

Tendenzen im zeitgenössischen Kunstschaffen. Zur Internationalität der neuen Musik¹

1.

Die Ausweitung einer «Planetarischen Kultur» wird maßgeblich durch die Medien vorangetrieben. Die Rezeption von Musik aus fremden Kulturen ist problematisch, denn sie wird entweder falsch verstanden oder umgedeutet. Die biologisch ausgerichtete Erkenntnistheorie wird uns in diesem Punkt weiterhelfen können.

1.1 Es ist nicht nur wissenschaftlich bewiesen, sondern auch allgemein bekannt, dass wir sogar dann lernen, wenn wir nicht unsere bewusste Aufmerksamkeit dabei aktivieren. Es ist durchaus möglich, dass uns das, was wir beispielsweise über das Satellitenfernsehen internalisieren, verändert. Eine solche Synthese zeichnet sich bereits unabwendbar ab und mit ihr erwächst eine audiovisuelle planetarische Kultur. Nehmen wir noch die zunehmende Vereinfachung des Reisens hinzu, so können wir auch noch den allerletzten Rest ursprünglichen Sinngehalts mit in den Schmelztiegel der großen Synthese werfen. Die Ideen, Objekte Vorlieben verkörpern sich dann im Wirrwarr der Idiome, der technischen und wissenschaftlichen Werte. Die Übersetzbarkeit nimmt zu. Diese Situation verändert die Erwartungen derjenigen, die Musik hören.

1.2 Es werden Ausdrucksweisen an uns herangetragen, deren Semiosen uns zumeist nichts bekannt sind, ebenso wenig wie wir die Regeln kennen, die nötig sind, um sie zu komplexeren Expressionen zu verknüpfen. Ungeachtet dessen meinen wir häufig, etwas verstanden zu haben, ohne dass es im strengen Wortsinn wirklich der Fall ist. Wenn wir allerdings nur das als adäquates Hören definierten, was innerhalb einer Kultur bereits bestätigt ist, ließen wir uns die Möglichkeit entgehen, uns von dem «Exotischen» oder «Unbekannten», das uns täglich über den Weg läuft, berühren zu lassen. Wir würden dann auch nicht merken, dass wir diese Musik nur scheinbar «verstehen», dass wir sie strenggenommen nur den vertrauten Hörgewohnheiten anpassen, dass wir ihr Qualitäten zuschreiben, die wir auf Elemente unseres eigenen Idiolekts zurückführen. Wir passen das Fremde an, indem wir es - meist falsch - reinterpretieren. Soll man das wirklich dulden? Haben wir das Recht, kohärente oder gar inkohärente Interpretationen zu vollziehen? Hinzukommt, dass es zudem noch gängige Theorien (beispielsweise die von Werner Meyer-Eppeler) gibt, die den Musikbegriff auf das Immanente reduzieren, dabei behauptend, es wäre nicht nötig, die «Berechnungen» bzw. die Syntax zu interpretieren (1). Diese Ansichten sollen uns aber nicht davon abhalten, Interpretationen hinzuzufügen, zumal wir wissen, dass die musikalische Semiotik sowohl von ihrer Immanenz (Syntax) als auch von ihrer Bedeutung (Semantik) hergeleitet werden kann.

1.3 Die Erkenntnistheorie ist an einem Punkt angelangt, an dem wir «nur noch glauben können», dass wir von «demselben» sprechen. Es scheint nicht möglich zu sein, etwas als allgemeine Tatsache zu postulieren (2). Aus biologisch-neurologischer Sicht kommunizieren wir nicht über das, was wir hören, indem wir über das, was da «draußen» klingt oder klingen könnte, nachdenken. Vielmehr sind es die sich verändernden Zustände des Gehirns, die maßgeblich sind für das, worüber wir sprechen.

¹ «Tendencias de la creación contemporánea. Internacionalidad de la nueva música». In: Música y Sociedad en los años 90. Consejo Iberoamericano de la Música/1995; pp 132-135/ Vorlesung im Rahmen des «Congreso Iberoamericano» 1994

1.3.1 Wir wissen, dass wir uns beim Gedankenaustausch über das Gehörte auf vielerlei Werte berufen. Dies geschieht intersubjektiv. Diese Werte können sich auf Akzeptanz oder Ablehnung beziehen, sie können festlegen, was adäquat oder fehlerhaft ist, sie können die Komplexität, den außermusikalischen Ausdruck oder die immanente Ausdruckskraft in ihr Urteil einschließen. Solche Werte sind einer Gruppendynamik unterworfen, in der die Phänomene wie hierarchisches Denken, Gehorsam, Protest, Ablehnung, relative Unabhängigkeit etc. geregelt sind. Es gibt aber auch Werte, die erst in kommunikativen Situationen entstehen, wie z.B. auf Symposien, Kongressen oder in wissenschaftlichen Abhandlungen wie dieser. Es liegt daher nahe, davon auszugehen, dass die Multiplikatorfunktion einiger Personen bei der internationalen Synthese der Kulturen eine entscheidende Rolle spielen wird. Das sehe ich, ohne dass es mir übertrieben vorkommt, als unsere Aufgabe an.

