

Interkulturelle Begegnung als existentielles Risiko

Ästhetische, historische und gesellschaftliche Aspekte musikalischer Globalisierung

Podiumsdiskussion (17.10.2006) mit Gerd Grupe, Jörn Peter Hiekel, Peter Revers, Christian Utz, Hans Zender; Leitung: Andreas Dorschel

Andreas Dorschel: Ich denke es gehört zu den Aufgaben eines Moderators, Konflikte zu suchen, wo möglicherweise gar keine sind bzw. die Fragen etwas zuzuspitzen und ich möchte das nun versuchen: Gerd Grupes Referat hat ja suggeriert, dass wir uns keine allzu großen Sorgen zu machen brauchen in Bezug auf den im Symposiumsthema thematisierten Gegensatz zwischen »kultureller Homogenisierung« und »kultureller Differenz«. Es scheint so zu sein, dass Kulturen dort, wo Homogenisierung stattfindet, wiederum mit Differenzierung antworten. Als schlagendes Beispiel dafür möchte ich etwa das Römische Reich anführen, das ja schon eine Art Globalisierung betrieben hat und in drei Kontinenten – Europa, Asien und Afrika – die lateinische Sprache durchgesetzt hat, aus der dann die große Vielfalt und charakteristische Individualität der romanischen Sprachen entstanden ist. So scheint sich Homogenisiertes immer wieder neu zu differenzieren, insbesondere wenn der »Stachel« der Kunst die Unterschiede setzt. Gegenentwürfe zu diesem optimistischen Bild sind aber in den anderen Vorträgen doch angeklungen. Wenn etwa Hans Zender formuliert hat, dass die Auseinandersetzung mit dem Fremden immer auch Auseinandersetzung mit dem Eigenen sein muss, dann scheint das doch ein hoch anspruchsvoller und auch anstrengender Vorgang zu sein, um den man sich bemühen muss und der sich nicht in einem *Laisser-faire* gleichsam von selbst ergibt. Diese Gegensätzlichkeit der Positionen möchte ich am Beginn der Diskussion gerne in den Raum stellen.

Gerd Grupe: In meinem Vortrag habe ich nicht zuletzt deshalb einen Schwerpunkt auf die Populärmusik gesetzt, weil in der neueren Ethnomusikologie nahezu Einigkeit darüber herrscht, dass das befürchtete »Aussterben« einer großen Zahl von Musikformen vor dem Hintergrund zunehmender kultureller Kontakte und der Dominanz des Westens nicht eingetreten ist. Selbst wenn in einzelnen Fällen Musikformen verschwunden sind, so hat diese Situation doch gleichzeitig – manche Autoren sprechen in diesem Zusammenhang von einem dialektischen Verhältnis – zur Entstehung einer ganzen Reihe neuer vitaler Idiome im Verlauf der 20. Jahrhunderts geführt, die im Grunde genau den gegenteiligen Effekt bewirken: Die Vielfalt hat sich eher vergrößert als verringert. Im Bereich der traditionellen Musiken ist die Situation allerdings tatsächlich wesentlich weniger dynamisch, es gibt kaum Ansätze, die auf den Modernisierungsimpuls reagieren, man bleibt bei dem, was man über Generationen immer schon gemacht hat: Allenfalls allmähliche Veränderungen, aber keine krassen Schritte sind zu beobachten.

Dort, wo man doch versucht, basierend auf traditionellen Musikauffassungen Neues, Zeitgenössisches zu entwickeln, befindet man sich in einer reinen Nischenposition, die nur

sehr wenig Rückhalt im sonstigen Musikleben hat. Beispiele dafür bieten etwa manche Formen zeitgenössischer Musik in Indonesien, von denen vorhin bereits einmal die Rede war. Ähnliches ließe sich wohl über die Situation in Indien sagen – in Ostasien sind die Voraussetzungen natürlich anders. Insgesamt scheint es mir also wichtig, die Gesamtsituation von Musikformen in den heutigen Gesellschaften im Auge zu behalten. Es ging mir weniger darum, eine schnelle Antwort im Sinn von »Globalisierung: ja oder nein« zu geben, sondern eher zu zeigen, dass man bei der Betrachtung unterschiedlicher Arten von Musik auch zu unterschiedlichen Ergebnissen in Bezug auf dieses Thema kommen kann. Ich würde also der Interpretation von Herrn Dorschel gar nicht widersprechen: Aus musikethnologischer Sicht gibt es tatsächlich wenig Grund zu Pessimismus, aus Sicht der zeitgenössischen Kunstmusik mag das anders sein.

Peter Revers: Ich würde das unterstreichen und hinzufügen, dass es noch andere positive Auswirkungen der Globalisierung gibt, etwa die Tatsache, dass viele ehemals vom Aussterben bedrohte Traditionen der außereuropäischen Musik durch die neue Situation einen Energieschub erhalten haben. Dahinter steht natürlich der Aspekt eines sehr breiten Kennenlernens unterschiedlicher Musiktraditionen der Welt und die große Differenzierung, die damit einhergehen kann. Als Beispiel möchte ich gerne die indische Tradition des *dhruwad*-Gesangs anführen, die man noch vor etwa 20 Jahren vielerorts als »Auslaufmodell« eingeschätzt hat: Sie ist heute in einem ganz anderen Maße ins öffentliche Bewusstsein gerückt als zu einer Zeit, in der der »Globalisierungsdruck« noch nicht wie heute spürbar war.

