

SANDEEP BHAGWATI
Sein Zuhause Komponieren

Musik (er)finden für entfremdetes Hören
Kammergespräch an der Universität der Künste Berlin 10.11.2006

Das komponierte Zuhause

Ich möchte diese Rede beginnen mit einem kurzen Auszug aus einem Text, den ich vor einigen Monaten in der „ZEIT“ und in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlicht habe, den also einige von ihnen schon kennen mögen.

„Ich wuchs auf in einer ruhelosen Welt. Im Haus meiner Großeltern, im Bombay meiner Kindheit war Stille ein kostbares Gut. Alles war laut, durch die immer offenen Fenster drängten die Straßen in die Zimmer, mit ihren kreischenden Hupen, knatternden Dieseln, den melodischen Schreien der fahrenden Händler. Auch im Haus schrie man selbst dann, wenn man es sachlich meinte: Um das unaufhörliche Brausen der Stadt im Wohnzimmer zu übertönen, hatten meine Großeltern, Onkel, Tanten, Cousinen und Cousins ihre Stimmen zu kräftigen Organen erzogen.

Nie war man allein. Aus der Küche drangen Zisch-, Brutzel- und Hackgeräusche, aber auch jene oft in lautem Gekeife kulminierenden Debatten in drei Sprachen – Gujarati, Marathi und Englisch – die sich nahtlos ins Esszimmer und in den Shivaji-Park gegenüber fortsetzten, wo jeder Sonntag mit Lautsprechertests begann, Probeläufen für politische Massenveranstaltungen, deren geifernde Appelle regelmäßig den Hof und die Bäume vor unserem Haus überschwemmt. Darin punktierten Affen, Tauben, Mynahs und Krähen den allgegenwärtigen Lärm, aber auch die stillsten Minuten, kurz vor Tag, in jener verhaltenen, verwunschenen Zeit, in der das Hecheln hunderter Morgengymnasten den Tag begrüßte, Tennisbälle und – rufe, das Klackern der Bambusstäbe, die in wie rituelle Tänze anmutenden Verrenkungen aneinander geschlagen wurden. Manchmal konnte man, in diesen kurzen Minuten des Zwilichts, tatsächlich das nahe Meer rauschen hören, der Bordun für die bald darauf einsetzenden hinduistischen Morgengesänge aus den Häusern ringsum und für die ferneren Rufe der Muezzins.

Die Welt war ein brodelndes Miteinander verschiedenster Klänge, menschlicher, technischer, natürlicher – und von Musik. Die singenden Rufe der Bettler, die blechern und quäkend lärmende Fröhlichkeit der Hochzeitsbands, die jeden Winter zu einem monatelangen Fest werden ließ, die kreischenden Radios, die obsessive musikalische Beschallung

jedes Unterfangens im öffentlichen Raum diene nicht, wie hierzulande, der Erzeugung klingender Schutzglocken vor dem Alltagslärm, sondern erzeugte, Dendriten gleich, ein Netz von Beziehungen: Da sang die Tante in der Küche das Lied aus einem vorbeifahrenden Taxi mit, hupte der Taxifahrer im Rhythmus der an ihm vorbeiziehenden Prozessionsmusik, die wiederum genau jene Filmschlager intonierte, die aus einem der Läden am Straßenrand quollen.

Die Welt war eine Haut aus Lärm, in der man geborgen war, die einen nicht in Ruhe ließ. Dann kam ich nach Deutschland, aufs schwäbische, später norddeutsche Land, mit seinen geschlossenen Fenstern, den großen Schallschluckern Regen und Schnee, den wortkargen Konversationen im Unterton. Vorher war mein Elternhaus fast eine Insel der Stille im indischen Alltag gewesen, jetzt waren wir immer und überall, wo wir auch wohnten, die lautesten Nachbarn.

Was ich mitnahm aus Indien, war das Bewusstsein dafür, dass kein Klang je alleine daherkommt – aber auch die Sehnsucht nach dem köstlichen Geschmack der Stille. In Hammah, dem Dorf meiner Jugend am Rande des Sterneberger Moors, wurde ich in der regenrauschenden Stille der einsamen Nachmittage zum Komponisten, der Töne aufsuchte und aus der Erinnerung klaubte. Unbeholfen anfangs (und eigentlich noch immer), aber unbeirrt in meiner Suche nach dem sich immerzu wandelnden und genau aus diesem Grund letztlich intellektuell undurchdringlichen Zusammenwirken disparater Klänge.“

Und ein wenig später in diesem Text heißt es:

„Mein kompositorischer Umgang mit den verschiedenen Klangwelten, in die ich geworfen wurde, und auch jenen, die ich später aufzusuchen begann, arbeitet sich keineswegs an einer Konjunktion musiktheoretischer oder klanglicher *Kulturphänomene* ab. Das würde meinem Empfinden nicht gerecht. Mein Weg in diesem *terrain vague* ist ganz persönlich, aber darin vielleicht auch verbindlicher.

Er lebt von dem aus meinem Werdegang erklärlichen akustischen Gefälle zwischen Großstadt und Land, zwischen Gesang und Geräusch, vor allem aber zwischen den Regeln des Zusammenseins – und der prinzipiellen Unvorhersehbarkeit von Harmonie und Bedeutung.“

Auch dieser Text hatte wie der heutige Vortrag, den Titel “Sein Zuhause Komponieren.“ Unter den vielen Bedeutungen, die man diesem Titel geben könnte,

möchte ich gleich betonen, dass eine bestimmte nicht gemeint ist: die nämlich, dass das Komponieren eines Zuhauses etwas sei, das mir besonders eigen sei - mir oder generell jener Gruppe von Menschen, die in verschiedenen Kulturen entweder aufwachsen oder sich bewusst betätigen.

Nein, ich bin der Ansicht, dass Zuhause immer ein Zusammengesetztes, ein Komponiertes ist, für jeden Menschen auf dieser Erde. Der Unterschied besteht nur darin, wer komponiert. Viele Menschen sind ausschließlich Hörer, so wie viele Menschen nur Einheimische sind: ohne Möglichkeit, ohne Notwendigkeit, ohne Willen sich selbst ein Zuhause zusammenzusetzen. Sie konsumieren die Fertigprodukte der politischen und ideologischen Industrie und reagieren mit Abscheu auf jene, die es wagen oder dazu gezwungen sind, ihr Zuhause neu zu komponieren. Sind diese Menschen aus dem eigenen Dorfe, so schimpft man sie „Nestbeschmutzer“ oder „Deserteure“. Kommen sie anderswoher, so werden sie zu „Haltlosen“, zu „Wurzellosen“, zu „unsicheren Kantonisten“ oder Angehörigen von nicht integrierbaren „Parallelgesellschaften“.

Meine These ist nicht nur, dass wir alle aus einem komponierten Zuhause stammen, sondern dass das massenhafte Verfertigen neuer Heimaten eines jener Kennzeichen ist, an denen man die Moderne des 20. Jahrhunderts ausmachen kann – ob auf politischem, städtebaulichem oder auch künstlerischem Gebiet.

Das Verschwinden des Fremden

Das 20. Jahrhundert war jenes Jahrhundert, in dem das Lagerdenken, die Fabrikation von Heimat ihre jahrtausende alte gemächliche Ruhe, ihre Qualität als maßgefertigtes Unikat verlor und in eine Massenproduktion überführt wurde. Am Ende dieses Jahrhunderts wurden von der Mode und Popindustrie, aber auch von der angeblichen Sub- und Gegenkultur nicht nur Heimaten und Identitäten am laufenden Band produziert, sondern die Konsumenten dieser Heimaten und Identitäten lernten, diese zu wechseln und mit ihnen zu spielen. Von Hörern wurden sie zu Komponisten ihres Lebens, wenn sie auch noch vorrangig mit Halbfertigprodukten arbeiteten, deren Additive, Stabilisatoren und Nebenwirkungen ihnen unbekannt blieben. Ihr Auf-die-Heimat-hören verlor aber dennoch genau jenes Verankertsein, das die Komponisten der abendländischen Kunstmusik schon am Beginn jenes Jahrhunderts aufgegeben hatten. Und weil es für sie nun nicht mehr nur eine Heimat gab, gab es auch keine wirkliche Fremde mehr. Im Spiel der Identitäten wurde es möglich, jede bereits existierende vorgefertigte Identität anzuprobieren. Jede Fremde wurde somit zumindest potentiell ein zukünftig auch Eigenes. Dieses „Ent-Fremden“ des Lebens ist eine der beherrschenden Gefühlslagen vieler Menschen weltweit am Beginn des 21. Jahrhunderts – und eine der gefährlichsten dazu.

Denn das Verschwinden des Fremden wird von den meisten Menschen nicht als etwas Positives erlebt. Im Gegenteil – es macht Angst. Dass man auch jemand anderes sein könnte, ist auch für Menschen in den alten, gewachsenen Heimaten schon unheimlich gewesen. Bedrohlich aber musste es nicht sein, denn es konnte weder zum Massenphänomen werden noch war die Wahrscheinlichkeit groß, dass es einen selbst betreffen könnte. Und wenn – dann war es nie ein Resultat eigener Entscheidungen, sondern eine Besessenheit, sei es von Dionysos, einem Dämon oder dem Teufel.

