

Claus-Steffen Mahnkopf · Die Humanität der Musik

Claus-Steffen Mahnkopf

Die Humanität der Musik

Essays aus dem 21. Jahrhundert

Erstausgabe 2007
© Claus-Steffen Mahnkopf
Alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2007
Gesetzt in der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung:
Friedwalt Donner, Alonissos
ISBN 978-3-936000-42-9

Inhalt

Vorbemerkung	7
I. Zur eigenen Position	
Künstlerische Kreativität und ihre ethische Dimension.	
Einige Aphorismen zum Künstlertum	11
Vergangenheit und Zukunft in der Musik	21
Arbeitsbericht 2006	27
Elf Notizen über das Nichts	40
Marginalien zu Thomas Pynchon	48
II. Moderne Musik	
Technik und moderne Musik	61
Demokratie und Neue Musik	76
Politik und Neue Musik	84
Mensch und Neue Musik	98
III. Politisches	
Der 11. September 2001	113
Krieg oder Frieden	116
Globalisierung und die Freiheit der Künste	119
IV. Theoretische Grundlagen	
Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion	133
Über Zeit und Geschichte in der Musik	152
Thesen zur Zweiten Moderne	160
Musikalische Komplexität und ihre Reduktion	170
V. Bezüge	
Die befreite Menschheit, die messianische Dimension und der Kulturbruch. Zum Vermächtnis Theodor W. Adornos	177
Brian Ferneyhough	195
Klaus Huber, Nono und Lachenmann. Ein Triptychon	213
In Freundschaft: Mark André, Frank Cox, Wolfram Schurig und Steven Kazuo Takasugi	224
Daniel Libeskind: Architektur, Jüdischkeit und die Musik	243

VI. Neue Musik im Speziellen	
Thesen zur Politik der Neuen Musik	261
Das Generationsproblem der Neuen Musik	267
Kompositionsstudium heute	275
VII. Elf Fragen	281
Nachweise	319
Namenregister	321

Globalisierung und die Freiheit der Künste

Globalisierung scheint etwas Zwangsläufiges zu sein. Warum das so ist, kann mit unterschiedlichen Gedanken gezeigt werden. Mit dem abstrakten: Warum soll eine Grenze, ist sie einmal als solche erkannt, nicht auch überwunden werden? Mit dem historischen: Bewies nicht das Römische Reich, daß Macht auf Expansion zielt und nur begrenzt wird von materiellen Ressourcen (sprich: technologischen Dispositionen) beziehungsweise von den beschränkten Kapazitäten der Administration des eroberten Raums? Mit dem Gedanken der Science-fiction: Nahezu alle Zukunftsfiktionen gehen wie selbstverständlich davon aus, daß es nur eine Welt gebe, in der optimistischen Version als Weltregierung, in der pessimistischen als Dauerkriegszustand, der auf eine ökologische Katastrophe folgt. Mit dem neuzeitlichen Gedanken, daß mit der Entdeckung Amerikas, der Weltumsegelung, der Fundierung der Geopolitik in den Naturwissenschaften (also der Galileischen Revolution) ein Prozeß in Gang gesetzt wurde, derjenige der Integration aller Erdteile in einen politischen Zusammenhang, der zuweilen intermittiert werden kann (wie im Kalten Krieg, der aber unterschwellig sehr wohl eine Form der Globalisierung war, sozusagen eine Semi-Globalisierung), aber langfristig gesehen nur ein einziges Telos kennt: die weltumspannende, somit globale oder, um mit Derrida zu sprechen, eine mondiale Totalität, die alles in sich faßt, was zur menschlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Existenz zählt. Kurz: Expansion akzeptiert keine Grenzen, und so ist es geradezu logisch, daß es eines Tages keine mehr geben werde. Zumindest, wenn einer damit einmal beginnt; und exakt das haben die Europäer zu Beginn der Neuzeit getan.

Insofern ist die Globalisierung ein entgrenzendes Geschehen. Welche Grenzen sind es indes, die überschritten werden? Es ist ja mitnichten der Fall, daß nicht neue Grenzen und Schranken errichtet würden. Die Grenzen, die die Globalisierung nicht akzeptiert, sind geographische – keine Region der Welt ist mehr terra incognita – und in diesem Sinne politische, also nationalstaatliche. Die Globalisierung unterstellt, daß es Prozesse gibt – solche des Handels, des Reisens, des Informationsaustauschs, der kulturellen Interaktion –, die an keiner nationalen Grenzen Halt machen dürfen. Freihandel nennt man das, und diese Vokabel kann auch metaphorisch verstanden werden. Wie sehr das selbstverständlich wurde, zeigen die verstörenden Ausnahmen, etwa die atavistische Weigerung Nord-Koreas, sich in die Weltgemeinschaft einzugliedern; die Reisebeschränkungen von Menschen in die reichen Länder, aber auch von reichen Ländern (wenn man an die Visapflicht von Europäern für die USA denkt, eine Regelung, die vormoderne Züge annimmt); der Ausschluß von Millionen von Afrikanern von AIDS-Medikamenten. Es entstehen somit neue Grenzen – solche innerhalb des Gefälles von reich und arm –, diese widersprechen aber