Dorschel: Vielleicht hilft uns das auch, zu einer Klärung des Begriffs der »Globalisierung« zu kommen. Gerd Grupe hat in seinem Vortrag gesagt, er möchte zwischen Modernisierung und Verwestlichung unterscheiden – und genau das versucht m.E. der Begriff »Globalisierung«. Nun haben wir zwar immer wieder koloniale Beispiele diskutiert, entscheidend am Konzept der Globalisierung, wie es etwa in den Sozialwissenschaften verwendet wird, scheint mir aber zu sein, dass es hier nicht so sehr um die Schaffung von (neuen) Abhängigkeiten geht, sondern dass Interdependenzen entstehen, was auch z.B. bedeuten kann, dass ein neuer Industriezweig in China oder Indien einen alteingesessenen deutschen Betrieb in den Konkurs treiben kann. Interdependenz bedeutet natürlich noch nicht Dialog – dies ist ein spezieller, sehr seltener und ungewöhnlicher Fall von Wechselwirkung. Das Wort vom »Einheitsbrei« weist allerdings noch auf andere Aspekte hin...

Jörn Peter Hiekel: Es ist deutlich, dass es an diesem Punkt sehr unterschiedliche Perspektiven gibt. Hans Zender hat im Rahmen seines Vortrags darauf hingewiesen, dass bestimmte Pop-Musik, sofern sie gewisse Kriterien wie einfache Rhythmen, einfache Tonalität usw. erfüllt, recht leicht von der Globalisierung profitiert, zuweilen – allerdings nicht immer – auch in einem kommerziellen Sinn. In den bisherigen Diskussionen zum Verhältnis zwischen Kunstmusik und Popmusik hat man nun allerdings oft das Gefühl, dass der Vorwurf des »Einheitsbreis« immer der jeweils anderen Seite gemacht wird: Die Vertreter der Populärmusik – zuweilen auch Musikethnologen – zeichnen die zeitgenössische Kunstmusik als Einheitsbrei, und umgekehrt geschieht dasselbe. Die Bemühungen um stärkere Differenzierungen sind in beiden Fällen wichtig. Ich möchte in diesem Zu-

sammenhang auf einen Satz des koreanischen Philosophen Byung-Chul Han bei einem Symposium im Rahmen der diesjährigen Stuttgarter Weltmusiktage zurückkommen.¹ Han sprach davon, Komponisten seien »Globalisierungsgewinnler«. Er meinte damit allerdings nicht Komponisten der Pop-Musik, sondern jene der klassischen Kunstmusik. Er betonte dabei, dass in der Situation der »Hyperkulturalität«², in der wir uns befänden, beständig neue Erschließungs- und Verschränkungsmöglichkeiten entstünden. Dies kann man durchaus in dem Sinn weiterdenken, wie es Hans Zender in Bezug auf Messiaen ausgeführt hat, nämlich dass ein ganz neuer Komponistentypus jenseits einer klaren und einfachen Identität, jenseits eines homogenen Stils entsteht. Vielleicht wird dieser Komponistentypus in den jüngeren und künftigen Komponistengenerationen tatsächlich zu einer immer größeren Selbstverständlichkeit werden, so dass wir irgendwann mit Blick auf bestimmte künstlerische Perspektiven der Gegenwartsmusik auch zu einem positiveren Gesamturteil über die Möglichkeiten der Globalisierung kommen könnten.

Roland Radlinger (Publikum): Ich möchte hervorheben, dass es auch in der Pop-Musik »progressive« und experimentelle Ansätze gibt. Der Unterschied zur Kunstmusik scheint mir vor allem darin zu liegen, dass die Pop-Musiker ihre Arbeiten selten schriftlich fixieren – aus diesem Grund werden ihnen dann häufiger weniger Wert beigemessen.

Hans Zender: Ich stimme vollkommen damit überein, dass es progressive Formen der Pop-Musik gibt. Meine Bemerkung vorhin bezog sich auf »kommerzielle Musik«, auf zum Massen-Verkauf »zugerichtete« Musik, wie ich präziser hätte sagen müssen – nicht auf Pop-Musik allgemein. Die kommerzielle Musik richtet klassische und folkloristische Traditionen so zu, dass sie möglichst leicht verwendbar sind. Dadurch entsteht dann eben doch der viel zitierte »Einheitsbrei«, dieser wird also durch den Markt erzeugt. Ein Beispiel dafür ist auch die Hintergrundmusik in Hotels etc., die »Muzak«: Egal, ob sie in Shanghai, Amerika, Deutschland oder Brüssel hergestellt wird: Sie klingt überall auf der Welt ziemlich gleich; das ist der akustische »Einheitsbrei«, der uns tatsächlich täglich umgibt, das kann man kaum abstreiten.

Dorschel: Diese Hintergrundmusik gibt es ja auch im Format »Klassische Musik« – in den teureren Hotels. Aber mich würde in Bezug auf Ihren Vortrag noch interessieren, mit welchen kulturellen Bedingungen Ihrer Meinung nach der Vorgang der Selbst-In-Frage-Stellung angesichts des Fremden verbunden ist? Dabei kann es sich ja nicht nur um einen »moralischen Imperativ« handeln.