In der Neuzeit, im 20. Jahrhundert der Identitätsfertigprodukte, war es schon ein anderes Ding mit dem Ent-Fremden: je länger das Jahrhundert dauerte, konnte zunehmend jeder davon betroffen sein, dass eine Person der nächsten Umgebung sich und ihre Identität neu bestimmte und einen, als Bestandteil der alten, zurückließ. Entweder man suchte sich dann ebenfalls eine neue, passende Identität oder sonst..... !

Solche Wandelbarkeit erzeugt Hass, vor allem, wenn man dabei noch immer seinem alten Heimatbegriff verhaftet bleibt, der solcherlei Flexibilität nur in Kategorien wie „Besessenheit“ und „moralischer Verantwortungslosigkeit“ deuten kann. Und für derart in den Hass Gefallene stehen natürlich ebenfalls vorkomponierte Identitäten bereit, besonders stabile, unumstößliche, fundamentalistische.

Drei Fallen stehen bereit, in die man stolpern kann, wenn man über das Zuhause im kulturellen Zusammenhang spricht. Alle drei führen zwar nicht zu jenem politischen Fundamentalismus, der in Terror endet, aber sie lassen immer wieder jene stolpern, die sich als besonnene Köpfe bezeichnen – und dann doch in Kategorien zu denken sich angewöhnen, die von fundamentalistischen Positionen nur graduell zu unterscheiden sind.

Falle 1: **Das Authentische ist der Kern einer Kultur**

Einer der vielen Irrtümer, denen auch kluge Menschen beim Nachdenken über den Begriff "Kultur"¹ verfallen, ist, dass "Kulturen" begrenzt seien in Ort und Zeit. Dies ist ein Irrtum, weil er die Praxis leugnet: "Kultur", hier definiert als ein auf vielfältige Weise miteinander verwobenes Gebilde von Praktiken und Reflexionen, verstehen jene, die mit ihr alltäglich umgehen, implizit als gerade das Über-Örtliche und Über-Zeitliche an einem Landstrich, einer Ethnie. Das, was man noch am ehesten vom Fremden aufnehmen kann, ohne dessen Kontext *in toto* mitführen zu müssen. Sobald

¹ Hier nicht im deutschen Nebensinne verstanden als das soziale Ensemble künstlerischer Aktivitäten, sondern eher im Sinne der Begriffe "abendländische Kultur". Einen Sonderfall bilden archäologische Bezeichnungen wie "bandkeramische Kultur" etc., die vor allem auf von außen beobachtbare Merkmale gestützt sind. Vielleicht sind das die einzigen Kulturen, deren Analysten den wesentlichen Anteil der Erfindung und der beschränkten Weltsicht des Beschreibers an der Erschaffung dieser Kulturen ganz offen anerkennen – eben weil sie radikale "Blicke von außen" sind, ungetrübt von jeglichen kulturellen Selbstdefinitionen.

wir von kulturellen Eigenheiten sprechen, sprechen wir von Abstraktionen: Gemeinsamkeiten, zugrunde liegenden Denk- und Gefühlsmustern, Absprachen.

Wenn wir Leben als bedingt durch Zufälle der Geburt, des Ortes, der Zeit definiert sehen, so ist Kultur stets der Versuch, diese Zufälle zu überwinden, eine un-bedingte Verständigung zu ermöglichen. "Kultur ist das, was unvergleichbare Lebensweisen vergleichbar macht."ⁱ schreibt der Kulturosoziologe Dirk Baecker. Nicht, dass diese Kultur nicht vielfältig bedingt wäre, zum Beispiel technologisch: Im Zeitalter der Fußgänger waren Verständigungen lediglich im regionalen Rahmen nötig. Heute dagegen ist der Einzugs- und Ausstrahlungsbereich jeder kulturellen Äußerung bestimmt durch den Zugang ihrer Verfasser zur Welt der globalen Kommunikationskanäle, multipliziert mit der Größe der nutzbaren Archive - einer Welt also, die keineswegs mit der Topographie unseres Globus identisch ist.

Es gibt keine Vorstellung von Kultur ohne einen Blick von außen. Kulturen entstehen stets im Auge eines externen Betrachters, und sei es nur, dass dieser Blick die Beobachteten zu Definitionen zwingt, die sie ohne ihn nie unternommen hätten. So ist denn auch spätestens seit der Archimedischen Formulierung der Hebelgesetze klar, dass es zweifellos eine globale Kultur der Menschheit geben muss - jene nämlich, die durch unsere biologischen Bedingtheiten und unsere zufällige Lage im Universum bestimmt ist: doch noch gibt es keinen archimedischen Standpunkt außerhalb unseres humanen Kognitionssystems, der eine wirklich unvoreingenommene Beobachtung dieser globalen Kultur ermöglichen könnte.

Was aber ist die uns seit Kopernikus so geläufige abendländische Suche nach universellen Paradigmen in Kultur und Gesellschaft, was sind die ausgreifenden Bewegungen der durch diese Suche entstandenen Natur- und Geisteswissenschaften anderes als eine ungestillte Sehnsucht nach Standpunkten außerhalb der menschlichen Wahrnehmung, die uns das Bedingte und das Un-Bedingte unserer menschlichen Existenz auseinanderfalten und damit verständlich machen könnten? Die moderne Kosmologie im Makroskopischen, die Molekularbiologie im Mikroskopischen und die Suche nach außerirdischen, nicht-menschlichen oder künstlichen Intelligenzen, die Suche nach den Grenzen der Sprache, der Ästhetik, der Sitten und der Gesellschaften, ja der hohe Wert, den wir alle dem Extremen beimessen: sie sind Ausdruck einer Suche nach den Grenzen der *conditio humana* - in der heimlichen Hoffnung, wir würden uns selbst erkennen, wenn wir unsere Grenzen zur Welt definieren könnten.

Zunächst im 19. Jahrhundert, und dann verstärkt im 20. Jahrhundert, dessen wesentlichste intellektuelle Entdeckung ja ohnehin die Reflexion über die Rolle des Beobachters im beobachteten Geschehen gewesen ist, empfand man - nach Jahrhunderten der blinden Eroberung und der umstandslosen Ausrottung fremder

Lebensformen - die Notwendigkeit, Kulturen zu definieren und sie in ihren Besonderheiten wie in ihren Bedingtheiten zu beschreiben.

Solche ethnologischen Beschreibungen erster Ordnung, die wir als wundersames Aufzeigen eines uns fremden kulturellen Kontextes empfinden, sind zunächst Übungen in Selbstgerechtigkeit - man will das Fremde als Exotisches katalogisieren, bevor man es zerstört - mit anderen Worten: wenn man schon ein Verbrecher ist, möchte man wenigstens nicht auch noch als ignoranter Barbar gelten. Genau dieser Impuls aber, nämlich quasi ein Foto vom Zustand vor dem Eintreffen des Beobachters zu machen, „verdeckt die Operationsweise dieses neuen Verständnisses von Kultur“ sagt Dirk Baecker, indem er "nicht den Vergleich betont, sondern das Unvergleichbare, nicht den Zweifel, sondern die Identität, nicht das Zufällige, sondern das Authentische. Der moderne Kulturbegriff,“ so Baecker weiter, „ist eine Falle. Er lockt mit Orientierung, hat aber nur Ungewissheit zu bieten, wie lange die eine Orientierung gegenüber anderen Orientierungen aufrechterhalten werden kann.“ⁱⁱ

Mit anderen Worten: Ohne Exotismus gäbe es keinen modernen Kulturbegriff. Aber der Exotismus verfälscht genau das, was ihn interessiert: Er sieht Differenzen, wo Gemeinsamkeiten sind und Gemeinsamkeiten, wo alles ganz anders funktioniert. Vor allem aber sucht exotistisches Denken nach jener kostbaren Eigenschaft der „Authentizität“. Diese ist angeblich sein Prüfstein. Dabei erzeugt der exotistische Blick überhaupt erst jene „Authentizität“, die man als das Andere am Anderen definieren könnte. Als „authentisch“ gilt nicht, wenn die Anderen genau das tun, lieben und wünschen, was wir auch tun, lieben und wünschen – da sie ja *per definitionem* anders sind, dürfen diese Gemeinsamkeiten eigentlich nicht sein, sie müssen also zwingend „Verfälschungen“, „Kontaminationen“, „Folgen des Kulturimperialismus“ sein – in einem Begriff: un-authentisch.

Man sieht dies auch im engeren Kontext dieser Rede, in der Neuen Musik: Bis heute wird die kompositorische Begegnung mit anderen Traditionen des Musikmachens in weiten Kreisen der Szene als eine unnötige Modeerscheinung abgetan. Viele ansonsten intelligente Menschen würden noch heute statt irgendwelcher von ihnen abschätzig „Cross-Over“ oder „MultiKultiPampe“ genannten Kompositionen am liebsten nur die so genannten „Originale“ hören. In vielen Debatten und Diskussionen erlebt man immer wieder, wie gereizt manche Weggenossen der Neuen Musik auf in ihrer Weltsicht vom Westen „verunreinigte“ „ethnische“ Musikformen und vice versa reagieren können.