der Idee der Globalisierung als der Welt von frei flottierenden Gütern und Ideen.¹ Mit der Entgrenzung erhöhen sich auch exponentiell multi-kulturelle Gestalten gesellschaftlichen Lebens und von entsprechenden Ausdrucksformen. So mag jemand in der Medizin auf Akupunktur schwören, schottische Dudelsack-Musik lieben und amerikanischen Football spielen. Seit Völker und Kulturen einander begegneten, kam es zu Mischformen oder dann zu Neuem – und je länger sich solche Praktiken hielten, desto weniger konnten sie als inauthentisch gelten. Mit der Globalisierung und damit dem Zugang zu den unterschiedlichen kulturellen Lebensformen auf diesem Planeten steigt das kombinatorische Potential ins Unüberschaubare. Wir beginnen zu begreifen, was es heißt, daß es über sechs Milliarden Menschen gibt. Entgrenzung ist somit ein fundamentalistisch-expansionistischer, ja kolonialistischer Vorgang, zugleich einer der immensen Steigerung der gesellschaftlichen Komplexität durch immer neue Kommunikationsvernetzungen. Autoren der Post-Histoire nennen das überhastet Hyperkultur.²

Diese Argumentation unterliegt aber dem, was ich die »erste europäische Einschränkung« nennen möchte: Expansion ist nämlich nicht selbstverständlich. Wir – das heißt Europäer und solche, die von der europäischen Kultur angezogen oder ihr auch nur unterworfen sind – scheinen angesichts des missionierenden Christentums, von Kolonialismus, von Kapitalismus, der Weltraumpolitik und der modernen Kommunikationsmedien gar nicht anders denken zu können als in Kategorien von Ausdehnung und Unterwerfung dessen, was durch die Ausdehnung gewonnen wird.³ Daß nun Expansion nicht selbstverständlich ist, zeigt die chinesische Geschichte, also jenes Reiches, das vielleicht als das erfolgreichste der Weltgeschichte gelten kann: Es ist das älteste und dasjenige, das in zentralen Technologien führend war, also just auf jenem Gebiet, das für die Expansion gerade Vorbedingung war. China betrieb aber weitgehend, obwohl es die logistischen und technischen Voraussetzungen hatte, keine Expansionspolitik, missionierte nicht, kolonialisierte die Welt gerade nicht – bis heute, was sich aber ändern kann.⁴ Gerade in einer Zeit, in der Globalisierung als Schicksal, als geradezu außerhistorische Zwangsläufigkeit erlebt wird (und, ironischerweise, China als Akteur undurchsichtig bleibt), sollte jene anti-imperialistische Mentalität, wie sie China bis zur europäischen Attacke gegen es auszeichnete, als ein realhistorisches Gegenargument von schlagender Evidenz berücksichtigt werden.⁵

1 Vgl. die unverblühte Analyse von Jean Ziegler, *Das Imperium der Schande. Der Kampf gegen Armut und Unterdrückung*, München: C. Bertelsmann 2005. Daß Armut und Ausbeutung ein Ende haben können, zeigt Jeffrey D. Sachs, *Das Ende der Armut. Ein ökonomisches Programm für eine gerechtere Welt*, München: Siedler 2005.

2 Vgl. Byung-Chul Han, *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, Berlin: Merve 2005.

3 Vgl. die Grundintuition von Michael Hardt/Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt a. M.: Campus 2002; vgl. auch dies., *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt a. M.: Campus 2004.

4 Vgl. Konrad Seitz, *China. Eine Weltmacht kehrt zurück*, Berlin: Siedler 2000.

5 Was hier die Zukunft bringen wird, ist umstritten; vgl. Frank Sieren, *Der China-Code. Wie das boomende Reich der Mitte Deutschland verändert*, Berlin: Econ 2005.

Freilich wäre es naiv, wollte man unterstellen oder auch nur wünschen, daß der expansionistische Zug dessen, was wir Globalisierung (eine höchste globale Kategorie) nennen, aufhören oder einem wesentlich anderen Prinzip weichen würde. Die Akteure – und das sind fast alle: Supermächte (USA, Europa, China), lokale Großmächte (Rußland, Indien), die Weltreligionen (allen voran: Katholizismus und Islam), aber auch einzelne Länder, Regionen, Städte, nahezu alle Menschen, die Wissenschaftler, die Künstler, die Arbeitskräfte, die, um mit Marx zu sprechen, ihre Arbeitskraft auf einem Markt, der mit struktureller Arbeitslosigkeit arbeitet, verkaufen müssen – können gar nicht anders, als sich dem einen Wettbewerb aussetzen, der entsteht, wenn es nichts mehr gibt, was ihn einschränkt. Die letzte große Einschränkung war verbunden mit einem gigantischen militärischen Drohpotential während des Kalten Krieges, einer Situation, die wenigstens Westeuropa (und bestimmten Staaten im Fernen Osten) eine Phase stabilen und stetigen Wachstums bescherte. Als diese Drohkulisse zerbrach – und die Menschheit erkennt, daß militärische Drohungen solchen Ausmaßes, also die Perspektive eines globalen Genozids, genausowenig akzeptiert werden können wie das Risiko einer globalen ökologischen Katastrophe –, ging auch das Prinzip der Einschränkung verloren. Seither nun steht wieder die ganze Welt, und zwar ungeteilt, als Verhandlungsmasse da. Und auch die menschlichen Existenzen und ihre Kontakte untereinander sind davon betroffen. Es gibt sozusagen lokale Unschuld nur noch in devaströsen Randgebieten. Die Metropolen hingegen – und sie nehmen exponentiell zu – werden zu Magneten.⁶

