetzt zusammen, und die Spitzenmusiker

versuchen jetzt alle verzweifelt aus dem Land zu kommen, weil sie dort nicht mehr Musik machen können und wollen. Aber gut, das ist natürlich jetzt den politischen Umständen geschuldet und hat jetzt nicht direkt mit El Sistema zu tun. Und noch etwas, ich war ja dann im Anschluss auch in Brasilien und habe dort eben auch diese künstlerischen Sozialprojekte besucht. Und die waren immer unglaublich distanziert zu El Sistema und haben immer gesagt: Das was die dort machen, das machen wir genau nicht. Und zwar mit dem Argument, dass El Sistema die soziale Dimension eben nicht so wichtig nimmt.

S: Ja, das kann natürlich auch sein, weil es eine sehr hohe Kompetitivität gibt und bei El Sistema sehr auf Leistung geschaut wird, können sich eventuell die positiven Effekte die es in Jugendorchestern ja geben könnte, eben nicht so entfalten. Also das wäre eine der Schlüsse die auch in der IDB-Studie genannt werden.

M: Ja, und was für mich eben ganz interessant war, also in Sao Paolo, wo es ja eine kirchliche Organisation gibt, die solche Projekte betreibt, und die haben gesagt, was also ein wesentlicher Unterschied ist, FESNOJIV entzieht die Kinder den Familien. Also die Kinder gehen in die Schule, kommen dann in die Núcleos, essen dort zum Teil und gehen dann am Abend nach Hause und schlafen, aber die Familie ist überhaupt nicht eingebunden. Die Brasilianer tun das eben genau nicht, sie sagen, dass sie auch wollen, dass die Eltern und die Geschwister kommen, und dass sie auch Musik machen. Natürlich kommt dabei überhaupt nicht Leistung heraus. Sondern es kommt eine gewisse Erfahrung heraus und die Exzellenz ist überhaupt kein Thema. Hingegen in El Sistema ist Exzellenz ganz wichtig. Also wer fleißig ist und immer kommt und spielt wie alle anderen, der ist toll und steigt auf. Und dann gibt's eben die Möglichkeit, also die Klasse eins, Simón Bolívar, Klasse zwei, Teresa Carreño, und so weiter. Und das ist wirklich etwas, was sich im Laufe der Zeit so entwickelt hat und ganz, ganz wichtig ist, dass ja Dudamel, ohne den es dieses Phänomen so nicht gäbe und der ja von Abreu aufgebaut wurde, bis in letzter Konsequenz, eben dieser Brain Drain nach Los Angeles, wo eben nach meiner Wahrnehmung das alles dann irgendwie gekippt ist. Also Dudamel ist auch völlig in sich zerbrochen und er weiß ja nicht wohin er tendiert. Er ist ja im Prinzip ein Amerikaner und genießt diesen Luxus. Ich kann mich gut erinnern, hier in Wien als Dudamel also ganz frisch war also in der musikalischen Umlaufbahn und da haben Leute gesagt: Naja also dieser Dudamel, der hat ja drei Zimmer für sich selbst und führt sich dort auf, so führt sich der Zubin Mehta nicht auf. Also da sieht man wie das überhaupt nicht zusammengeht. Wenn das jetzt ein Produkt einer Sozialbewegung ist, dann ist das also unwürdig. Wenn das also jetzt so ein Jetsetdirigent ist, mit all den Nebenwirkungen, die man ja eigentlich zuordnen würde den utilitaristischen, den kolonialen Strömungen aus dem politischen Spektrum, also jetzt sicher nicht den Chavisten.

S: Ja, und auch Abreu entstammt ja eher kirchlich-konservativen Kreisen. Und ich hab ja auch Interviews gemacht, mit Leuten aus dem Simóm Bolívar Orchester, und die haben gesagt, es ist dann innerhalb von El Sistema eigentlich wenig über Politik geredet worden. Das Wichtigste war als musikalische Leistung und da hätte ich auch noch eine Frage, weil mein Ansatz bzw. meine Fragestellung wäre ja die des politischen Potentials von Musik und Musikerziehung. Und da würde mich mit Bezug auf ihre Anekdote von der Kammermusikprobe gerne wissen, wie sie die Persönlichkeit der MusikerInnen von El Sistema einschätzen. Es ist wahrscheinlich eine schwierige Frage. Kann man das irgendwie sagen, ob sie weniger individualistisch waren, oder ist eben dieses kommunitaristische, durch die engen Pulte, wo auch mehr die Masse zählt ...

M: Ich glaube das ist nicht abschließend zu beurteilen, da man ja nicht die Gegenprobe machen kann, also wie wäre das gewesen, wenn diese Leute jetzt nicht bei El Sistema gewesen wären. Und mit Verlaub, sie haben dieses Phänomen ja auch bei den Wiener Philharmonikern. Die rekrutieren ihr Personal ja auch sehr stark aus den ländlichen Blaskapellen. Und diese Leute haben dann quasi dadurch, dass einige aus dem Dorf den Weg gemacht haben, über die Blaskapellen, über die Jugendwettbewerbe, über die Hochschulen, über das Staatsopernorchester haben sie eine gute Perspektive. Zum Beispiel war hier einmal einer an der Johannesgasse (m.E: Konservatorium), aus ganz einfachen Verhältnissen. Der war so 17 bis 18 Jahre alt und der Vater hat gesagt: Wir finanzieren dich so lange, bis du das Probespiel an der Staatsoper gewinnst. Und dann habe ich gesagt, aber das ist doch vollkommen lächerlich. Es gibt eine einzige Tubastelle im Orchester und die wird alle 30 Jahre mal frei. Ja und er hat gesagt: Ja die wird aber in zwei Jahren frei und bis dahin muss ich es schaffen, sonst wird mein Vater mich nicht weiter unterstützen. Dann wäre der Junge also 20 Jahre alt gewesen und dann habe ich gefragt, was er dann machen wird, wenn er es nicht schafft. Dann hat er gesagt: Dann werde ich KFZ-Mechaniker. Der ist natürlich nicht genommen worden bei den Philharmonikern und er ist jetzt wahrscheinlich KFZ-Mechaniker, hoffe ich zumindest. Aber was ich damit sagen will, also diese soziale Aufstiegstreppe des Orchester, ähnlich wie beim Fußball, die Möglichkeit sich in einem Kollektiv zu profilieren und die Rahmenbedingungen, wie wir sie in Venezuela jetzt haben, das haben sie ja jetzt nicht, sagen wir zum Beispiel in der bildenden Kunst. Also wenn jetzt einer aus einem künstlerfremden Umfeld kommt, und der will jetzt alleine eine künstlerische Identität aufbauen, dann ist das natürlich ganz was anderes, als wenn man sagt: Ich geh halt in die Blasmusik, und ich bin geschickt und man schickt mich in die Landesjugendorchester, und schicken mich ins Bundesjugendorchester und ich muss mich um nichts kümmern, ich muss ja immer nur spielen.

S: Achso, und dass dadurch irgendwie auch die Selbstständigkeit auf der Strecke bleibt.

M: Ja, aber auf der anderen Seite auch die Möglichkeit überhaupt etwas künstlerisch zu tun. Und

meiner Meinung nach ist das jetzt sehr schwer, also das zu bewerten. Für mich ist das immer auch eine Übung, wenn ich so etwas betrachte, dass ich es nicht bewerte. Und ich weiß, also, dass viele mit denen ich gesprochen habe, mir gesagt haben, na ohne dem Sistema hätte ich nie Musik gemacht. Also ich weiß nicht, ob sie schon mit diesem Berliner Philharmoniker gesprochen haben, dem Edicson Ruiz. Also da gibt es einige Interviews und es ist auch interessant, also seine ganze Persönlichkeit. Man merkt also, dass er vollkommen ungebildet ist. Man darf ja nicht vergessen, die Leute haben ja überhaupt nichts gelernt, also die haben ja nur musizieren gelernt und eine allgemeine kulturelle Bildung hat überhaupt nicht stattgefunden. Das heißt die Leute sind also in so einem Kontext, und klassische Musik macht man ja in der Haute Couture und nicht irgendwo, auch in Venezuela, das heißt das kann man ja nicht leugnen, dass das ein Produkt des europäischen Bürgertums ist. Die klassische Musik wurde ja gefördert von den Eliten und das ist was ganz anderes als Volksmusik. Aber es fehlt diesen Musikern ja jegliches Wissen, Kontextwissen, analytische Fähigkeit. Also das sind wunderbare Musiker, die können auch wunderbar Volksmusik machen. Aber wenn jetzt der Edicson versucht über Musik zu sprechen, dann ist das eigentlich peinlich, weil er nur immer auf Emotion ... „Ja also der sagt Musik ist schön, ich liebe Musik, Abreu hat mir gezeigt die Musik zu lieben und durch ihn konnte ich nach Berlin kommen. Ich konnte in diesem Orchester spielen.“ Aber ich kann mir zum Beispiel jetzt nicht vorstellen, wie er über Musik reden sollte, oder das auch unterrichten könnte. ... (Off Records).