Dafür war auch der internationale Stückewettbewerb anlässlich des Weltfestivals für neue Musik, das 2006 in Stuttgart stattgefunden hat, ein dramatisches Beispiel. Trotz eines Bekenntnisses zum Kulturaustausch, trotz der dezidierten programmatischen Wünsche der Veranstalter nach einer Öffnung hin zu anderen Musikkulturen wählte

die Fachjury wiederum nur Kompositionen aus, die sich ausschließlich im engeren ästhetischen Rahmen der westlichen neuen Musik bewegten. Der Westen ist in dieser Sicht von Natur aus dynamisch und sucht nach Neuem, die Musik anderer Kulturen jedoch muss für immer und ewig dieselbe sein, darf sich nie verändern, darf vor allem niemals irgendwelchen „artfremden“, „un-authentischen“ Einflüsse aufgreifen.

Schon Ende der 1970er Jahre allerdings hat Edward Said in seinem Buch „Orientalism“ diese westliche Sehnsucht einer „statischen Reinheit“ anderer Traditionen als exotistische Unterdrückungsstrategie dekonstruiert. Was in den Geisteswissenschaften längst Basis aller seriösen Arbeit ist, die Ahnung nämlich, dass „Kultur“, und „Reinheit“ zwei verschiedene, ja nahezu gegensätzliche Begriffe sind, dass es keine unverfälschten Traditionen geben kann, weil Tradition immer das produktive Missverstehen der Vergangenheit und das egoistische Einverleiben anderer Einflüsse mit sich bringt – all das hat in deutschen Musikerdebatten, selbst bei deutschen Musikwissenschaftlern bislang nur wenig Echo gefunden. Man lebt noch immer so, als gäbe es da „uns“ und die „Anderen“, die so genannte „Außereuropäische Musik“, mit der sich nicht die Musikwissenschaft, sondern die Musikethnologie zu befassen hat - die „Heidenklangkunde“, wie der Komponist Klarenz Barlow sie einmal spöttisch nannte.

Falle 2: **Kultur ist die Basis von Identität**

Eng verwandt mit der trügerischen Annahme, Kultur sei authentische und unmittelbare Erfahrung, ist der landläufige Umgang mit dem Begriff der kulturellen Identität, wie er ebenfalls besonders von jenen verwendet wird, die sich zu persönlichem Misstrauen gegenüber (oder auch: Begeisterung für) kulturellen Erscheinungen bekennen, die sie als "interkulturell", "hybrid" oder "crossover" bezeichnen.

Hier beruht der Irrtum auf einer Verwechslung der Beobachterposition: Es gibt für aufmerksame Akteure innerhalb einer lokal und zeitlich umgrenzten kulturellen Situation durchaus das greifbare Gefühl, sich in einem alle Aspekte dieser Situation durchdringenden kulturellen Zusammenhang zu befinden. Dies aber ist letztlich eine banale Feststellung - denn dieses Gefühl gilt für jede nur denkbare kulturelle Konstellation, sei sie nun "homogen" oder "pluralistisch" - ja, schon diese Begriffe sind trügerisch: denn solange man keinen Blick von außen auf die eigene *conditio* wirft, erscheint einem diese immer homogen, in all ihrer Vielfalt: verzichtet man doch unbewusst auf alle Vergleiche und jegliche historische Dimension.

Diese beschränkte Wahrnehmung nun führen die Apologeten der "kulturellen Identität" immer wieder als Beweis für die reale Existenz dieser Kategorie an: Weil es das Gefühl kultureller Kohärenz von innen gebe, definiere sich eine Kultur aus sich selbst heraus, indem sie sich gegen andere unwillkürlich abgrenze.

Der hier zutage tretende logische Fehlschluss wird an dem Vorgang der Abgrenzung überdeutlich: Ein Volk von Dunkelhäutigen denkt nicht über Hautfarbe nach, wenn es keine Hellhäutigen zum Kontrast kennt. Jenes Ensemble von Usancen, Praktiken und Reflexionen, das Kultur ausmacht, wird erst durch Abgrenzung und somit Abstraktion greifbar. Diese Abstraktion aber ist nie gelebte Realität, sondern erfüllt ganz andere Funktionen: von der begrifflichen Handhabbarkeit bis zur politischen Nutzung ("Nationalstaat", "Leitkultur"). Wer von kultureller Identität spricht, exotisiert das Eigene wie das Fremde. Wer aber exotisiert, der, wie wir oben gesehen haben, ist schon dabei das Objekt des exotischen Blicks zu zerstören.

Das Unbehagen über den Verlust kultureller Identität durch Vermischung ist demnach bestenfalls eine Manifestation intellektueller Trägheit, schlimmstenfalls politischer Zynismus - und hat mit wirklicher Kultiviertheit nur recht wenig zu tun. Jede Kultur, die je in der Geschichte beschrieben wurde, sich selbst beschrieben hat, zur Kultur ernannt wurde, war ein heilloses Konglomerat von Ideen, Einflüssen, mit stets zufälligen topographischen, demographischen, politischen und sozialen Bedingungen feinst verwoben.

Dass manche Kulturen uns so geschlossen erscheinen wollen, ist nur eine Funktion unserer Distanz zu ihnen: je mehr der eben genannten Randbedingungen von denen unserer Kultur verschieden sind, je höher der Grad an deren individueller Verschiedenheit ist, desto homogener erscheint uns jene andere Kultur: würden wir, in einem kulturellen Blow-Up, eine andere Kultur immer minutiöser betrachten, fielen uns ihre oft gewaltigen inneren Unterschiede immer mehr auf, bis wir am Ende gewisse Aspekte jener fremden Kultur als so nah unserer gewohnten eigenen empfinden können, dass wir keine Distanz und erst recht keine Homogenität feststellen können.

Aus einer trotz aller Fernreisen noch immer weit verbreiteten Unvertrautheit mit dieser Art von perspektivischer Bewegung rühren sowohl die erstaunten - zuweilen sogar empörten - Reaktionen mancher Zeitgenossen angesichts der angeblich so verwirrenden Vielfalt fremder Kulturen (ist denn die "eigene" einfacher?) als auch die primitiv universalistischen Aussagen mancher Kulturbummler, für die ein australischer Aborigine und ein europäischer Rucksacktourist "im Grunde genau dieselben Menschen sind" - wo mithin das Verschwinden der Fremdheit selbst im kleinsten Detail sofort ein kulturelles Komm-an-meine-Brust-Bruderherz nach sich zieht: eine fast schon komische Folge eines Weltbildes, das Kulturen einfach nicht als jene komplexen Mischungen erkennen kann, die sie *realiter* sind.

Slavoj Zizek plädiert deshalb sogar für eine neue Art von Intoleranz: Für ihn sind multikulturelle Tendenzen dieser Art Teil der Ideologie eines globalen Kapitalismus,

der inzwischen "jede Lokalkultur so behandelt wie der Kolonist die kolonisierten Menschen behandelt - als 'Eingeborene', deren Sitten genau studiert werden müssen und die zu 'respektieren' sind."ⁱⁱⁱ

Falle 3: **Kulturelle Fraternisierungsverbote**

Es ist ein alt vertrauter Topos der Moderne, dass künstlerische Äußerungen "Grenzen überschreiten", "Tabus brechen" sollen. Die Aufforderung bezog einst ihre starke schöpferische Energie aus der Tatsache, dass sich über Jahrhunderte hinweg im alten Europa ein stabil wirkender Kanon an gutem Kunstgeschmack, ein kulturelles Zuhause, gebildet hatte, das zunehmend im Widerspruch zur Dynamik der abendländischen wirtschaftlichen Entwicklung zu stehen schien: als hätte man im Ästhetischen nach jener Stabilität und Dauer gesucht, die man im Alltag zunehmend vermisste.

Noch heute kann man im Übrigen beobachten, dass gesellschaftliche Kreise, die in ihrem wirtschaftlichen Gebaren mit traditionellen Werten und langsamen Entwicklungen verächtlich umgehen, bei ihren sporadischen Begegnungen mit künstlerischen Äußerungen von diesen eine vertraute Attitüde erwarten. Gerade das Flüchtigste, die Kunst, darf sich offenbar nicht signifikant ändern - auch wenn es schon längst zum Alltag geworden ist, alte Stadtviertel und angeblich überkommene moralische Vorstellungen rücksichtslos zu entsorgen. Kein besseres Beispiel dafür als der etablierte klassische Musikbetrieb - und das Wort "Klassik" umfasst hier emphatisch auch Erscheinungen wie "traditionellen" Rock und "klassischen" Jazz, also: die *gentrification* ehemaliger Schmutzdecken des Musikbetriebes.

Gegen diese angebliche Aufgabe der Kunst, justament jenen eine so genannte "heile Welt" vorzuspielen, die die eigentlichen Zerstörer derselben Welt sind, wehrt sich die ästhetische Moderne mit den Metaphern der "Grenzverletzung" und des "Tabubruchs" - wobei die latente Aggressivität dieser Begriffe die ohnmächtige Trauer der Modernen über den ihnen von der gesellschaftlichen Entwicklung aufgezwungenen Verlust alter Geborgenheiten deutlich spürbar macht.