Alles und jeder unterliegt dem Konkurrenzprinzip, nicht nur Ökonomie, Wissenschaft, Militär – sozusagen die Hardcore-Disziplinen –, sondern auch die Kultur, die Religion, der Tourismus, die Kochkunst, der »Lifestyle«. Selbst auf dem karitativen Gebiet ist derlei zu beobachten: Nach der Tsunami-Katastrophe Ende 2004 überboten sich die reichen Länder in ihren Hilfszusagen. Es ist der Triumph des kapitalistischen Tauschprinzips, des Weltmarkts, der sich dereguliert, frei und grenzenlos wünscht. Jeder darinnen hat sich zu positionieren und die Positionierung stets aufs neue zu justieren. Das Leben wird zum Dauerstreß, die Zeit zur Verzeitlichung, die Verzeitlichung zur Überbietungsdynamik. Neu ist sei 1989, daß es dazu keine Alternativen gibt. Selbst China und neuerdings Indien – zusammen mehr als ein Drittel der Weltbevölkerung – mischen nun kräftig mit. Das Konkurrenzprinzip ist aber nicht das schwache, sozusagen das sportive, wonach der Bessere, Kompetentere obsiegen möge, sondern tendenziell Krieg, eine Schlacht mit allen Waffen, vor allem mit den verschwiegenen, denen am Rande des Gesetzes oder jenseits.⁷ Antonio Negri spricht daher vom Vierten Weltkrieg (der Dritte war der Kalte Krieg). Es ist, als ob die großen Mächte und Regionen sich beeilten, die Welt unter sich aufzuteilen, und eben deswegen langfristige Folgen wie die Ökologie nicht berücksichtigten, gemäß

6 Vgl. Vgl. Dirk Bronger, *Metropolen – Megastädte – Global Cities. Die Metropolisierung der Erde*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004.

7 Vgl. Herfried Münkler, *Imperien – Die Logik der Weltherrschaft – vom alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten*, Berlin: Rowohlt 2005⁴.

dem Prinzip: après nous le déluge. Das gilt vor allem für die USA⁸, was die Energievergeudung, und für China, was die Umweltverschmutzung betrifft.

Es scheint, daß das europäische Prinzip der Expansion für das Unheil, das über die Welt kommt, verantwortlich ist. Zwei Einschränkungen seien aber angeführt. Die »erste asiatische Einschränkung« gibt zu bedenken, daß es zwar stimmt, daß beide Weltkriege von der westlichen Welt ausgingen; daß aber expansionistische Weltpolitik (wie Hitler sie anstrebte) nicht nur europäisch ist, zeigt die Rolle Japans vor und im Zweiten Weltkrieg, eines Landes, das sich sowohl gegen China als auch gegen die USA auflehnen zu müssen glaubte. Bellizismus ist daher nicht nur ein europäisches Phänomen. Auch ist eine amerikanische Einschränkung vonnöten: War bislang von Europa die Rede, dann in dem Sinne, daß Nordamerika, genauer: die USA, mitgemeint ist. Diese geographische Ungenauigkeit läßt sich rechtfertigen, da die USA das gleiche gesellschaftliche Modell des Westens repräsentieren wie Europa, dessen Ableger sie lange auch waren. Die Frage kommt aber auf, ob im Zuge der geschichtlichen Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg – genauer in der Zeit nach dem Fall der Berliner Mauer, noch genauer: mit der europäischen Einigung, mithin dem Entstehen eines historisch neuartigen Staatenbundes, wie ihn die Europäische Union darstellt – nicht die USA zu etwas werden, was nicht mehr nur europäisch verstanden werden kann, und beide Regionen sich gegeneinander – und nicht mehr miteinander – ausdifferenzieren.⁹ Ob und wie Europa und die USA in Zukunft andersartig – und eben nicht bündnistreu gleichgeschaltet – handeln, davon hängt, wie mir scheint, der Fortgang der Globalisierung – und vielleicht auch deren Ausgang – maßgeblich ab. So sehr also Europa die Logik der Globalisierung vorgab und vorgibt, so gilt es zu bedenken, daß es in seinen Universalismen auch Mechanismen der Selbstkritik und Selbstkontrolle enthält, die die negativen Folgelasten der Globalisierung – zugunsten einer universalen Demokratisierung – ein- oder zurückdämmen. Die Ausdifferenzierung gegenüber den USA könnte genau darin ihren Sinn bekommen: Die USA führen die bellizistischen Traditionen Europas weiter, während das einstige Mutterland progressive Wege in die Zukunft entwickelt. Zumindest ist das die These von Jeremy Rifkin.

