

Kürzlich war zu lesen, ein indisches Gericht hätte den Ganges zu einem Lebewesen erklärt. Diese Mitteilung, die als Anekdote am Ende einer deutschen Tageszeitung platziert wird und »uns« offenbar zum Schmunzeln anregen soll, führt mitten hinein in das komplexe und vielfach widersprüchliche Feld von Identitätsbildungen und -zuschreibungen. Und es ließe sich eine ganze Reihe grundsätzlicher Beobachtungen daran ablesen. Zum Beispiel, dass hier Identitäten neu verhandelt wurden und zwar einfach durch einen »performativen Sprechakt«, also qua hochrichterlichem Spruch; dass Identitätsaussagen also weder ontologischen noch essenzialistischen Status genießen; dass Identitätsverschiebungen aber auch nicht einfach beliebig sind, da sie, zumindest in unserem Beispiel, mit der religiösen Verehrung des Ganges im Hinduismus zu tun haben. Und es ist ein schönes Beispiel dafür, dass es nicht zwei Dinge sind: Wie wir über die Welt reden und wie sie ist, sondern dass wir sie durch unser Sprechen erst hervorbringen. Und nicht zuletzt handelt es sich offenbar um eine wirksame Maßnahme zum Umweltschutz am Ganges.

Aber noch einmal zurück auf Anfang. Das Konzept der Identität hat in den letzten Jahren eine besondere Renaissance erlebt. Standen die Diskurse der 1980er und 1990er Jahre um Postmoderne und Globalisierung ganz im Zeichen von Pluralisierung und Differenzierung, ist »Identität« als »Angst vor Identitätsverlust« heute zum Kampfbegriff nationalistischer, rechter und populistischer Bewegungen geworden. Grenzzäune und Grenzmauern kehren zurück auf die Agenda, Abspaltungen und Ausgrenzungen bestimmen die Schlagzeilen. Und fast immer geschieht das im Namen kultureller, nationaler, religiöser oder ethnischer Identitäten. »Wir« und »die anderen«, das »Eigene« und das »Fremde« – entlang dieser Trennlinien sind die Konflikte der Gegenwart aufgestellt. Es ist nur selbstverständlich, dass auch in der neuen Musik das Bedürfnis besteht, sich zu positionieren und sich mit Fragen kultureller Identität bzw. Diversität, aber auch mit Macht- und Ausgrenzungsmechanismen neu zu befassen.

Tatsächlich sind in letzter Zeit eine Fülle entsprechender Aktivitäten und Initiativen zu beobachten: 2015 hat sich im Rahmen der Zukunftsakademie NRW die *Plattform für transkulturelle Neue Musik* gegründet (s. S. 29 in diesem Heft), die *MaerzMusik* in Berlin widmete sich in ihrer diesjährigen Ausgabe unter anderem dem Thema *Decolonizing Time*, die Frühjahrstagung des INMM in Darmstadt macht unter dem Titel *Clash. Generationen, Kulturen, Identitäten in Neuer Musik* Identitäten

Matthias Rebstock

# Paradoxien zwischen Aneignung und Abgrenzung

Überlegungen zur kulturellen Identität der neuen Musik

zum Thema. Es haben sich inzwischen eine Reihe transkultureller Ensembles gegründet wie das Ensemble *Hezarfen* (Istanbul) oder das *ensemble ekstaktə* (Berlin). Und auch immer mehr Ensembles der neuen Musik suchen den direkten Austausch mit Musikern anderer Kulturen, so zuletzt das KNM Berlin mit seinem Projekt mit Musikern aus Chennai, präsentiert ebenfalls auf der *MaerzMusik* 2017.

## Subjekt und Kultur

Bevor ich mich mit der Frage nach kultureller Identität in der neuen Musik auseinandersetze, möchte ich kurz einige Schlaglichter auf die kulturwissenschaftliche Identitätsdebatte werfen.

In den 1980er und 1990er Jahren taucht der Begriff der Identität insbesondere in den Diskussionen von Globalisierung, Digitalisierung und Pluralisierung auf. Der Fokus richtete sich auf die Frage der persönlichen beziehungsweise individuellen Identitätsbildung angesichts der Auflösung bisheriger, überindividueller Sinngaranten (Kultur, Religion, Nation, Familie, Beruf, Geschlecht etc.). Diese Debatten gingen mit einer fundamentalen Kritik des modernen Subjekts als homogenem, autonomem und in sich kohärentem Ganzen einher. An seine Stelle trat eine »Bastelexistenz«<sup>1</sup> ein »Leben im Plural«<sup>2</sup> oder eine »Patchwork-Identität«<sup>3</sup>, bei der man einerseits in noch nie da gewesener Form frei und andererseits auch verdammt dazu war, sich seine Identität aus den fragmentierten, global verfügbaren Sinnstiftungsangeboten zusammen zu basteln, diesseits von »kollektiver Sicherheit und Zugehörigkeit«<sup>4</sup>.