Jene rückblickende Sehnsucht des Benjamin'schen Engels der Geschichte, der wider Willen immer weiter vom Paradiese fortgetragen wird, beflügelte sowohl den abendländischen Exotismus als auch seine Gegenbewegung, eine respektvolle Ethnologie zweiter Ordnung.

Beide wollen bewahren, was auf immer zu verschwinden droht - ersterer aus Angst vor dem Verlust an kommerziell nutzbaren exotischen Oberflächen, zweitere aus einer Idealisierung des Verschwindenden: statt der in die Zukunft gerichteten Utopiehoffnung der Moderne verfallen Ethnologen gerne dem Zauber der Heterotopie

- also dem Wunschbild, in anderen Kulturen möge es auf irgendeine Weise besser zugehen als in der eigenen.

Aufgrund dieser Heterotopie-Sehnsucht - und natürlich dem Entsetzen über die zerstörerische Kraft der eigenen Zivilisation - artikuliert sich gerade in der reflektierten Rezeption künstlerischer Arbeiten, die über mehrere Kulturen hinweg ausgreifen, ein unangemessenes Verlangen nach Respekt: man möchte immer wieder, dass jene Künstler, die sich mit Ästhetiken ihnen fremder Traditionen auseinandersetzen, dies nicht in oberflächlicher, ausbeuterischer Weise tun, sondern mit substantieller Ehrfurcht.

So fordert man vom westlichen Künstler oft im selben Atemzuge die radikale Respektlosigkeit seinen eigenen Traditionen gegenüber, die unablässige Umwertung ästhetischer Werte zuhause - und zugleich tiefen Respekt vor alten geheiligten Traditionen fremder Kulturen. Das aber ist nicht nur ein logischer Widerspruch, sondern auch eine Diskriminierung anderer ästhetischer Systeme - indem man ihnen unterstellt, nicht so robust zu sein wie das eigene. Jede Forderung nach einem sogenannten "respektvollen" künstlerischen Umgang mit "authentischen" nicht-europäischen Kulturen wirkt so letztlich wie eine kolonialistische Geste, sozusagen eine Art ästhetisch-intellektuelles Fraternalisierungsverbot – aufgestellt, um das abendländische ästhetische Denken in seiner Selbstgewissheit nicht zu erschüttern.

Hier setzt die Zizek'sche Forderung nach künstlerischer Intoleranz an: Wenn es denn die Aufgabe eines Künstlers ist, Sinneseindrücke, Gedanken und gesellschaftliche Erkenntnisse zu fressen, zu verdauen und als Kunst wieder auszuschcheiden, so ist es vollkommen unsinnig, zwischen der Arbeit in der eigenen und der Arbeit mit/in einer fremden Kultur zu unterscheiden. Die Differenzierungsmöglichkeiten eines Kunstwerkes liegen auf Ebenen, die viel feiner sind als dass die groben Bruchlinien kultureller Differenzen für sie Relevanz haben könnten.

Pierre Boulez soll einmal zu seinem Schüler Jean Claude Eloy gesagt haben: "Ich glaube nicht an Kulturen, die nicht die Kraft zum Töten haben." Was auf den ersten Blick wie vermessenster Eurozentrismus erscheinen mag, könnte auch anders gedeutet werden: Das geistige Leben entwickelt sich genauso durch Diebstahl, Mord, Betrug und Zerstörung (real wie metaphorisch verstanden) fort wie alle anderen Bereiche menschlichen Lebens - und darin ist keine Kultur in ihren Intentionen und Wirkungen wesentlich verschieden von allen anderen. Lediglich die ihnen zur Verfügung stehenden ökonomischen und militärischen Mittel, diese Absichten in Realpolitik und – in Kunstwerke umzusetzen, sind stark unterschiedlich. Boulez paraphrasierte quasi die bekannte linguistische Maxime, nach der "ein Dialekt eine Sprache ohne Armee" sei.

Die westliche (und hier vor allem die italienische und die deutsche) klassische Musik war ja in der Tat das historisch erste weltweite Musikimperium. In ihrem Windschatten errichteten Vertreter der westlich geprägte Neuen Musik ihre „Internationale Gesellschaft für Neue Musik“. Beide wurden schließlich – als eigenständige Globalisierungswelle – übertroffen von der afro-angelsächsischen Musik, deren Reichtum an Formen als lediglich „populär“ oder „kommerziell“ abzutun ästhetischem Standesdünkel sehr nahe käme. Alle drei Imperien waren eng mit der militärischen und ökonomischen Dominanz ihrer Herkunftskulturen verbunden – alle drei bröckeln seit langem, parallel zum Niedergang dieser ökonomisch-militärischen Dominanz.

Wie also sieht die musikalische Welt jenseits der Neuen Musik aus? Bevor wir dorthin kommen, noch eine kurze Anmerkung: Wenn ich im Folgenden über Tendenzen spreche, betreffen diese vor allem die sogenannte „musique savante“. Es gibt im Deutschen kein gutes Wort dafür, hier spricht man von der sogenannten Ernten oder E-Musik - ein unglücklicher Begriff. „Musique savante“ heißt dagegen „gelehrte Musik“ und meint soviel wie: eine Musik, die sich durch das gegenseitige Befruchten von Praxis und Theorie fortentwickelt, in der also die Theorie nicht nur eine nachträgliche Beschreibung der Musik sein will, sondern oft auch vor der Musik da ist und diese mit ihren Ideen, Konzepten und Formen verändert und prägt. Derlei gelehrte Musik gab und gibt es nicht nur im Abendland, sondern auch in Indien, China, Korea, Japan, in der arabischen Welt, in der Türkei, in der indonesischen und in der persischen Kultur. Solche Musik in der Musikethnologie zu behandeln oder pauschal als Folk- oder Weltmusik zu bezeichnen (wie es immer wieder auch in Komponistenkreisen geschieht) ist zumindest so lange problematisch, wie Schuberts Wien oder Lachenmanns Stuttgarter Milieu nicht ebenfalls Gegenstand musikethnologischer Forschungen sind, solange die Zeitgenossen Beethoven und Tyagarajan, der große Komponist der südindischen „musique savante“, nicht nebeneinander im selben CD-Regal auftauchen.

Musik im globalen Kontext also: Ich will sie jetzt nicht mit einer weiteren Aufzählung all jener Beispiele für Globalisierung langweilen, wie wir sie täglich hören und am eigenen Leibe erleben, vom Preisanstieg für Rohstahl durch den Hunger des chinesischen Marktes bis zur Ausbreitung von Bollywood. Vielmehr möchte ich im letzten Teil meiner Rede jene Bruchlinien und Entwicklungen sichtbar machen, an denen meines Erachtens sich gerade eine Renaissance des musikalischen Denkens und Fühlens vollzieht.

Von der Ent-Materialisierung musikalischen Empfindens

Ent-Materialisierung des musikalischen Empfindens? Das mag überraschend klingen: Ist nicht Musik sowieso die unmaterielle Kunst schlechthin? Ist ihr Material nicht das

ungreifbare, flüchtige Schwingen der Luft in sich? Wie kann man das noch weiter entmaterialisieren?

Nun, trotz aller Flüchtigkeit ist Musikgeschichte auch immer Materialgeschichte – nicht umsonst kennt man Instrumentenbauer wie Antonio Stradivari oder Robert Moog auch weit jenseits engerer Musikerkreise. Das 20. Jahrhundert könnte man sogar mit einigem Recht als das Jahrhundert des Materials in der Musik bezeichnen. Zum ersten Mal wurde man sich bewusst, dass Klänge etwas Reales sind, dass sie als Klang ein Eigenleben haben können, dass sie nicht nur im Kontext von Musik etwas bedeuten, dass andererseits aber jeder Klang zu Musik werden kann, wenn man ihn dort hineinhört. Musiker und Komponisten haben einen Großteil des 20. Jahrhunderts daran gearbeitet, ihre Klangpalette zu verfeinern und zu vergrößern. Entscheidend haben dazu die elektroakustischen Techniken beigetragen, die zum ersten Mal einen Klang nicht nur ungefähr, sondern exakt genauso wiederholen konnten wie er schon einmal erklungen war – und somit bewirkt haben, dass man Klänge als „Objekte“ begreifen konnte.

Nicht zufällig hat derselbe, der Komponist Pierre Schaeffer, der den Begriff des Klangobjektes durchgesetzt hat, auch den Klanghorizont der Musik auf andere Weise erweitert. In seinen „Simultané“ Konzerten in der Mitte der 1950er Jahre mischte er auf damals unerhörte Weise ethnologische Aufnahmen verschiedener Musikformen des Planeten zu neuen Tonbandkompositionen zusammen. Musik anderer Kulturen wurde so in den Fundus des westlichen Klanghorizontes eingebunden, auch diese Klänge wurden zu Objekten, mit denen man als Komponist „hantieren“ konnte. Das war tatsächlich unerhört: denn der Exotismus des 19. Jahrhunderts war zwar auch ein klanglicher gewesen, noch viel mehr aber war es ein Exotismus der Empfindungen, der sehnsuchtsvollen Gefühle und des Erlebens. Bei Schaeffer und später bei Stockhausen spielen solche privaten Sehnsüchte keine Rolle mehr. Wie in den Gedichten eines Blaise Cendrars geht es hier nicht um Gefühle, sondern um das Abrufen von Strukturen, um die objekthaften Eigenschaften eines importierten Klanges – und ein wenig auch um imperiale Großmannssucht, natürlich.