*

Was bedeuten diese Vorüberlegungen für die Kunst, deren Freiheit und die Musik? Wieder kommt Europa ins Spiel. Denn nur dort hat sich Kunst als Kunstsystem gesellschaftlich ausdifferenziert. Moderne Kunst gar läßt sich nur westlich verstehen. Wo sie andernorts auftritt, ist sie ein Exportartikel. »Im Falle des Kunstsystems lassen sich gute (und gut bestreitbare) Gründe dafür angeben, daß ein ... take off, der das Kunstsystem gegen Religion, Politik und Wissenschaft differenziert und zugleich

8 Vgl. Michael Mann, *Die ohnmächtige Supermacht. Warum die USA die Welt nicht regieren können*, Frankfurt a. M.: Campus 2003.

9 Vgl. Jeremy Rifkin, *Der europäische Traum. Die Vision einer leisen Supermacht*, Frankfurt a. M.: Campus 2004.

eine Evolution unaufhaltsamer Strukturänderungen in Gang setzt, weltgeschichtlich einmal, und nur einmal, passiert ist – und zwar in der europäischen Frühmoderne.¹⁰ Was die Musik betrifft, so verschärft sich diese europäische Perspektive gewaltig. Denn was die europäische Musikgeschichte, wie sie im mönchischen Mittelalter aus christlichen Wurzeln anhebt, in den letzten tausend Jahren zu bieten hat, ist nicht einfach einmalig, es ist beispiellos in Komplexität und Pluralität. Nicht nur all das, was Max Webern als okzidentale Eigenheiten bestimmte, vor allem Harmonik, Kontrapunkt, rationale Tonsysteme und ein ausdifferenziertes Instrumentarium, sondern auch, daß all das einer geschichtlichen Evolution mit Binnenrevolutionen (Renaissance [Modalität], Barock [Tonalität], Neue Musik [Atonalität]) unterliegt. Zugleich läßt sich, zumindest seit der Renaissance, die Musikgeschichte rekonstruieren als die Geschichte von Autoren. Und mit Beethoven kommt ein Zug ins Spiel, der die Musik seither nicht mehr losläßt: daß sie erklärtermaßen frei sein möchte. Wenn nicht schon früher, dann spätestens hier wird Musik zu Kunst im modernen Sinne und damit auch zur Antithese zu dem, was bald darauf kulturindustriell produziert wird. Neue Musik, und in ihr die geschichtlichen Etappen wie klassische Moderne, Avantgarde, Postmoderne und Zweite Moderne, ist europäische (oder genauer: westliche) und insofern attraktiv für Peripherien oder nicht-europäische Kulturen.

Wenn wir Kunstmusik als europäisches Phänomen bestimmen, dann bedarf es auch hier einer, der zweiten asiatischen Einschränkung. Die sogenannte klassische Musik Europas wird in Japan und Korea (und wie zu vermuten bald auch in China) geliebt und gepflegt, als wäre sie das Selbstverständlichste der Welt. Sie wird heute vor allem nicht als Exotikum aufgefaßt, sondern als Musik *sui generis*. Offensichtlich besitzt die europäische Musik einen universellen, globalen Kern, ist eben nicht nur metaphorisch eine Sprache jenseits der Sprache, eine Weltsprache.¹¹ Universell soll heißen, daß sie nicht nur lokal verstanden werden kann. Das »Harmonie«-Prinzip tonaler Musik – die harmonische Verschmelzung unterschiedlicher Stimmen zu einem Klang – ist zwar das Produkt unter anderem eines christlich-theologischen Denkens, kann aber ebenso von asiatischen Weltanschauungen und Religionen mit *deren* Prinzipien von Harmonie und Gleichstimmung emphatisch begrüßt werden. Frappant ist, daß die europäische Musik dort mit Leidenschaft und Hingabe musiziert wird. Sie wird so gut dargeboten, daß es arrogant wäre zu unterstellen, nur Europäer könnten europäische Musik interpretieren. Gewiß gibt es zunächst ein hermeneutisches Problem: Wie kann man die Kunst einer fremden Kultur verstehen? Und gewiß stammen die originären Ausnahme-Interpreten (also solche mit eigenem Interpretationsansatz, wie ein Glenn Gould einen hatte) zumeist aus der westlichen Hemisphäre (was sich aber ändern kann). Doch zeigt gerade die Meisterschaft, mit der asiatische Musiker europäische Musik spielen, daß diese europäische Musik eben nicht nur europäische ist. Gewiß ist sie nicht eine Erfindung, die auch woanders hätte gemacht werden

10 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 381.