1 Vortrag beim Symposium »Globalisierung oder die Freiheit der Künste« im Juli 2007 in Stuttgart; Publikation i.V. (Han, *Globalisierung und Hyperkulturalität*).

2 Vgl. Han, *Hyperkulturalität*.

IV

Lento (♩ = 54)

ff percussivo, come gong
(stacc. e lasciare vibrare col ped.)

ff *ff* *ff*

Meno lento (♩ = 69)

sempre molto f

(ped. simile)

Abb. 1: Giacinto Scelsi: Suite Nr. 8 »Bot-Ba« für Klavier (1952) mit dem Untertitel »Evocation of Tibet with its monasteries on high mountain summits – Tibetan rituals, Prayers and Dances«, Beginn 4. Satz (© Editions Salabert, Paris)

Zender: Nein, sicher nicht. Wenn man vom europäischen Denken her kommt, ausgehend von Beethoven über Schönberg in die Moderne und ins serielle Denken hineingewachsen ist und sich dann kompositorisch aber auf vollkommen andere Zeitverläufe einlässt wie es etwa Messiaen, Feldman oder Scelsi getan haben, dann begibt man sich tatsächlich in eine neue, in eine interkulturelle Situation. Bei Scelsi war das etwa die Begegnung mit der tibetischen Musik. Diese ist von der europäischen so kategorial verschieden, dass man sagen kann, sie sei gar nicht im selben Sinn »Musik« wie wir dieses Konzept im Westen gebrauchen. Aber Scelsi hat daraus wieder etwas völlig Neuartiges entwickelt, etwas Drittes, das weder aus der Perspektive der europäischen, noch aus der der tibetischen Musik allein analysierbar ist. Dieses »Dritte« ist aber erst nach langen Zeiten der Krise tatsächlich zustande gekommen. Und so ist es vielleicht einer ganzen Reihe von Künstlern im 20. Jahrhundert ergangen. Sie haben die europäische Musik nicht einfach weggeworfen – das bringt nur »Exotisten« oder dandyhafte Musiktouristen hervor –, aber sie haben ihre geistige Existenz einer Auseinandersetzung mit einer Art von Denken gewidmet, das der eigenen Erfahrung ursprünglich völlig fremd war. Ich weiß selber nicht, was da heraus

kommt, vielleicht verheddere ich mich, aber ich riskiere es, es brennt mir auf der Seele – dann kommt am Ende *vielleicht* etwas Drittes heraus. Das ist die Art der Auseinandersetzung, die uns heute von dieser Konstellation geradezu aufgezwungen wird, es sei denn wir sind dogmatische Europäer und wollen gar nichts wissen von den anderen Kulturen. Diese Methode sich ganz bewusst eurozentrisch zu definieren ist heute immer noch weit verbreitet und ich möchte dagegen auch gar nicht polemisieren. Aber wenn man sich von der heutigen Zeit herausgefordert fühlt, einen Dialog mit einer oder mehreren anderen Kulturen zu führen, dann geht das nicht anders als auf diese etwas schwierige Art und Weise, die einen Teil der eigenen Sicherheit opfert.

Dorschel: Das ist ein Aspekt, der auch im Beispiel Ge Ganrus in Christian Utz' Vortrag angeklungen ist: Das Risiko des Scheiterns, dass, wenn man in einen Zustand des Nicht-Verstehens gerät, selbst nichts mehr zu sagen weiß. Und wenn man dieses Risiko nicht eingehen will, dann lässt man sich vielleicht besser gar nicht auf solch einen Dialog ein.

Christian Utz: Ich möchte zunächst noch einmal an das Thema »Einheitsbrei« anknüpfen. Ich glaube es gibt eine sehr dünne Grenze zwischen Nivellierung und kreativer Aneignung oder Transformation. Das kann man in Pop-Musik und Kunstmusik gleichermaßen sehen. In der Diskussion geht es uns ja nicht um Pop-Musik allgemein, sondern um solche, die sich bewusst in irgendeiner Form »ethnisch« definiert und wie sie Gerd Grupe in seinem Referat für den afrikanischen Bereich vorgestellt hat. Ein Element der Nivellierung in diesem »Ethno-Pop« ist sicher der Beat; selbst bei Traditionen, die von vornherein sehr rhythmusbetont sind, wie die meisten Genres der afrikanischen Musik, und selbst wenn einiges von der Komplexität der Originalrhythmik im »Endprodukt« erhalten bleiben mag, so empfinde ich doch die regelmäßigen und in neuerer Zeit ja meist elektronisch erzeugten Schlagzeugrhythmen als stark vereinheitlichend und simplifizierend gegenüber den traditionellen Formen. Ein noch extremeres Beispiel habe ich im Rahmen der Konferenz »Asian Music and Modernity« in Taiwan Anfang September 2006 gehört: Hier wurde traditionelle koreanische Instrumentalmusik, die sich durch eine besonders flexible Rhythmik mit je nach Kontext leicht gedehnten oder verkürzten metrischen Einheiten auszeichnet, in das rhythmisch-harmonische Korsett regelmäßiger »Drum-and-Bass«-Muster gezwängt. Auch dort haben die Ethnomusikologen diese Tendenzen fast durchweg neutral-positiv dargestellt, als handle es sich um schlichte »Identitätsmerkmale«. Nachdem auch Gerd Grupe vorhin sich in dem Sinn geäußert hat, er sehe kein Problem in dieser Art von Homogenisierung, möchte ich die Diskussion nun doch noch etwas zuspitzen: Ich finde, es müssen von Seiten der Musikethnologie und der Musikanalyse Kriterien dafür gefunden werden, wo in diesen Fällen Nivellierung beginnt bzw. vor allem wo Nivellierung aufgrund rein kommerzieller, marktorientierter Interessen beginnt und wo andererseits Ergebnisse eines experimentellen künstlerischen Prozesses (innerhalb der Pop-Musik) vorliegen. Ich glaube schon, dass man zwischen diesen Formen der »ethnischen« Pop-Musik analytisch deutlich unterscheiden müsste.