Diese Entkoppelung von Gefühl und Struktur lag damals ganz im Trend. Gefühle und Empfindungen hatten sich den ungeheuerlichen Ereignissen der Weltkriege und der Nazizeit gegenüber als hilflos erwiesen, wer konnte ihnen noch trauen? Und wer konnte den in vielen Jahrhunderten gewachsenen Sprachformen der Musik noch vertrauen? Die alle, so unterschiedlich sie sonst waren, eines miteinander gemeinsam hatten: sie wollten dass man ihnen emotional folgen können sollte, zumindest prinzipiell. Ob Fuge, Sonate, Symphonie oder Ouvertüre – sie alle suchten nach einer „Musik als Klangrede“, wie Nikolaus Harnoncourt es einmal zusammenfasste. Für eine Klangrede ohne Worte, für Musik aber gab es nur einen Weg: das Erzählen einer Geschichte durch ihre Gefühle. Keine andere Musikform der Welt kann uns so gut das

Werden, Wachsen, Gedeihen und Vergehen vieler komplizierter Gefühle vermitteln wie die klassische und die romantische Epoche der abendländischen Musik. Wenn man nun aber, wie viele Künstler damals und bis heute, aus guten Gründen ein ungutes Gefühl den Dramaturgien der Gefühle gegenüber hatte, so musste man das Konzept einer Klangrede eben - aufgeben.

Tatsächlich zielen viele formalen Entwürfe dieser Zeit entweder auf ein neues, „kaltes“ Erzählen (wie bei Bernd Alois Zimmermann oder beim frühen Henze) oder wie bei ihren damaligen Darmstädter Widersachern, gar auf die Überwindung jeglicher Gefühlsdramaturgie in Musik.

Das hatte zumindest eine unerwartete Folge: wenn die Musik den Hörern keine aus der Musik selber erkennbare Dramaturgie anbot, dann machte es auch keinen Sinn, für diese Musik ein ähnliches musikalisches Gedächtnis zu entwickeln wie für die älteren Formen, in denen man Melodien, Harmonien und Rhythmen wieder erkennen, ihre Entwicklung verfolgen konnte. Das wollten ja die Komponisten oft eben gerade nicht. Der einzige Weg, sich dieser Musik zu nähern, war also, ganz im Moment dem einzelnen Klang zu lauschen, eine Forderung, die ein John Cage dann auch bald artikulierte.

Das aber, dieses isolierte Lauschen im Hier und Jetzt, verlieh den Einzelklängen wiederum eine Materialität, die ihnen zuvor nicht zu Eigen gewesen war. Je anspruchsvoller und damit undurchhörbarer die musikalische Form wurde, desto mehr entmündigte sie paradoxerweise ihre Hörer. Diese, wenn sie sich nicht ganz vom aktuellen Musikgeschehen abwandten, entwickelten eine besondere Form der Konzert-Katatonie, die ich am eigenen Leibe schon des Öfteren erlebt habe: man hangelt sich absichtslos, aber auch widerstandslos von Klang zu Klang. Musikhören ist nicht mehr das Nach-Empfinden komplexer Erfahrungen vom Menschsein, sondern ist das simplistische und oft recht eindimensionale Erleben von Sound als pure momenthafte „Sensation“, eine Folge von mehr oder weniger raffinierten Klangkitzeln.

Beim Cartoonisten Gary Larson finden wir ein Bild, in dem ein Einzeller zum anderen verzweifelt sagt: „Reiz-Reaktion, Reiz-Reaktion! Denkst Du denn niemals nach?“. Die Materialfixiertheit auf neue Spieltechniken der Instrumente, auf neue Klangmöglichkeiten der Elektronik und des Computers, auf die pure Klanglichkeit anderer Musikkulturen fördert ein objekthaft-unzeitliches Hören. Wer sich also über die Eventkultur der heutigen Musikszene, die Schnipsselfreudigkeit heutiger Klassikradios beklagt, jammert auch über die Folgen einer Entwicklung, die unter anderem als Befreiung der Musik von einer Hörlogik ihren Anfang nahm – und sie durch eine Schreiblogik zu ersetzen suchte. Pop- und Neue Musikmacher verbindet am Beginn des 21. Jahrhunderts manchmal mehr als sie trennt – beiden geht es, salopp gesagt, mehr um den guten Sound als um die gute Story. Ein Bonmot aus dem

politischen Raum scheint hier eine gewisse Parallelität aufzuzeigen: „In Deutschland“, so sagte mir ein ausländischer Bekannter, „streitet man mehr darüber, wie man ein politisches oder wirtschaftliches oder soziales Problem formulieren dürfe, als darüber, wie man es löst.“ Ästhetisch scheinen wir alle Karikaturen jener Tanten geworden zu sein, die egal auf welche Aussage immer nur entgegnen: „Mag sein, dass Du recht hast - aber bitte nicht in diesem Ton!“

Hier kann man vielleicht verstehen, warum es mich stark interessieren würde, die Musik wieder zu de-materialisieren. So wie ich nichts langweiliger finde als Debatten darüber, ob eine Musik Neue Musik sei oder nicht, so bringt mich nichts mehr zum Gähnen als Klangtüfteleien – und davon gibt es mehr als man für gesund halten möchte. Ob Microtöne oder nicht, ob Durakkorde oder nicht, ob Geräusche oder nicht, ob elektroakustisch perfekter Sound oder nicht – all das sind für mich Fragen derer, die sonst nichts von der Welt wissen wollen. Manche tüfteln eben gerne an ihrem Auto herum und fahren damit jeden Tag dieselbe Strecke - mich interessiert an meinem Auto vor allem, wohin es mich in der weiten Welt tragen kann. Und bin an allem interessiert, was mich voranbringt, solange es mich voranbringt, nicht weil es irgendeinen besonderen Eigenwert hätte, mit dieser oder jener Harmonik, mit dieser oder jener Audio- oder Spieltechnik zu arbeiten.

Der Komponist François Bernard Mâche hat ein Buch geschrieben, das er „Musique au singulier“ nennt, Musik im Singular. Darin stellt er die einfache Frage, warum uns indische, japanische, afrikanische Musik überhaupt gefällt. Schließlich wissen wir normalerweise nichts von ihrem kulturellen Hintergrund, haben keinen blassen Schimmer warum ein Klang so auf den anderen folgt, wissen nicht, welche Gefühle diese Tonfolge im Herzen eines chinesischen Hörers auslöst – und dennoch kann uns eine fremde Musik so berühren, dass wir uns ihr noch einmal und immer wieder aussetzen wollen. Was ist da am Werk?

Mâche vermutet, dass es allgemeine musikalische Prinzipien jenseits des Klingenden gibt, Formen, Strukturen, die Art wie Klang und Form sich gegenseitig beflügeln. Das ist kein neuer Gedanke, es gibt in der Musikethnologie schon länger ähnliche Fragen: aber es ist bezeichnend, dass jetzt ein westlicher Komponist darüber nachdenkt. Frühere Generationen hätten dieselbe Frage nämlich ganz anders gestellt: „Was können wir tun, damit diese armen Chinesen, Koreaner, Japaner, Afrikaner, Inder und Araber endlich verstehen, was wirkliche (nämlich unsere zeitgenössische) Musik sein kann?“ An so etwas wie allgemeine Grundprinzipien des Musikalischen überhaupt zu denken, verbot sich von selbst: jeder Kritiker erwartet von einem ernstzunehmenden Komponisten im Gegenteil nicht Regeln, sondern ganz im Gegenteil den kalkulierten Regelverstoß - nur darin zeige sich angeblich Qualität. Alles, was bei Musik über das klingende Material hinausging, schien ausschließliche Sache einer willkürlichen Vereinbarung zu sein. Und es war die Pflicht eines jeden Komponisten, diese

Vereinbarung mit jedem Stück neu zu schreiben, so fein ziseliert wie sein Gehirn es eben zuließ.

Wenn man aber akzeptieren lernt, dass Musik anthropologische Konstanten kennt, dass viele Elemente der Musik auf viele Menschen in aller Welt auf eine unwillkürliche Art und Weise ähnlich wirken, dann wäre die Aufgabe des Komponisten eine andere: Nämlich zu erforschen, wie die verschiedenen Regeln des Musikalischen funktionieren, wie sie in einem neuen Kontext immer wieder neu zusammenwirken, um dem Hörer plausibles Hören zu ermöglichen und unwillkürliches Verstehen nicht zu verhindern. Eine neue Komposition wäre dann nicht mehr ein Laufsteg mehr oder weniger origineller Klänge, in dem man nur innerlich „ah“ und „oh“ rufen kann um am Ende pauschal zu sagen, dass es ganz toll oder unerträglich gewesen sei. Eine Komposition wäre dann eine Welt, deren Entfaltung man zuhören kann, eine Reise, auf die man gehen kann, ein Tanz, den man tanzen kann.

