

Frank Denyer

Zu einer neuen Musik – jenseits der Grenzen westlicher Kunstmusik

Der Komponist Frank Denyer wurde 1943 in Großbritannien geboren. Er verbrachte mehrere Jahre als Musikethnologe an der Universität von Nairobi in Ostafrika und hat weite Teile von Süd- und Ostafrika bereist. Seine Musik nutzt auf sehr ungewöhnliche Weise viele neue akustische Instrumente, darunter solche, die man im allgemeinen in der westlichen Kunstmusik nicht finden kann. Sie verwendet vielfältige Formen von Mikrotonalität, Möglichkeiten der menschlichen Stimme wie auch der Klangfarbe.

Für die neue Musik ist es Zeit, sich von ihrer einseitigen Sicht auf die menschliche Geschichte zu lösen und anzuerkennen, daß es andere gleichberechtigte, zeitgenössische Vorstellungen von der Welt gibt. Wir müssen unseren historischen und sozialen Bezugsrahmen erweitern und zu einer tieferen und allgemeineren Interpretation menschlichen Strebens gelangen. Das ist das Hauptargument dieses Artikels.

Obwohl sich die entwickelte zeitgenössische Kunstmusik gerne in einer kosmopolitischen Haltung präsentiert, hat sie ein Publikum, das in den ökonomisch dominierenden Teilen der Welt auf eine kleine soziale Gruppe unter der städtischen, gebildeten Bevölkerung zurückgegangen ist. Trotz ihres ausgeprägten Profils ist sie nur eine in einer Vielzahl von Minderheiten im großen Mosaik der musikalischen Kulturen. Die Neue Musik ist unfähig, eine allgemeine künstlerische Vision zu artikulieren, die zahlreiche soziale Gruppen anspricht (obwohl sie es in früheren Zeiten getan hat), zum Teil deshalb, weil in der heutigen Welt ihre Bindungen an einen **einzigsten** historischen Bezugsrahmen zu restriktiv sind. Bisheriges menschliches Streben, wie es in der von Europäern geschriebenen Geschichte beschrieben worden ist, genügt nicht länger, um die Vielfalt unserer pluralistischen Welt zu reflektieren.

Obwohl die meisten Komponisten neuer Musik ein Interesse an anderen Traditionen zeigen, hat eine ernsthafte Aufwertung der kulturellen Grundlagen kaum begonnen. Blättert man die Seiten irgendeiner Zeitschrift für neue Musik durch, so stößt man immer wieder auf die Namen derselben paar Dutzend Kulturhéroen des Neuen, die ausnahmslos aus der gleichen sozio-historischen Tradition stammen. Bei Themen, die diskutiert werden, sieht es ähnlich aus. So mag es wert sein, uns auch daran zu erinnern, daß die übergroße Zahl an Musikinstrumenten, die in neuen Kompositionen verwendet werden, immer noch aus der unmittelbaren Vergangenheit westlicher Kunstmusikentwicklung stammt, während die enorme Vielfalt der heute außerdem gebräuchlichen Instrumente kaum genutzt wird.

Doch bevor wir dieses rein musikalische Thema weiterverfolgen, ist es notwendig, einige allgemeinere nicht-musikalische Überlegungen anzusprechen.