Grupe: Grundsätzlich stimme ich damit überein. Ich habe auch versucht, bei der Präsentation meiner Beispiele eher die Unterschiede als die Gemeinsamkeiten zu akzentuieren. Wir haben natürlich als gemeinsame Grundlage Prinzipien, z.B. in der Instrumentierung, die

von Vorbildern aus der US-amerikanischen Populärmusik herrühren. Man sieht die Schwierigkeit in der Praxis allerdings ganz einfach daran, dass schon einige große internationale Plattenfirmen mit dem entsprechenden Budget und ihren Marketingspezialisten »grandios« daran gescheitert sind, solche Produktionen zu vermarkten. D.h. viele Spielarten des »Ethno-Pop« sind weiterhin so spezifisch, gerade durch die Anknüpfung an lokale Traditionen, dass sie eben auch nur dort angenommen werden, wo diese Traditionen den Hörern vertraut sind. Das fängt bei der Sprache an: Für das einheimische Publikum sind Produktionen in englischer und französischer Sprache meist viel weniger interessant – und vor allem gibt es da die Alternative, sich einfach Pop-Musik aus Frankreich, England oder den USA anzuhören. Solange sich diese Vielfalt selbst unter Einsatz großer finanzieller Mittel nicht so ohne weiteres aushebeln lässt, bin ich tatsächlich momentan relativ optimistisch, was die nicht-westliche Pop-Musik betrifft.

Noch eine genauere Anmerkung zum Punkt der Imitation von Mainstream-Pop-Elementen: Es stimmt, dass viele Gruppen am Anfang sehr stark diese Elemente imitiert haben, aber es hat seit mehreren Jahren ein klar erkennbarer Prozess hin zu mehr Eigenständigkeit stattgefunden. Das ist also gerade nicht die Bewegung zu einem »Einheitsbrei« hin, sondern eine gegensätzliche Entwicklung. Natürlich gibt es das Phänomen des »Einheitsbreis«, gerade wurde von »Muzak« etc. gesprochen. Aber die Tatsache, dass verschiedene musikalische Segmente in einer Gesellschaft heute parallel nebeneinander existieren können, führt eben u.a. auch dazu, dass es sowohl »Cover-Bands« gibt, die immer die allerneuesten Trends der anglo-amerikanischen Pop-Musik aufgreifen und imitieren, als auch gänzlich eigenständige, sich lokal definierende Idiome, die noch nicht einmal ins Nachbarland transportabel sind geschweige denn international zu vermarkten wären.

Utz: Gut, also es gibt international »nivellierte« und lokal differenzierende Formen »ethnischer« Pop-Musik nebeneinander. Wenn ich versuche, das Problem auf die Kunstmusik zu übertragen, so würde ich zuerst hervorheben, dass es hier weiterhin eine sehr starke Ausrichtung an westlichen Zentren gibt, d.h. ein Großteil der Komponisten aus der ganzen Welt kommt früher oder später nach Europa oder in die USA zum Studium, und in dieser Zeit erhält man ja als Künstler allgemein sehr starke Prägungen, die natürlich schon während dieses Studiums oder nach der Rückkehr dann mit anderen Prägungen zusammenfließen. Das ist die institutionelle Ursache nivellierender Tendenzen. Es gibt aber auch eine kompositionsästhetische Ursache und da möchte ich an Hans Zenders Forderung anknüpfen, das Irritierende, das Inkommensurable von Kulturen in der komponierten Begegnung zu erhalten oder zu akzentuieren. Das Konzept ist mir grundsätzlich sympathisch, ich versuche selbst in meiner Musik auch immer wieder, mich diesem Ziel anzunähern. Allerdings scheint mir, dass man dabei oft nicht mit der Syntheseleistung der Hörer rechnet, die kulturelle Differenzen unter Umständen sehr leicht kontextualisieren und auf einen gemeinsamen Nenner bringen können. Das ist ein andere Facette von »Nivellierung«: Das, was Komponisten als kulturelle Differenz konzeptualisieren, wird im Moment des Erklings »zurechtgehört« und vereinheitlicht.

