

# zwischen mythos und Kooperation

## TRANSKULTURELLE REZEPTION WESTLICHER KOMPONISTEN IN HISTORISCHER PERSPEKTIVE

VON CHRISTIAN UTZ

Die Musik der Gegenwart zeichnet sich durch ein ausgesprochenes Paradox aus: Zum einen ist das Konstatieren ihrer Vielgestaltigkeit, ihres stilistischen, kulturellen und ästhetischen Pluralismus zum Gemeinplatz der Musikpublizistik geworden. Scheint die Komplexität dieser Situation evident, so ist es umgekehrt umso verblüffender, dass eine Konvergenz, wenn nicht Standardisierung kompositorischer Denk- und Vorgehensweisen im internationalen Vergleich ebenfalls kaum von der Hand zu weisen ist: Ob ein neues Werk nun von einem Komponisten / einer Komponistin aus Köln, Paris, Mailand, Peking, San Francisco oder Johannesburg geschaffen wurde, ist oftmals nicht mehr zu entscheiden. Kein Konzept scheint zunächst in der heutigen Musik so fragwürdig geworden zu sein wie das einer spezifischen lokalen oder regionalen Identität oder gar «Ethnizität». Diese Situation wiederum verursacht seit den 1990er Jahren auf sich langsam verbreitender Basis eine intensive kompositorische wie publizistische Auseinandersetzung mit Prozessen und Techniken musikalischer Identitäts(de-)konstruktion.

Die paradoxe Spannung zwischen internationaler Standardisierung und individueller Diversifizierung ist insgesamt charakteristisch für die Verfasstheit der Künste im Zeitalter kultureller Globalisierung, wie sie von Stuart Hall und anderen beschrieben wurde.<sup>1</sup> Der Export westlicher Normen – die Homogenisierung der globalen Kultur – ist im Falle der Musik bedingt durch das weiterhin bestimmende Ausbildungsmonopol der Musikinstitutionen in Westeuropa und den USA, die Diversifizierung, Differenzierung durch die Tatsache, dass eine zunehmende Anzahl weithin «entwurzelter» Musikschaffender aller Kontinente und Nationalitäten sich mit der Hervorbringung neuer Musik auseinandersetzt, unterstützt von neuesten Informationstechnologien und einem ins Heterogene globalisierten kulturellen Gedächtnis. Der daraus hervorgehenden Akzentuierung kultureller Differenz in den neuen Kunstmusi-

ken Asiens, Afrikas und Lateinamerikas ist in jüngster Zeit zunehmend Aufmerksamkeit entgegengebracht worden und legt das Projekt einer «interkulturellen Kompositionsgeschichte» nahe.<sup>2</sup>

Die Versuche zur Ausblendung des ethnischen Moments in weiten Teilen der neuen Musik waren zunächst vorrangig ein Erbe der politisch-musikalischen «Stunde Null» um 1945, in deren Folge mit dem Serialismus eine kompositorische Eigenlogik ausgebildet wurde, die jeglichen Sprachcharakter, jegliche rhetorische, semantische Komponente aus der Musik herauszulösen suchte und damit ein in sich festgefügtes Gegenmodell zum Missbrauch sprachanaloger Botschaftsvermittlung durch Musik in den totalitären politischen Systemen der unmittelbaren Vergangenheit (vor allem im Nationalsozialismus) zu etablieren suchte.

Auf denselben soziohistorischen Hintergrund ist auch John Cages Konzeption einer Musik «frei von Vorlieben und Abneigungen» zurückzuführen: Die Übertragung des aus dem Huayan-Buddhismus abgeleiteten Modells der «wechselseitigen Durchdringung und Nicht-Behinderung» auf ein nicht-intentionales Kontinuum aus Klang und Stille kann gleichfalls als Versuch verstanden werden, Musik von jeglicher Form von Grammatik und Idiomatik zu befreien (und entstand nicht von ungefähr in engem Dialog mit Boulez' frühen seriellen Verfahren).<sup>3</sup> Aber auch ein Serialismus und Unbestimmtheit ästhetisch wie gesellschaftlich so konträres Phänomen wie der Neoklassizismus Igor Strawinskys (der mit dem italienischen Faschismus sympathisierte)<sup>4</sup> beruhte schon auf einer Abkehr von der ethnisch-national definierten musikalischen Sprachhaftigkeit der nationalrussischen Schule bzw. der neo-nationalen eigenen Werke vor 1917. Einzig Béla Bartók ließ nicht von seinem Hybriditätskonzept aus Volks- und Kunstmusik ab, auch wenn dessen ursprünglich neo-nationalistische Komponente durch die Ereignisse der Zeitgeschichte am Ende stark gebrochen und sein Entwurf seit den 1930er Jahren zunehmend universalistisch akzentuiert war.<sup>5</sup> Namentlich für entscheidende Wendungen in der Kunstmusik der Türkei (in den 1920er-Jahren) und Chinas (in den 1980er-Jahren) spielte Bartóks Ansatz eine prägende Rolle.<sup>6</sup>