Neue Körperlichkeit für die Musik

Lange Zeit haben wir geglaubt, dass für das Musikhören das Stillsitzen unabdingbar sei. Die bürgerlichen Gesellschaften, in denen die abstrakte, die absolute Musik ihren Aufschwung in der Klassik und Romantik nahm, waren Stillsitz-Gesellschaften, im metaphorischen wie im realen Sinne. Bis heute gehört das Stillesitzen zur zentralen Verhaltensregel bei der Rezeption schwieriger Sachverhalte, man sitzt still, wenn man dem Entfalten von Gedanken zuhört. Wenn man also nun auch neuerdings bei Musik stillsitzen und zuhören musste, so dachten sich die Menschen um 1840, dann kann das nur deshalb sein, weil Musik nicht nur Untermalung bei fürstlichen Tafelfreuden und ein Privatvergnügen im Boudoir sein sollte, sondern mehr. Es dauerte bekanntlich hundert Jahre, bis man wirklich im Konzert stille saß und nicht ständig sein Gefallen, Missfallen und sein Desinteresse zum Ausdruck brachte. Wie wir ja schon vorher gehört haben, ist ernste Musik seitdem nicht mehr zum Vergnügen da, sondern zur Erbauung. Die Neue Musik in Deutschland hat diese Traditionslinie ungebrochen übernommen, soviel sie auch mit anderen Traditionen brach. Noch heute ist jedes Neue Musik Konzert in gewissem Sinne ein Erbauungskonzert – und es ist auch kein Zufall, dass die Städte, in denen Neue Musik heute auf ein anspruchsvolles Publikum zählen darf, Städte mit protestantisch-puritanischer Chromosomenlinie sind: Stuttgart, Berlin, London, Amsterdam, Freiburg, Strasbourg, Genève.

Diese religiöse Unterfütterung des Neue Musik Credos vom neuen Menschen durch neue Musik hat immer wieder Konzepte in die Musik eingeführt, die die Menschen darin bestätigen sollten, dass körperliche Immobilität etwas Besseres sei als Umherwandern, dass Stillsitzen Erhabenheit fördere und dass alle Musik im Grunde die nur die unperfekte Wiedergabe einer auf immer fixierten Struktur sei.

Das heißt, eine Partitur war ein Gebäude, in dem das, was stand, wichtiger erscheinen konnte, als der Wind, der durch es hindurchwehte und die Menschen, die durch es hindurchgingen. Das führte immer wieder in der Geschichte der Musik zu Papierkompositionen, Augenmusiken, die wenig mit der emotionalen und im Moment verflüchtigten Logik der Musik zu tun hatten, sondern mit der Logik des Niedergeschriebenen, Nachlesbaren: Die Zwölftontechnik war der erste bewusste explizite Versuch die Logik des Hörens der Logik des Sehens in einer bewussten künstlerischen Haltung konsequent unterzuordnen.

Musik war allerdings nur eine historisch kurze Zeit eine Stillsitzkunst, über die größten Strecken ihrer Geschichte und in den meisten Kulturen war Musik eng mit Bewegung, mit der eigenen und mit der beobachteten verbunden. Auch heute ist das wieder so. Im Autoradio, im Walkman und iPod, hören wir Musik im beweglichen Kontext; es gibt die Sound Walks als Kunstform, bei denen man durch ein Gelände geht und die Klänge, die man hört, in Beziehung zu seinem Körper setzen kann und so eine Logik des Bewegung über die zufällige Klangstruktur der Welt zieht. In Wandelkonzerten haben Komponisten seit den 1960er Jahren eben dies auch für gespielte Musik nutzbar zu machen gesucht. Aber all diese Experimente sind Randerscheinungen eines Musikbetriebes geblieben, der noch immer vorwiegend auf Stillsitzmusik setzt – und an diesem Beharren zugrunde gehen wird. Wenn heutige Kinder in der Schule nicht mehr 6 Stunden lang mit den Händen auf dem Pult dasitzen müssen, fehlt auch den Erwachsenen diese Konzentrationshilfe. Musik war nur eine kurze Zeit Stillsitzkunst, und wenn sie sich ein Weiterleben garantieren will, muss sie die Bewegungsformen des Körpers wieder in sich aufnehmen.

In einigen Musiktheatern von Georges Aperghis oder dem kanadischen Blue Rider Ensemble zum Beispiel sind die Musiker selber Schauspieler, jede zur Erzeugung der Töne notwendige Bewegung wird auch als Bewegung genutzt, um die künstlerische Botschaft des Werkes zu unterstützen. Mit den neuen Sensortechnologien wird immer mehr der ganze Körper zum musikspielenden Instrument und in gewisser Weise ein Konzert zum Theaterstück. Wenn man nach einem solchen Abend wieder in ein „normales“ Konzert geht, stellt man erstaunt fest, dass ein Stillsitzkonzert ja ebenfalls ein Theaterstück ist, ein müdes abgespieltes allerdings, in einer Inszenierung, die sich in 150 Jahren kaum verändert hat. Würde man das begreifen, wäre auch die Frage nach der Undurchdringlichkeit musikalisch-komplexer Strukturen keine mehr: der Körper wäre ein Musikübersetzer, der näher dran an der Musik ist als die Sprache – und weit genug davon entfernt um nicht mit Wiederholungen des bereits wahrgenommenen zu ermüden. Seit 150 Jahren weiß das Musikpublikum genau, wie wichtig das theatralische beim Konzert ist – aber die im Schreiben versunkenen Komponisten haben es lange Zeit vergessen wollen.

In einem gewissen Sinn kommen mir die großen Partituren der Neuen Musik wie Bauten einer jener unsichtbaren Städte Italo Calvinos vor:

„Nova Musica war eine Stadt, in der jeder Baumeister den neuesten, kühnsten, den noch-nie-dagewesensten, raffiniertesten aller Paläste bauen wollte. Paläste, die von der Straße nicht erkennen ließen, aus welchem Fenster die Geliebte hinausschauen würde, in deren Inneren man nie wusste, welche Türe wohin führte. Paläste, in denen man sich alle Mühe gab, die Pforten auf geschickte Weise zu verstecken, denn sichtbare Pforten sind peinlich fürs Auge und gefährlich, weil Unberufene jederzeit eintreten könnten. Jede Generation von Architekten empfand die Arbeit ihrer Vorgänger noch als ein wenig zu simpel: man schnitzte neue Labyrinth in die Pforten und in die Flure, man ersetzte wirkliche Teppiche und Bilder durch Schattenrisse ihrer selbst (das war eleganter und nicht so offensichtlich), es wurde überall stilisiert, verziert, entkleidet und überwuchert. Treppen galten bald als überholt, Fenster als sentimental, Türen als sinnlos, da niemand mehr durch sie hindurchgehen wollte.

Immer größer wurden dabei die Gebäude, immer feiner das Handwerk ihrer Handwerker, die aus allen Ländern der Erde herbeiströmten: Die Leute von Musica Nova, dieser Stadt an der Grenze des Fruchtlandes, zahlten gut und schätzten die feine Arbeit aus kostbaren Materialien, hüllten sich in Gewänder aus exotischer Wolle und feinsten Seide. Was kümmerte es schon, wenn die Palasttore nunmehr so gut versteckt waren, dass niemand sie finden konnte, dass die Gebäude, die anfangs so grandios und prachtvoll gewesen waren, nun in ihrem Inneren mühsam, verstopft und unwegsam erschienen und von außen nur noch blinde Mauern zeigten. Dass es nunmehr zwei Arten von NovaMusicianern gab, jene, die in ihren Palästen gefangen, nie wieder das Sonnenlicht sehen konnten, und jene, die draußen ihren Geschäften nachgingen, die Vorstadt bevölkerten, in denen schlichte aber wohnliche Häuser standen, von denen die Palastbewohner anfangs nur mit Widerwillen sprachen. Schließlich aber half auch Verachtung nichts, viele der Palastbewohner, wollten sie nicht Hungers sterben, zogen in diese einfache Hütten um, in denen das Gewohnte verführerisch einfach war.

Nur noch gelegentlich, an festlichen Tagen, stiegen sie hinauf zu den Palästen, stießen die verborgenen Türen auf, und wandelten durch ziselierte Gänge und avancierte Labyrinth mit Schauer und Stolz. Schon lange hatte man aufgehört, neue Paläste zu bauen, die Baumeister, die die Akademien von Musica Nova absolvierten, schleppten sich ihre Steine selbst herbei, indem sie Wände und Ornamente der alten Paläste plünderten oder selber in alle Welt wanderten, um irgendwo anders neue Paläste zu bauen.