Gleichzeitig wurde auch die Vorstellung von Kulturen als in sich geschlossenen und »reinen« Systemen als Konstrukt westlichen Macht Denkens des 18. und 19. Jahrhunderts entlarvt. Dabei weist der Philosoph Byung-Chul Han darauf hin, dass dieser traditionelle Kulturbegriff nicht nur zeitlich mit der Herausbildung des westlichen Subjektverständnisses zusammenfällt, sondern beide Begriffe in ihrer Sehnsucht nach Reinheit und Geschlossenheit zusammen zu denken sind als Ausdruck **3**

1 Ronald Hitzler/Anne Honer, *Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung*, in: U. Beck/E. Beck-Gernsheim (Hrsg.), *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*, Frankfurt a.M. 1994, S. 307-325.

2 Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, S. 171.

3 Heiner Keupp, *Auf der Suche nach der verlorenen Identität*, in: H. Keupp/H. Bilden (Hrsg.), *Verunsicherungen*, Göttingen 1989, S. 47-69.

4 Rolf Eickelpasch/Claudia Rademacher, *Identität*, Bielefeld 2004, S. 7.

westlichen Substanzdenkens: »Die substanzontologische Vorstellung von Kultur hat der Ferne Osten nicht entwickelt. Auch der Mensch ist keine fest umrissene, substanzielle oder individuelle Einheit, das heißt, keine ›Person: [...] Der Mensch ist ein Verhältnis.«<sup>5</sup> Dementsprechend läge der östlichen Vorstellung von Kultur auch kein »Wesen zugrunde«, so dass Kulturen »nachträglich eine Beziehung zwischen ihnen zu stiften hätten«, sondern seien nur als Prozess und Austausch, oder eben als Verhältnis zu denken. Kultur wird bei ihm zur »Hyperkulturalität«, die nicht auf Dialog zwischen zwei für sich stehenden Polen beruht, sondern »auf einem dichten Nebeneinander unterschiedlicher Vorstellungen, Zeichen, Symbole, Bilder und Klänge. Sie ist eine Art kultureller Hypertext.«<sup>6</sup>

Während Han uns in einem hyperkulturellen Raum angekommen sieht, der im wesentlichen spielerisch und ästhetisch und nicht »machtökonomisch« verfasst sei<sup>7</sup> und der dem fernöstlichen Denken näher stünde als dem westlichen, kritisiert die postkoloniale Theorie seit den späten 1970er Jahren die westlichen Hegemonieansprüche auf ganz andere Weise. Sie betrachtet Identitätsbildung nicht von der Perspektive des Einzelnen aus, sondern als gesellschaftlich-politischen Prozess. Bei der Frage der Identität geht es dann weniger um Sinnstiftung als um Anerkennung: Identitätsansprüche, egal ob einzelner oder bestimmter Gruppen, müssen bei »den Anderen« anerkannt bzw. durchgesetzt werden, um überhaupt wirksam werden zu können. Dabei ist bereits die Unterscheidung zwischen »dem Eigenen« und »dem Fremden« ein wesentlicher Schritt zur Durchsetzung der entsprechenden Machtansprüche. Das vermeintlich freie Spiel mit der eigenen Identität wird hier zum Kampf der Marginalisierten und Ausgegrenzten um Anerkennung und findet in harten politischen Realitäten statt, die für einen Großteil der Menschheit genau diese freie Möglichkeit zur Selbstbestimmung verhindern.