S: Das bringt mich noch zu einer interessanten Frage. Wie schätzen sie als Profimusiker das Zeichensystem Musik ein? Das ist natürlich ein Zeichensystem, dass sich in gewisser Weise vom Zeichensystem der Sprache unterscheidet. Und es gibt ja auch die Theorie, dass es formale Ähnlichkeiten mit den Emotionen hat. Würden Sie sagen, dass Musik auch Politisches transportieren kann? Also Beethovens Neunte, natürlich, da gibt es einen Text und es gibt den Kontext in dem die Symphonie geschrieben wurde, aber die Musik selber, die instrumentale, hat die ein politisches Potential?

M: Also wenn ich jetzt an die sehr schöne Zeit denke, die ich verbringen durfte mit Daniel Barenboim, dann muss ich sagen: Ich glaube nicht. Ich glaube nein, Barenboim hat also ganz recht mit der Beschreibung – man kann mit der Musik unglaublich viel thematisieren, also man kann etwas zum Thema machen, etwas zur Sprache bringen, etwas emotional zu besetzen. Da ist Musik wirklich von allen Künsten am besten geeignet. Weil es urtümlich ist und quasi ungefiltert in die Emotionen geht und auch nicht abgeschottet werden kann. Aber sie können ja mit dem selben Musikstück viele verschiedene Dinge konnotieren. Also wenn Sie mich jetzt als Musiker fragen. Ich bin jetzt zwar kein Komponist. Man müsste natürlich auch noch einen Komponisten fragen, aber wenn sie mich als Musiker und Pädagogen fragen, und dieses Interesse an der sozialen Dimension

habe ich ja eigentlich seit dieser Begegnung mit FESNOJIV, das mich ja auch verfolgt bis heute, dann würde ich meinen, das was wir da tun, soziale Interaktion, Wahrnehmung, Sensibilität, vielleicht auch Selbstbewusstsein, bis hin eben zu Uniformität im Orchester und Individualität in der Kammermusik, also all diese Dinge haben, wenn man mich fragt, jetzt nicht mit der Musik zu tun.

S: Man könnte sagen, soziale Phänomene, die beim Musizieren passieren.

M: Ja, und zusätzlich glaube ich, dass Musik da eben auch eine perfekte Plattform bereitstellt. Und das ist glaub ich auch die Stärke der Musik, dass sie letzten Endes ja immer auch eine Zeitkunst ist, indem sie ja immer nur in dem Augenblick existiert, wo sie auch gehört wird. Weil wenn man sagt, da spielt einer alleine im Wald, da kann man immer noch die Frage stellen, was ist das jetzt. Aber solange nicht jemand zweiter das hört, geschieht Musik eigentlich nicht. Und zusammenfassen, also alles was ich da bisher so gesehen habe, also in Brasilien habe ich da einige Dinge gesehen und auch sonst einige Projekte, zum Beispiel auch bei diesem SIMM, dem Symposium „Social Impact of Making Music“. Das ist leider auch sehr schlecht dokumentiert. Ich weiß nicht, ob die Website³⁶¹ jetzt besser ist. Da hat es jetzt wieder in London einen Kongress gegeben in der Guildhall School of Music and Drama. Ich weiß nicht, kennen sie John Sloboda?

S: Nein.

M: Merken Sie sich den. Da war bei dem Symposium auch der Baker zugegen und was die leisten ist doch einen guten Überblick zu liefern über die Dinge die da passieren, in Europa, Afrika, überall und nicht nur in der klassischen Musik. Und es ist also überall, was ich sehe, das selbe. Es gibt diese Möglichkeit und Erfolge im Sinne der sozialen Wirkung, von Solidarität, Aufmerksamkeit, Sensibilität, Persönlichkeitsentwicklung, Freude, Gemeinschaft. Aber ich glaube nicht das Musik an sich jetzt speziell dafür prädestiniert wäre. Es ist wirklich so und das meine Meinung, und nicht nur meine Meinung, Musik ist wirklich in der Hinsicht vergleichbar mit Fußball oder Boxen. Mit vielen solchen Dingen. Ich weiß nicht, werden sie das noch mitbekommen, es gibt jetzt einen Ansatz, ein Musiker, ein Niederösterreicher, der spielt in einer Volksmusikband, der war in Indien und er ist ein Fußballcoach, und dort an der Schule haben sie also diese Animation mit den Schülern, also sowohl Mädchen als auch Buben, und die haben das eben mit Fußball begonnen. Und das ist jetzt im Entstehen, so eine Initiative über Austria Wien, also man möchte eigentlich jetzt in Indien Fußball fördern. Und dadurch, dass eben dieser Freund Musiker ist, er möchte das verknüpfen, also die Effekte von Fußballspielen und Musikmachen. Das ist natürlich interessant.

S: Es ist ja auch so, dass in der frühkindlichen Entwicklung, Motorik und Musik sehr stark

361 Website des zweiten SIMM-Symposiums:

https://www.gsmd.ac.uk/about_the_school/research/whats_on/past_events/simm_posium_2017/ (Zugriff: 1.2.2018)

verbunden sind, und auch Rhythmus.

M: Ja, und natürlich auch wie beim Fußball, mit allen diesen Nebenwirkungen, also diesen Millionentransfers und Korruption und Geldwäscherei. Und die selben Jungs, die man eigentlich so begeistert in den Hinterhöfen im Kosovo herumballern sieht, die werden dann zu Proponenten von etwas, also sagen wir böse ist jetzt etwas übertrieben. Also wenn sie da an dieses Haus in Zürich denken, die ja eigentlich nichts anderes tun als den ganzen Tag Geld waschen. Also das sind schon so interessante Phänomene und das ist in der Musik wahrscheinlich ein bisschen ähnlich.

S: Und wenn ich abschließend noch so fragen dürfte, Was glauben Sie, was könnte Österreich, oder was könnte man eigentlich aus musikpädagogischer und musikdidaktischer Sicht für Österreich lernen, aus El Sistema, und was sollte man eher vermeiden.

M: Also was man glaub ich schon lernen soll, das ist diese Inspiration, ich weiß zwar nicht ob man das lernen kann, aber diese unglaubliche Energie, die in diesen Gruppen mit Musik oder über Musik generiert wird. Und ich glaube also das diesen Jungen da in den Núcleos, alles was wir da vorher im Detail aufgelistet haben. Die spüren das ja nicht. Also die spüren wirklich die Unmittelbarkeit der Freude an diesem Tun, und dieses ständige positive Feedback, was sie da bekommen. Und das ist etwas, was man für die europäische, also die zentraleuropäische, aber auch die osteuropäische Musikpädagogik wirklich lernen kann, und unbedingt in Erinnerung rufen muss. Also quasi jetzt in einer Stadt wie Wien, wo ja Musikunterricht immer noch besetzt ist mit sehr engen Strukturen, Einzelunterricht, Leistungsanforderungen die vollkommen abstrakt sind, die sich an irgendwelchen Vorbildern orientieren, die unreal sind. Also was hat ein Kind in einer Musikschule für eine, also wie kann man das Kind jetzt vergleichen mit einem Preisträger in einem internationalen Wettbewerb. Also das hat ja keinen Sinn. Auch diese starke ... also ich bin ja Pianist und da ist ja aktuell auch der Forschungsgegenstand, woher kommt diese starke Dominanz des Klaviers, also Klavier war im 19. Jahrhundert ja auch eine gewisse Art und Weise um Menschen zu entwickeln, also in dieser starken Maschinengerichtetheit, die Angepasstheit. Also ich glaube schon, dass da der Ansatz „Wir spielen alle im Orchester und die Älteren musizieren mit den Jüngeren“ interessant ist. Man sieht ja so etwas manchmal hier in Österreich. Also mein Vater hat geleitet ein Laienorchester in Innsbruck und dort habe ich das dann wieder gesehen. Diese Begeisterung, Jung, Alt, Studenten, Schüler, Pensionisten, also alle miteinander etwas zu machen und das in großer Formation, was natürlich dann immer gleich viel Publikum bedeutet. Das ist glaub ich etwas, was ich schon sehr positiv finde. Also in Österreich in der Blasmusik funktioniert's ja. In der Blasmusik funktioniert es, aber bei den Streichern sag ich einmal, gibt's das eigentlich nicht und deswegen klagt man ja immer auch, dass man keinen Streichernachwuchs hat, quasi aus der eigenen Population.

S: Ja, ich kenne das von meiner Schwester, die hat Geige an der Musikschule gelernt und ja, man

lernt da ja ewig lang im Einzelunterricht und wenn wir nicht mit ihr gespielt hätten, hätte sie auch keine Möglichkeit gehabt, in einem Ensemble zu musizieren.

M: Also das ist glaub ich wirklich etwas, was man sehr ernst nehmen muss, also dass man sagt, man fängt also eigentlich beim Gemeinschaftserlebnis an, und die Achtung ist also mehr auf das gemeinsame Erlebnis und nicht so sehr auf die Ausbildung der Fertigkeiten der Einzelnen. Also in JEKI, also „Jedem Kind sein Instrument“, hat man ja auch Abreu sehr stark einbilden wollen. Aber das hat nicht funktioniert, weil Abreu ja auch dort wieder ganz andere Ziele verfolgt hat. Nicht? Also da hat man eben gesehen, dass das so nicht übertragbar ist. Aber diese Energie, diese Begeisterung, ich weiß also, dass alle unsere jungen Kollegen und Lehrer, die dort waren, haben sicher etwas wesentliches erfahren und sicher hat sie das auch beeinflusst im positiven Sinn. Also ich glaube, das ist schon ein sehr ernstzunehmender Beitrag zu diesem Bereich der Musikpädagogik.

