

# Ich nicht!

## Die Musikethnologie als stille Verbündete im Werk von Peter Niklas Wilson

*Messias vor versammelter Volksmenge*  
*Messias: »Wir sind alle Individualisten!!!!!«*  
*Volk: »Yeah!!!!!!«*  
*Stille.*  
*Leise eine Stimme aus dem Volk: »Ich nicht.«*  
*(Monty Pythons, Das Leben des Brian)*

3 Buchtitel der Ethnologin Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, New York 1934.

1 Peter Niklas Wilson, *Chancen und Grenzen des Verstehens. Über den Umgang mit dem musikalisch Fremden*, in: Wilfried Gruhn (Hrsg.), *Musik anderer Kulturen*, Kassel 1998, S. 31.

2 Buchtitel von Karl-Heinz Kohl, Heinz von Foerster, Hans Peter Duerr, Michel Leiris sowie Peter Niklas Wilson, *Das andere als Fremdes und Eigenes. Die Neue Musik und ihr Zugriff auf die Musiken der Welt*, in: *MusikTexte* 26, Okt. 1988, S. 3-26.

4 Peter Niklas Wilson, *Zwischen »Ethno-Pop« und »Weltmusik«*. *Eurozentristische Grundstrukturen im Umgang mit außereuropäischer Musik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5, Mai 1987, S. 5.

5 Peter Niklas Wilson, *MusikTexte* 26, 1988, S. 3.

**W**ir müssen darauf achten, den Fehlschluß zu vermeiden, daß Musik eine ›universale Sprache‹ ist. Es gibt viele musikalische Gemeinschaften in dieser Welt, wenn auch vermutlich nicht ganz so viele wie Sprachgemeinschaften. Viele dieser Gemeinschaften können sich gegenseitig nicht verstehen.« Dieses vom Musikethnologen Charles Seeger aus dem Jahr 1941 stammende »fundamentalskeptische Zitat« wurde von Peter Niklas Wilson als »treffliches Gegengift gegen die unsägliche Trivialität grassierender One-World-Visionen« verstanden.<sup>1</sup> Dieser in Seegers Worten anklingende Topos von Verstehen/Nicht-Verstehen und die daran geknüpfte Frage nach Vereinnahmung und Kolonialisierung des Fremden/des anderen, nach dem Spannungsfeld zwischen »Abwehr und Verlangen«, nach dem Verhältnis zwischen »Wissen und Gewissen« oder »Authentizität und Betrug«, bilden das Herzstück der Bekenntnisse von Peter Niklas Wilson zur Musik des 20. Jahrhunderts, die er mit den »Augen des Ethnographen« scharf und gleichzeitig differenziert unter die Lupe nimmt: »Das andere als Fremdes und Eigenes.«<sup>2</sup> Sind seine Arbeiten zur neuen Musik und zum Jazz in verschiedensten einschlägigen Musikzeitschriften und dank seiner Buchpublikationen offenkundig, dürfte seine Auseinandersetzung mit musikethnologischen Themen und deren Bedeutung für sein Werk weniger evident sein. Gerade diese Materie bestimmt »subkutan« sein gesamtes Oeuvre und erklärt seinen hochsensiblen Umgang mit der sogenannten abendländischen, westlichen Musiksphäre in all ihren spezifischen Ausformungen. Ihn interessierten kollektive Selbstabgrenzungen genauso wie polymorphe Verflechtungen und Verästelungen, sei es im Genre der Improvisationsmusik, der neuen Musik oder der elektronischen Musik. Die moderne Ethnologie und Musikethnologie sind das theoretische Unterfutter, welches seine Betrachtun-