## Muss die Geschichte immer in Darmstadt anfangen?

Was bedeutet dies für die Identitätsbildungen und -zuschreibungen innerhalb der neuen Musik? Zunächst scheint sie von einem tief greifenden Eurozentrismus geprägt. Die neue Musik ist zumindest auf den ersten Blick so unmittelbar mit den historischen Ereignissen, ästhetischen Debatten und impliziten Werturteilen in Europa und Nordamerika seit 1950 verbunden und damit »im Kern«<sup>8</sup> so »westlich« verfasst, dass sie sich als eigenständiges

4 Phänomen auflöst, sobald man eine globale,

nicht eurozentristische Perspektive einnimmt. Und dies scheint auch dann noch zu gelten, wenn man sich der konstitutiven Rolle der außereuropäischen »Einflüsse« bewusst ist, die für die neue Musik konstitutiv waren und von Anfang an zu ihr gehört haben. Von daher ist es folgerichtig, dass Christian Utz im Rahmen seines Projekts einer globalen Musikgeschichtsschreibung die eurozentristischen Termini »klassische Musik« und »neue Musik« durch »Kunstmusik« bzw. »zeitgenössische Kunstmusik« ersetzt.<sup>9</sup> Nur ist diese globale zeitgenössische Kunstmusik in ihrer Breite durchaus nicht das, was wir auf den Festivals für zeitgenössische Musik oder neue Musik derzeit weltweit hören. Ist die Differenzierung, die der Terminus neue Musik suggeriert, also obsolet geworden?

Zweifellos hat der Universalismus, mit dem der Serialismus der 1950er Jahre aufgetreten ist, zu einer Homogenisierung geführt, die bis heute wirkmächtig ist, auch wenn – bzw. gerade dadurch dass – seit den 1960er Jahren bis heute die notwendige Abgrenzung davon betont wird. Auch eine Geschichtsschreibung, die auf die Öffnung und Entgrenzung der neuen Musik setzt, affirmiert letztlich die essenzialistische Vorstellung eines Ursprungs, einer Wurzel oder eines Kerns der neuen Musik, von dem die Entgrenzungsbewegung erst ausgehen kann. Aber auch wenn man Geschichtsschreibung nicht mehr als große Erzählung, sondern als »petites récits« auffasst, also als heterogene, teilweise widersprüchliche Narrative<sup>10</sup>, so macht gerade die Idee des Narrativs deutlich, dass jede Erzählung erst dadurch zustande kommt, das sie etwas weglässt, auswählt, im Erzählakt Zusammenhänge und Gewichtungen konstruiert etc. Bei aller nötigen Dezentralisierung wird »Darmstadt« auch in den Narrativen einer globalen Verflechtungsgeschichte<sup>11</sup> immer eine besondere Rolle für die neue Musik spielen.

## Neue Musik als Soziotop

Die Dominanz des Westens in und für die neue Musik lässt sich nicht allein ästhetisch oder kompositionsgeschichtlich verstehen. Sie gründet in der Tatsache, dass in Europa und Nordamerika der Grad institutioneller Verankerung der neuen Musik im kulturellen Leben der Gesellschaften am höchsten ist – obschon sie natürlich auch hier nur eine Außenseiterrolle spielt und längst nicht (mehr) in allen Ländern Europas präsent ist. Die neue Musik ist eine Szene, ein kulturelles System oder ein »Soziotop«<sup>12</sup>. Es sind die Institutionen, Festivals, Ausbildungsstätten, Förderinstrumente, Medien, das öffentliche Anerkennungssystem,

## Positionen einhundertelf

5 Byung-Chul Han, *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, Berlin 2005, S. 56.

9 Vgl. Christian Utz, *Komponieren im Kontext der Globalisierung*, Bielefeld 2014, S. 18f. Die Betonung von »Kunst« in »Kunstmusik« sei, laut Utz, offen auch für nicht europäisch geprägte Kunstbegriffe.

6 Ebd., S. 59.

7 Ebd., S. 30.

10 Vgl. Jörn Peter Hiekel / Christian Utz, Einleitung, In: diess. (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart 2016, S. XIV.

11 Vgl. Christian Utz, *Verflechtungen und Reflexionen. Transnationale Tendenzen neuer Musik nach 1945*, in: J. P. Hiekel / Ch. Utz (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, a.a.O., S. 137.

8 Ich kennzeichne in diesem Text typische essenzialistische und kolonialistische Ausdrucksweisen, um zumindest auf sie hinzuweisen.

12 Vgl. Frank Hentschel, *Neue Musik in soziologischer Perspektive: Fragen, Methoden, Probleme*, 2010, Abrufbar unter [www.musikwissenschaft.phil-fak.uni-koeln.de/sites/muwi/user\\_upload/Neue\\_Musik\\_in\\_sozio-logischer\\_Perspektiv.pdf](http://www.musikwissenschaft.phil-fak.uni-koeln.de/sites/muwi/user_upload/Neue_Musik_in_sozio-logischer_Perspektiv.pdf) (letzter Zugriff: 1.4.2017).