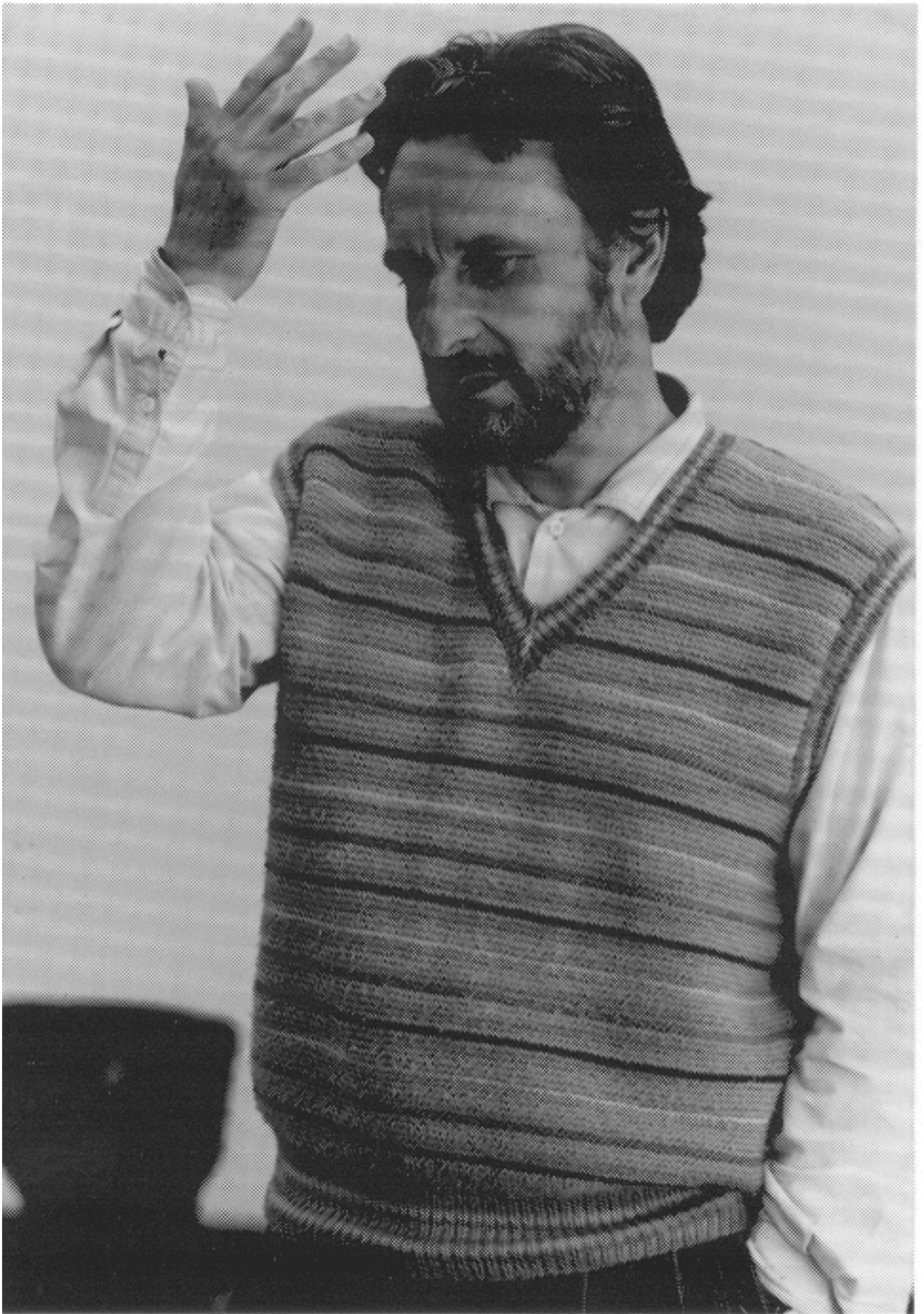
Das Konzept dessen, was »kulturell fremd ist«, hängt von dem Bereich und der Vielfalt des Ganzen ab, das wir als »zu uns gehörend« verstehen. Für die meisten sozialen Gruppen gibt es zwei wesentliche Arten des Außenseiters: entweder ist es jemand, der schwer zu verstehen ist, weil seine Gewohnheiten und seine Kultur anders sind, er ist dubios, schmutzig (oft minderwertig), ohne das wesentliche Etwas, das dem Insider das Gefühl gibt, wahrhaft menschlich zu sein; oder es ist jemand, der eine vitale Lebensqualität bewahrt hat, vielleicht eine fundamentale Beziehung zur Erde, eine grundlegende Spiritualität oder ein wirklich echtes Familienleben oder die Fähigkeit, zu wachsen und zu gedeihen oder was immer bei sich selbst als Mangel empfunden wird.