11 Eine andere universale Musikart, die sich von ihren Ursprüngen gelöst hat und in aller Welt Verbreitung findet, ist der Jazz.

können, die problemlos verpflanzt werden kann wie einst die Kartoffel, die Europäer wie selbstverständlich als ihre Frucht betrachten. Doch sie ist ein Universelles und daher auch verschieden kulturell adaptierbar. So ist es offensichtlich ganz normal, daß die chinesischen Behörden ihre Musikstudenten nach Deutschland ziehen lassen, damit diese, so ihr Wortlaut, »richtige Musik« kennenlernen und erlernen. Sofern nun auswärtige Studenten, teils von sehr weit her, nach Mitteleuropa kommen, um Komposition zu studieren, tun sie es nicht, um chinesische oder thailändische Musik zu erlernen, sondern um den Anschluß zu finden an das, was hierzulande entwickelt und zur Blüte gebracht wurde. Offensichtlich gibt es einen Materialstand, ein Niveau von Technik, das als Standard betrachtet wird. Wenn diese Studenten von sich aus zu uns kommen, kann von Kulturimperialismus nicht die Rede sein.

Nicht allen Kulturräumen aber ist Europa attraktiv. Die »islamische Einschränkung« erinnert daran, daß der vom Islam geprägte Raum zur Zeit derjenige ist, der am heftigsten gegen die kulturellen Eigenheiten des Westens rebelliert: soziale Permissivität, das Prinzip der Kritik, das Selbstbestimmungsrecht der Frauen, die Trennung von Staat und Religion. Wenn, um ins Detail zu gehen, Popmusik und Hollywood-Filme zurückgewiesen werden, dann geschieht das von islamischen Vertretern, nicht aus Indien, China oder Afrika. Die indische Einschränkung ist besonders interessant: Offenbar sind indische Musiker und Musikliebhaber an westlicher Musik, der sie sich überlegen fühlen, in keiner Weise interessiert, haben sie doch eine hochstehende kultivierte Kunst-Musik eigenen Ursprungs.¹² Stimmt das und hält sich das auch in Zukunft – das heißt mit fortschreitender Teilhabe Indiens an der Globalisierung –, dann läge hier eine radikale Differenz vor, eine geradezu monadische Trennung zweier Musikkulturen, die einander abstoßen und nicht berühren möchten. So wäre mit der indischen Musik ein Fall einer nicht-marginalen Kulturform gefunden, die eine Alternative bildet zum europäischen Modell, sei es der sogenannten klassischen Musik, sei es der Pop-Musik. Dann wäre die Perspektive gegeben, daß die Globalisierung nicht automatisch auf einen vereinheitlichten musikalischen Stil – mit lokalen Färbungen – hinausläuft. Wie auch immer, ob nun die europäische Musik angenommen, adaptiert oder aber abgelehnt und verweigert wird – wann immer sie Eingang findet in andere Kulturräume, wird sie nicht mehr die alte sein: einfach weil die europäische Musik, trotz der Binnenkomplexität, eine Präferenz für einen bestimmten Parameter hat, nämlich die vertikale Dimension, die Harmonik, und im Kontakt mit anderen Kulturen anders gerichtet wird: in Afrika in Richtung Rhythmus, in Asien in Richtung Farbe, in Indien in Richtung Mikrotonalität. Die lokalen Besonderheiten – Mentalität, Zeitvorstellungen, Hörgewohnheiten etc. – tun ihr übriges.

*

12 Vgl. Sandeep Bhagwati, *Neue Musik in Indien?*, in: Programmbuch »grenzenlos. ISCM World New Music Festival 2006«, hg. v. Christine Fischer, Stuttgart 2006, S. 46-49.