## Editorial

Die Frage nach Identität oder Identitäten hat sich im 21. Jahrhundert zu einem umfassenden Problemfeld entwickelt. Im internationalen Spannungsfeld von Globalisierung, nationalen Kriegen, Migration, neuen Grenzziehungen und kulturellen Vermischungen wurde die europäische Geschichte, so eröffnet der Musikethnologe Veit Erlmann seinen richtungweisenden Text, zu einer Geschichte »konkurrierender Identitätsdiskurse bei stetig abnehmender Liberalität«. Innerhalb dieser Diskurse sind Fragen nach einer Selbstbesinnung, nach möglichem Identitätsverlust und Integration ebenso wichtig geworden wie solche nach Diversität und Abgrenzung. Wir fragen also mit diesem Heft: Welche Bedeutung haben diese politisch wie kulturell umstürzenden Prozesse für die zeitgenössische Musik und wie reagiert sie darauf?

Der Versuch, dieses hochkomplexe Thema wenigstens in Umrissen bewusst zu machen, entwickelte sich zu einer Art geistigem Sternmarsch aus allen nur möglichen Richtungen: Diversität. Das Resultat war eine verblüffende Erweiterung des Radius, in welcher Weise und mit welchen interessanten Ergebnissen über das Wesen zeitgenössischer Musik nachgedacht wird – bis hin zur Bedeutung eines Dresscodes für zeitgenössische Musiker (Julia Mihaly). Der Musikwissenschaftler Matthias Rebstock wiederum fragt in seinem grundlegenden Aufsatz *Paradoxien zwischen Aneignung und Abgrenzung*, ob Musikgeschichte denn immer in Darmstadt anfangen muss und plädiert für eine Pluralität der Narrative. Die Bedeutsamkeit einer jahrzehntelang verpönten Gefühlskultur diskutiert Veit Erlmann während der Manager des Ensembles KNM, Thomas Bruns, die Identität schaffende, innovative Kraft des Neuen, weil verschlissen innerhalb kommerzieller Mechanismen, gänzlich in Frage stellt. Künstlerische Arbeiten wie die Uraufführung der Oper *Sacrifice* von Sarah Nemtsov und Dirk Laucke in Halle/Saale gerieten ebenso ins Blickfeld wie Georg Kleins klangkünstlerische Arbeit *Grün hören* im Rahmen der derzeitigen IGA in den *Gärten der Welt* Berlin-Marzahn, die ein weiteres Beispiel für sein künstlerisches Arbeiten mit Grenzsituationen ist. Von Wegen und Krisen einer Identitätssuche berichten der polnische Komponist Wojtek Blecharz und die Brasilianer Ricardo Eizirik und Daniel Moreira. Und unsere immer noch aktuelle Rubrik *Fremd(er)Sein*, diesmal mit Fokus auf Ägypten und mit einem Gespräch über die Erfahrungen emigrierter, syrischer Musiker, wurde innerhalb des Kontextes von Identität(en) quasi von selbst zu einem weiteren Themenschwerpunkt. Durch solcherart Neusichtungen zeitgenössischer Musik und ihrer Geschichte ist ein spannendes Heft entstanden – lesen Sie selbst. (Gisela Nauck)

die ökonomischen Bedingungen und eine bislang, zumindest im Grundsatz, auf Pluralismus setzende Kulturpolitik, die den Westen zum Zentrum der neuen Musik machen – bis auf weiteres.

So ist es heute zweifellos richtig, dass neue Musik ein globales Phänomen ist und dass die kulturelle, nationale oder ethnische Herkunft im Prinzip unerheblich ist für den Erfolg einer Komponistin bzw. eines Komponisten. Im Gegenteil, manche sähen sich gerne befreit von solchen Zuschreibungen und dem permanenten Verweis auf bestimmte kulturelle Wurzeln oder ähnlichem und würden lieber primär als Individuen wahrgenommen werden. (Das gilt im übrigen auch für die Genderthematik.) Aber gleichzeitig gilt eben auch, dass die neue Musik als globales Phänomen nach wie vor am Westen bzw. den dortigen Neue-Musik-Szenen mit ihren unterschiedlichen Diskursen orientiert ist. Die Frage ist nur: Wie gehen die Akteure und Akteurinnen, die diese Diskurse bestimmen, wie gehen insbesondere die gatekeeper, die FestivalleiterInnen, IntendantInnen, RedakteurInnen, AutorInnen mit dieser diskursprägenden Macht um?