S: Ah und eine Frage noch: Sie als Musikpädagogik wissen vielleicht, ob es richtig ist, dass diese Musikerziehung in Venezuela ihren Ursprung ja auch in der Suzuki-Methode hat?

M: Nein, ich glaube eher nicht, weil die Suzuki-Methode ja auch die Mutter miteinbezieht. Die Suzuki-Methode basiert zwar auch auf diesem gemeinsamen Musizieren, aber die Suzuki-Methode ist ja orientiert an der Muttersprache und dadurch sind auch die Eltern sehr stark miteinbezogen und das sind sie in FESNOJIV gar nicht. Ja, also ich glaube das ist doch anders. Ja also man muss El Sistema jetzt ... also ich habe ja auch versucht ihnen jetzt einige Hinweise zu geben, und ich weiß sicher auch bei Weitem nicht alles, aber man muss fairerweise Sistema in einen Kontext stellen mit anderen solchen Bemühungen, um dann auch die Stärken und Schwächen zu beurteilen. Durch diesen Sistema-Hype ist glaube ich in Europa auch so eine unglaubliche Übererwartung an das herangetragen. Es wurde praktisch versprochen: Alle Menschen werden glücklich und in Venezuela wird die Armut bekämpft und man hat also allen Ernstes jetzt den Anspruch gehabt, dass jetzt alles daran zu messen. Und das konnte natürlich nicht eingelöst werden. Und ich glaube, das ist eigentlich eher ein Marketin-Gag. Aber jetzt um das wirklich zu würdigen und das war ja auch ihre letzte Frage, was ist der Beitrag zur Musikpädagogik. Da muss man jetzt natürlich vergleichen mit anderen Initiativen in Afrika und auch anderswo und dann wird man wahrscheinlich ... also diese Botschafterin Marianne Feldmann. Sie sieht das also durchwegs sehr positiv. Sie sagt, Ranko du hast keine Ahnung. In einem Land wie Venezuela kannst du nur so etwas erreichen. Alles andere versandet und es erreicht niemand.

S: Ja also Abreu ist ja auch wirklich immer sehr strukturiert vorgegangen und immer dahinter gewesen, dass auch die Organisation auf stabilen Beinen steht.

M: Ja genau, und wenn auch diese Nebenwirkungen niemand abstreitet, so gibt es doch sicher viele

tausende junge Leute, die das jetzt möglicherweise auch beruflich machen und damit immerhin irgendetwas tun, etwas Sinnvolles tun, das ihnen Freude macht. Und diese Leute wären vielleicht möglicherweise gar nicht mehr auf der Welt, wenn sie das nicht hätten tun können. Und man darf das auch nicht unterschätzen. Aber jetzt im Kontext und ich habe in diesem Gespräch jetzt auch wahnsinnig viel gesprochen und es war für mich auch sehr interessant, weil ich schon lange nicht mehr darüber diskutiert habe, aber wenn jetzt also El Sistema für sich ein Objekt der Untersuchung ist, dann müssen wir es glaube ich einfach einmal untersuchen als das was es ist. Und es dann in einen Kontext stellen mit anderen Versuchen, die eben sich beschäftigen mit sozialen Wirkungsweisen von Musizieren und Musikpädagogik, und dann wird man glaub ich ein sehr buntes Bild bekommen. Und in diesem Bild wird El Sistema am Ende dann vielleicht sogar mehr wertgeschätzt werden, als jetzt, wo es weil es so stark exponiert ist, auch sehr starker Kritik ausgesetzt ist.

S: Also ein positiver Punkt wäre auch, da El Sistema ja schon so groß ist, also 700 000, dass El Sistema auch so etwas wie ein stabilisierender Faktor innerhalb der Gesellschaft sein könnte, weil eben Personen aus allen politischen Lagern beteiligt sind und eigentlich etwas tun was vollkommen friedlich ist.

M: Also ich glaube, dass auch das in der derzeitigen politischen und ökonomischen Lage etwas illusorisch ist. Also die Lage ist so unerträglich, dass ich also wirklich fürchte, dass das jetzt in einer ernsthaften Gefahr ist.

S: Ja, es hängt natürlich auch von den enorm hohen Subventionen ab, und natürlich auch landesintern haben viele Privatpersonen und Firmen sehr viel gespendet.

M: Ja ich hoffe, das hat ihnen etwas weitergeholfen und sie können das weiterverwenden.

S: Ja, herzlichen Dank, dass Sie sich Zeit genommen haben und vielen Dank für das Interview.

Interview mit Silvia Ruiz – 24.08.2017

S ... Franz Schneckenleithner

R ... Silvia Ruiz

S: ¿Hola, qué contacto tuviste con El Sistema?

R: De hecho yo estudié en un conservatorio. Y son las escuelas oficiales de música. Y allí uno se gradúa también. No es un bachelor, sino una carrera superior. También es una carrera muy larga, de casi 6 años. Y bueno empiezas con el solfeo y en total son 11 años. Eso es lo que había antes de El

Sistema y ahora existe paralelamente a El Sistema. Pero El Sistema ha dado la mayor parte a El Sistema y los conservatorios ahora se están cayendo. La sede de mi conservatorio por ejemplo es una casa vieja que no está diseñada para la formación educativa. Es una casa en la que la gente se puede vivir, pero se está cayendo. Por ejemplo si tu tienes que imprimir algo, es difícil porque no tienen con que imprimirlo ni nada. Hay una sola computadora que funciona y todo super-viejo. Y todo está muy mal relacionado con el gobierno. Por ejemplo terminé mis estudios con 22 años y todavía no tengo mi título, y son casi 5 años ahora. Y eso porque están retrasado con todo lo administrativo. Tienen que reportar las notas y todo.

S: Y no lo han hecho desde hace 5 años.

R: No, no lo hicieron y no lo van a hacer.

S: ¿Y eso, porque no quieren, o porque no les da tiempo?

R: Tiene que ver con la burocracia. Necesitan una persona que está asignada para el ministerio para hacer el trabajo que no se ha hecho. Pero es un trabajo que no se ha hecho y es un trabajo especial. Y mientras el ministerio no autoriza nuestra secretaria, ella no puede hacer las cosas. Pues y no sé porque no mencionan esa persona, porque no la nombran, porque no trabaja, pero en Venezuela las cosas son así. En el conservatorio uno estudia y se gradúa, y en El Sistema uno no estudia y no se gradúa. Bueno pero ahora en el conservatorio uno estudia y no recibe su título. Y tú dirías que hay una gran diferencia entre El Sistema y los conservatorios con respecto a la formación, los horarios y las clases. Bueno lo que he visto es que en el conservatorio intentan que tengas una mejor técnica. En El Sistema, como también es un proyecto social de forma profesional, de sacarles de la pobreza. Entonces es una actividad después del colegio. Por eso no es necesariamente la mejor educación, bueno y de hecho no tienen título. Pueden estar allí por años y trabajar, pero sin recibir un Bachelor.

S: ¿Y eso no está cambiando? Es que acabo de leer un libro y decía que ahora empiezan a tener calificaciones formales.

R: Bueno, no lo sabía, pero me alegro, porque después de tanto esfuerzo. Pero de hecho creo que hay un conservatorio que está ligado a El Sistema y allá podían sacar su título, pero no es tan fácil, porque después de ensayar tantas horas en la orquesta, tampoco queda mucho tiempo.

S: Si, eso leí también. Que no es tan fácil irse a los clases a pesar de tocar tanto en la orquesta.

R: Si, es así.

S: Y tú dijiste, que como es un proyecto social no vale tanto la técnica. ¿Tú lo ves y la gente lo ve como un proyecto social?

R: Si, de hecho como proyecto social es un éxito, porque vas adelante y probablemente tu hijo no va a ser un músico, pero tiene constancia, tiene su rutina, no está alrededor de situaciones de riesgo. Es diferente.

S: ¿Y se podría decir que en El Sistema tienes más rutina comparado con música como un ocio regular?

R: Si.

S: ¿Y el riesgo de caer en drogas es grande?

R: Si, en Venezuela si. Es de ... de donde yo vengo no. Vengo de una familia, bueno no es rica, pero dos papas son profesionales y eso ya es excepcional. Mi mamá es odontóloga y mi papa ingeniero. Por eso nunca he vivido en una zona de riesgo, que también es el target de El Sistema. En Venezuela el 80 % de la población es pobre. Y la pobreza muchas veces no es solamente no tener dinero. También tiene que ver con el entorno. El tráfico de drogas es fuerte, la violencia es muy fuerte. Y bueno de esta manera para que los niños después del colegio tengan una actividad que no tenga que ver con todas estas situaciones, y también la disciplina, ser constantes, sí hace una diferencia, es como el deporte.

S: Sí y tu dirías. ... Tuviste amigos en El Sistema. Y dices que la mayoría es pobre. ¿Ahora es que quente como tu no se iría a El Sistema o sí?

R: No, si hay gente como yo que se va a El Sistema. Pero la mayoría es relativamente pobre.

S: Es que en un libro leí que El Sistema falla en alcanzar las personas más pobres, porque tienes que tener mucha disciplina y mucho ánimo, no sé.

R: Bueno, el (m.E: der Autor/das Buch) lo sabe ...