Menschen, die anders sind als wir, werden im allgemeinen entweder als eine Herausforderung an unsere Weltsicht erlebt, die sie modifizieren, verwässern, deren Daseinsgrund sie auf subtile Weise in Frage stellen und damit unsere Identität bedrohen, oder als Angebot einer Alternative zu unseren Werten, weil sie Sensibilität, Tugend, Glauben oder eine Erkenntnis bewahren konnten, die wir selbst auf unserem Weg verloren oder aufgegeben haben.

Beide sind Spiegelbilder voneinander und verleugnen am anderen in der Tat seine volle Menschlichkeit, indem sie ihn entweder als mehr oder weniger menschlich verstehen. Da entweder menschliche Tugenden oder menschliche Laster verleugnet werden, sind sie reduziert zu bloßen Reflexionen unserer Ängste und Unzulänglichkeiten.

Die kommerzielle Ausbreitung der multinationalen Konzern-Kultur sucht uns durch die Allgegenwart seiner Konsumprodukte zu vereinigen, aber diese Marktvorstellung »der allgemeinen Verführung« bietet nur ein Ideal an, das so substanzlos wie Disneyland ist, weil es nicht die wahre Tiefe der menschlichen Bedürfnisse oder auch die Abgründe der menschlichen Sehnsüchte anerkennt und letztlich die wirklichen Zwänge des menschlichen Daseins ignoriert.

Ein Gefühl für nationale oder kulturelle Identität (die nicht notwendigerweise durch Staatsgrenzen definiert wird), ist einer der Hauptwege, durch den der Unterschied zwischen Insidern und Außenseitern bestimmt wird. Aber die nationale Identität ist nicht so sehr ein Naturprodukt, als das eines im 19. Jahrhundert ausgebildeten europäischen Denkens. Die industrielle Revolution führte in ein neues Zeitalter, welches die Macht erlangte, radikal zu zentralisieren und Nationalstaaten zu planen. In einer Zeit des untergehenden religiösen Einflusses begann die Nationalität als führende, Identität verleihende Einheit vorzuherrschen. Nach und nach bildete die Nation ihre eigenen geistigen, quasi mystischen Attribute aus und wurde einem »Gruppen-Ego« sehr ähnlich – ein überpersonales Ganzes mit einem besonderen, einer unverwechselbaren Geschichte entstammenden Schicksal. Die Individuen, die die Nation bilden, werden auf Grund einer vererbten Erfahrung als geistig verbunden angesehen, genährt von einem besonderen Erdboden, charakteristischem Klima, einer Landschaft, gemeinsamer Nahrung und kulturellen Gewohnheiten, und dies rechtfertigt ihre Treue zu einer gemeinsamen Autorität und schuf die stärkste Einheit unter ihnen.



Frank Denyer, Darmstadt 1990 (Foto: M. Melzer)

Es lohnt sich, daran zu erinnern, daß in der Zeit vor dem 18. Jahrhundert die nationale Identifikation, gerade in Europa, viel schwächer ausgeprägt (manchmal sogar kaum vorhanden) war, das nationale Leben nur eine von vielen Gruppierungen bildete, denen sich die Individuen durch Loyalität und

Gefühl verbunden fühlten. Diese durchkreuzten sich in einer fließenderen Art und Weise als später. Im 19. und 20. Jahrhundert wurde das Nationalbewußtsein zentraler und vorherrschender. Heute hat die Nationalität die Macht, starke Gefühle zu entfesseln, die in jeder Ecke unseres sozialen Lebens verbreitet sind, vom Sport bis zum Etat für neue Musik, aber paradoxerweise wird es jetzt klar, daß immer mehr unserer Probleme allein durch nationale Entscheidungen nicht gelöst werden können. Nichtsdestotrotz multipliziert sich ihre Attraktivität und es scheint, daß mehr Individuen bereit sind, für ihre Symbole ihr Leben zu opfern als für irgendeine andere moralische oder geistige Sache. Nationalität hat eine religiöse Aura angenommen und beherrscht die menschliche Vorstellungskraft. Der Geist kann nicht in die Flasche zurück und hat sich zum zerstörerischsten und bösartigsten Wahn unserer Zeit ausgebildet, ein Virus, der für das Leben weit destruktiver ist als Aids.