## Aneignung ohne Ausbeutung

Spätestens seit Edward Saids Buch *Orientalism* (1978) und der sich anschließenden Postkolonialen Theorie sind wir uns der subtilen Mechanismen bewusst, wie westliches Hegemonialverhalten sich fortschreibt. Said hat nicht nur detailliert aufgezeigt, wie der Westen (s)ein Bild des Ostens entworfen hat, sondern auch, wie diese Konstruktion eines »Anderen« Voraussetzung war zur Konstruktion »des Westens« und zur Rechtfertigung der vermeintlichen Überlegenheit des »Eigenen«.

Die erwähnten Aktivitäten der Akteure westlicher neuer Musik zeichnen sich vor diesem Hintergrund, nach meiner Wahrnehmung, durchaus durch eine hohe Sensibilität aus, »dem Anderen« mit Respekt zu begegnen und weder in die Falle eines Exotismus noch einer gewaltsamen Aneignung zu treten. Das Different soll als Differentes anerkannt und respektiert werden. Es gehört aber zu den Paradoxien der Identitätsthematik, dass diese Grundhaltung dennoch dazu führen kann, ein »othering« zu betreiben und damit abwertend und ausgrenzend zu sein. Sandeep Bhagwati hat darauf hingewiesen, 5



Das von Sandeep Baghwati gegründete ensemble *ekshaktā* am 16. Februar 2014 in der Johannes Evangelist Kirche Berlin. Ihm gehören Berliner Musiker aus chinesischer, syrischer, koreanischer, indischer & türkischer Kunstmusik an, aus neuer Musik, bulgarischem Gesang, Electronica, Klangkunst, Konzeptkunst, Musiktheater, Freier Improvisation etc. (Foto: © matrallab)

15 Byung-Chul Han, *Hyperkulturalität*, a.a.O., S. 61.

16 Ebd., S. 62.

17 Ebd., S. 59.

18 Ebd.

13 Sandeep Bhagwati, *Musik – eine Weltsprache?*, zuletzt 2011, abrufbar unter <https://norient.com/stories/weltsprachemusik/> (letzter Zugriff: 1.4.2017)

14 Ebd.

dass diese Haltung westlicher Musiker und Hörer – bewusst oder unbewusst – häufig mit einer charakteristischen Asymmetrie verbunden sei: Während man die eigene westliche Musiksprache für »universell verständlich« halte, werde der Musik anderer Kulturen eine Fremdheit zugeschrieben, so dass diese nur von Angehörigen der entsprechenden Kulturen »authentisch« gespielt und verstanden werden könnten. Man »deutet damit an, dass die Musik anderer Kulturen nicht universell sei, sondern so exotisch und lokal begrenzt wie ihre Sprache; man redet sich dann ein, dass jede Beschäftigung mit dieser Musik ohnehin an der Oberfläche bleiben muss. (...) So müht man sich als Komponist oder Musiker nicht mit den spezifischen Eigenheiten des balinesischen Gamelan ab – sollen doch die Einheimischen sie verstehen, die Europäer können das ja angeblich sowieso nicht – oder anders gesagt: Sie haben es nicht nötig!«<sup>13</sup> Sandeep Bhagwati sieht in dieser Haltung eine grundsätzliche Angst des Westens vor Vermischung, »die mit dem Nationalismus des letzten Jahrhunderts begann, und noch heute nicht aus den Köpfen verschwunden ist«. Statt dessen hält er die »grundlegende Akzeptanz aller kulturellen Mischformen, Überschneidungen, Crossover«<sup>14</sup> für unabdingbar und betont die Rolle produktiver Missverständnisse.

Und auch Byung-Chul Han stimmt in dieses Lob der Anerkennung ein: »Aneignung ist nicht per se Gewalt. Die koloniale Ausbeutung, die das Andere zugunsten des Eigenen und des Selben vernichtet, ist von der Aneignung strikt zu unterscheiden. Sie ist konstitutiv für die Bildung und Identität. Nur ein Idiot oder

Gott lebt ohne Aneignung. Das Eigene ist nicht einfach gegeben wie ein Datum. Es ist vielmehr das Ergebnis geglückter Aneignung.«<sup>15</sup>