S: Bueno no estoy seguro porque es un libro muy controversial. Es que es un libro muy crítico dentro de otros cinco libros que alaban a El Sistema y todo. Es como si cambiaría todo lo que decían los demás. Se llama „Orchestrating Venezuela’s Youth“. En plan que la gente no aprende a pensar, sino todo se trata de disciplina.

R: Bueno El Sistema funciona bien, bastante bien, pero no es perfecto. Bueno y El Sistema tiene mucha propaganda y ellos se ponen como si fueron los mejores.

S: Y tu te fuiste a Austria a la edad de 22.

R: No, primero me fui a Estados Unidos. Y acá vine a los 25.

S: Y eso por ...

R: Por la música.

S: ¿Y en qué ciudad en Estados Unidos?

R: En Waco, Texas.

S: Y te gusta Viena aquí. En plan musical digo.

R: Si, es muy fuerte. Pero me encantaría volver a casa.

S: ¿Y tu crees que la situación va a cambiar pronto? Es que claro, ahora hay enfrentamientos en las calles, pero no me parece como si fuera una verdadera guerra civil. Y bueno 200 muertos es mucho,

pero por otro lado no se podría decir que la escalada este en su cumbre.

R: Bueno, no pero es muy difícil vivir allá porque es difícil encontrar trabajo y a veces no alcanza para comer o para otras cosas. Puedes ahorrar mucho, pero si no puedes conseguir la comida, es difícil. También falta la medicina. No puedes conseguirla. Bueno, si no sufres de ninguna enfermedad a lo mejor puedes seguir viviendo allá. Pero si no, es muy difícil.

S: ¿Y tus padres siguen viviendo allá?

R: Sí, pero viven en el Campo.

S: Y en el campo es más fácil.

R: Pues hay menos comida, pero tampoco tanta violencia. Si, pero como músico en El Sistema te pagaron muy bien. Ahora con la inflación no sé, pero antes sí. Fuera de El Sistema te pagan menos.

S: Bueno y el propio Abreu, cómo lo ves. ¿Es un santo o cómo?

R: Bueno hay gente que lo detesta y hay muchos que lo adoran.

S: ¿Y tú que piensas personalmente?

R: Bueno, no soy parte de El Sistema, no lo veo como mi salvador, porque fijate, hay muchos que lo ven como Dios que vino a la tierra. Pero no sé de las cosas que ha hecho. Pero sí hay gente que no entra a la sede de El Sistema. Dicen, que „Yo no voy al lugar del señor que ha hechos estas cosas“. Pero a mi me da un poquito igual.

S: Es que, claro al inicio El Sistema era precario al igual que ahora los conservatorios. Pero luego bajo el ministro de cultura „Abreu“ y aún más bajo la tutela de Chávez El Sistema recibió más recursos.

R: Si, también porque era buena propaganda en el exterior.

S: Bueno, tu no estabas parte de El Sistema, pero sí tienes amigos de El Sistema. Ahora quería preguntarte, ¿cómo lo ves, qué impactos tiene El Sistema aparte de la disciplina? ¿Cuales son los rasgos típicos de la personalidad de integrantes de El Sistema? ¿Tu crees que hay una diferencia en cuanto a los valores, la conducta y como se comportan?

R: Tengo la impresión de que sí tienen otros valores, pero no te lo puedo decir exactamente.

S: ¿Y cómo se nota eso?

R: Bueno la actitud delante la vida. Tienen una actitud más saludable.

S: ¿Cómo, son más seguros de si mismos, o más idealistas?

R: También son super idealistas.

S: ¿En qué sentido?

R: Bueno El Sistema también es como una burbuja. Si sales no hay dinero para la música. Pero dentro de El Sistema creen que todo funcione así. Pero no puedo decirlo de ciencias ciertas.

S: Si, pero tienes tus impresiones personales.

R: Si, tengo un amigo, que viene de una familia muy problemática. Y sí te puedo decir que gracias a El Sistema, yo creo que lleva una vida más saludable. No es perfecto, pero puede ser que es mejor gracias a El Sistema.

S: Y bueno tu que eres música, vas a tener una audición o algún concierto aquí.

R: Bueno, ya no porque ahora estudio ciencias políticas.

S: ¿Cómo, dejaste de estudiar música?

R: Si, y lo hice en Venezuela, maestría, en Estados Unidos, vine acá, hice postgradual.

S: Y no te gustaría trabajar como profesora de piano, o tocar en conciertos.

R: Si, he trabajado como profesora de piano, pero me he dado cuenta de que no es mi pasión. Sabes lo hago con gusto, pero no me llena el espíritu. Bueno y quiero tocar para mí, y así está bien.

S: ¿Y tampoco te gustaría tocar en un banda?

R: No, quiero una vida más normal y tranquila.

S: ¿Buneo y como estudias ciencias políticas, tu crees que como artista, o como ciudadana tienes el deber de manifestarte ahora en Venezuela, o es imposible? O tu crees que las artes se debería separar de la política en plan L'art pour l'art.

R: No, pues uno es artista y ciudadano y por lo tanto tienes que manifestarte. Pero no, arte y política en mi país no pueden estar separados. El Sistema que es lo más grande en cuanto a la música porque tiene el mayor apoyo político ha sido totalmente politizado. Por eso no se puede separar.

S: Tu dices politizado, es que unos dicen que Abreu logró que El Sistema no fuera politizado. Siempre intentó de gustarles a los políticos y las orquestas tocaron en ceremonias oficiales, pero a pesar de eso mantenía cierta independencia y no se sabía si fuera de la izquierda o de derechas.

R: Si, exacto, no se sabía a que partido pertenecía. Era una institución mantenida por el estado. Mira, pero una institución mantenida por el estado no necesita pertenecer a ningún partido, no debe ser así. Pero luego Chávez se dio cuenta de que puede utilizar a El Sistema para hacer propaganda y se lo incorporó hasta tal punto que ahora mucha gente cree, que Chávez lo creó. Pero ha sido fundado mucho antes. Y bueno ahora están sufriendo las consecuencias.

S: Bueno, y tu crees que El Sistema hubiero podido apartarse más del gobierno socialista, o que había un punto en la historia en que ha actuado de manera equivocada.

R: Bueno, es difícil.

S: ¿Y ahora con todo lo que dijo Dudamel y los rumores en Venezuela, tu crees que deberían decir algo los miembros de El Sistema?

R: Bueno es muy difícil, porque dependen del estado y el estado es controlado completamente, por el partido político. O sea entiendo que no se meten en eso porque en Venezuela la única ente independiente es la Asamblea y desde que la asamblea no está conformado por mayoría sino por el

partido político del gobierno ha sido una guerra. Bueno una guerra entre los demás poderes políticos contra la asamblea. La asamblea nacional constituyente. Entonces no, si dicen algo, se van a morir todos de hambre.

S: Es decir, que ahora la situación ya está demasiado difícil.

R: Bueno desde hace años. Y todo el mundo lo sabe.

S: Y bueno si tendríamos una utopía, tabula rasa: Qué papel podría tener una institución como El Sistema.

R: Bueno tendría que ser independiente.

S: Pero financiado por el estado.

R: Claro, es una cosa que debería estar financiado por el estado. Y sería una maravilla porque ellos podrían tomar su postura, pero tienen financiación y seguridad. Pero bueno de momento no es así.

S: Y tú conoces a músicos en el extranjero que no sufren el impacto directo del estado, porque no dependen del dinero de Chávez o Maduro. Conoces artistas que se han manifestado en contra de lo que pasa hoy día.

R: Bueno Gabriela Montero es la más conocida. Ella es pianista.

S: ¿Es tu ídolo?

R: No, pero toca genial.

S: ¿Y ella se manifestó?

R: Si, de hecho ella es embajadora de Amnistía Internacional. Y ella siempre ha estado en contra de las cosas malas que hace el gobierno. Pero también hay otros artistas, escritores y tal. Es que Gabriela Montero es la más famosa, porque Gustavo Dudamel durante muchos años no ha dicho nada. Y ella por eso fue muy indignada. Pero ahora ya dijo algo.

S: ¿Y ella era indignada porque no dijo nada?

R: Si, y no sólo ella, también muchos venezolanos.

S: Y hay una entrevista con Gustavo Dudamel en Los Angeles Times con el título „Porque no hablo de políticas“. Y en mi opinión tiene razón cuando dice que dentro de una organización tan grande siempre habrá personas de todos lados políticos. Siempre habrá gente de izquierda de derecha y por eso el papel de El Sistema también podría ser unir a la sociedad. ¿O tu no ves ese papel?

R: Es que no lo veo, porque Venezuela es un estado totalitario, que es el principio y que nos ha dividido. Y lo de la ministra que les dijo que no se fueran. Todo esto ha sido grabado. La organización ha sido totalmente politizada y por eso no creo que El Sistema puede unir a la gente. Es una visión demasiado idealista.

S: Es que yo digo que el propio Abreu seguramente no está a favor de socialismo. Es de la Acción Democrática, no. Y claro ahora ya no hay duda que es necesario manifestarse en contra del

gobierno. ¿Pero tomado el caso de que Maduro fuera historia y en un futuro país, en una futura sociedad El Sistema, o la música en general pueda tener ese rol reconciliador?