1.3.2 Unser Bekunden gegenüber Kunstwerken sind zumeist Auswüchse verschiedener Ästhetiken, Vorlieben oder wie auch immer man es nennen will. Nur wenigen Menschen steht eine «Ästhetik aus erster Hand» zur Verfügung, d.h. eine, mittels der es ihnen möglich wäre, Kunst und Musik zu verurteilen oder zu schätzen, ohne dabei auf etwas zurückgreifen zu müssen, was andere bereits darüber gedacht haben. Die Meisten leben mit einer «Second-Hand-Ästhetik», wobei dann die Bildung von Meinungsströmungen sehr wichtig ist. Dieser Prozess vollzieht sich im Zusammenhang mit der Kulturindustrie und den Massenmedien. Aber auch staatliche Eingriffe oder andere Formen der Machtausübung, wie religiöse Kulte und deren hierarchische Strukturen, können an dieser Entwicklung beteiligt sein.

2. Die einstigen Ideen von «reiner» oder «absoluter» Musik (3) erscheinen in der heutigen Musikpraxis recht veraltet. Weit über die Hypotyposis² und die Onomatopöie³ hinaus gibt es Codes, deren Gültigkeit und Exportierbarkeit von Einzelnen, Gruppen oder Nationen festgelegt werden. Die Sprache⁴ entscheidet dabei über den Rezeptionsmodus der musikalischen Elemente. Der praktische Gebrauch untermauert das Erlernen der Regeln und die Aneignung kultureller Ausdrucksformen.

2.1 Die Einbeziehung außermusikalischer Objekte in die Musik ist auf unterschiedliche Weise möglich: Als spontane Reaktion, initiiert als Nachahmung oder aufgrund von Konventionen oder Sozialisationen. In der Musiktheorie werden reichlich Beispiele hierzu genannt. Es wird dort sowohl auf die geschichtliche Entwicklung eingegangen wie auch auf die kulturelle Vielfalt in der Welt.

2.2 Es gibt Ansätze, die Musik als eine bipolare Kunst aufzufassen, d.h. als eine Musik, die sich entweder ganz auf sich selbst bezieht oder im Gegensatz dazu auf externe Objekte anspielt. Es wird immer noch darüber polemisiert, was «vorherrschen soll», was «rein» ist oder man denkt sich sonstwelche Korrelate aus. Diese Polemik ist weit entfernt von der Praxis, in der letztendlich das Subjektive darüber entscheidet, wie Musik rezipiert wird. Es ist der Hörer selbst, der fortwährend entscheidet, was er wie hört.

2.3 Abgesehen von der Klangmalerei gibt es noch weitere Codes, die die «Bedeutung» von Musik festlegen. Auf der Grundlage des konditionierten Reflexes entstehen Personal-Codes und Codes für Gruppen und Nationen oder sogar für noch größere Einheiten, wie beispielsweise der des gesamten iberamerikanischen Kulturkreises.

2.3.1 Die Sprache⁵ (4) ist eine der stärksten Fundamente beim Musikhören. Sie kann sogar das Hören von Intervallen (simultan oder sukzessiv) beeinflussen. So wird z.B.

² bezieht sich auf das Augenscheinliche im synästhetischen Bezugsrahmen

³ Klangmalerei

⁴ Nachtrag von G. Becerra-Schmidt: Sprache verstanden als Intonations- und Betonungsvorrat, entsprechend der Ausführungen von Diana Deutsch (siehe (4))

⁵ Gemeint ist hier die Muttersprache

Domenico Scarlatti von einem Spanier, einem Deutscher oder einem Italiener durchaus unterschiedlich gehört (sogar was die Wahrnehmung der Intervalle und des Rhythmus betrifft). Hinzugefügt sei, dass in der Neurologie nachgewiesen wurde, dass der musikalische Rhythmus und der Sprachrhythmus dieselbe zerebrale Lokalisation (5) haben. Wir hören also nicht «dasselbe», wir können uns aber entsprechend der Wahrnehmungsarten gruppieren.

2.3.2 Auf diese Weise werden «exotische» Werke zu unseren. Nicht die kulturelle Herkunft bestimmt also, welchen Wert eine expressive Äußerung für den Einzelnen hat. Der Wert entsteht eher aus der Form ihrer Anwendung im eigenen Land oder innerhalb anderer Kulturen, die diese Ausdrucksformen möglicherweise assimiliert haben. Dies gilt z.B. in besonderem Maße für die indo-ibero-afroamerikanische Musik.