gen nährt. Jene genannten Wissenschaftszweige zählen zu den krisengeschütteltesten, aber auch zu den innovativsten und einflußreichsten Wissenschaften des 20. Jahrhunderts: Lewis H. Morgan, Margreth Mead oder Claude Lévi-Strauss (Ethnologie), Alexander John Ellis, Erich Moritz von Hornbostel oder Gerhard Kubik (Musikethnologie) und die, den ethnologischen Diskurs prägenden Schriftsteller wie Victor Segalen, Michel Leiris, Jean Baudrillard oder Hubert Fichte seien als Beispiele für zahlreiche andere Denker, Forscher und Autoren erwähnt, die dazu beigetragen haben, die Hegemonie des westlichen/eurozentristischen Denkens auszuhebeln und damit insgesamt eine Krise der westlichen Perzeption der »patterns of culture«<sup>3</sup> auszulösen. Aber wo Krise ist, kommt – im besten Fall – Erkenntnis heraus. Oder zumindest die Einsicht, daß mit »Brachialklassifikationen« (C. Dahlhaus) nichts zu machen ist. So werden von Peter Niklas Wilson, einem Seismographen gleich, die Entwicklungen im sich mehr und mehr globalisierenden Musikbusiness kritisch beäugt. Weltumarmungsphilosophen vom Range eines Eberhard Schoener, Peter Michael Hamel oder Joachim Ernst Berendt, die mit scheinbar homöopathischen Mitteln das eurozentristische Spiel der Einverleibung nicht-abendländischer Musikressourcen unter dem Deckmantel der »World-Music« mit großen Renditen betrieben haben oder munter fortreiben, haben bei Peter Niklas Wilson, um es im wienerischen Fußballjargon zu sagen, überhaupt kein »Leiberl«. Brilliant werden die scheinbar hären Denk-, Arbeits- und Vorgangsweisen der Weltmusikphilosophen und Weltmusikproduzenten als oftmals geradezu zynische Ganzheitsideologie entlarvt und als neue Form des eurozentristischen Chauvinismus dargestellt. »Ein klarer Fall von Straßenraub: westliche Diskomusik aus preiswerten, da nicht tantiemenpflichtigen, außereuropäischen Zutaten, musikalische ›Entwicklungshilfe‹ (denn natürlich sind Produktionen wie die McLarens auch Reklame für die wenig bekannten Originale) nach dem Motto: Brot für die Welt – aber die Wurst bleibt hier.«<sup>4</sup> Die Ästhetik des englischen Popmusik-Produzenten Malcolm McLaren, der auf seiner LP *Duck Rock* die Kultmusik afrokubanischer Priester, kolumbianische Tänze, Zulu-Chöre und südafrikanische Kwela-Musik mit Funk-Rhythmen zu einem musikalischen »Junk Food mit New Aroma«<sup>5</sup> zusammenbraut, war für Peter Niklas Wilson wieder einmal ein Anlaß, neue musikalische Synthesen – oft als Ausdruck der Anerkennung unterschiedlichster kultureller Leistungen gefeiert – aufs Korn zu nehmen und diese vermeintliche Toleranz kritisch zu hin-

terfragen. »Wenn, wie in vielen europäisch-außereuropäischen Synthesen, interkulturelle Kommunikation auf einen trivialen kleinsten gemeinsamen Nenner reduziert und damit Harmonie inszeniert wird, so heißt das letztlich nichts anderes, als daß man das Fremde als ein wesentlich anderes nicht anerkennen will – auch eine, recht subtile, Variante von Eurozentrismus [...]. Toleranz [kann] auch usurpatorisch sein.«<sup>6</sup> Sicher, die Musikgeschichte ist seit den Anfängen eine Geschichte musikalischer Akkulturationen; der Jazz, um ein noch recht junges Beispiel zu wählen, eine nur aus der Vermengung heterogener Traditionen erklärbare Musikform, doch: »Harmlosverschleiend aber ist es, die heutige eurozentristische Umarmung der Kulturen der Welt mit früheren Akkulturationsvorgängen auf eine Stufe zu stellen und damit zu suggerieren, die Situation sei heute nicht grundlegend anders als in früheren Jahrhunderten. Doch sie ist es. Nie vorher hat eine Kultur *alle* anderen so umfassend, so monolithisch, so radikal beherrscht; nie zuvor wurden Akkulturationsprozesse mit derartigem Tempo forciert. Die Herausbildung des Jazz aus dem Zusammenprall verschiedener Musiktraditionen geschah im Schneckentempo, vergleicht man das mit der aktuellen Welteroberung stampfender Disko-Rhythmen.«<sup>7</sup> Peter Niklas Wilson ging es keineswegs darum, jede Form von Akkulturationsprozessen zu brandmarken, im Gegenteil, in mehreren Zeitschriftenbeiträgen und Radiosendungen erläuterte er gelungene oder erwähnenswerte Versuche, in denen Musiken von unterschiedlichster Provenienz zu neuen Musikformen oder -stilen amalgamiert wurden.<sup>8</sup> Wogegen er anschrub, war die kapitalistische, imperialistische Attitüde, sich den mannigfaltigen kulturellen Manifestationen des Menschengeschlechts gratis zu bedienen, diese sozusagen als Benutzeroberfläche für eine »Zivilisation, die sich ihrer Fadheit nicht bewußt war«<sup>9</sup>, zu verwenden und ohne jede Introspektion ins westliche Musikmarktsystem zu integrieren. Ihm ging es vielmehr darum, daß »die Disparität der herbeizitierten Tradition nicht harmonisiert wird, daß Bruchstellen erfahrbar bleiben.«<sup>10</sup> Und konklusierend an anderer Stelle: »So, wie die moderne Ethnologie vom Forscher nicht nur Verständnis des anderen, sondern gleichzeitig Eingeständnis der eigenen Inauthentizität gegenüber dem anderen fordert, wäre auch der Musiker gut beraten, romantische Vorstellungen vom weltumspannenden Musikverstehen und die Musik der anderen aus der Perspektive einer differenzierten Kulturanthropologie zu sehen: als einmaliges Produkt besonderer Bedingungen.«<sup>11</sup>