R: Si, pero uno no debe perder la capacidad crítica. Precisamente porque tenemos esa historia. Estaba totalitario y no nos podemos quedar en silencio y creo que estará similar en un futuro.

S: Y tu crees que la manera de enseñar música afecta a como ves el mundo o también afecta a tu conducta. Por ejemplo una madre muy autoritaria tendrá otros hijos, que una que los educa muy libremente, sabes.

R: Si, obviamente, eso afecta también a los estudiantes.

S: ¿Y tu crees que en el conservatorio tuyo los estudiantes fueron más creativos o libre en su manera de pensar?

R: Pues no lo sé, porque no sé como enseñan en El Sistema. Pero de hecho había un profesor que enseñaba en el Conservatorio y en El Sistema. Pero una cosa que llama la atención es, que en El Sistema no enseñan piano.

S: Es interesante, porque Abreu tocaba muy bien organo y piano.

R: Si, pero no es práctico. Es más facil darle un violín a un niño. Y lo puede llevar a casa. Pero sólo necesitas un pianista en una orquesta, si lo necesitas.

S: Y tu dijiste que como ciudadana no puedes apartarte de lo político. ¿Y cómo se debe actuar?

R: Bueno las protestas se forman por medio de participación ciudadana.

S: ¿Si, es decir que no tienes un rol especial como músico, como artista?

R: No, no tienes un rol especial. No todos tenemos ese talento de político. Pero sí, de hecho votar es lo más importante. Pero antes la gente no se tomaba muy en serio las elecciones.

S: Y si el papel es manifestarse e irse a las manifestaciones, luego no hay diferencia entre los ciudadanos „normales“ y ciudadanos. Pero luego hay el concepto de artistic citizenship, de ciudadanía artística, y como músico tu tienes un don muy especial, porque la música va directamente hacia las emociones y a lo mejor alcanzas un público muy amplio. Y según artistic citizenship tu deberías utilizar la maestría en un instrumento para desempeñar un rol activo en la sociedad.

R: Si, pues cadaquien de su manera.

S: ¿Aha, pero no piensas que podría ser incluso una obligación? O, yo creo que la postura de cadaquien no viene de la nada, sabes, sino de la educación, del entorno y todo, y por eso creo que sobre todo durante la juventud las instituciones de educación desempeñan un papel importante.

R: Bueno, claro que es una opción.

S: Bueno y en cuanto a la crítica de Baker, que El Sistema más que todo es un medio para oquestar a la juventud. ¿Tu crees que tiene razón o no?

R: Bueno lo que pasa, es que es un buen proyecto social, pero funciona de manera venezolana. Es decir, no es muy organizado, la gente es muy tolerante con errores y eso no ayuda a una organización a avanzar. Y hay mucho amiguismo. Es que yo conozco tal y tal persona y luego ... un favor allí, una ayuda allá. No está muy organizado. Y esas cosas creo que también las hay en El Sistema. Es decir que tienen que estar allí.

S: Bueno pero lo de la manera venezolana contiene cierta contradicción considerando el reproche de Baker. Porque orquestar es algo estricto y poco flexible.

R: Bueno es que yo no he estado en El Sistema por eso no sé, si son muy estrictos, y de que se trata de verdad.

S: Pero conociendo a gente de El Sistema tu no dirías que son „narrow minded“ o que solo piensan en música y no tienen ni idea de todo lo demás.

R: Si, totalmente.

S: Sí, lo dirías.

R: Si pero creo que es una actitud general en músicos. También aquí en Europa lo veo mucho, que a los músicos no les interesa otra cosa que música, sabes. Creo que es algo general, pero sí en El Sistema se ve eso.

S: Así, si tu tuvieras el poder de cambiar El Sistema, o de crear tu propio sistema musical, también les darías clases de filosofía o política, o es papel de la escuela.

R: Bueno, no había pensado en eso. A lo mejor sí. Por ejemplo ahora en la universidad estudio y es una tarea lectiva, que no tiene nada que ver con tu estudio, pero es cultura en general. Y en la música no es así. Uno va a un conservatorio y todo es música, música, música. Y en la universidad igual, no tienes lecturas de otras cosas.

S: Por eso digo cantautores como Paco Ibañez o Joaquín Sabina, no sé si les conoces.

R: Ah, si.

S: Bueno, sus canciones tienen letras políticas, como „Y el lugar de tu bar me encontré una sucursal del banco hispanoamericano. Tu memoria vengué a pedradas contra los cristales, sé que no lo soñé lo estaba mientras me esposaban los municipales“. Bueno y creo que es otra cosa ser cantautor, que tocar en una orquesta. En una orquesta hay un compositor y tu lo estás tocando, pero como cantautor es mucho más fácil expresar tu propia opinión.

R: Si, claro.

S: ¿Y tu crees que en una orquesta se podría incentivar esa postura política igualmente?

R: Pues, no lo sé porque el cantautor es independiente. Pero en una orquesta hay otras personas que dependen de tí y hay un director. Y bueno tu sigues sus instrucciones.

S: Por lo tanto se podría decir que la misma estructura de la orquesta es poco favorable para esto,

para estar crítico, porque tu tienes que seguir al director.

R: Si, de hecho me da la impresión que los músicos son como obreros. Si siempre hacen, hacen, hacen y a pesar de eso es un oficio muy difícil. Si, a veces parecen obreros porque no tienen mucha oportunidad para ser críticos. (Pero no le digas eso a nadie. *Se rie.*) Si, y por eso quiero estudiar ciencias políticas, porque yo en Venezuela me gradué de abogado.

S: ¿De abogado y pianista, joder?

R: Si, pues ya terminé la carrera de música, y me daba cuenta de que no quería dar conciertos ni trabajar como profesora de piano, que no me llenaba el espíritu. Hize el trabajo de profesora de piano por un año y medio. Pero no me veo trabajando como profesora de piano toda mi vida, y por eso volví al campo de las ciencias sociales. Y el problema es que como abogado no lo puedo ejercer en otro lado que Venezuela, porque es derecho venezolano. Por eso me inscribí en ciencias políticas, porque lo puedo usar en diferentes países. Y no sé si me quedo aquí en Europa o si voy a emigrar a un país hispanoamericano, pero incluso allá será muy difícil con el derecho venezolano. Así la probabilidad de conseguir un puesto como abogado es muy reducida.

S: Porque no te lo convalidan.

R: No, lo reconocen, pero si me voy por ejemplo a Perú, no sé las normas del derecho en Perú. No estudié toda la jurisprudencia de Perú ni me sé las reglas de Perú. Ese es el problema.

S: Y el sistema jurídico de Venezuela es parecido al de Austria o al de los Estados Unidos.

R: No, más bien al austriaco, hay una constitución y la ley escrita.

S: Y las ciencias políticas, por ejemplo ¿te gustaría ser política. O periodista?

R: Bueno política no, pero a lo mejor periodista. Podría hacer periodismo, podría hacer recursos humanos. Podría, depende de la situación, derecho internacional o privado. Bueno también la música tiene un campo de trabajo muy limitado.

S: Bueno, como músico en Austria es relativamente fácil, porque en otros campos tienes que aprender la lengua primero, pero la música es como una lengua universal.

R: Si, pero tener un puesto de trabajo fijo como extranjero en Austria es muy difícil. Y no es solo en Austria. Eso pasa en todos los países. En música los puestos son muy limitados y por eso los países guardan esos puestos para sus ciudadanos. Y bueno como no quiero tocar piano en concierto, prefiero hacer otra cosa. Bueno pero como te digo, me gustaría volver a mi país. Terminar acá y luego volver a Venezuela.

S: Bueno y cambiando el tema: La situación política, como lo evalúas. ¿A Chávez lo ves solamente mal?

R: No, bueno, si hubo buenas cosas que hizo. Pero son más las cosas malas.

S: Digo porque Venezuela es un país latinoamericano y simplemente el hecho de que tiene un

sistema de música tan amplio me parece genial, no. En Austria incluso tienes que pagar para las clases. Y bueno yo no tengo mucha idea de política venezolana, pero gastando tanto dinero en educación artística, para que incluso niños menos favorecidos puedan tocar un instrumento es buena cosa, no.

R: Si, pero en los conservatorios en Venezuela también tienes que pagar. Hay una cuota, cada año que tienes que pagar.

S: Si, pero lo de la enseñanza gratuita en El Sistema es increíble. Tu crees que para mucha gente pobre que vota para Chávez o ahora Maduro las cosas se han vuelto mejores.

R: Bueno si mejoró también empeoró, porque no tener comida es inaceptable. Y los hospitales públicos no tienen los instrumentos, no tienen medicina. O el transporte público, ... no hay planificación. Yo soy de Caracas y Caracas está full de gente, superllena de gente. Y entonces no tenemos más plantas eléctricas. Y la ciudad crece, hay más población, pero no tenemos más electricidad. Entonces el sistema colapsa. El teléfono también. En mi casa el teléfono se arruinó hace 6 meses y todavía no lo han arreglado. Y el teléfono es un servicio público, que antes era de una empresa privada y Chávez decidió que fuera completamente del estado y el servicio empeoró. Todo está muy ineficiente. Pues no pagamos mucho, pero nuestro conservatorio está cayéndose. Yo voy pero no hay papel. No puedo inscribirme y así una ola de mierda.

S: Bueno claro, que comparado con Austria, Venezuela se encuentra en una situación muy pobre, pero no creo que en México es mucho mejor.