Dort angekommen merkten sie, dass es inzwischen neue Arten von Gebäuden gab. Sie hießen Flughäfen und Bahnhöfe, und waren viel größer, heller, weiter und imposanter als alle Paläste von Musica Nova zusammen. Erstaunt fragten sie, wer denn diese Paläste bewohne, und warum Krethi und Plethi hier durch große Pforten Einlass fänden. Sie konnten es gar nicht fassen, als man ihnen erzählte, dass niemand hier wohne: Dass im Gegenteil jeder nur hierher kam, um anderswohin zu gehen, um mit seinem eigenen Körper eine Verbindung zu schaffen zwischen hier und dem anderswo. „Und der Stuck? Und die Fensterblenden?“ fragten die Musicanovaner empört. „Gibt es denn keinen heiligen Anspruch mehr, keine Originalität, keine Raffinesse. Ist alles nur noch Trasse und nichts mehr Labyrinth?“ - „Wir lieben den Wind“, sagten die Bahnhofsbenutzer, „das himmlische Kind.“

Vom Ende der Partituren

Hier kommt vielleicht die wichtigste Öffnung der Neuen Musik in der Auseinandersetzung mit den anderen Musiken der Welt ins Spiel: eine neue Begegnung mit der Improvisation. Solange die geschriebene Partitur das Um und Auf westlichen Komponierens bleibt, wird sie viele der eben angesprochenen Wandelprozesse nicht mit vollziehen können – weder das Wiederentdecken der emotionalen Logik noch das Wiederentdecken des Körpers in der Musik.

Improvisation hat einen schlechten Ruf, weil die Notendarbeit des westlichen Musikers von Improvisatoren ideologisch als „beschränkt“ gebrandmarkt und die Improvisation als Feier der Freiheit ausgerufen wurde. Woraufhin es nur wenig brauchte, um die meisten Improvisatoren mit Recht als Konventionstäter zu entlarven, die die immer gleichen Floskeln gebrauchten und, bei freien Gruppenimprovisationen sogar immer wieder die gleiche akkumulative Form: leiser vereinzelter Beginn, dann anschwellende Turbulenz, chaotische Höhepunkte, bis keiner mehr weiß, was man in diesem Tumult noch spielen soll, langsames Abschwollen, Ausfasern, Ende.

Mit einem gewissen Recht sagten da die schreibenden Komponisten, dass ihre eigenen Werke viel innovativer sein, und in gewisser Weise auch freier, weil sie nicht den Formgesetzen der Gruppendynamik gehorchen mussten. Dem ganzen Disput liegt aber ein Missverständnis zugrunde: jenes nämlich, dass Improvisation irgendetwas mit Freiheit im Sinne von Regellosigkeit zu tun habe. Im Gegenteil, könnte man mit Blick auf die vielen improvisierenden Musiker Indiens, Chinas, Javas und der arabischen Welt ausrufen: Improvisation ist in den allermeisten Kulturen nicht gleichbedeutend mit Regelfreiheit, sondern ist eine strengste Disziplin des Geistes – und der Ohren. Ich benutze deshalb seit einiger Zeit den Begriff der Komprovisation für diese Arten von

Improvisation, die auf Regeln und inwendig beherzigten Strukturen aufbauen, also quasi Schnittmengen zwischen komponierter und frei improvisierter Musik bilden.

In einer solchen Komprovisation muss ein Musiker nicht nur zu jedem Zeitpunkt wissen, wo in einem komplexen Formschema man sich gerade befindet, man muss sich auch immer wieder der Umgebung, der anderen Musiker, des Publikums gewahr werden – während man spielt.

Eine Wachheit, die gesteigert wird, durch den entscheidenden Unterschied zwischen improvisierten und komponierten Formen: der Umgang mit der Erinnerung. Eine Improvisatorin sammelt vom ersten Moment an Erinnerungen an die Musik an, die sie spielt, gespielt hat, spielen wollte. In guten Improvisationen hört man, wie sich langsam eine Erzählung aufbaut, ein Spiel mit Vergangenen und Vorahnungen des Kommenden. Dabei hat der Improvisator kein Papier, um einen Plan zu notieren, keine Notizen, um das Gewesene festzuhalten – alles muss man an verschiedenen Stellen im Gehirn, im Körper, im Instrument speichern, um es dann in den Strom des Erzählten einzufügen.

All das beschreibt den Vorgang der Solo-Improvisation sehr genau – aber wie ist es in Gruppen? Wie kann man auf diese Weise in Gruppen improvisieren, ohne auf billige Tricks zurückzufallen? An diesem Punkt, so glaube ich, besteht der fruchtbarste neue Kontaktpunkt zwischen der Partiturtradition des Westens und den mentalen Disziplinen anderer Kulturen: In einem gewissen Sinne scheint mir die tausendjährige Partiturtradition des Westens eine andere Art von Übung zu sein, eine Vorbereitung auf das Improvisieren in Gruppen. Unsere Gesellschaften werden immer flüchtiger, alle sozialen Trends zielen auf eine De-Stabilisierung des Alltags, die jeden Menschen auf der Welt erfasst. Wir treten aus der noch immer dominanten bäuerlichen, Land und Boden betonenden Kultur über in eine viel instabilere, offenere Welt, in der die Regeln ständig wechseln, und in der das Schriftstück, der lebenslange Arbeitsvertrag, die unauflösliche Bindung an einen einzigen Staat für immer mehr Menschen vergilbte Märchenbilder aus einer trauten Vergangenheit sind.

Wir haben lange in vielen Partituren gelebt, Partituren, die immer strenger und genauer wurden, um immer mehr Improvisation auszuschließen, um die Schrecken der Unsicherheit fernzuhalten. Nicht zufällig erreichen die Partituren den Höhepunkt des Kontrollwahns schon bald nach dem verlorenen Krieg in den 1950er Jahren, in Frankreich, Deutschland und Polen. Man hatte erfahren, dass Unsicherheit, das Versagen der eigenen Lebenspartitur das Schlimmste war für Menschen. Die erste Antwort darauf war: bessere, strengere, fehlerlosere Partituren. Doch das hat nicht funktioniert – jene Elephanten, die die Welt und uns auf ihrem Rücken tragen, können leider Partituren nicht lesen.

Mir scheint, dass es in einer Welt, in der die Konflikte sich eher häufen werden als abzunehmen, in der zunehmend unsicher werden wird, wer Recht und Unrecht hat, in der alle bald alles über alle erfahren können, keine Welt sein wird, die noch mit Partituren allein bewältigbar sein wird. Aber auch eine gezwungenermaßen unablässig notdürftige Improvisation wäre in einer solchen Situation ebenso unangebracht wie gefährlich. Wir brauchen, in der Musik wie im Leben eine Synthese dieser beiden Lebensformen, eben „Komprovisationen“.

„Die MusicaNovaner Architekten sahen sich Bahnhöfe und Flughäfen, die Paläste des Windes, lange und sehr genau an. Dann sagte einer:

- Warum wohnt denn eigentlich niemand in ihnen?

Die anderen lachten:

- Weil man nie weiß, ob man am Morgen an dem Ort aufwachen wird, an dem man abends eingeschlafen war.

- Tja, sagte der erste, dann muss man eben lernen, in den Wind zu bauen.

- In den Wind? fragten die anderen

- Ja, sagte der erste, Gebäude im Wind, die sich immer verändern, über die Erde wandern und doch ein Zuhause sind für unsere müden Körper!

- Du bist verrückt, sagten die Musicanovaner, aber was bleibt uns übrig?

- Und wisst ihr, womit wir sie einrichten werden? fragte der erste.

- Sag's uns!

- Mit ganz neuen Möbeln, mit Gebilden aus Luft, die wie ein Vogel im Sturm bei uns bleiben, auch wenn sie nie dieselben sind.

- Du meinst, mit Musik?

- Ja, sagte der erste, mit Musik.“

Sein Zuhause Komponieren

Wie aber komponiert man nun im Wind? Ich habe in meinen Werken eine sehr persönliche, aber in ihrer Technik auch überpersönliche Art und Weise des Komponierens im Wind gefunden. Meine Art der Komprovisation ist eine Form algorithmischer Komposition, die wesentlich vom Erfahrungsschatz der improvisatorischen, klanglichen, rhythmischen Inspiration der Musiker geprägt wird, die diese Komposition beleben.

Anstatt also den Computer als Black Box einzusetzen, der undurchsichtige Entscheidungen trifft, verlege ich den Ort dieser nicht weniger undurchsichtigen Entscheidungen in diesen Kompositionen in den musikalischen Dialog zwischen den Musikern, in jenen unsichtbaren und jenseits des vergänglichen Momentes nicht mehr zugänglichen Raum zwischen Realität und musikalischer Projektion, den die Musiker mit ihren Hörern teilen, ja in dem in vielen Fällen das Wissensgefälle zwischen Hörern und Musikern eingeebnet ist: keiner von beiden weiß, wie es im nächsten Moment

weitergehen wird, beide müssen ähnlich schnell auf jede Volte, die aus der Dynamik der Gruppe entsteht, eingehen.

Dazu haben Menschen ein eingebautes Instrumentarium, das ihnen schon beim herkömmlichen Musizieren hilft, aus Einzeltönen Bedeutung und aus einem Konzert ein Erlebnis zu machen: ihre soziale Kompetenz, zuverlässig und auf vielen Ebenen Beziehungen zu anderen Menschen aufzubauen und am Leben zu erhalten.