Die Zurückhaltung vor der Aneignung von Elementen anderer Musikkulturen, die nicht als eigene empfunden werden, das Benutzen von Versatzstücken ohne Berücksichtigung der jeweiligen Kontexte, wird in Hans Konzeption einer Hyperkulturalität zum eigentlichen Problem des Westens – nicht die imperiale oder koloniale Ausbeutungsgeschichte. Und dieses resultiert, nach Han, wiederum aus der Kopplung des westlichen Kulturbegriffs an den Subjektbegriff. Beide definierten sich durch eine nach außen abgegrenzte Innerlichkeit, die die fernöstliche Auffassung von Ich und Kultur nicht kenne, da sie als Relationen gedacht würden. Dementsprechend folgert Han: »Die Hyperkultur kennt das ›ganz Andere‹ nicht, gegenüber dem man Scheu oder Schrecken empfindet. Und das Fremde weicht dem Neuen. Es gehört nicht zum Vokabular der Hyperkultur. Die Neugier ersetzt die Scheu oder die Phobie. [...] Die oft destruktiv wirkende Trennung zwischen dem Eigenen und dem Fremden entspannt sich zum Unterschied zwischen dem Alten und dem Neuen. Angesagt ist die Bereitschaft zur Differenz, zum Neuen.«<sup>16</sup>

Die Kraft zum Neuen und zur Veränderung, die dieser Emphase der Aneignung zukommt, möchte man gerade für die neue Musik gern aufgreifen. Aber Han bleibt es uns schuldig aufzuzeigen, wie die vermeintlich »strikte Unterscheidung« zwischen Aneignung und Ausbeutung zu treffen ist. Lässt sich dieser Unterschied überhaupt kategorisch festlegen oder bleibt es nicht viel eher in jedem Einzelfall ein tastendes Suchen, ohne Gewissheit erlangen zu können, wo man steht? Gut zehn Jahre nach dem Erscheinen von Hans Vision scheint die Begeisterung über den hyperkulturellen Raum, in dem »heterogene Inhalte abstandslos nebeneinander liegen«<sup>17</sup>, verfrüht, und die Einschätzung, »Kulturen, zwischen denen ein Inter oder ein Trans stattfände, werden entgrenzt, entortet, entfernt zur Hyperkultur«<sup>18</sup> an der Wirklichkeit vorbei zu gehen. So einfach aufgelöst und entspannt haben sich die Probleme offenbar nicht.

Aus politischer Sicht ist dies alarmierend, weil damit letztlich die Freiheit des Denkens insgesamt in Frage steht. Gleichzeitig kann man sich fragen, ob diese Form der Abstandslosigkeit und Distanzlosigkeit nicht die Möglichkeit insgesamt nähme für Gegenpositionen und Abgrenzungen. In ganz anderem Kontext kritisiert Han selbst, dass unserem Informationszeitalter die Negativität fehle: »Heute wird auch die Kommunikation glatt.

Sie wird geglättet zu einem reibungslosen Austausch von Informationen. Die glatte Information ist frei von jeder Negativität des Anderen und des Fremden. Die Kommunikation erreicht dort ihre maximale Geschwindigkeit, wo das Gleiche auf das Gleiche reagiert. Die Widerständigkeit, die vom Anderen ausgeht, stört die glatte Kommunikation des Gleichen.«<sup>19</sup>

## Für eine postkoloniale Kritik der neuen Musik

Es ist aus meiner Sicht legitim, wenn die neue Musik von anderen Formen der globalen Kunstmusik nach wie vor unterschieden wird, sofern damit keine wertenden oder hierarchischen Implikationen verbunden werden. Warum sollte es nicht eine (oder viele) Neue-Musik-Szenen geben wie es die Hip-Hop, die Techno- oder die Alte-Musik-Szenen gibt? Die popkulturellen Musikformen sind nicht nur offener für Aneignungen (unabhängig wie man das jeweils bewerten will), sie sind auch weniger skrupulös gegenüber Abgrenzungen. Szenenbildungen funktionieren über Abgrenzungsmechanismen, Zugehörigkeitssymbole, Schwellensetzungen etc. Daraus entwickeln sie ihre identifikatorische Kraft. Das Problem besteht nicht per se in der Abgrenzung beziehungsweise Profilbildung oder Markenbildung. Die entscheidende Frage ist, wie man die Grenzen verhandelt und wer wie über sie bestimmt, was für ein Verständnis von Grenzziehung, Differenzsetzung und Identität vorherrscht und wie durchlässig, temporär und gestaltbar diese Grenzlinien sind.