R: Bueno lo que pasa es que la moneda de México es mucho más fuerte que la de Venezuela. Mientras menos valga nuestra moneda más pobres somos. O sea las calles están llenos de huecos, somos un país petrolero y las calles están llenos de huecos. Porqué, no lo entiendo. Claro que hay otros países donde la situación está muy mala igual, pero la vida actual en Venezuela es muy difícil, es muy estresante. En la capital, en Caracas el tráfico desde hace unos años es insoportable. Yo mientras estudiaba yo estaba en cola y leía libros enteros sabes. Imagínate vivir en una ciudad, donde el tráfico es tan insoportable que puedes leer libros. O sea, la inseguridad en Venezuela es increíble. Sabes, yo tenía coche, pero no podía ir por algunas rutas porque es muy inseguro, y el riesgo de que te secuestren es muy alto. Como mujer, o parte de una familia eres muy vulnerable.

S: Leí un libro, que se llama *Patria o muerte*. Es de un venezolano (m.E.: von Alberto Barrera Tyszka) y también habla bueno primero de la muerte de Chávez, pero también de la violencia muy grave.

R: Bueno yo tengo un amigo y lo secuestraron. A mi profesor de piano le secuestraron. A la nieta de mi profesora, que ni tenía cuatro años, la secuestraron. A una prima mía casi la violaron y vió como violaron a su amiga. Mi primo tuvo un accidente de carro, por culpa del conductor del carro y casi

quedó paralítico, y nada pasó, el señor sigue libre. Hubo muertos en el accidente y nada pasó. Tengo otro primo, le dieron un tiro en la cara para robar su carro y el casi perdió su ojo. Es muy difícil. Quizas fuera mejor si no fuera tan violento y hubiera suficiente comida.

S: Bueno, leyendo en unos libros sobre la política de Venezuela he pillado el nombre de unos partidos como COEPI o la Acción Democrática. Pero era casi lo mismo en los años noventa. El precio del petróleo cayó y de repente sale Chávez. Y ahora es lo mismo, el precio es muy bajo y surgen los problemas y la oposición es más fuerte.

R: Bueno, cuando yo tenía 6 años el barril de petróleo costaba 56 dólares y nosotros vivíamos mejor que cuando el barril costaba 100 dólares. Y eso es el problema, porque basamos toda nuestra economía en el petróleo. Si nosotros sabemos que el precio del petróleo fluctúa, porqué no invertimos en otros sectores de la industria que son más estables, porque cuando el petróleo baja tenemos otra base y cuando el petróleo sube luego ahorremos. Y luego viene Chávez, pero no, Chávez no ha sido el primero, llega una renta petrolera muy alta y empiezan a subsidiar y cosas así. Y hay mucha corrupción y no hay planificación tampoco. Hay una sola ciudad planificada.

S: ¿Cual es?

R: Ciudad Guayana (Puerto Ordaz y San Felix). Hay mucho tráfico. El transporte público es muy inseguro. Por eso mucha gente también tiene carro. Pero desde hace poco, el tráfico ha disminuido porque mucha gente se ha ido al exterior y porque es muy peligroso ser secuestrado por el coche. Pero no ha disminuido por una política, porque la gente estuviera mejor distribuida, no. Heavy, no.

S: Y cuando va a cambiar eso.

R: Bueno no sé. Pero mis padres están allá, yo estoy acá, no sé un día quiero volver y vivir cerca de mi familia, pero no va a ser pronto.

S: ¿Y ellos tienen planes de irse, o se quedarán?

R: Tengo un hermano y el hace de maestría. Pero cuando acaba la maestría va a irse para un lugar u otro. Pero mis papás no se quieren ir, porque tienen casi sesenta años y no saben hacia adonde, y qué país te va a aceptar en la tercer edad. Pero bueno si todo sigue igual a lo mejor tienen que buscar pa donde ir.

S: Pues, claro, la cosa está fatal cuando la gente se va, incluso la más educada, es la misma cosa en Cuba. Porque la gente creativa, la inteligencia quiere marcharse.

R: Si, son los primeros que se van.

S: Bueno muchas gracias por la entrevista.

R: Espero que te haya servido.

S: Si, mucho. Muchas gracias.

Abstract Deutsch

Diese Arbeit versucht Zusammenhänge zwischen Musik, Musikerziehung, Gesellschaft und Politik aufzuzeigen. Exemplarisch untersucht wird dabei das venezolanische Musikschulsystem El Sistema, dem vorgeworfen wurde keine kritischen BürgerInnen, sondern gehorsame Untertanen auszubilden. Vom Autor durchgeführte qualitative Interviews mit El Sistema-Mitgliedern, und die Analyse empirischer Studien, liefern entscheidende Hinweise dafür, dass stark leistungsorientierter Musikunterricht soziales Lernen erschwert. Langjähriges Zusammenspiel im Orchester stärkt hingegen das Zusammengehörigkeitsgefühl. Anhand von Berichten, Videos Zeitungsartikel und Online-Korrespondenz kann zudem die enge Verflechtung zwischen El Sistema und politischen Entscheidungsträgern belegt werden.

Allgemein wird der gesellschaftlichen Dimension von Musik (Produktion, Rezeption, Distribution) im Vergleich zum Werk in der öffentlichen Debatte zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt, was unter anderem an der Rede von der Kunstautonomie (*l'art pour l'art*) liegen könnte. Dieser Tendenz tritt etwa das Konzept von „Artistic Citizenship“ entgegen das jedoch, bis auf wenige Ausnahmen, nicht in den Musikunterricht integriert ist.

Abstract Spanisch

En este trabajo se examinan las conexiones entre los campos de la música, la educación de la música, la sociedad y la política. La investigación se enfoca sobre todo en la organización venezolana "El Sistema", que se dedica a la educación musical y que ha sido criticada con la acusación de crear sujetos obedientes en vez de ciudadanos críticos. Se examina este reproche por medio de entrevistas y el análisis crítico de estudios empíricos. Los datos analizados sugieren que la enseñanza orientada hacia el mayor rendimiento musical impide el desarrollo de valores prosociales. No obstante, la participación durante muchos años en una orquesta produce un fuerte sentido de unidad. El estudio de reportajes, vídeos, artículos y correspondencia en línea demuestran la vinculación y la interdependencia entre El Sistema y los agentes políticos.

En general, se puede deducir que en el debate público la dimensión social de la música (producción, recepción y distribución) carece de la representación debida comparada con la obra musical en sí misma. Esto se debe probablemente al discurso de la autonomía del arte (*l'art pour l'art*). Este desequilibrio podría ser contravenido por el concepto de "Artistic Citizenship", que hasta el momento no ha sido implementado en el currículo de la educación musical.

Abstract English

This work tries to identify connections between the fields of music, music education, society and politics by examining the Venezuelan music education program "El Sistema", which has been accused of producing obedient subjects instead of critical thinking citizens, serves as field of investigation. This research relies on interviews conducted by the author and a comparison of empirical studies. It is shown that performance-oriented music education hinders advance in social learning. On the other hand, participating in an orchestra over a longer period of time leads to a strong feeling of togetherness.

Furthermore the analysis of reports, videos, articles and online-correspondence confirms the strong ties between El Sistema and the political sphere.

Generally speaking, it seems as though the social dimension of music (production, reception, distribution) is underrepresented in debate - due to the fact that the discourse of "l'art pour l'art" has led to a strong focus on the piece of music itself. This tendency could be challenged by the concept of "Artistic Citizenship", which has not been included in the common curriculum of music education so far.

Resumen en Español

Título:

El potencial político de la música y la enseñanza de la música, tomando como ejemplo „El Sistema Venezuela“

Planteamiento del problema:

Durante las últimas tres décadas ha habido un gran interés en el sistema de educación musical venezolano, más conocido bajo el nombre de „El Sistema“. Las orquestas juveniles de El Sistema giran por el globo, y su exponente más conocido, Gustavo Dudamel, ha tomado el puesto de director de la orquesta filarmónica de Los Ángeles. El fundador José Antonio Abreu ha ganado varios premios internacionales, entre otro el premio TED. Además El Sistema ha sido copiado y adaptado en varios países.

Fundado en 1975 por el propio Abreu, El Sistema ha ido creciendo constantemente. Bajo el gobierno socialista El Sistema recibió más subvenciones que nunca y El Sistema a día de hoy es

capaz de impartir clases en solfeo, teoría de la música e instrumentos clásicos a unos 800 000 niños de manera gratuita. Pero en los últimos años hubo dos contragolpes que disminuyeran la euforia. En 2014 Geoffrey Baker publicó su libro *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. En este volumen critica a El Sistema, por crear sujetos obedientes en vez de ciudadanos críticos. Aun más grave fueron los acontecimientos en el año 2017. Durante las manifestaciones en contra del régimen socialista de Maduro murió un violista de El Sistema, lo que llevó a fuertes críticas por parte de Gustavo Dudamel, quien reivindicó que el gobierno terminara de derramar la sangre de su pueblo. A causa de esta crítica abierta, Maduro canceló todas las giras internacionales de las orquestas juveniles de El Sistema.