Ist hier eine wesentliche, Peter Niklas Wilsons Wirken alles durchdringende theoretische Armatür angesprochen, so gibt es (mindestens) einen zweiten Bereich, der sein Denken und Handeln elementar bestimmt und von dem aus sein enormes Werk Profil erhält: der Kontrabaß und die damit verbundene improvisatorische Praxis. Ausgehend von diesen zwei Arealen, Musikethnologie und Jazz, eignete er sich souverän die Welt sowohl der neuen Musik als auch die der Improvisation an, und das in all ihren divergierenden Varianten.

Der Kontrabaß war seine Leidenschaft, *sein* Instrument und – um es pathetisch zu sagen – der Kern seiner musikalischen Existenz.<sup>12</sup> Das Üben, das Improvisieren, das Einstudieren von Kompositionen, die Konzerte, der fruchtbare Austausch mit Kontrabaß-KollegInnen, CD-Aufnahmen. Der Kontrabaß bot ihm Rückzugsmöglichkeit und war ihm Bühne, das Instrument war sein Geheimnis und gleichermaßen Weg ins Offene. Seine instrumentale Meisterschaft läßt sich auf zahlreichen Tonträgern nachhören. Er veröffentlichte u.a. CDs gemeinsam mit Musikern und Ensembles wie Malcolm Goldstein, TonArt String Quartet und Evan Parker, die alle auf dem von ihm mitbegründeten Label *true muze* erschienen, oder mit Burkhard Beins und Martin Pfeleiderer auf *hathut*.<sup>13</sup> Peter Niklas Wilsons waches Interesse für aktuelle und neue Entwicklungen, das sich in den letzten Jahren vermehrt auf die neue Musik-, Improvisations- und Elektronik-Szene konzentrierte, hatte eine solide Basis in seiner langjährigen Auseinandersetzung mit afro-amerikanischen Kulturphänomenen, insbesondere mit dem Jazz und da wieder mit herausragenden Vertretern der sogenannten »great black music«. Seine Monographien über die Jazzsaxophonisten Charlie Parker (gemeinsam mit Ufert Goemann, 1988), Ornette Coleman (1989), Sonny Rollins (1991), Anthony Braxton (1993), Albert Ayler (1996) und den Trompeter Miles Davis (2001) legen beredtes Zeugnis davon ab. Allesamt Standardwerke. Nicht umsonst wurde er als Jazzhistoriker tituliert, eine Bezeichnung, die aber angesichts seiner weitgestreuten Tätigkeitsfelder zu kurz greift. Sein Denken wurde von vielfältigsten Einflüssen und Interessen gespeist, die wiederum auf seine Arbeiten rückkoppelten.