Homi K. Bhabha hat bereits Mitte der 1990er Jahre für dieses sich Aufhalten an der Grenze zwischen Eigenem und Fremdem den Terminus des »Third Space« geprägt<sup>20</sup> und begreift diesen als Möglichkeitsraum, in dem neue Differenzierungen und damit auch Identitäten entstehen können: »Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne feste Hierarchien gibt.« Dabei hat Bhabha herausgearbeitet, dass nicht nur jede Kultur sondern jede individuelle Identität bereits in sich unrein und hybrid, also selbst als ein Differenzgeschehen zu begreifen ist.

Vor diesem Hintergrund wäre ein postkolonial geprägter Blick auf die Mechanismen und Positionen nötig, die darüber entscheiden, was zum Diskurs der neuen Musik dazugehört – und was nicht. Wie kulturell homogen bzw. divers sind diese Positionen besetzt? Wie wird die Vielstimmigkeit der Szenen hier repräsentiert? Wonach entscheiden die Intendantinnen

und Intendanten, die Festivalmacherinnen und Festivalmacher, was für ihre Festivals *interessant* ist? Was ist es, das außereuropäische Positionen, zum Beispiel für die Donaueschinger Musiktage oder die Münchner Biennale für Musiktheater, die sich sehr dezidiert auch dem außereuropäischen Raum geöffnet hat, *interessant* macht – oder eben nicht? Erinnert sei hier nur an den Hilfe suchenden Brief von Wolfgang Steinecke an Luigi Nono, in dem er ihn um Rat fragte, ob es sich bei Nam June Paiks Komposition *Hommage à John Cage* um Musik handele und ob er *so etwas* auf den Darmstädter Ferienkursen bringen könne. Worauf Nono antwortete: »Nein Nein Nein! Das ist NICHTS! Noch nicht einmal schlecht. Wirklich NICHTS!«<sup>21</sup>

## Andersheit und Anschlussfähigkeit

Die Frage, was in das Diskurssystem neue Musik aufgenommen wird und was nicht, oder, um es mit Boris Groys zu beschreiben, was den Übertritt vom »profanen Raum« in die »kulturellen Archive«<sup>22</sup> der neuen Musik schafft, spielt sich im Spannungsfeld von Differenz und Anschlussfähigkeit ab. Differenz und Andersheit sind dabei sozusagen die Währung der neuen Musik. Innovation bleibt einer ihrer entscheidenden (westlich geprägten) Faktoren, auch wenn sich die Vorstellungen eines absolut Neuen oder geschichtlich notwendig Neuen à la Adorno selbstverständlich längst aufgelöst haben. Die Abgrenzung von Adornos Geschichtsphilosophie gehört zu einem fest eingespielten Ritual der Musikwissenschaft, wie es in keiner anderen Kunstwissenschaft (mehr) existiert. Groys hat in seiner »Kulturökonomie« dargelegt, dass die Innovation auch unter postmodernen Vorzeichen zur Logik der Märkte gehört, wobei die neue Musik, nach Groys, durchaus als Markt zu betrachten wäre. Das nicht, weil hier besonders viel Geld umgesetzt würde, sondern weil sie mit (künstlerischen) Werten handelt. Andersheit artikuliert sich dabei heute nicht mehr als geschichtlicher Fortschritt, sondern in der Individualität und damit der Einzigartigkeit einer musikalischen Stimme beziehungsweise Position, die qua Einzigartigkeit des Individuellen so noch nicht da war. Dabei ist diese Betonung des Individuellen für die neue Musik so konstitutiv wie sie westlich geprägt ist und entspringt letztlich ebenfalls dem Subjektdenken des 18. Jahrhunderts.

Wenn beides, Differenz und Anschlussfähigkeit gegeben sein müssen, ist die Frage, wie man diese Anschlussfähigkeit einschätzt und wer darüber wie entscheidet. Wolfgang 7

19 Byung-Chul Han, *Die Errettung des Schönen*, Frankfurt a.M. 2015, S. 19.

21 Zit. n. G. Borio/ H. Danuser (Hrsg.), *Im Zenit der Moderne*, Freiburg 1997, Band 2, S. 269.

22 Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992.

20 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994, S. 3.