Dorschel: Ich erkenne hier allgemein zwei unterschiedliche Perspektiven. Das eine ist die Betrachtung von Globalisierung auf der Grundlage des Marx'schen Hegemonie-Modells, das besagt, die herrschende Kultur sei immer die Kultur der Herrschenden.³ Für ein breites Bild der Globalisierung scheint dieses Modell vor allem deswegen zu simpel, weil Homogenisierung und Individualisierung, Modernisierung und Traditionalisierung hier ja ständig gleichzeitig ablaufen und zu einer großen Vielfalt führen – insgesamt wäre das die Sicht der Musikethnologie, wie sie Gerd Grupe dargestellt hat. Die andere Sichtweise geht dagegen von den ästhetischen Fragen aus, die sich einem einzelnen Künstler stellen, wenn er sich mit einer anderen Kultur auseinandersetzt. Dabei handelt es sich, wie wir gehört haben, um eine Gratwanderung, die sehr leicht fehlschlagen kann. Das sind zwei Perspektiven, die wir unter dem Thema der kulturellen Globalisierung zusammenfassen können, die aber doch sehr unterschiedliche Voraussetzungen haben.

Grupe: Zu den Beispielen, die ich aus dem Bereich der zeitgenössischen Musik gebracht habe, noch eine kurze Ergänzung: Ich habe ja die meines Erachtens sehr krasse Form der Aneignung, ja »Ausbeutung« bei Kevin Volans von den Verfahren Ligeti's unterschieden. Eine wichtige Frage ist dabei aus meiner Sicht, wer letztlich zu irgendwelchen Urteilen über diese Art von Musik kommen muss. Bei Ligeti ist das keine Frage: Hier ist das die Community der Spezialisten für zeitgenössische Musik; Ligeti lässt nie einen Zweifel daran, wer hier der Komponist ist. Die zentralafrikanische Musik etwa bildet für ihn eine wichtige Inspirationsquelle, aber seine Musik ist letztlich für das Publikum in Zentralafrika irrelevant. Bei Volans kann man das nicht im selben Ausmaß behaupten. Solche Fragestellungen würden mich bzgl. der zeitgenössischen Musik besonders interessieren.

Zender: Ich würde gerne einen Gedanken ins Spiel bringen, der die Sache möglicherweise noch komplizierter macht: Wenn man europäische Musik vergleicht mit der anderer Kulturen, der indischen, der afrikanischen usw., dann muss man einen grundlegenden Unterschied feststellen, der zunächst ganz unabhängig von dem Vorgang der Globalisierung ist: Die europäische Musik hat im Unterschied zu anderen Musiktraditionen eine sehr starke Tendenz, sich zu entwickeln, sich in einem Entwicklungsprozess selber immer wieder neu hervorzubringen. Der Gedanke des Fortschritts gibt das ja nur in etwas verzerrter Form wieder. Spätestens seit dem Beginn schriftlicher Aufzeichnung von Musik, also im Grunde seit der Notre-Dame-Schule, definiert sich die europäische Musik in geschichtlicher Entwicklung. Das kann man über die Musik anderer Kulturen keineswegs im gleichen Maßstab sagen. Da ist ja durch den Hintergrund der mündlichen Tradition immer die Tendenz da, die Dinge zu bewahren. Natürlich kommen auch hier mit jeder neuen Generation neue Elemente hinzu; aber es handelt sich dabei nicht um die bewusste Reaktion einzelner Komponisten auf die Geschichte, sondern um die mehr oder weniger unbewusste Weiterführung eines Grundmodells. Die Kultur ist hier letztlich darauf ausgerichtet, sich immer wieder selbst zu reproduzieren. Ich habe das selbst erlebt anhand einer mehrstündigen Unterweisung eines Schülers durch einen Meister der indischen Musik, die ausschließlich aus Vorspielen des Meisters und Nachspielen des Schülers bestand, ohne

3 Vgl. Marx/Engels, *Die deutsche Ideologie*, S. 46.

Kommentare oder Erklärungen, bis die Musik sozusagen vollständig von Meister auf Schüler übertragen war, gleichsam durch ein »Webstuhl«-Prinzip.

Diese Unterschiede zwischen den Traditionen können Begegnungen zwischen ihren Vertretern natürlich kompliziert machen. Europäische Komponisten wie Strawinsky, Bernd Alois Zimmermann, Messiaen haben immer als Individuen reagiert auf das, was sie etwa als Formen des Jazz oder der indischen Musik kennen gelernt haben. Die Musik eines anderen (westlichen) Komponisten, der in seiner Weise ebenso individuell auf indische Musik reagiert, kann dann möglicherweise vollkommen anders klingen. Wenn umgekehrt ein indischer Musiker auf europäische Musik reagiert, ist das eine ganz andere Blickrichtung und es ist sehr wahrscheinlich, dass dadurch kategorial unterschiedliche Resultate entstehen.