In kleinen traditionellen Gesellschaften ist der Außenseiter ein fremder Repräsentant einer anderen Welt, die jenseits der unmittelbaren Erfahrung der Mehrheit liegt. Aber heute sind wir uns bewußt, Spieler auf einer größeren Bühne zu sein, deren Dramen Teil unseres Bewußtseins sind. Dieses Jahrhundert war Zeuge von noch nie dagewesenen Bevölkerungsbewegungen, hauptsächlich verursacht sowohl durch globale wie auch lokale Kriege. Außerdem haben die zunehmenden Gelegenheiten für viele, in Teilen der Welt zu arbeiten, die sie früher als entlegen angesehen hätten, in beinahe allen Gesellschaften zu großen städtischen Bevölkerungen von sehr unterschiedlicher Herkunft geführt, und es ist zu erwarten, daß sich diese Trends fortsetzen.

Wenn wir auf Grund unserer sozial veralteten Konzepte von Nationalität und kultureller Identität dazu gekommen sind, und ich denke, wir tun es, jetzt nicht nur eine kleine Minderheit, sondern die große Mehrheit unserer Mitmenschen sowohl nach innen wie nach außen als kulturell Fremde zu definieren, dann bekommen wir ernste Probleme.

Es ist notwendig geworden, unser Selbstverständnis, unsere Vorstellungen von der menschlichen Gemeinschaft zu überprüfen, wie sie sich entwickeln und wohin sie führen, um zu versuchen, die Brüche zu heilen, verbrauchte Identitäten aufzugeben und dementsprechend unsere Geschichte neu zu schreiben. Die Künste könnten in diesem Prozeß eine wichtige Rolle spielen. Inzwischen befinden wir uns zwischen zwei Anziehungspunkten: dem kulturellen Provinzialismus einerseits und der kosmopolitischen Kommerzialisierung andererseits. Eine düstere Wahl in der Tat.

Begrenzungen durch Tradition

Das Symphonieorchester war Zeit seines Bestehens eine alles umfassende Institution, die viele verschiedene Musikformen vereinigte. Im frühen 19. Jahrhundert konnte es beispielsweise neue Instrumente integrieren, Instrumente und Stile, die ansonsten mit sehr verschiedenen Musikpraktiken verknüpft waren wie zum Beispiel mit der Oper oder der Militärkapelle, darunter auch ethnische Instrumente und Instrumente, die von populären und Volksmusiktraditionen adaptiert wurden – das Ideal für Beethovens Vision der allgemeinen Brüderlichkeit, so könnte man sagen. Aber das heutige Orchester ist ein streng exklusiver Klangkörper, unfähig, sehr verschiedene Instrumente zu integrieren, wie sie sehr häufig in städtischen (nicht zu erwähnen die ländlichen) Zentren gespielt werden. Es bietet denjenigen kaum etwas, die wenig Interesse an seiner monokulturellen historischen Abgeschlossenheit finden. Das macht es besonders ungeeignet, die ganze Vielfalt der heutigen Welt reflektieren zu können und ebenso unfähig, um in unserem zunehmend fragmentierten sozialen Gefüge neue Zugehörigkeiten anzuerkennen.