A partir de lo expuesto surgen las siguientes preguntas, que constituyen el margen de esta tesis:

- ¿Cuáles son los efectos con respecto al desarrollo de la personalidad de los alumnos en la participación del programa de enseñanza musical llevado a cabo por El Sistema?
- ¿Cuáles pueden ser las consecuencias didácticas con vista a la enseñanza musical de El Sistema?
- ¿Qué papel desempeñan l@s músic@s, la música y la educación musical en „la“ sociedad?
- ¿Cuáles son las interrelaciones entre El Sistema y la esfera política venezolana?

Consideraciones preliminares:

Música y ética:

Según Fenner no cabe duda de que cualquier praxis humana puede ser enfocado desde un punto de vista ético. Eso quiere decir que el juicio ético, el potencial político y la relevancia para „la“ sociedad en cuanto a la música no se limitan a la obra musical, sino que dependen de lo que son las dimensiones sociales de la música: la producción, la recepción y la distribución de la música. En cuanto al valor ético de la obra musical en sí (se habla de música sín letras) hay diferentes posiciones en el mundo académico. No cabe duda que la música instrumental no es capaz de expresar oraciones complejas. No obstante hay cierta concordancia de que la música es capaz de expresar y provocar emociones. Hay varias teorías en cuanto a la conexión entre música y emociones, pero todavía no hay una teoría totalmente coherente. Debido a esta inseguridad este trabajo se enfoca sobre todo en las dimensiones sociales de la música. (=producción, recepción y distribución)

Funciones de la música en „la“ sociedad:

Según la antropología la música desempeñaba un papel importante en la historia de la humanidad.

- Siendo una técnica cultural muy elaborada, la música sirvió para optimizar destreza y capacidades tanto de la mente como del cuerpo.
- Además la música es importante para un desarrollo global de la personalidad, porque es una manera de interactuar sin el lenguaje.
- El sumergimiento en rituales musicales puede llevar a un fuerte lazo entre los miembros de una comunidad. La creación de la identidad cultural está fuertemente conectado con la tradición musical. El sentido de unidad, provocado por la música facilita incentiva el comportamiento social.
- La música está fuertemente interrelacionada con las emociones, por lo que tiene la capacidad de mover, incentivar, motivar y conducir a la gente.

Según Paul Riggensbach, en la sociedad (europea), la música ocupa un puesto importante.

Riggensbach llevó a cabo entrevistas y extrajo las siguientes funciones importantes:

- La música sirve para comunicar emociones.
- La música afecta a los sentimientos.
- La música condiciona la disposición de actuar.
- La música sirve como punto de partida para la reflexión intelectual.
- La música influye en la percepción de la realidad.
- La música contribuye en la creación de la identidad.
- La música sirve como entretenimiento.

(En este contexto „música“ incluye también las dimensiones sociales, es decir la producción, recepción y distribución de la música.)

Concluyendo se puede decir que el medio de la música sirve para conectar el interior y el exterior del ser humano. Como sistema de signos tiene cierta semejanza con el lenguaje humano, pero también hay muchas diferencias.

Riggensbach además advierte que las funciones de la música son variables, tanto con respecto al tiempo como al lugar. Según el mismo autor, hay dos evoluciones muy fuertes en cuanto a las funciones de la música.

En cuanto a la distribución de la música ha aumentado la reproducción artificial (CD, Internet, ...) lo que causó un desequilibrio entre producción y recepción de la misma. Además hay unas pocas empresas que controlan gran parte de este mercado.

La recepción se aleja cada vez más de la producción (menos música en directo), por lo que hay una falta de intercambio entre músicos y oyentes. La obra musical sirve cada vez más como un producto que tiene cierto valor de cambio.

En cuanto a la producción, las grandes compañías discográficas controlan tanto la producción como la distribución por lo que dominan y manejan el mercado. El éxito y el valor de una producción musical se miden sobre todo económicamente.

Además el uso cotidiano de la música (por ejemplo en las familias y comunidades) está disminuyendo.

Todas esas tendencias pueden ser resumidas mediante los términos alienación y heteronomía. Dos fenómenos típicos de la sociedad capitalista.

El modelo de cuatro fases:

Ese trabajo se enfoca en el potencial político de la música. Por lo tanto es necesario fijarse en las interacciones sociales, en las que aparece la música. Ya que las acciones sociales también dependen del carácter de los seres humanos, es necesario observar también el impacto que ejerce la música sobre el desarrollo de los individuos. (=Impacto durante la ontogenia)

Estoy proponiendo un modelo de cuatro fases. Cada fase se caracteriza por cierta forma de interacción social. Dependiendo de la edad de una persona prevalecen unas formas de interacción social en detrimento de otras tienen menos importancia. Es crucial reafirmar que las fases no se turnan de manera cronológica sino que con el paso de los años cobran más o menos importancia para el individuo.

Las fases son las siguientes: fase maternal, fase de los padres, fase de grupo, fase de la sociedad

A continuación voy a presentar rasgos generales de las fases. Como segundo paso intento identificar el potencial político de cada fase, para más tarde reflejar las posibles consecuencias pedagógicas de cada fase. Para finalizar, voy a discutir las teoremas generales con vista a El Sistema.

1) Fase maternal

Según Papoušek & Papoušek hay que admitir, que la interacción entre madre y bebé muestra varios rasgos musicales. La forma en la que la madre dirige al bebé es muy melódico y tiene la capacidad de regular el temperamento del bebé. Igualmente los sonidos proto-musicales del bebé son una manera muy temprana de expresarse.

Ritmo y movimiento a su vez incentivan el desarrollo sensomotórico del bebé. También hay estudios que postulan el aporte positivo para el desarrollo cognitivo del individuo. Otro factor decisivo es el aprendizaje del lenguaje que tiene que ver con las capacidades musicales. Por ejemplo se ha comprobado que un bebé domina la prosodia de un lenguaje mucho antes que la gramática y el vocabulario.

Desde el punto de vista político se podría decir que la entrada en el espacio cultural de la sociedad está fuertemente interrelacionado con la música. En los primeros meses de la vida cierto tipo de „Proto-Canto“ también ayuda a la comunicación entre las primeras personas de referencia y el bebé. Además no se debe olvidar el desarrollo de destrezas y capacidades individuales, que a continuación determinan la aptitud de participar en la sociedad.

Según Stadler Elmer hay bastantes indicios de que la interacción musical durante los primeros meses funciona de forma intuitiva. No obstante sería recomendable informar a las personas de referencia sobre el papel crucial de la interacción musical.

2) Fase de los padres

A partir del segundo año los niños pequeños empiezan a cantar y hablar. En esta fase la música sirve para la regulación de las emociones, para el desarrollo de capacidades individuales, para experimentar la autoeficacia y para participar en rituales socioculturales.

Desde el punto de vista político tanto la incentivación de la creatividad como el sumergimiento en la cultura son acontecimientos importantes. Para las personas de referencia según Stadler Elmer sería recomendable fomentar y apoyar las acciones lúdicas del niño que tienen que ver con la música. En muchos casos a partir de esta edad muchos padres prestan toda la atención al aprendizaje del lenguaje. Debido a esto, muy temprano se nota grandes diferencias en cuanto a las capacidades.

El Sistema – Fase 1 y 2:

Si echamos un vistazo a El Sistema con respecto a las primeras dos fases, se puede observar que en las últimas dos décadas hubo grandes innovaciones. Por un lado fue iniciado el programa „Nuevos Integrantes de El Sistema“ (NIS), que está dirigido a mujeres embarazadas. Después del parto dicho programa estará destinado a aportar información a la familia en su totalidad (padres, madres, bebés) y también hay talleres donde toda la familia puede participar en actividades musicales. Una vez cumplido el tercer año es posible entrar en grupos preescolares.

3) Fase de grupo

A partir de la guardería y hasta el fin de sus días, el ser humano pasa mucho tiempo en diferentes grupos en los que la competencia social se erige como un factor fundamental. La música puede servir como ayuda para establecer buenas relaciones. Hay varios experimentos, sobre todo en escuelas, que quieren identificar el papel de la música en procesos sociales. Mientras que muchos estudios postulan un efecto positivo de la interacción musical, también hay resultados contrarios. Debido a eso se puede intuir que depende siempre de la forma de la interacción musical.

La música también desempeña un papel importante en cuanto a la identidad personal, grupal y de la sociedad.

En cuanto a la inteligencia general hay varias investigaciones que postulan un efecto positivo de la música, aunque todavía no haya habido un acuerdo en el mundo científico. Sin embargo con respecto a la creatividad los efectos positivos de la música han sido comprobados.

El potencial de la tercera fase es obvio. La actividad musical puede mejorar la competencia social. Según Ohlmeier y Brunold se puede distinguir entre competencia social, competencia democrática y competencia política. Mientras que el aprendizaje de destrezas sociales y democráticas puede efectuarse implícitamente, la destreza política se basa en la enseñanza explícita, por lo que las clases musicales tendrían que incluir temas relevantes para la política de forma explícita, si tienen el fin de incentivar la competencia política. Según Mary Schmidt Campbell de la New York Tisch School es recomendable conectar el campo de la música con cuestiones sociopolíticas.

Otras investigaciones descubrieron que los efectos positivos de la música en cuanto al aprendizaje de temas no-musicales tienen mucho que ver con las emociones y la motivación. Por lo tanto efectos positivos se realizan, cuando los estudiantes relacionan la música con emociones positivas. Las asociaciones a su vez tienen mucho que ver con experiencias en la niñez. A causa de esto la UNESCO recomienda un fomento de las capacidades musicales durante los primeros años de la vida.