Utz: Mit der Darstellung, europäische Musik unterliege einer dialektisch-historischen Entwicklung, die Musik anderer Kulturen sei statisch, bin ich nicht einverstanden. Zum einen möchte ich da gerne noch einmal auf das Beispiel der Geschichte der japanischen Hofmusik *gagaku* in meinem Vortrag verweisen⁴: Intensive quellenorientierte Forschung hat gezeigt, dass sich die Genres des *gagaku* über die Jahrhunderte sehr stark verändert und entwickelt haben, auch durchaus aufgrund von Einflüssen konkreter Personen – Individuen – und Ereignisse. Die Vorstellung *gagaku* und andere Formen traditioneller japanischer Musik seien über Jahrhunderte praktisch unverändert bewahrt worden, ist eine Geschichtskonstruktion, die nicht zuletzt aus politischen Motiven zu Beginn der Meiji-Ära in der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt wurde, wo man der Dynamik der Verwestlichung bzw. Modernisierung ein statisch-unveränderliches Element entgegensetzen wollte. Zum anderen möchte ich darauf hinweisen, dass die Dualität von der dynamisch-fortschrittlichen, mit Geschichte und Fortschritt gesegneten europäischen Kultur und den ahistorischen, statischen asiatischen Kulturen in der europäischen Geistesgeschichte leider eine sehr unrühmliche Tradition hat, die sich u.a. auch mit berühmten Namen wie Hegel verbindet.⁵ Dieser Dualismus ist zutiefst in kolonialistische Diskurse verstrickt und abgesehen davon historisch einfach nicht haltbar.

Gruppe: Man kann natürlich nicht abstreiten, dass sich wohl keine Musikkultur der Welt so rasant entwickelt hat wie die westliche Musik, vor allem in den vergangenen 100 Jahren, man denke nur an die Entstehung des Jazz und die Folgen ...

Utz: Trifft es nicht auch für viele nicht-westlichen Kulturen zu, dass die letzten 100 Jahre musikgeschichtlich äußerst turbulent waren? Ich denke nur an Ostasien, seit einigen Jahrzehnten auch Afrika, Indien und Lateinamerika.

Gruppe: Gut, aber diese Entwicklungen betreffen nicht so sehr die traditionellen Musiken. Ein Angebot zum Kompromiss wäre vielleicht, dass man Ausmaß und Geschwindigkeit

4 Vgl. den Beitrag von Christian Utz im selben Band, S. 40f.

5 Vgl. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, S. 10f. und passim. Siehe dazu auch den Beitrag von Franz Martin Wimmer im selben Band, S. 61-63.

von Entwicklungen differenziert und nicht ein dichotomisches Bild zwischen dynamischen und statischen Kulturen aufstellt.

Zender: Ich denke der Jazz ist ein sehr gutes Beispiel – aber ist da nicht schon der Einfluss des Westens entscheidend?

Gruppe: Natürlich, der Jazz ist letztlich »westliche Musik« ...

Zender: Ich könnte mir denken, dass auch in Japan erst von Beginn des 20. Jahrhunderts an solche dynamischen Entwicklungen zu beobachten sind, die dann ja wieder auf den Einfluss des westlichen »Entwicklungsprinzips« zurückgeführt werden könnten? Jedenfalls habe ich aus allen Quellen zum *Nô*-Spiel immer die Information erhalten, dass diese Tradition seit dem 13./14. Jahrhundert bis heute praktisch unverändert geblieben ist.

Revers: Zu dieser Frage noch eine mentalitätsgeschichtliche Facette: Die Vorstellung, »Geschichte zu machen« oder »in die Geschichte eingehen«, ist eine europäische Denkstruktur, die im wesentlichen in der Aufklärung entstanden ist. Friedrich Schlegel z.B. macht das 1798 ganz deutlich.⁶ Diese Denkstruktur findet man in dieser Form in keiner anderen Kultur und das ist natürlich ein wesentlicher Motor für Veränderung. »Geschichte machen« bedeutet eine Handlung oder eine künstlerische Leistung zu setzen, durch die die Zukunft verändert wird.

Hans Zender hat vorhin von »Verunsicherung« gesprochen, was mich sehr bewegt hat – diese Vorstellung ist ja nicht unbedingt immer nur mit positiven Konnotationen belegt. Das Beispiel Scelsi ist sehr gut geeignet, um zu zeigen, dass ein ausgedehnter Prozess der Selbst- und Neufindung im Grunde eine zentrale Voraussetzung jeder ernst zu nehmenden Begegnung mit dem »Anderen« ist – und da sitzen Künstler und Ethnologen im Grunde im selben Boot. Wir müssen das »Fremde« irgendwie interpretieren, wollen wir Aussagen darüber machen, d.h. wir müssen zwangsläufig mit einem Fuß in unserer eigenen kulturellen Identität stehen, andererseits uns auch in einem hohen Maße öffnen. In der Geschichte der (Musik-)Ethnologie gab es dementsprechend die Extreme unverblümt eurozentristischer Deutungen und des vollständigen Verbleibens in der anderen Kultur, ohne Aussagen über sie zu treffen. Es ist also in jedem Fall entscheidend, sich dieser Verunsicherung zu stellen. Das Problem ist, dass es sich dabei um einen sehr mühevollen Vorgang handelt, auf den sich nur wenige einlassen wollen. Auch die Diskussion über Homogenisierung und Einheitskultur ist mit der Frage der Ernsthaftigkeit in der Auseinandersetzung mit anderen Kulturen eng verbunden. Man kann natürlich relativ rasch gewisse klangliche Attribute anderer Kulturen übernehmen, aber wenn man diese musikalische Außenseite von ihrem soziokulturellem Selbstverständnis ablöst, ist ein wesentlicher Teil der Musik nicht mehr präsent und das führt dann zu problematischen Ergebnissen. Man sollte also nicht die beträchtlichen Schwierigkeiten im Prozess des Kennenlernens anderer Kulturen unter den Tisch kehren.