Bevor von der Freiheit der Künste die Rede ist, ist von der Bockelmannschen Entdeckung zu sprechen. Der fein- und scharfsinnigen Analyse von Eske Bockelmann ist etwas zu verdanken, was in unserem Zusammenhang von allergrößtem Gewicht ist.¹³ Der Autor hat einen internen, das heißt strukturell analogen und nicht nur metaphorischen Zusammenhang zwischen dem neuzeitlichen Geldprinzip und dem Akzentstufentakt hergestellt, wie er sich im 17. Jahrhundert in der mitteleuropäischen Musik entfaltete und schließlich vollständig durchsetzte. Die Strukturisomorphie ist die folgende. Im Akzentstufentakt, der die rhythmische Außenseite der Tonalität darstellt, wird die Zeit in betont und unbetont untergliedert (beziehungsweise als Variante: betont und unbetont/unbetont), das heißt in zweiwertige Verhältnisse, die sich nun auf allen Ebenen ausbreiten, der rhythmischen (also in Richtung kleinerer Werte) und der syntaktischen (der Potenzierung von Takten zu Perioden von bis zu 64 Takten). Dieses vom Musikwissenschaftler Heinrich Bessler benannte Prinzip, so die Bockelmannsche Erkenntnis, ist aber nicht ein der Musik a priori innewohnendes Charakteristikum, sondern eine Synthesisleistung des Subjekts, die es auch dann vollzieht, wenn durch elektronisch erzeugte, absolut identische Impulse ein derartiges syntaktisches Raster ohne jeden musikalischen Inhalt suggeriert wird. Wie sehr diese Art von quantifizierender Zeitorganisation körperlicher Reflex geworden ist, zeigt die Beobachtung, daß Menschen, werden sie Pop-Musik ausgesetzt, unwillkürlich in synchrone körperliche Zuckungen verfallen, als wären sie eine Maschine, die nun anläuft, weil der Stecker in die Steckdose gesteckt wurde. Der europäische, neuzeitliche, tonale Akzentstufentakt zeigt sich heute in seiner radikalsten Ausprägung, dort, wo eine andere Rhythmik von vornherein ausgeschlossen ist, weil der »beat«, die mathematisch absolut exakte Abfolge gleicher Schläge, von Rhythmusgeneratoren hergestellt wird, also gerade nicht von Musikern, die ihrem Ohr, ihrem Bauch und ihrem Körper folgen, mit Agogik, mit Temposchwankungen, mit Binnenflexibilitäten, die jeder Mensch, sofern er Mensch ist (und sofern Musiker sowieso), selbstverständlich einbringt. Es ist, als ob die Menschen, deren innere Zeit derart un-menschlich gerastert wird, durch apparative Anordnungen nicht anders atmen könnten als in exakt immer denselben Luftvolumina oder sich nicht anders fortbewegen dürften als in immer exakt gleich langen Schritten, immer in gleichen Intervallen mit dem Auge blinzeln oder sich immer in exakt gleichen Kalorienmengen ernährten.

Wenn Luigi Nono in brieflichen Hinweisen an die Musiker des Lasalle Quartetts, die sein Streichquartett für die Uraufführung vorbereiteten, betonte, daß letztlich jede Note anders gespielt, jede Pause anders gefühlt werden, jede Dauer ungleich lang sein müsse, dann begründete er es mit den einfachen Worten: »Es ist wie im Leben«. Das Leben kennt keine Identitäten, schon gar nicht in der Zeit, in deren Medium wir Menschen unser Leben erleben. Um so mehr erstaunt die Tatsache, daß Musik, die dem völlig widerspricht, ja diesem Leben so feindlich ist, nicht nur weit verbreitet ist, sondern freiwillig gehört, ja sogar geliebt wird, wenn nicht wie eine Sucht, so doch wie eine Annehmlichkeit, die man nicht missen möchte. Das aber beweist nur, wie

13 Eske Bockelmann, *Im Takt des Geldes. Zur Genese modernen Denkens*, Springer: zu Klampen 2004.

reflexhaft solche Rhythmik ist, wie sehr sie zur zweiten Natur wurde, so eingefleischt wie kaum etwas sonst im täglichen Vollzug, vielleicht vergleichbar mit der selbstverständlichen Art, wie Menschen seit den Kinderjahren ihre Notdurft verrichten.

Musik im vollwertigen Sinne ist indessen, solange sie von Menschen gemacht: gesungen, gespielt, geschlagen und getanzt wird, niemals eine Folge zeitlicher Identitäten. Sie ist das Nicht-Identische auch dort, wo eine gewisse rhythmische Zuverlässigkeit, wie in Tanzstücken, gefordert ist. Daß nun solche un-menschliche, den Körper manipulierende, lebensfeindliche Musik sich weltweit, also global ausbreitet, mag man als Zufall, als kulturelle Kontingenz einstufen, höchstens erklärbar durch die ökonomische Außenseite, analog zur Ausbreitung von Fast-Food, Action-Filmen und Pornographie. Mit Bockelmann können wir aber wissen, daß derlei kein Zufall ist. Der rhythmische Reflex des zweiwertig sich potenzierenden tonalen Akzentstufentakts ist notwendig gebunden an das Geldprinzip, das Kinder im gleichen Alter erlernen, wenn sie sich daran gewöhnen, mit der Uhr umzugehen. So wie die Zeit in stets gleiche Intervalle zerlegt wird, ist das Geld nichts anderes als die Sequenz von gleichen Einheiten, die sich numerisch potenzieren lassen. Und beide Medien sind gegen Inhalte neutral, das heißt universalisiert. Was das Geld bemißt und in welchen Tauschprozessen es zur Anwendung kommt, ist ebenso gleichgültig wie der musikalische Inhalt, der in die immer gleiche rhythmisch-syntaktische Struktur eingezwängt wird.