Unter den kleinen traditionellen Ensembles europäischer Kunstmusik hat das Streichquartett vielleicht das umfangreichste und aufregendste neue Repertoire, aber es bringt natürlich ähnliche Probleme mit

sich wie das Orchester, verstärkt durch seine hermetische, selbstbezogene Konstitution. Diese könnte für eine klassische Balance sorgen, aber es negiert die Dynamik für Veränderungen. Gelegentlich hören wir Stücke, die sich in die heutige Steichquartett-Literatur gleichsam eingeschlichen haben und tatsächlich anderen ästhetischen Programmen folgen, geschrieben von Komponisten aus Entwicklungsländern, oder auch solche Stücke, die von verschiedenen Traditionen stark beeinflusst sind. Für die nicht-westlichen Komponisten stellt dies einen willkommenen Weg dar, die große internationale Gemeinschaft zu verbinden, während es den Interpreten die Bereitschaft zu einer Erweiterung ihrer kulturellen Horizonte anzeigt. Und umgekehrt findet dies eine entsprechende Reaktion bei einem liberalen Publikum, das ohne Gewissensbisse mit der Dritten Welt sympathisiert und seine Bereitwilligkeit zeigen kann, sie in der »modernen Welt« zu begrüßen. Wie auch immer, dieses Entgegenkommen gegenüber Neulingen ist begrenzt. Um akzeptiert zu werden, müssen sie selbstverständlich innerhalb des jeweiligen ästhetischen Kontextes mit all seinen technischen und kulturellen Voraussetzungen wie auch den Einschränkungen der modernen Konzertprogramme arbeiten. Es erinnert mich an die Haltung jener, die glücklich sind, Einwanderer in ihrer Gemeinschaft zu akzeptieren, so lange diese sich kleiden, essen, beten und träumen, wie es der neuen kulturellen Umgebung angemessen ist, in der sie sich nun befinden. Das brauchen wir jedoch nicht, denn es repräsentiert einzig die geringfügigste und unangemessenste Reaktion auf tiefgreifende Veränderungen, die im Gange sind.

Im letzten Jahrhundert sammelten enthusiastische Botaniker in allen Teilen der Welt farbenfrohe, exotische Blumen und verpflanzten sie in ihre prächtigen, wohlangelegten Gärten zu Hause. Diese neuen Gewächse sorgten für die ersehnte Vielfalt und Neuheit. Der moderne Konzertsaal ist ein solcher von einer Mauer umgebener Garten, ein traditioneller Ort, wo Besucher kommen und gehen. Viele »Pflanzen« gedeihen unter anderen Umständen und ihr Geist offenbart sich nicht notwendigerweise in der neuen Umgebung. Manche kommen als Revolutionäre, aber entwurzelt, verstummen sie.

Wie können wir lernen, Musik außerhalb unseres eigenen »Gartens« zu akzeptieren, Musik, die einen anderen kulturellen Kontext und eine andere ästhetische Sensibilität erfordert, nicht, um ihre oberflächlichen Merkmale zu kopieren, sondern unsere verschütteten Ideen herauszufordern, so daß potentiell eine wahrhaftigere Vorstellung von Musik gefunden werden könnte?

Man könnte damit beginnen, indem man lernt, außerhalb des Spielraums des Konservatoriums so glücklich zu leben, wie wir es in ihm tun. (Weil es alle Schlüsselwerte der westlichen Kunstmusik bewahrt, ist das Konservatorium eine passende Metapher.) Diese Institution lehrt durch Beispiel, durch Reflexion, durch schöpferische Strategien für Verbesserung, durch sorgfältige Analyse von Beziehungen und Strukturen, durch integrierende Theorie und Praxis, und die musikalische Erfahrung wird dabei verfeinert und klassifiziert. Aber diese Werte ignorieren oder negieren sogar die vielen anderen Wege, durch die nicht am Konservatorium ausgebildete Musiker musikalische Fähigkeiten erwerben können, jeder individuelle Brauch ist untrennbar verknüpft mit seiner eigenen Musik, jeder vermittelt einen Zugang zu einzigartigen Erlebnisräumen. Viele von diesen Methoden der Übermittlung sind bekannt, aber das verborgene Potential für zukünftige musikalische Methoden ist unermeßlich.