TRUONG TAN, VIETNAM:  
«ANBETUNGSWÜRDIGE MÄNNER», 1995  
LACKARBEITEN, 3 TAFELN; BESITZ DES KÜNSTLERS

Noch die post-serielle «Sprachkomposition» der 1960er-Jahre, die ihre Tradition bis heute fortschreibt, liebäugelte mit einem rigorosen Ausschalten semantischer Komponenten von Sprache(n) bis hin zu György Ligetis *Aventures*, die (ausgehend von Mauricio Kagels *Anagrama*) auf einem organisierten System asemantischer, nicht mehr an konkrete Sprachen gebundener Laute beruhten. Zugleich freilich war die Sprachkomposition das Feld, von dem aus die Dynamik einer Kompensation solcher «Sprachnegation» ausging: Durch eine geradezu babylonische Fülle von Sprach- und Artikulationssystemen etwa zeichnete sich Dieter Schnebels *Glossolalie 61* (1960-65) aus und auch Karlheinz Stockhausens Universalismus der 1960er-Jahre, der in den äußerst umstrittenen elektronischen Werken *Telemusik* (1966) und *Hymnen* (1965-67) gipfelte, lässt sich auf den ins Globale ausgeweiteten Versuch einer Rückgewinnung von Sprachlichkeit verstehen, als dessen kaum weniger fragwürdige Negativfolie Kagels *Exotica* (1971/72) erscheinen.<sup>7</sup>

Freilich sind ein solcher Universalismus, der auf einer Konfrontation, Verknüpfung oder (im Falle Stockhausens) «Intermodulation» kultureller Idiome aufbaut, und die von den Protagonisten proklamierte «universelle» Bedeutung der beschriebenen sprachkritischen Konzepte nach 1945 nur zwei Seiten derselben Sache. Beide sind letztlich nur vor dem Hintergrund der spezifischen Bewegungen der westlichen Kultur- und Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu verstehen und werden somit als «abendländischer Sonderweg» erkennbar. Ihr Universalismus erweist sich als besonders nachhaltig lokal bedingt, die Aneignung kultureller Idiome, die meist folgerichtig weiterhin als «fremd» oder gar «exotisch» bezeichnet werden, erfolgt einzig innerhalb einer werk- oder epochenspezifischen Logik. Hier ist ein entscheidender Punkt in der Diskussion musikalischer Interkulturalität erreicht, der auch von Helmut Lachenmann jüngst in verschiedenen Gesprächen zugespitzt wurde. Ausgehend vom Gegensatz zwischen der europäischen Kunst als Denken, Negation, Gesellschaftskritik und anderen kulturellen Kunsttraditionen, in denen diese Begriffe nicht greifen würden (eine vielleicht anfechtbare Voraussetzung), forderte Lachenmann, sich dieser «anderen» Welt und ihren Wertmaßstäben, ihren anderen Geborgenheiten existenziell auszusetzen: «Ich finde, dieses Moment des Widerstands gehört für mich als Europäer irgendwie dazu, um das [gemeint ist die japanische Shō-Musik] nicht bloß als (wie ich das auch einmal genannt hatte) «außereuropäisches Frischfleisch» für die kaputte, überdrüssige europäische Welt zu konsumieren oder touristisch darin herumzuspazieren, und solange man noch die Rückfahrkarte in der Tasche hat, um zu Hause wieder Beethoven zu hören, geht's ja. Aber einmal einer Welt ausgesetzt zu sein, in der das die Geborgenheit darstellt, das ist ja eine existenzielle Herausforderung.»<sup>8</sup>

Dabei lässt Lachenmann freilich offen, welches die kompositorischen Konsequenzen einer solchen sich «mit Haut und Haaren» ins «Andere» hineinbegeben-

den Haltung sein könnten, und auch, ob er in seiner eigenen Musik daraus Konsequenzen gezogen hat.

Zum einen scheint in diesen Worten die emphatische Skepsis der europäischen Musik nach 1945 gegenüber kulturell kodierter musikalischer Idiomatik insgesamt durch, die sich in der Kritik an den Aneignungsstrategien der New Age-Bewegung und kommerzieller Weltmusik seit den 1970er-Jahren verstärkte. Zum anderen machen sie ein Angebot, sich kompositorisch-existenzial auf interkulturelle Prozesse einzulassen, wenn auch kaum konkret greifbar wird, wo und wie die Grenze zwischen dem (oberflächlichen) «Herumspazieren» und dem (substantziellen) «Ausgesetzt-Sein» zu ziehen wäre.<sup>9</sup> Anhand einer skizzenhaften Darstellung wesentlicher Paradigmen der transkulturellen Rezeption westlicher Komponisten seit 1950, die ich mit Mythos, Pragmatismus, Durchdringung, Differenz und Kooperation fassen möchte, soll nun diese Polarität aufgebrochen und differenziert werden.