Der philosophische Nachweis dieser internen Strukturisomorphie braucht an dieser Stelle nicht rekapituliert zu werden. In unserem Zusammenhang reicht die naheliegende Frage: Ist es ein Zufall, daß sich Bumm/Bumm-Musik genauso – das heißt geographisch wie dem Grade nach – ausbreitet wie der Kapitalismus, daß solche Musik genau dort Einzug hält, wo das kapitalistische Prinzip unter der Schwelle gehalten wurde, also in den ehemals sozialistischen Ländern, wie in Osteuropa, in Rußland, in China, ja sogar im arabischen Raum, wo derlei doch als gottlos gelten müßte?¹⁴ Ist die Pop-Musik die Expansionsmusik von heute, sozusagen die Militärmusik in jenem Vierten Weltkrieg? Was geschieht den regionalen Kulturen, wenn deren Mitglieder die nämlichen Körperreflexe erhalten, die gleiche Synthesisleistung vollbringen, die Zeit auf dieselbe Weise unterteilen und quantifizieren? Wie wirkt sich das auf das Leben aus und auf die nicht-musikalischen Ausdrucksformen? Wenn einmal gefragt wurde, ob Kapitalismus unser Schicksal sei: Ist die Pop-Musik das Schicksal der globalisierten Welt? Wenn überall sie und nur sie tönt? Und das über-tönt, was autochthon ist und musikalisch viel reichhaltiger, nämlich die Volksmusiken mit *deren* Eigenheiten? Ist es nicht der späte Triumph der Kolonialisierung, wenn das Bumm/Bumm alle ›natürlichen‹ musikalischen Fähigkeiten weltweit abtötet?

Es ist das Schlimmste zu befürchten, denn Techno-Minimalismus ist die Reinform jener Bockelmannschen Entdeckung, nackter läßt sich der Maschinen-Beat nicht präsentieren. Er ist die Endform, das rhythmische Schema mit einem musika-

¹⁴ Der prominenteste Anti-Amerikaner am Beginn des 21. Jahrhunderts, Osama bin Laden, nannte unter den Kulturerscheinungen, die er am meisten verabscheute, die Pop-Musik.

lischen Inhalt, der gegen Null konvergiert und längst nur mikroskopische Ausmaße angenommen hat. Musikalisch ist die Globalisierung ein Horrorfilm, eine Alien-Invasion. Fürs Interkulturelle sensible Musikintellektuelle spüren das genau. Das mag ihre Eurozentrismusneurose erklären. Darunter verstehe ich nicht, daß sie Eurozentristen sind, sondern die Paralyse, daß sie, vor lauter Angst, sie könnten auch nur im entferntesten eine eigene Idee nach draußen tragen, die positiven, universellen Werte der europäischen Musik komplett verleugnen und vor der Aporie der Interkulturalität kapitulieren: daß jeder, ob er es will oder nicht, ein Wertesystem nun einmal besitzt. Zu diesen Werten gehört schließlich und nicht nur letztlich die Freiheit. Die Frage kann nur heißen, wie man mit der eigenen kulturellen Identität umgeht, wenn man anderen Identitäten begegnet.

Ich meine, daß, wenn von Freiheit der Künste, einem europäischen Konzept, die Rede ist, die Verhältnisse klar sein sollten. Die Unfreiheit in der Musik geht nicht von der Neuen Musik aus, selbst dann nicht, wenn sie glaubt, missionieren oder gar diktieren zu müssen. Und zwar einfach deswegen, weil sie überhaupt kein Gewicht hat. Bevor sie im Zuge der Globalisierung irgendwo hingelangt, war die Musik der Kultur-Industrie schon da, um die Ohren und die Körper zu konditionieren. Verabschieden wir uns also von der Furcht, wir könnten, trauten wir noch unserer Neuen Musik, diese anderen oktroyieren. Neue Musik ist eine Nische innerhalb des Kunstsystems, zu dem der Zugang freiwillig ist. Wir sollten der Eigendynamik und den freien Kräften der Beteiligten vertrauen, wenn interkulturelle Begegnungen auf dem Gebiet der Neuen Musik veranstaltet werden. Eine Gefahr der Einseitigkeit droht zumeist nicht von den Chefideologen, die bestimmte Ästhetiken proliferieren wollen, sondern von politischen Hintergrundentscheidungen und mehr oder weniger versteckten Interessen von Verlagen und Agenten. Wenn etwa Japan beteiligt ist und man darauf wetten kann, daß die Musik von Toshio Hosokawa erklingt, dann fragt sich, ob nicht die gleichen imperialistischen Mechanismen wie in den übrigen Schattierungen des Weltmarkts am Werke sind.

Die Aporie des Interkulturellen lautet: Ist Freiheit wirklich eine europäische Vorstellung (und nicht etwa eine universelle) – und das gilt für verwandte Begriffe wie Kunstautonomie und moderne Kunst –, dann wird jeder, der sich dafür einsetzt – oder auch nur in deren Koordinationssystem denkt –, europäisch agieren. Daß er dabei eurozentristisch denkt, ist nicht zwangsläufig. Die Frage ist, wie man sich zu dieser Aporie verhält.

1. Der Europäer kann sie verleugnen und in der Überzeugung, die überlegene Musik zu besitzen, diese anderen aufzwingen. Man ist dabei nicht nur Eurozentrist, sondern auch Imperialist. Glücklicherweise ist diese offene Form der Expansion kaum noch durchsetzbar.