Das Konservatorium behandelt Musik als eine Form von Selbstaussdruck, als eine Kommunikation zwischen Menschen, als eine Kunst, die auf Befriedigung der Bedürfnisse der Individuen bei ihrer Suche nach Bedeutung und Selbstentdeckung zielt, indem es ihre Versuche erhellt, die Welt zu verstehen und Werte zu definieren, durch die sie leben könnten. So unschätzbar dies ist, müssen wir ebenfalls lernen, darüber hinauszuschauen, denn Musik kann und sollte nicht nur auf einen Kreis von flüchtigen Ideen über sie begrenzt sein. Die Rolle und Wirkung von Musik bleibt ein tiefes Geheimnis

und es ist heilsam, uns daran zu erinnern, wie ungemein wenig wir derzeit über ihren Einflußbereich verstehen.

Akustischer Klang und Technologie

Die offensichtlichen Vorteile von Klangtechnologien bedürfen kaum eines weiteren Zusatzes von mir. Durch die Exaktheit, Klarheit und Stärke der Technik mit ihrer raffinierten Kontrolle der ansonsten verborgenen Aspekte des Klanges können auf eindrucksvolle Weise neue Möglichkeiten weiter erschlossen werden. Da sie für viele so attraktiv ist, dachte ich, es könnte nützlicher sein, wenn ich als Komponist auf neue Beziehungen zum akustischen, nicht-elektronischen Klang in diesem technologischen Zeitalter aufmerksam mache.

Nach Erfahrungen mit elektronisch modifizierten Klängen kann es schwieriger sein, sich auf den nichtverstärkten Klang einzustellen, der leise und unscheinbar wirkt, niemals kräftig, leuchtend genug ist. Elektronisch gesteigerte Klänge können gewiß ebenso süchtig machen wie sie insofern verführerisch sind, als sie unser Interesse an live-akustischen Ereignissen vermindern. Es ist möglich, daß, wenn es uns nicht gelingt, unsere Einstellung zu nichtverstärkten Klängen zu erneuern und weiterzuentwickeln, wir allmählich völlig unfähig werden, auf die Welt zu reagieren, es sei denn, sie kommt zu uns in einer technologischen Hightech-Form – auf einem Bildschirm, aus Lautsprechern oder praktisch durch einen Realitäts-Simulator. Unsere Sinne bestehen auf jener Steigerung, damit wir überhaupt noch reagieren können, nichts mehr scheint wirklich genug.

In diesem Prozeß werden wir jenen wesentlichen Sinn von uns als zerbrechliche, kurzlebige Kreaturen mit unscheinbarer Stimme und Träumen verlieren, die ihren Weg durch die Welt tasten. Dies verdrängen wir durch das Image von uns selbst als heldenhafte phantasievolle Schöpfer von Schallvisionen, als machtvolle, gottähnliche Wesen, die das Klangmaterial des universellen und beherrschenden Klangraums verwandeln. Wenn wir uns von der Hülle befreien und uns gleichsam über die natürliche Welt erheben, dann sehen wir uns als etwas anderes, etwas außerhalb von uns.

In Wirklichkeit sind wir natürlich eine Mischung aus jenen zwei Extremen, doch sie sind oft antagonistisch, und im Kampf zwischen Mann und Göttern sind es gewöhnlich die Götter, die siegen.

Technologie kann das Akzeptieren unserer Schwäche, unsere Demut und unser Bewußtsein von uns als Bestandteil der großartigen Wildnis verleugnen.

Die Welt elektronisch zu sehen bedeutet aber auch, sie unglaublich detailliert, in durchdringender Klarheit zu sehen; aber es sind unsere Körper mit ihren natürlichen, unverbesserlichen Sinnen, durch die wir uns in den anderen erkennen und unseren gewöhnlichen Zustand würdigen können.

Technologie gibt uns Kraft über andere, denen sie fehlt, sie erlaubt uns, etwas für sie zu tun oder ihnen etwas anzutun. Sie ist wesentlich für uns, auch um zu lernen, wann und wie wir auf unsere Technologie verzichten, um zu wissen, wie wir ohne sie genauso wie mit ihr leben können.

Unsere zeitgenössische Erfahrung mit akustischem Klang kann jetzt nicht einfach den traditionellen Instrumenten zugeordnet werden, selbst wenn diese durch neue Spieltechniken erweitert werden.