## ARBEIT AM MYTHOS

Eine Möglichkeit der Differenzierung transkultureller Rezeption ist der Blick auf vorkompositorische Stadien und eine kritische Untersuchung der dabei herangezogenen schriftlichen und mündlichen Quellen. Freilich ist es oft ein Leichtes, aus der gesicherten Position des Heute diese Quellen als unzureichend einzustufen und damit den Rezeptionsprozess insgesamt in Frage zu stellen. Je vager die Quellen, desto stärker scheint oft die Tendenz im Anschluss an den musikalischen Exotismus, das «Andere» als Mythos zu konstruieren, oft mit Bezug auf archaische Traditionen, die ahistorisch und ohne Kritik an ihrer Auslegungstradition rezipiert werden, desto stärker auch die Tendenz, sich auf konzeptuelle ästhetische oder philosophische Positionen und nicht auf musikalische Idiome oder Praktiken zu beziehen. John Cages Rezeption des Zen-Buddhismus auf der Basis von Daisetz T. Suzukis Schriften und Vorlesungen und anderer Quellen kritisierte sogar ein sonst so einfühlsamer Interpret wie Umberto Eco als «mythologisches Surrogat für ein kritisches Bewusstsein».<sup>10</sup> In der Tat wurde der ambivalente institutionelle und politische Kontext des Zen in Japan sowohl von den Vermittlern als auch von den amerikanischen Künstlern der 1930er- bis 1950er-Jahre vollkommen ausgeblendet – «das Irrationale und Spontane» des Zen wurde «hervorgekehrt und gegen die herrschenden Konventionen sowie die rationalistischen Wissensformen der Industriegesellschaft ausgespielt».<sup>11</sup> In differenzierter Form ließe sich vielleicht eine ähnliche Kritik auch an der sich im vergangenen Jahrzehnt intensivierenden Rezeption der Philosophie der Kyōto-Schule (aus deren Umkreis auch Suzukis Lesart des Zen hervorging) etwa durch Helmut Lachenmann, Hans Zender und Toshio Hosokawa anführen. Nationalistische und kultur-essenzialistische Aspekte namentlich in Keiji Nishitanis Denken wurden im Rahmen dieser Diskussion bislang kaum thematisiert.<sup>12</sup>

John Cage gelang durch die mithin zweifellos selektive Rezeption des Zen eine musikgeschichtlich eminent bedeutsame Emanzipation vom dominanten europäischen ästhetischen Diskurs und eine umfassende Befreiung klanglicher Wahrnehmung, deren Wirkung bis heute anhält. Seine Aneignung asiatischer Quellen habe ich versucht durch drei Faktoren zu charakterisieren: Pragmatismus (unmittelbare Anwendbarkeit, etwa indem nur die «technische Seite», aber nicht die Auslegungstradition des altchinesischen Orakelbuchs *Yijing* rezipiert wurde), Radikalität (Zuspitzen der rezipierten Fragmente im Rahmen bestimmter ästhetischer Zielsetzungen) und Utopismus (z. B. in der Generalisierung bestimmter Aspekte des Zen und des Huayan-Buddhismus zur Konstruktion eines unbegrenzten Kontinuums aus Klang und Stille).<sup>13</sup>

Eine ganz entscheidende Facette wird hier also deutlich: Transkulturelle Rezeption dient immer auch einer inner-kulturellen Positionsbestimmung, und der Umgang mit den rezipierten Elementen wird dadurch ganz entscheidend mitbestimmt. Kritik im Rahmen postkolonialer Perspektiven an einer verfälschend-mythologisierenden, post-exotistischen Projektion «sakraler Sehnsüchte», die sich im weitgehend durchrationalisierten Diskurs der neuen Musik herausbilden, ist sicher notwendig; Cages Musik der 1950er-Jahre kann davon ebenso betroffen sein wie Musik unserer unmittelbaren Gegenwart.<sup>14</sup> Zum anderen wäre wohl zu unterscheiden zwischen unreflexiv mythologisierenden Rezeptionsvorgängen und einer kreativen Auseinandersetzung mit Mythos, Ritual und spiritueller Erfahrung als einem offenen «Begegnungsraum der Kulturen» (Hans Zender),<sup>15</sup> wie er vielleicht in der Musik Giacinto Scelsis am nachhaltigsten manifest wird. Aber auch asiatische Komponisten rekurren immer wieder auf existenzielle, strukturelle und spirituelle Dimensionen mythologischer und archaischer kultureller Schichten, nicht zuletzt bestimmt durch den Wunsch, damit eine Perspektive zu schaffen, die über den simplen Kulturdualismus Ost/West bzw. über kulturalistisches Denken insgesamt hinausweist.