Peter Niklas Wilsons Schriften<sup>14</sup> sind durchwegs mit zur Diskussion herausfordernden Spitzen durchwirkt, wie beispielsweise die kurz vor seinem Tod geführte Debatte im Zuge einer Max Nyffeler Kolumne oder seine Kritik an der New Complexity-Ideologie des

6 Peter Niklas Wilson, *Neue Zeitschrift für Musik* 5, 1987, S. 7 und 5.

12 Bemerkenswert ist, daß keine Buchveröffentlichung von ihm zu diesem Thema vorliegt.

7 Peter Niklas Wilson, ebd., S. 8.

13 Für dieses Schweizer Label verfaßte er auch zahllose eindruckliche Bookletbeiträge.

8 Vgl. z.B.: Peter Niklas Wilson, *Neue Zeitschrift für Musik* 5, 1987, S. 7 oder ders., *Klänge aus dem globalen Supermarkt. Reflexionen zum Stand des »World Jazz«*, Radiobeitrag für NDR 4 Jazz Laboratorium, 23. November 1997.

9 Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, S. 32.

10 Peter Niklas Wilson, *Neue Zeitschrift für Musik* 5, 1987, S. 7.

14 Ein erstes (bei weitem nicht vollständiges) Verzeichnis seiner Arbeiten findet sich unter: <http://www.darmstadt.de/kultur/musik/jazz/Jazznews/jazznews.html#>

11 Peter Niklas Wilson, *MusikTexte* 26, 1988, S. 5.

15 Vgl. dazu Max Nyffeler, »Wir Verlierer«, in: *neue musikzeitung* 2003/05, die Replik darauf von Peter Niklas Wilson, *Zu Max Nyffelers Nachkriegskommentar*, in: *MusikTexte* 97, Mai 2003 und die Replik auf die Replik von Nikolaus Brass, *Wohlfeil eingerichtet im Sekundären*, in: *neue musikzeitung* 2003/10 sowie Peter Niklas Wilson, *Simulieren statt Begreifen. Die Musik der »New Complexity« im Selbstbild*, in: *MusikTexte* 99, Dez. 2003.

17 Peter Niklas Wilson, *reduktion. zur aktualität einer musikalischen strategie*, Mainz 2003, S.7.

18 Peter Niklas Wilson, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim 1999, S. 61.

16 Peter Niklas Wilson, *Lust und Last des Jetzt. Kleine Gemeinheiten zur Konjunktur des Präsentismus*, in: *Positionen* 41, Nov. 1999, S. 3 f. Wiederabgedruckt in s. Fußnote 18.

19 Vgl. dazu die Nachrufe zum Tod von Peter Niklas Wilson, in: *MusikTexte* 99, Dez. 2003.

Claus Steffen Mahnkopf-Kreises illustrieren:<sup>15</sup> Jeder von ihm aufgespürter Anflug von Sektierertum oder Messianismus war ihm suspekt. Doch Peter Niklas Wilson als Gegner im musikpublizistischen Diskurs zu haben, kam einem Kompliment gleich. Geschult am Dreischritt Hegelscher Dialektik und begnadet mit einem ausnehmend eleganten Formulierungsstil erforschte, analysierte und kommentierte er die geradezu unüberschaubaren Tendenzen innerhalb der zeitgenössischen Musikformen, von Jazz und Improvisation über neue Musik bis hin zur Club- und DJ-Music. Querverbindungen zu den Schwesterkünsten und insbesondere zur bildenden Kunst begleiteten sein Bestreben nach umfassender Darstellung des Wesens dieser Musiken. Und das mit Wittgensteinscher Präzision und Sachlichkeit, die nicht frei von poetischen Momenten ist – wenn sie denn nicht überhaupt *auch* Poesie ist. Er suchte nach bislang unartikulierten Systemen in musikalischen Erscheinungsformen, gab ihnen eine Sprache, ein Gesicht, einen Sinn, Kontur. Das von ihm zuletzt veröffentlichte Buch aus dem Jahr 2003 mag dafür ein »beispielhaftes Beispiel« (H. Lachenmann) geben, ein Buch, worin er sich mit *reduktion. aktualität einer musikalischen strategie* beschäftigt. Sein vier Jahre zuvor geschriebener, in den Positionen Nr. 41 unter dem Titel *Lust und Last des Jetzt* veröffentlichter Aufsatz zu demselben Thema hätte jene spätere Publikation nicht vermuten lassen – seine damalige bissige Kontroverse hatte man als Abgesang zu reduktionistischen Musizierhaltungen lesen können: »Kaum zu zählen die Symposien, Festivals, Workshops über *Stille Musik*, schwer zu ertragen der weihevollen Tenor der weltabgewandten Stille-Sucher, die stereotypen Weltflucht-Rituale der zivilisationsgestreßten Pianissimo-Ästheten, das morbide Pathos jener, die da »Musik am Rande des Verstummens« offerieren, die betulich-schwammige, ach-so-sensible (und doch so gleichförmige) Diktion der Wellenreiter der dal nieste- und morendo-Mode.«<sup>16</sup> In ähnlicher Tonart geht es in diesem Artikel weiter. Überraschend dann jene Buchveröffentlichung zu diesem Phänomen vier Jahre später: Peter Niklas Wilson wollte sich nicht mit ersten Einschätzungen zufrieden geben und ging der Sache nach. Er legte eine profunde Auseinandersetzung mit dieser Thematik vor, wobei Vertreter der zeitgenössischen komponierten Musik gleichberechtigt neben Improvisatoren und Elektronikern rezipiert werden und zu Wort kommen. Im Vorwort heißt es: »Es wird bei der Lektüre schnell deutlich werden, dass meine Kommentare zu den reduktiven Musikformen der Gegenwart von einer gewissen Ambivalenz geprägt sind. Eine grundlegende Faszination