Wir müssen neue Instrumente entwickeln und neue akustische Klangquellen, die unsere physikalischen Beziehungen zu einer größeren Vielfalt von Material nutzen. Neue Instrumente können

den Hörer mit einer unbekanntem Möglichkeit konfrontieren und ihm ungewohnte emotionale Reaktionen entlocken. Sicher unterscheidet sich diese Erfahrung davon, ob man vorher mehr oder weniger genau weiß, wie die Qualität des Klanges sein wird (was bei traditionellen Ensembles der Fall ist), wenn man nichts tun kann, als den künstlichen Klangstrukturen zuzuhören.

Die Klangqualität muß wieder in den kompositorischen Prozeß von Musik mit akustischen Instrumenten eingebracht werden. Das erschöpfte »Ready-Made«-Ensemble der Tradition zu akzeptieren, kann unsere Beziehung zur akustischen Welt nicht wiederbeleben. Das Ende des 20. Jahrhunderts verlangt seine eigenen charakteristischen instrumentalen Klangfarben, über die die alten Orchesterinstrumente nicht verfügen, von denen die meisten seit dem letzten Jahrhundert unverändert geblieben sind.

Neue Klangquellen sind deshalb lebenswichtig. Die unerschöpfliche Vielfalt der instrumentalen Schätze der Welt kann nicht länger ignoriert werden.

Neue Instrumente, ohne Beziehung zu irgendeiner besonderen Tradition, können Beziehungen zur Vergangenheit auflösen, so, wie Instrumente mit spezifischer kultureller Herkunft unsere Beziehungen zur Geschichte in neuer und überraschender Weise erweitern können, so daß sie zusammen einen Kontext für eine Kunst bilden, um neue Ziele zu erreichen.

Solche Ensembles schaffen aber zahlreiche Schwierigkeiten für die Spieler. Es sind Interpreten gefragt, die die Geduld haben, sich ungewöhnliche Techniken anzueignen und die bereit sind, vollständig aus ihrer üblichen Orientierung hervorzutreten. Unter dem Gesichtspunkt der Konzertveranstaltung gibt es ebenfalls einige schwerwiegende Probleme, denn es ist offensichtlich leichter und billiger, mit konventionellen Ensembles zu arbeiten, die sich genau den Gepflogenheiten anpassen, wie sie bei Konzerten üblich sind. Doch dies sind genau die Gründe, warum es so wichtig ist, jetzt für diese neuen Ziele zu arbeiten. Denn Festival- und Konzertorganisation sind Kräfte, die die Künste in Ketten halten.

Die in diesem Artikel aufgezeigten Auswege sind Teil des allgemeinen Hintergrunds meiner Arbeit als Komponist. Meine Musik artikuliert einige der anfänglichen Schritte, die in diese Richtung gemacht werden können. Doch bin ich mir der Schwierigkeiten, diese Ziele zu erreichen, nur zu bewußt. Sogar noch schwieriger und von noch größerer unmittelbarer Bedeutung für mich sind Überlegungen zur Wirksamkeit des gegenwärtigen musikalischen Materials und zur Kultivierung der innermusikalischen Vorstellung.

Die Götter unserer Phantasie, unserer Wachträume wachsen in dem Maße, in dem wir ihnen Aufmerksamkeit schenken. Wir entdecken ihre Vorlieben, befriedigen ihre Wünsche, denn wenn sie genügend umworben sind, können sie die grundlegenden Bestandteile unserer Arbeit verwandeln. Doch das verlangt Glauben und dafür gibt es keine Garantien.

(Übersetzung: G. Nauck, S. Sanio)

Discographie

CD Continuum label, CCD4026, *A Monkey's Paw, Stalks After the Rain, Winget Play, A Fragile Thread*

LP Orched Records, OR3, *Wheat; On, on, it must be so; I await the sea's red hibiscus;*
Voices; Quiet White

© positionen, 12/1992, S. 16-20