Steinecke war sich offensichtlich nicht sicher, ob die *Amusik* Paiks noch als extreme Gegenposition zum bisherigen Verständnis von Musik aufzufassen sei – dann wäre Paik für ihn willkommen – oder ob keine Kontinuität mehr zu ziehen sei – dann könnte das Stück in Darmstadt nicht gespielt werden. Als Leiter der Darmstädter Ferienkurse in den 1950er Jahren war Steinecke zweifellos ein wichtiger Entscheider. Aber er agierte nicht im luftleeren Raum, sondern im Kontext eines bestimmten Diskurses. Zur Eigenart dieses Darmstädter Diskurses der beginnenden 1960er Jahre gehörte es einerseits, die Grenzen des Musikbegriffs weit zu öffnen, andererseits rigide Abgrenzungen und Ausgrenzungen gegenüber anderen Formen neuer Musik zu betreiben, seien es Komponisten wie Britten, Schostakowitsch oder Henze. Egal wie man diese Abgrenzungen, die die Entscheider von damals vorgenommen haben, heute bewertet. Klar ist, dass über den Faktor Anschlussfähigkeit bestimmte Kontinuitätslinien entstehen, die, selbst wenn sie nicht essenzialistisch gemeint sind, sehr wirkmächtig sind. Und da die Neue-Musik-Szenen in Europa und Nordamerika am dichtesten gestreut sind, ist es kaum verwunderlich, dass das, was in den dortigen Diskursen für anschlussfähig erachtet wird, die neue Musik insgesamt dominiert. Es wäre naiv, davor die Augen zu verschließen. Aber wie wäre dies zu durchbrechen?

Die Bildende Kunst hat diese Fragen intensiver und viel früher diskutiert als die neue Musik. Die Praxis, zumindest die großen internationalen Ausstellungsprojekte mit wechselnden Kuratoren bzw. Kuratorinnen zu gestalten, die übliche Arbeit mit Fremd- und Gastkuratorinnen, zielt nicht zuletzt darauf, immer wieder neu auszuhandeln, was anschlussfähig ist sowie mehr differierende Narrative zu ermöglichen. Erinnerung sei hier an die Ernennung von Okwui Enwezor als erstem Nicht-Europäer zum Leiter der *Documenta 11* (2002) und dessen Diskursplattformen, auf denen die Grundlagen dafür diskutiert werden sollten, was anschlussfähige Diskurse jenseits der etablierten, westlichen Diskurse sein könnten.

## Pluralisierung der Narrative

Kulturen sind nicht homogen oder rein, sondern in sich divers und fragmentiert. Sie sind ständig im Fluss und müssen sich nicht mit nationalen Grenzziehungen decken, auch wenn sie immer wieder und systematisch zur Konstruktion nationaler Identitäten benutzt wurden. Sie können quer zu nationalen, reli-

8 giosen, ethnischen oder territorialen Identitä-

ten verlaufen und überlagern sich mit anderen Kulturen. Ebenso gehören wir nicht nur einer Kultur an, sondern unterschiedlichsten Kulturen, die dabei durchaus im Widerspruch zueinander stehen können. Begreift man Kulturen nicht als Ganzheiten, sondern stellt sich auf den ethnografischen Standpunkt und betrachtet Teil- oder Subkulturen, lässt sich die neue Musik selbst als (Sub-)Kultur auffassen. Es springt dann ins Auge, wie sie einerseits ein globales Phänomen ist, andererseits aber aus regionalen, dezentralen, meist urbanen Zentren mit ihren jeweiligen Diskursen – also auch Machtstrukturen – besteht, und wie diese wiederum in andere, größere, kulturelle Identitätssysteme eingebettet sind. Menschen, die sich der Kultur der neuen Musik zugehörig fühlen, sich mit ihr identifizieren, verbindet unter Umständen, über Kontinente hinweg, mehr als mit ihren unmittelbaren Nachbarn. Nach Jan Assmann organisieren sich kulturelle Identitäten über ein kollektives kulturelles Gedächtnis einer Gruppierung von Menschen. Grundlage eines solchen kulturellen Gedächtnisses sind »schicksalhafte Ereignisse«<sup>23</sup>, also geteilte, von den Menschen dieser Gruppierung gemeinsam als prägend bewertete Erfahrungen. Das kulturelle Gedächtnis ist nicht unveränderlich, es reaktiviert permanent diese Fixpunkte, bewertet sie neu, nimmt neue auf und lässt andere verblassen. Künstlerische Tätigkeit hat an dieser Arbeit am jeweiligen kulturellen Gedächtnis maßgeblichen Anteil. Überträgt man diese Gedanken auf die Neue-Musik-Kultur beziehungsweise die unterschiedlichen globalen Musikkulturen, können Begegnungen und gemeinsam geteilte Erfahrungen Ausgangspunkte für neue Fixpunkte und ein verändertes kulturelles Gedächtnis sein, in dem dann Darmstadt nur noch ein Fixpunkt unter vielen ist. ■

23 Jan Assmann, *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 1988, S. 12.