6 Vgl. Schlegel, *Geschichte der Poesie* und »Athenäums«-Fragmente, S. 99f.

Hiekel: Und hiermit ist neben der Produzenten- auch die Rezipientenperspektive angesprochen. Christian Utz hat vorhin ja bereits erwähnt, dass kulturelle Differenz unter Umständen nicht – oder zumindest nicht im intendierten Ausmaß – von Hören wahrgenommen wird. Man kann sich in solchen Fällen immer wieder fragen: ist die Differenz kompositorisch nicht genügend akzentuiert oder – wie ich es in meinem eigenen Vortrag anzudeuten versuchte – spielen hier vielleicht auch Mängel in der Interpretation eine Rolle? In der vorhin vorgestellten Aufnahme von Hans Zenders *Muji no kyō* haben die Interpreten sehr bewusst versucht, die unterschiedlichen Arten von musikalischer Zeit umzusetzen und tatsächlich hörbar zu machen. Insgesamt jedenfalls scheint mir die Frage der Aufführung im Kontext der Diskussionen zu interkulturellen Perspektiven neuer Musik meist noch unzureichend beachtet zu werden.

Zur Rezipientenperspektive ist noch zu sagen, dass es für heutige Hörer ja ein unglaublicher Gewinn sein kann, traditionelle Musik z.B. aus Japan, Indien oder Indonesien in guten Interpretationen direkt neben neueren Werken zu hören. Die Erfahrungen mit solchen Kombinationen etwa bei unserer Dresdener Konzertreihe *Global Ear* oder in Christian Utz' Projekten mit *AsianCultureLink* zeigen ja, dass sich dabei neue Perspektiven erschließen können und die Wahrnehmung ganz neu sensibilisiert wird. Optimistisch betrachtet könnte es sogar sein, dass sich innerhalb eines gewissen Zeitraums die Frage des »Exotismus« in der neuen Musik viel weniger als heute stellt und wir durch kulturelle Horizontüberschreitungen in Musikwerken zumindest punktuell das erreichen, was Hans-Thies Lehmann in Anlehnung an neuere französische Philosophie die »Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens«⁷ genannt hat – eine Situation, die eine starke eigene Kraft und Präsenz entwickelt und von immer wechselnden Mischverhältnissen geprägt ist. Der in solchen Überlegungen anklingende Optimismus orientiert sich naturgemäß an einigen faszinierenden Werken. Allerdings weiß ich nicht, inwieweit dieser Optimismus, was den großen Teil der heute komponierten Musik angeht, wirklich berechtigt ist.

Dorschel: Beim Vortrag von Christian Utz ist mir aufgefallen, dass wir möglicherweise das, was in der Globalisierung geschieht, innerhalb Europas schon einmal im kleinen Maßstab durchgespielt und durchgemacht haben, nämlich zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert. Mit der deutsch-österreichischen Musikkultur gab es ja eine stark dominierende regionale Musikform, die sich zum Teil mit »Musik« schlechthin gleichgesetzt hat. In Ländern wie Mähren oder Ungarn, die ja Teil von Österreich-Ungarn waren, hat man darauf sehr unterschiedlich reagiert. Zum einen durch bewusste Anpassung, nach dem Motto: je besser die Mimikry, desto erfolgreicher, zum anderen durch die im 19. Jahrhundert entstehenden »Nationalmusiken«. Die produktivsten Lösungen fanden schließlich wohl diejenigen Komponisten, die weder den Weg der totalen Anpassung, noch einen rigorosen »ethnischen« Weg gegangen sind wie z.B. Béla Bartók oder Leoš Janáček. Bartók war eben kein engstirniger Nationalist, sondern interessierte sich neben der ungarischen auch für bulgarische, rumänische Musik etc. Auch Janáčeks Musik kann, obwohl es so viele verbale Äußerungen Janáčeks im Sinne eines tschechischen Nationalismus gibt, nicht auf das »nationale« Moment reduziert werden. In seiner Musik höre ich das, was Christian

7 Lehmann, *Ästhetik*.

ner-Musik abgewertet und ausgegrenzt hat. Auch das Ausgreifen in die Musik der Nachbarvölker ist vielleicht nicht nur harmloses Interesse eines komponierenden Ethnologen, sondern mit seinem Projekt einer »nationalen ungarischen Musik« untrennbar verknüpft. Ganz unkritisch kann man also aus meiner Sicht gegenüber Bartóks Konzepten heute nicht mehr sein. Man muss aber wie gesagt betonen, dass seine Musik für die frühen Entwicklungen in der Türkei und Ostasien wichtige Impulse gab, die es den Komponisten ermöglichten, sich von der Imitation spätromantischer Idiome zu befreien.

Revers: Ich glaube nicht, dass es Bartóks Absicht war, eine alle Aspekte der ungarischen Identität umfassende Musik hervorzubringen und damit letztlich auch eine politische Dimension zu verwirklichen. Vielmehr hat er in der ungarischen Musik, vor allem in der Bauernmusik eben jene Aspekte gefunden, die er in der urbanen Musik nicht finden konnte, nämlich musikalische Strukturen, die von der Überlieferung der (west-)europäischen Kunstmusik deutlich abwichen. Nichts anderes hat er in den bulgarischen, rumänischen, türkischen oder arabischen Volksweisen gesucht.