El Sistema – Fase 3:

El Sistema es una academia de música, que funciona independientemente de la formación escolar. Los niños participan de forma voluntaria y reciben clases en teoría de la música, canto coral, solfeo y aprenden un instrumento sinfónico. Prevalece la práctica musical colectiva en la orquesta. El fundador de El Sistema, José Antonio Abreu, está convencido de los efectos positivos de la orquesta. Según él la orquesta es uno de los pocos organismos cuyo fin es orquestar y armonizar. Por lo tanto postula, que la orquesta podría servir como modelo ideal para la sociedad. Otras promesas son "La acción social por la música" y "Transformando vidas a través de la música".

Estas declaraciones han animado a ciertas personas de lanzar sus críticas. Una sería que la práctica colectiva exige muchas horas de práctica grupal y fracasa a la hora de dedicarle atención a los individuos. Otro reproche de Geoffrey Baker se concentró en los efectos que tiene la estructura de la orquesta sobre los miembros. Según Baker El Sistema es una institución autoritaria que produce niños obedientes en vez de individuos críticos. Sin embargo los partidarios de El Sistema elogian el carácter social y diligente de los músicos jóvenes.

Según dos estudios publicados en 2016 la participación en El Sistema no ayuda para mejorar el comportamiento prosocial de los niños a corto plazo. Este resultado contradice los resultados de Bastian y Spsychiger, que han comprobado efectos positivos de la práctica musical. Una explicación podría ser, que El Sistema pone demasiado atención en la competitividad, la disciplina y en el nivel musical. Con vista a la destreza social a lo mejor debería haber más libertad y menos presión y disciplina.

A pesar de esa crítica hay que constar, que en las orquestas profesionales de El Sistema, donde los participantes tocan en conjunto por muchos años sí hay un fuerte sentido de unidad y una conducta solidaria.

Con respecto a la destreza democrática sería recomendable una estructura menos jerárquica. Además se podría instalar procesos democráticos y la involucración activa de cada individuo en procesos de decisión podría ser favorable para el desarrollo personal.

4) Fase de la sociedad

La música desempeña un papel importante en la sociedad. Forma parte de rituales, aparece en conciertos y es la base del baile. Hay personas que se dedican a la música de forma profesional. Otros practican la música en su tiempo de ocio. Ultimamente escuchar música es una actividad omnipresente.

Música también interviene en la creación de identidad individual y colectiva.

El hecho de que la música puede producir fuertes emociones, le consigna un papel importante en procesos sociales y políticos. Por lo tanto todas las personas que producen música de alguna manera, disponen de una herramienta muy eficaz de influir a otras personas.

Thomas Turino postula las siguientes formas de producción musical: música participativa (coro), presentar música (conciertos), hacer música online, grabar música en directo o en un estudio.

Según Turino la música participativa debería ser promocionada en la sociedad capitalista, porque va en contra de la tendencia de la heteronomía y la alienación. Música participativa se caracteriza por no tener mucha jerarquía; participación de todas las personas; interdependencia mutua; se realiza de

forma directa; el éxito se mide a través del grado de participación (=integración de todos los participantes) y no a través del valor de cambio.

El Sistema – Fase 4:

Siguiendo Turino, El Sistema puede ser colocado entre música participativa y música en presentaciones. La estructura de la orquesta no es exactamente lo que Turino describe cuando habla de la música participativa. No obstante las orquestas grandes en los Núcleos, donde los nuevos integrantes aprenden de los avanzados se acercan al ideal de Turino.

Para aprovechar todo el potencial que tuvieran las orquestas sería recomendable establecer orquesta no-profesionales para gente mayor.

Resumiendo hay que constar que la metáfora de la „orquesta como sociedad ideal“, no es muy adecuada. Muchas de las promesas retóricas de Abreu han influido en el discurso sobre el potencial de la música. Esto ha llevado a expectativas demasiado altas.

El Sistema

Ciudadanía artística:

Según Suzanne Lacy hay varios roles que el/la artista puede desempeñar dentro de la sociedad. Primero el/la artista que experimenta algo dentro del lugar privado. Luego el/la artista como periodista e informador. Entonces el/la artista como analizador/científico y finalmente el/la artista como activista. La ciudadanía artística se concentra sobre todo en los roles que tienen que ver con el espacio público. Ciudadanía artística es un concepto que dice, que el/la artista desempeña un papel especial dentro de la sociedad. Este rol especial le es asignado a causa de sus actividades en público y su arte que representa un medio potente para alcanzar mucha gente. Ese „don“ de ser un actor multiplicador también va de la mano con cierta responsabilidad.

Ciudadanía artística en El Sistema:

Wuilly Arteaga es uno de los pocos integrantes de El Sistema que se manifestó de forma artística en Caracas. Fue detenido, pero después le dejaron libre. Su imagen con el violín dentro de policías armadas y el aire lleno de gas lacrimógeno salió al mundo y Arteaga fue invitado a Estados Unidos para contar de sus experiencia.

El caso del director celebre Gustavo Dudamel queda un poquito ambiguo. Durante muchos años intentó de no intervenir en la política. Defendió su silencio en un artículo en el Los Angeles Times que llevó el título „Porque no hablo de políticas“. Pero tras la muerte de un joven miembro de El Sistema rompió el silencio y criticaba al gobierno de derramar la sangre de su pueblo. Esa actitud

crítica provocó un contraataque de presidente Maduro, quien canceló las giras internacionales de las orquestas juveniles.

Gabriela Montero, la pianista famosísima da el mejor ejemplo de ciudadanía artística. En sus conciertos habla de la situación en Venezuela y últimamente escribió la pieza „Ex Patria“, que describe el deterioro moral en Venezuela. Aunque no es parte de El Sistema se dirigió a Abreu y Dudamel varias veces con el pedido de alzar la voz en contra del régimen de Maduro.

El Sistema y la política – José Antonio Abreu:

José Antonio Abreu, el fundador de El Sistema siempre tuvo una relación muy densa con la esfera política venezolana. Con apenas 25 años empezó a trabajar para el gobierno y obtuvo varios cargos importantes, gracias a sus estudios en economía petrolera. También fue presidente de CONAC y ministro de la cultura. Por sus contactos políticos fue capaz de conseguir muchos fondos y donaciones. Así El Sistema creció año por año. Cuando Chávez tomó el poder en 1999 unos creyeron esto fuera el fin de El Sistema, pero Chávez reconoció el valor de El Sistema para la propaganda nacional y internacional. Así el gobierno socialista le garantizó más fondos a „El Sistema“ que había obtenido antes.

Así el crecimiento de El Sistema aceleró mucho. Pero al mismo tiempo el gobierno socialista intentó de tomar posesión de cargos importante dentro de la administración de El Sistema. Con la muerte de Chávez y el gobierno de Maduro, aquel proceso se intensificó hasta tal punto que El Sistema pertenece a la oficina del presidente.

En los últimos años también hubo intentos de intervención política cada vez más fuertes. Carolina Cestari, la ministra de suprema felicidad fue grabado durante una oración en la que advirtió a los empleados que no se fueran a las manifestaciones en contra de Maduro. De otra manera les recomendaba buscar otro trabajo.

Muchas voces dicen, que El Sistema ya ha perdido su independencia. El futuro va a mostrar si El Sistema va a seguir creciendo, o si los problemas políticos provocarán su disolución.

El hecho de que El Sistema reúne jóvenes de todos los lados políticos y clases sociales demuestra que podría ser una institución que podría apaciguar la polarización política.

Conclusiones:

Tanto en la investigación sobre El Sistema como en estudios históricos se ve que el discurso sobre el potencial y las funciones de la música influyen mucho en el manejo de la música. Este trabajo intenta de marcar algunos campos, en donde el discurso encubre las funciones reales de la música. Un ejemplo representativo sería el potencial político de la música. (=Tema de este trabajo) Espero

haber mostrado que el discurso sobre la autonomía de la música, que surgió al inicio de la Edad Moderna y que ha sido retomado y fortalecido al inicio del siglo 19, ha suscitado la separación teórica entre música/arte y sociedad. Por lo tanto cada vez más la atención se concentró en la obra musical mientras que el interés por las funciones sociales de la música (producción, recepción, distribución) se ha disminuido. Sobre todo la música instrumental tuvo y tiene la apariencia de no tener nada que ver con mecanismos y procesos sociales y con la política. Este concepto de la música se ve reflejado en los planes de estudios de las universidades y sobre todo de las academias de música y los conservatorios. De tal manera se ignora las funciones sociales que están enlazado con la música inseparablemente.

Según David J. Elliott y otros ya va siendo hora de integrar a cuestiones políticas y sociales en la enseñanza de la música, para ponerlas en el lugar que les corresponde. Debido a esto Eliott propone una „Educación para la ciudadanía artística“ (ingl. Education for Artistic Citizenship).

El Sistema dispone de grán potencial para la sociedad venezolana. La enseñanza musical gratuita y la práctica musical colectiva en la orquesta son rasgos prometedoras que marcan la pauta para una educación musical que quiere promover el desarrollo cultural y social. No obstante el potencial político y social podrían ser aumentados a través de ciertas modificaciones orientadas hacia el concepto de „Ciudadanía artística“.