Anders als die Strukturfetischisten, denen ihre Architraven und Streben wichtiger waren als die Klänge, anders als die Klangtünftler, denen die meditative Betrachtung ihres Materials jedes Opfer an Verständlichkeit und Bedeutung wert schien, anders schließlich als die Expressivisten, denen jede radikal-rotzige Willkürlichkeit als legitimer Ausdruck ihrer genialischen Künstlerpersönlichkeit nachgesehen wurde – anders als Erzeugnisse all dieser verschiedenen Formen der Egomane sind komprovisierte, im Wind der Kulturen schwebende Werke verbindlich in einem neuen Sinn.

Sie stehen irgendwo im Niemandsland zwischen zwei Forderungen an Künstler, die beide an sie herangetragen werden – und beide nicht passen

"Die eigene Stimme (er)finden"- "Do your personal thing"- "Eine unverwechselbar individuelle Sprache sprechen": Drei Minimalanforderungen an jeden Künstler heute. Das sind sehr neue Forderungen, nicht viel älter als 200 Jahre. Und nur im Abendland wirklich akzeptiert.

"Die Stimme der Ahnen in sich wiederfinden"- "Do the holy thing"- "Eine komplexe, tradierte Sprache beherrschen": In mehr als 95% der Menschheitsgeschichte und in mehr als 99% aller Kulturen waren dies die Minimalanforderungen an Künstler.

Doch für interkulturelle Komprovisatoren ist das Neuere nicht unbedingt das Interessantere. Das Individuelle nicht das Wahre. Das Eigene nicht wesentlicher als das Überkommene.

Gleichzeitig geraten sie aber mit jeder ihrer künstlerischen Taten in Widerspruch zu diesen Erkenntnissen: So wie sie hat schließlich noch niemand gearbeitet. Und mit Grund: Zu vielfältig sind die möglichen Begegnungen von Kultur zu Kultur. Alle kulturell beheimateten Künstler sind gleich monokulturell, jeder plurikulturelle Künstler ist auf seine Weise plurikulturell.

Es kann keine Tradition plurikultureller Kunst geben. Es gibt keine Schulen, keine probaten Techniken. Alles, was sie tun, befremdet, ist in einem gefährdeten Sinne neu,

eine Sprache, ein privates Esperanto, dessen einzige Sprecher mit ihnen sterben werden.

So kommt es, dass gerade sie, die das eurozentrische Primat des Individuums anzweifeln, weil sie seine kulturelle Bedingtheit wahrnehmen, selber zu einer Individualität gezwungen sind, die einschneidender ist als die des wildesten abendländischen Rebellen. Dieser rebelliert gegen eine übermächtige Struktur meist in der Hoffnung, bald darauf selbst am Drücker zu sitzen. Bei ihnen gibt es diesen unterschweligen Vater/Sohn-Konflikt kaum – welchen ästhetischen Definitionsvorsprung könnte die noch weitgehend monokulturelle Vätergeneration auch über sie haben.

Für sie sind die neuen Erkenntnisse der positiven Psychologie (die untersucht, wie der Mensch ist, wenn er als geistig gesund gilt – und wie er es schafft, gesund zu bleiben), der Emergenzforschung (die untersucht, wie komplexe und lebensfähige Strukturen aus vielen Einzelphänomenen entstehen), der Netzwerkforschung (die untersucht, wie sich Informationen und Verbindungen ihren unvorhersehbaren Weg von Mensch zu Mensch bahnen) wesentlicher als jede konfrontative Abgrenzung zwischen Alt und Neu.

Gemeinsam ist all diesen Forschungen, dass sie sich nicht auf Wiederholbares konzentrieren, sondern auf Momentanes, nicht auf Legitimation durch einem „heiligen“ Text sondern auf Stimmigkeit in der Konjunktion verschiedener Bewusstseins- und Wissensströme, nicht auf das Sperrige, sondern auf das Glückhafte.

Dieses letzte Begriffspaar ist wohl das potentiell anstößigste in dem Kontext meines Vortrages und bedarf daher der Erläuterung. Besteht nicht die *raison d'être* eines Musikschafterns, das sich als „neu“ versteht, gerade im Errichten von Widerständen und Sperren gegen die Flut des Verhübschten, des Kommerziellen, des Stromlinienförmigen, des Angepassten? Weil glückliche Zufälle sich so oft als Manipulationen erwiesen haben? Weil nicht nur Denker, sondern auch Taschenspieler flexibel und flink sein können, wie es Matthias Claudius einmal so schön formulierte:

„Worte sind nur Worte, und wo sie so gar leicht und behende dahin fahren, da sei auf deiner Hut, denn die Pferde, die den Wagen mit Gütern hinter sich haben, gehen langsameren Schrittes.“

Das ist alles nicht von der Hand zu weisen - und doch ist eine Erkenntnis des Lebens und Wirkens in einer ent-fremdeten Welt diejenige, dass Sperren und Widerstände auch nicht mehr das bewirken können, was sie einst versprochen. In einer Welt voller geordneter Flussbette, in denen alle Informationen von oben nach unten, vom wenigen Individuen zur breiten Masse flossen, eine Welt, in der alle Heimaten gewachsen und

alle Identitäten vorgegeben sind, in einer solchen Welt braucht man das Sperrige, das Inkommensurable, das Widerständige vielleicht wirklich wie die Luft zum Atmen.

Aber in einer Welt, in der ein Wind uns über alle Grenzen und in alle Himmelsrichtungen wehen kann, in der es kein Zuhause mehr gibt außer jenes, das man sich selber komponiert, und keine Sicherheit als die, dass auch morgen alles anders sein wird als gestern – in einer solchen Welt ist es wichtiger, was uns verbindet. Wir leben in einer Welt, in der das Trennende, Vereinzelnende, Sperrige, das Unanheimelnde bei weitem das überwiegt, was in ruhigeren Epochen als das Etablierte, Fette, Bräsiges gegolten hätte – jene alte gemütliche Welt unserer Kindheit, gegen die Widerstand zu leisten einst so sinnvoll erschien.

In einer solchen Zeit bekommen selbst solche Arten des Zuhause-seins wie sie ein flüchtiges, in Sekunden verklungenes Musikstück uns ermöglichen kann, eine gesteigerte Bedeutung. Nach all dem bisher Gesagten dürfte klar sein, dass ich damit keinerlei Rückwärtsschau meine. Nein, wir leben in interessanten Zeiten – im Sinne des altchinesischen Fluches – Zeiten, in denen das Wort Komponieren sich nicht mehr nur auf die Musik erstrecken kann.

Aber auch in der Musik sind die Ideologien, die Materialschlachten, die Bewusstseinskämpfe schal geworden. Wenn wir und wenn die Musik diese Zeiten überleben soll, müssen wir, jeder von uns lernen, unser eigenes Zuhause zu komponieren. Und daher: Ein Kreis aus Klang um uns, eine Beziehung aus Klang zwischen uns zu ziehen, in deren Schutz wir einander alles geben können, was wir lieben.

Berlin, 8./9. November 2006.

ⁱ Dirk Baecker: Gesellschaft als Kultur. Lettre International Heft 45, 1999 S.56ff.

ⁱⁱ ebda

ⁱⁱⁱ Slavoj Žižek, Ein Plädoyer für die Intoleranz, 1998, S.20.

Vita

Sandeep Bhagwati, 1963 in Mumbai/Bombay, Indien geboren, lebt seit seinem 5. Lebensjahr in Europa. Er studierte am Mozarteum Salzburg und der Münchner Musikhochschule bei Lehrern wie Boguslaw Schaeffer, Wilhelm Killmayer, Edison Denisov und Hans-Jürgen von Bose. Seine Ausbildung in Computermusik erhielt er am IRCAM/Centre Pompidou, Paris.

Neben der klassischen Arbeit als Komponist widmet er sich dem Erforschen neuer Theaterformen mithilfe des Computers und der neuen Medien sowie dem multimedialen Performance- und Installationsbereich. Er publiziert seit Jahren theoretische Texte zu aktuellen Fragen der Ästhetik, Kunstproduktion und Globalisierung; ein wesentlicher Aspekt ist für ihn dabei die Auseinandersetzung mit den Musikkulturen Asiens. Seit 2000 ist er Professor für Komposition und Multimedia an der Musikhochschule Karlsruhe.

Neben Orchester-, Vokal- und Kammermusik hat er vier Musiktheaterwerke geschrieben, die er auch mehrfach selbst inszeniert hat. Seine letzte Oper "Ramanujan" wurde bei der Münchener Biennale 1998 uraufgeführt. Sandeep Bhagwati war künstlerischer Leiter der Konzertreihe „KammerMusikUtopien“ am Gasteig München; er gründete mit Moritz Eggert in München 1991 das zweijährliche Festival „A*Devantgarde“ und hat in Karlsruhe mit seinen Studenten das Festival „KIAngriffe“ ins Leben gerufen. Er war Gast-Komponist am IRCAM/Centre Pompidou, am ZKM Karlsruhe und am Institut für Elektronische Musik Graz. In der Saison 1999/2000 war er Composer-in-Residence des Orchesters der Beethovenhalle Bonn. Seine Arbeit wurde u.a. mit dem Europäischen Kompositionspreis der Akademie der Künste Berlin, zweimal mit dem Ernst-von-Siemens Förderpreis und verschiedenen Residenzen im In- und Ausland ausgezeichnet.