2. Der europäisch Denkende und Agierende nimmt das Recht jedes Weltenbürgers in Anspruch, ein Teil eines globalen Pluralismus zu sein, und kämpft für seine Sache, weil er weiß, daß andere, Nicht-Europäer, das auch tun und auch tun können. Er tritt in Konkurrenz und wird Teil einer weltweiten Kunstszene beziehungsweise eines weltweiten Kunstmarkts.

3. Er kann der Ansicht sein, daß die europäische Denkweise, was die eigene Musik anbetrifft, universell ist und daher nicht nur von expansionistischem Wesen. Freiheit ist danach ein allgemeines Gut, das mehr als nur europäisch ist. Ein solcher Europäer spricht somit als Mitglied einer Weltgesellschaft, die längst schon formal das Prinzip der Freiheit akzeptiert hat.

4. Er kann sich der europäischen Ursünde bewußt sein, an der er teilhat, des expansionistischen Charakters des europäischen Denkens, das auch dazu geführt hat, daß die europäische Idee der Freiheit universell geworden ist. Er wird versuchen, die negativen Auswirkungen des europäischen Denkens, das auf Allgemeinheit geht, behutsam zu kompensieren, indem er die Besonderheiten im Konkreten, Regionalen und Individuellen zu stärken sucht.

5. Schließlich kann er ein Eurozentrismusneurotiker sein und darüber depressiv werden; dann dürfte er aus dem internationalen Kommunikationssystem herausfallen.

Wie immer man sich benimmt, in der Sache geht es darum, die Begriffe, die wir aus der europäischen Ästhetik kennen, universell genug zu denken, damit sie globale sind und eben Lokalbesonderheiten gerade nicht unterminieren. Das sei an den zentralen Begriffen der Autonomie und der künstlerischen Freiheit angedeutet.

Autonomie ist ein soziologischer Begriff und bedeutet, daß der Künstler unabhängig von funktionalen Vorgaben ›frei‹ arbeiten, das heißt sein Werk und seine Arbeitsweise selber programmieren kann. Er arbeitet nicht für Staat, Partei oder Kirche, sondern getragen von privaten Mäzenen oder staatlichen Institutionen. Eine solche Definition von Autonomie ist neutral, weil privativ. Entscheidend ist, daß nicht übertragen wird, wie heute in Europa Autonomie funktioniert, nämlich als geschicktes karrieristisches Bedienen von Kommunikationsstrategien innerhalb des Kunstsystems, das insofern von der Autonomie gerade nicht sehr viel übrig läßt.¹⁵ Wie Autonomie im jeweiligen Kulturraum Gestalt annimmt, kann und darf nicht exportiert werden, wohl aber das Prinzip als eine politische Forderung. Eher darf vom Konkurrenzprinzip einmal Segen erwartet werden: daß die Künstler, indem sie einander begegnen, die Vorzüge, sofern bereits auf der anderen Seite realisiert, kennenlernen und gegebenenfalls modifiziert adaptieren.

Was die Künstler, sind sie frei, mit ihrer Freiheit anfangen, ist, auf den Punkt gebracht, ihre Sache. Ein prominentes, wenn auch etwas angestaubtes Künstlerbild in Mitteleuropa ist das leidende, sich selber aufopfernde Genie. Das in die Welt zu tragen, wäre reaktionär und auch armselig. Denn derlei zählt bereits heute hierzulande kaum noch etwas und würde auf internationaler Ebene nur Gelächter hervorrufen. Zu suchen wäre vielmehr nach einer Definition von künstlerischer Aktivität, die allgemein genug ist, um universell anwendbar zu sein, und dabei nicht hinter europäische Errungenschaften zurückfällt. Ich denke dabei an Kunst als die Ermöglichung, das In-die-Welt-Setzen des Unmöglichen. Das Unmögliche ist aber nicht

¹⁵ Vgl. Harry Lehmann, der von einer Heteronomie zweiter Ordnung spricht (*Globalisierung und die Freiheit der Künste*, in: *Musik & Ästhetik* 33 [2005]).

einfach das Überraschende, das Unerwartete, der Tabubruch oder das Noch-nicht-Dagewesene, sondern in der Tat und wortwörtlich das Unmögliche, das, was die jeweiligen Rahmenbedingungen des Kunstsystems nicht erlauben und was trotzdem erarbeitet wird – eine veritable Subversion vor Ort, nicht nach allgemeinen Vorgaben, die vom Zentrum vorgegeben werden, sondern in der Auseinandersetzung mit den behindernden Bedingungen vor Ort. Wird auf diese Weise Kunst gemacht, dann wird Freiheit im mehrfachen Sinne Wirklichkeit: als Freiheit der Kunst, als die der Künstler, als die eines jeden zum Zugang zur Kunst – als unmögliche Möglichkeit, Freiheit in einer Welt einzufordern, in der Freiheit so fragil ist wie in der unseren. Wenn die freie Kunst so ein nicht-marginaler Teil der Globalisierung wird, können wir vielleicht eines Tages auch von einer gelungenen, erfüllten, authentischen Mondialität sprechen.