(ohne die dieser Text ja nie hätte entstehen können) mischt sich mit einer ebenso manifesten Skepsis (bis hin zur Polemik), was bestimmte, in meinen Augen und Ohren manieristische Züge des Phänomens »musikalische Reduktion« anbelangt. Ich habe mich nicht bemüht, solche Brüche und Widersprüche zu eliminieren.«<sup>17</sup> Eine vergleichbare differenzierte Vorgangsweise findet sich allenthalben in seinen Schriften, auch in seiner vorletzten Buchpublikation *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*. Sie versammelt zahlreiche Positionen von improvisierenden Musikschaffenden und arbeitet dabei ihre Differenzen ebenso wie ihre Berührungspunkte heraus. Seine Überlegungen im Abschnitt *Gedankenklänge* zählen zum Besten, was je über Improvisation gedacht und geschrieben wurde. Hier wird ein weites heterogenes musikalisches Feld vermessen, umgeackert, gepflügt, gegggt – und neu bestellt. Skepsis, Polemik und Faszination halten sich die Waage, abwägend zwar, aber niemals golden, niemals auf dem Mittelweg, der nach einem Diktum Schönbergs ja der einzige ist, der nicht nach Rom führt. Hingeführt wird zu Vergangenen und doch irritierend Gegenwärtigen, und schon befindet man sich im Jetzt und spürt den Hauch des Künftigen. Das Flüchtige der Musik bekommt in Peter Niklas Wilsons Sprache Flügel, mit denen es sich zur Übersicht hin fliegen läßt. Am Ende wissen wir endlich, was wir getan haben – und was zu tun wäre, damit wir weiter wachsen können. Nachdem wir endlich begriffen haben, woher wir kommen und wohin wir gehen, heißt es plötzlich nüchtern, lapidar, geradezu schockierend trocken: »doch so einfach liegen die Dinge nicht, wie sich noch zeigen wird.«<sup>18</sup> Peter Niklas Wilson gibt uns eine »Behausung« zwar, aber deren Fundamente sind nur fest, wenn sie ständig hinterfragt und eben nicht als Selbstverständlichkeiten begriffen werden. Ein an Sigmund Freud gemahnendes Schreibverfahren, wo sich dialektisches Denken mit »ahnungsvoller Empfindsamkeit« (R. Musil) paart: die raumgebende Ein- und Wertschätzung des Vorhandenen und Gegebenen als Möglichkeit, sich davon zu befreien und darüber hinaus. Kraft dieser Vorgangsweise kann Peter Niklas Wilson die oftmals verwirrenden Gefilde und komplex wuchernden Architekturen des hypertrophen Musikbetriebs entflechten und so etwas schaffen wie eine musikalisch-theoretische »Landschaft in klarem Licht« (C. Fuentes). Er bringt es durch seinen »polyphonen« Zugang zur Musik dahin, avancierte Arbeiten im Bereich des Jazz, der neuen Musik, der Improvisation und der Elektronik nicht nur theoretisch zu fassen, sondern sie einer egalitären Diskursivität zuzuführen.<sup>19</sup> ■