3. Zwischen all den Massenmedien hat auch das «Konzert» seinen Platz. In diesem Zusammenhang muss man sich dem Problem der «Freiheit» kompositorischen Schaffens stellen: In der Wirklichkeit können sich Sprachstile etabliert haben, die sich von dem, was der Komponist als kreativer Schöpfer bevorzugt, stark unterscheiden. Eine Musikhretorik muss diesen Tatbestand unbedingt kritisch ins Auge fassen.

3.1 Das «Konzert» ist ein fester Bestandteil im Musikleben. Nach einer tiefgreifenden Krise in der ernsten Musik taucht es nun von Neuem auf, allerdings mit populärer Musik, mit großen Shows. Wieso? M.E. liegt es daran, dass die ernste Musik in den Massenmedien kaum berücksichtigt wird und weil es denen, die diese Musik ausüben, nicht gelungen ist, in dieses Metier vorzudringen. Als Grund mag man anführen, dass sie nicht «ernst» genommen wurde. Hinzukommt die für das 19. Jahrhundert typische Haltung, die Erwartungen des Publikums schlichtweg zu ignorieren, weshalb manche Komponisten von dieser Art der Kommunikation ganz absahen. Daher verwundert es einen auch nicht, wenn die Beliebtheit des Konzertes auf Platz fünf rangiert, also hinter Fernsehen, Radio, Film und Tonträgern. Es fehlt schlechthin auch an politischem Willen, in der Kultur Einfluss zu nehmen, sei es beim Entwerfen von Kriterien für die Produktion musikalischer Werke, sei es, dass man dazu beitragen würde, sie bekannt zu machen. Innerhalb des Musiklebens haben Uraufführungen den höchsten qualitativen Wert. An der Fülle «musealer» Konzerte kann man jedoch ablesen, dass es weniger darum geht, mit dem Publikum in Kontakt zu treten. Wenn beispielsweise Firmen solcherart Konzerte organisieren, wird das Publikum in Bezug auf seine Interaktionsfähigkeit nicht sehr kultiviert.

3.2 Bleibt wiederum das Problem der Freiheit des Komponisten, das in Hinblick auf die aktuelle Situation diskutiert werden muss. Sicher ist, dass dieser wählen kann zwischen dem für den Moment gültigen Komponieren und jenem, das für einen längeren Zeitraum seine Bedeutung bewahrt. D.h., dass er sich der Avantgarde anschließen oder sich in einem idiomatisch schon bestehenden Bereich bewegen kann. Allerdings muss es nicht zwangsläufig heißen, dass die Avantgarde immer nur Neuheiten produziert, die das, was das Publikum schätzt, ausschließt.

3.3 Zudem kann eine Rhetorik als Kunst, die Aufmerksamkeit des Hörers zu wecken und zu verstärken, nicht funktionieren, wenn sie nicht auf bekannte Regeln zurückgreift. Dabei ist es egal, ob diese aus der Tradition stammen oder aus dem aktuellen Repertoire der Hörgewohnheiten.

3.3.1 In diesem Bereich vereinen sich die nationalen und internationalen Bereiche. Man lernt also zunächst die neuen Ausdrücke kennen, gewöhnt sich allmählich an sie und baut sie schließlich in die Hörerwartung mit ein. Dieser letzte Punkt ist der kreative Anteil und bildet die Grundlage für analytische und intuitive Werturteile. In diesem Sinne haben dann sowohl die Ausführenden als auch die Komponisten ihre Kommunikationspartner. Außerdem ist so der Weg bereitet für einen Prozess, der sich von einer rein kosmopolitischen Interaktion in Richtung internationale Kommunikation entwickelt. Ich denke, dass unsere iberosprachige Welt bereits vor der Tür dieses globalisierten Raumes steht. Hereinspaziert!

-
- (1) Meyer-Eppler, Werner: «Informationstheoretische Probleme der Musikalischen Kommunikation». In: Die Reihe 8; pp 7-10
 - (2) Maturana Romecín, Humberto R. und Varela, Francisco, J.: «El Árbol del Conocimiento (Der Baum der Erkenntnis)». Bern und München 1987; pp 189-192
 - (3) Bernstein, Leonard: «Musik, die offene Frage (The Unanswered Question)». Konferenz an der Harvard-Universität, EE.UU.: Videos, Bühnenbilder und Beispiele in Partituren und auf Schallplatten
 - (4) Deutsch, Diana: «Paradoxes of Musical Pitch». EE.UU. Revista Scientific American. August 1992; pp70-75
 - (5) Borchgrevink, Hans M.: «Prosody and Musical Rhythm are Controlled by Speech Hemisphere». In: Clynes, Manfred (Hrsg.): «Music, Mind and Brain»; New York (Plenum Press)1982; pp 151-157