## PRAGMATISMUS, DURCHDRINGUNG, DIFFERENZ

Das Beispiel Cage zeigt, dass sich mythologisierende und pragmatische Komponenten der transkulturellen Rezeption nicht immer deutlich voneinander trennen lassen. Die postkoloniale Kritik zielt aber ohnehin auf beide Komponenten: auf die mythologisierende Vereinfachung komplexer kultureller Systeme ebenso wie auf die Instrumentalisierung des «Anderen» für die eigenen Zwecke. Als prototypisch für Letztere mag das Zitat Steve Reichs aus den 1970er-Jahren gelten: «Ich glaube, dass die nicht-westliche Musik gegenwärtig die wichtigste Quelle neuer Ideen für westliche Komponisten und Musiker ist. [...] Für einen Komponisten kann nur diskutabel sein, Musik mit den eigenen, d. h. westlichen Klangmitteln im Licht der Kenntnis von nicht-

westlichen Strukturprinzipien zu schreiben. Die strukturellen Ideen der nicht-westlichen Musik sind in Beziehung zu setzen mit den Instrumenten und dem Tonsystem, mit dem man aufgewachsen ist!»<sup>16</sup> So kategorisch und aus heutiger Sicht simplizistisch Reich Eigenes und Fremdes trennt und so utilitaristisch seine Aneignung der nicht-westlichen Idiome in der Analyse erscheinen mag, so bemerkenswert ist doch gleichzeitig der Perspektivenwechsel, der durch seine ethnologisch-kritische sowie aktiv-lernende Auseinandersetzung mit westafrikanischer Trommelmusik, balinesischem Gamelan und jüdischen religiösen Gesängen vollzogen wurde.<sup>17</sup> Die Rezeption nordindischer Hindustani-Musik in zentralen Werken La Monte Youngs, Terry Rileys und Philip Glass' beruhte ebenfalls auf detaillierten ethnologischen und praktischen Kenntnissen.<sup>18</sup>

In Europa sind im Gegensatz zu Reichs pragmatischer Nüchternheit transkulturelle Rezeptionsprozesse meist in umfassende ästhetisch-konzeptuelle Entwürfe eingebunden, die sich durchaus in der Tradition der Moderne als «Heteroglossia» (Michail Bachtin),<sup>19</sup> also als eine selbstreflexiv und komplex in unterschiedlichste Richtungen ausgreifende Mehrsprachigkeit, verstehen lassen und dabei das Rezeptionsmodell der *Durchdringung* ausbilden, zum Teil gar explizit in Anlehnung an Goethes Konzept einer «Weltliteratur».<sup>20</sup> Dabei sind die Akzente freilich unterschiedlich gesetzt: György Ligeti knüpft kompositionstechnisch zwar in mancher Hinsicht an Steve Reichs Pragmatik an, sein konzeptueller Ansatz ist aber weit pluralistischer: Die Rezeption afrikanischer Genres (namentlich der *ongo*-Ensembles der zentralafrikanischen Banda Linda, Gesänge der Aka-Pygmäen sowie die Amadinda-Musik Bugandas)<sup>21</sup> bildet nur eine Schicht einer eklektisch ausgreifenden Assoziationskette, die Chaostheorie, fraktale Geometrie, romantische Klaviermusik, Debussy, die *ars subtilior* und vieles andere einschließt.

Ähnlich assoziativ und transformatorisch, wenn auch in andere Richtungen fokussiert ist Hans Zenders pluralistischer ästhetischer Kosmos, der wie bei Ligeti auch philologische Formen der transkulturellen Rezeption einschließt. Im Zentrum steht dabei einerseits ein durchaus in der Tradition spekulativer Musiktheorie anzuesiedelnder Entwurf eines 72-stufigen Tonsystems «gegenstrebigter Harmonik» auf der Basis chinesisch-archaischer und pythagoreischer Stimmungstheorien.<sup>22</sup> Daneben ist die Auseinandersetzung mit dem buddhistischen Zeitbegriff vor allem anhand der japanischen Philosophie sowie der Tradition des Nō-Theaters zu nennen, die freilich ebenso wie sein Tonsystem in unauflöslich oszillierende interkulturelle Bezugsetzungen eingebunden sind.<sup>23</sup> Beide Dimensionen kommen in Zenders jüngstem Musiktheater *Chief Joseph* (2003), das sich auch thematisch explizit mit der Dimension interkultureller Begegnung auseinandersetzt, umfassend zur Anwendung ...

... mehr erfahren Sie  
in Heft 2006/03