Utz: Es gibt da in jedem Fall eine Entwicklung bei Bartók; nachdem er erfahren hatte, dass die Zigeuner von den Nationalsozialisten verfolgt wurden, revidierte er seine Haltung und gewann der Zigeunermusik neue, positive Facetten ab. In den 1940er Jahren verlor für ihn die nationale Idee aus naheliegenden Gründen immer mehr an Reiz und er weitete sein Konzept in Richtung einer universalen Musiksprache aus (in diesem Zusammenhang war dann auch die Auseinandersetzung mit arabischer Musik von verstärkter Bedeutung). Ich denke also nicht, egal wie man die Quellen bewertet, dass man Bartóks Entwicklung unabhängig von zeitgeschichtlichen Faktoren betrachten kann. Das gilt aber wohl von der gesamten Musik, über die wir hier sprechen.

Dorschel: Ich wollte noch einmal – ebenfalls zur Verteidigung Bartóks – auf das Prinzip des »Sich-Riskierens« zurückkommen, das Hans Zender eingeführt hat. In welche größere Spannung kann man sich eigentlich begeben als in die zwischen ungarischer Bauernmusik und späten Streichquartetten Beethovens? –

Aber wir müssen nun leider zum Ende der Diskussion kommen. Gibt es noch Fragen aus dem Publikum?

Alexander Stankovski (Publikum): Inwiefern ist die kompositorische Begegnung mit anderen Kulturen immer auch ein Stück weit Strategie, um ein Ungenügen, ein Defizit in der Entwicklung der eigenen Kultur zu überdecken oder zu kompensieren? Gerade im Bereich der Musik des 20. Jahrhunderts scheint es mir dafür eine Reihe von Beispielen zu geben. Liegt darin also vielleicht auch eine Art Schwäche?

Dorschel: Das kann sein, muss aber diese Versuche nicht diskreditieren. Das Gegenteil von Ungenügen ist Selbstzufriedenheit. Ich denke an den Eugen Diederichs Verlag, der in den Jahren um 1900 im großen Maß Übersetzungen von Klassikern asiatischer Philosophie herausbrachte, zweifellos aus einem Gefühl des Ungenügens heraus, das im Fin-de-siècle grassierte, allerdings auch vor dem Hintergrund einer arroganten Selbstzufriedenheit im wilhelminischen Kaiserreich, dem nichts so sehr auf der Seele lag wie die Tatsache, dass

Deutschland keine Kolonien hatte – also vor dem Hintergrund eines expansiven Materialismus', dem der Verlag bewusst etwas ganz Konträres entgegensetzen wollte.

Hiekel: Es stimmt, dass ein bestimmtes, gut genug reflektiertes Ungenügen oft dazu führen kann, dass andere Kulturen überhaupt ins Blickfeld treten. Jede größere Kultur hat mit solchen Phasen des Ungenügens zu kämpfen, besonders vertraut ist uns das aus der musikalischen Moderne in Europa. Schon Debussy wollte alles – oder zumindest vieles – anders machen als Wagner, was zu seiner Öffnung hin zu javanischer Musik gewiss beitrug. Im Gefühl des kulturellen Ungenügens liegt auch heute noch eine große Produktivkraft, und das gilt gegenwärtig wohl insbesondere für das neue Musiktheater.

Dorschel: Die Auseinandersetzung mit anderen Kulturen mag manchmal aus einem Moment der Schwäche heraus beginnen; das Eingeständnis dieser Schwäche aber setzt eine gewisse innere Stärke voraus, die Fähigkeit, sich selbst in Frage zu stellen. Dagegen beruhen Ausländerfeindlichkeit und Diskriminierung auf einer inneren Schwäche und Unsicherheit, die sich dem »Anderen« nicht zu stellen vermag.

Literatur

- Brown, Julie: *Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music*, in: *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, hrsg. von Georgina Born / David Hesmondhalgh, Berkeley: University of California Press 2000, S. 119-142.
- Han, Byung-Chul: *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, Berlin: Merve 2005.
- *Globalisierung und Hyperkulturalität*, in: *Globalisierung oder die Freiheit der Künste*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Ralf Kohler, Mainz: Schott, i.V.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Bd. I, hrsg. von Gerd Irritz, Leipzig: Reclam 1982.
- Lehmann, Hans-Thies: *Ästhetik. Eine Kolumne. Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens*, in: *Merkur* 48, H. 542 (1994), S. 426-431.
- Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Die deutsche Ideologie [1845/46]* (Marx-Engels-Werke (MEW) Bd. 3), Berlin: Dietz 1969.
- Schlegel, Friedrich: *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*, Berlin: Unger 1798.
- »Athenäums«-Fragmente [1798], in: *Kritische und theoretische Schriften*, hrsg. von Andreas Huyssen, Stuttgart: Reclam 1978.
- Taruskin, Richard: *Strawinsky and the Russian Tradition. A biography of the works through Mavra*, Oxford: Oxford University Press 1996.

