

## Komposition im 21. Jahrhundert und die Begegnung mit dem Anderen

Beim Eintritt in ein neues Jahrhundert können nicht unbedingt klare künstlerische Grenzen definiert werden. So hat z.B. das 20. Jh. eine unendliche Vielfalt ästhetischer Richtungen – von der Spätromantik über die Moderne bis hin zur Postmoderne – miterlebt. In dieser Hinsicht und auch weil wir uns im Jahr 2013 befinden, ist es lohnend sich des Jahres 1913 zu erinnern, das die Uraufführung solch „skandalöser“ moderne Werke wie Stravinskys *Le Sacré du Printemps*, Weberns *Sechs Stücke für Orchester*, die Lieder Nr. 2 und Nr. 3 der *Altenberg-Lieder* von Berg, um hier nur einige zu nennen. Das gleiche Jahr sah aber auch – ironischerweise – die Uraufführung von Schoenbergs *Gurre-Liedern*, zu denen Schoenberg anachronistischerweise, nachdem er bereits atonale Kompositionen wie *Fünf Orchesterstücke* und *Erwartung* geschaffen hatte, wieder zurückgekehrt war.

Das Altern und der Tod vieler bedeutender Komponisten im 21. Jh., z.B. Xenakis, Berios, Ligeti, Henzes, Dutilleux, Carters, Boulez, Andriessens und anderer, führen bis heute nur sehr schwache Anhaltspunkte mit sich, wohin sich die ästhetische Orientierung als nächstes wendet – in die Richtung der Moderne in ihren vielfältigen Ansätzen oder in die der Postmoderne mit ihren verschiedenen Tendenzen. Obwohl die Vielfalt verschiedener, sogar einander widersprechender ästhetischer Richtungen in dieser Zeit künstlerischer und individueller Freiheit nicht seltsam ist, sollten wir jedoch nicht vergessen, dass das 13 Jahre alte 21. Jh. – vielleicht wie ein heranwachsender junger Mensch – unter seiner anscheinend gelassenen Fassade die Erregung eines um seine Selbstfindung ringenden Erwachsenwerdendes aufweist.

In seiner Eröffnungsrede beim Luzern Festival, das dieses Jahr den Titel „Revolution“ trug, betonte Daniel Barenboim, dass die gründliche Kenntnis der Geschichte eine Vorbedingung für das Erreichen einer Re-evolution sei. Auch Boulez betonte die Notwendigkeit der genauen Kenntnis der Väter, bevor man sie töte.<sup>1</sup> Tatsächlich wird, je größer unsere Durchdringung dessen ist, was auf dem Gebiet der Musik geschaffen wurde, desto größer auch die Notwendigkeit einer Selbst-Neuerfindung. Denn ohne diese Selbst-Neuerfindung kapselt sich die westliche Musik in die eigene Vergangenheit ein, was jedoch gegen das innere Wesen und die Natur der Entwicklung westlicher Musik im Verlauf ihrer Geschichte spricht.

Komposition im 21. Jh. wird eine noch kompliziertere Angelegenheit, wenn man sich die nichteuropäischen Komponisten anschaut, die heute westliche Musik komponieren. In der Tat ist es noch nie vorher der Fall gewesen, dass so viele Komponisten weltweiter Herkunft zeitgenössische westliche Musik komponieren. Diese große Anzahl nichteuropäischer Komponisten hat das europäische kulturelle Establishment und viele europäische Komponisten beeinflusst. Denn sie finden in der beispiellos wachsenden Anzahl nichteuropäischer Komponisten eine faszinierende, nie dagewesene Gelegenheit der Nähe zum Anderen, dem bisher immer entfernten, exotischen und meist unzugänglichen Subjekt der westlichen Anziehung, wie Edward Said gesagt hätte.

Dementsprechend wird die Verpflichtung zum Kenntniserwerb – unabhängig davon, ob durch europäische oder nichteuropäische Komponisten – größer, da Komponisten nicht nur die Kenntnis der westlichen Vergangenheit, sondern auch die Vergangenheit der anderen Kulturen, die sie interessieren, erwerben müssen. Aber

---

<sup>1</sup> Pressekonferenz Anlass der Verleihung des Wolf-Preises, Jerusalem Music Center, 2000

nicht alle nehmen diese Herausforderung an, sondern der gegenwärtige noch junge Multikulturalismus in westlicher zeitgenössischer Musik schrumpft bedauerlicher- und unbewussterweise die Kenntnis des Anderen zügig auf eher oberflächliche Dimensionen, z.B. auf die Nutzung einiger sogenannter exotischer Instrumente, musikalischer Gesten, Tonarten, Rhythmen der betreffenden anderen Kulturen. Tatsächlich hat jede Andersheit – ob es die europäische oder die nichteuropäische Kultur ist – zusätzlich zu ihrer oberflächlichen Erscheinung ein komplexes Netz spiritueller, historischer und gefühlter Werte, die das Wesen und die Geisteshaltung der Kultur bestimmen, und die notwendigerweise genau und eingehend studiert werden müssen, bevor in sie eingegriffen werden darf.

Natürlich kann sich jeder für fragmentarische Ausschnitte oder auch nur für die Oberfläche interessieren, jedoch wird dann der Andere auf der Basis des Exotismus oder auf einer abstrakten Basis nachvollzogen, was den Anderen jedoch wieder zu einem weit entfernten Objekt des Interesses macht. Auf der einen Seite zweifle ich daran, dass der postmodernistische Exotismus oder die modernistische Abstraktion – wie sie heute noch existieren – ihre kompositorische Wirksamkeit behalten werden angesichts der unbegrenzten Möglichkeiten der Bekanntschaft mit dem Anderen, die das 21. Jh. für uns bereithält. Auf der anderen Seite sollte man sich nicht durch die gegenwärtigen Informations-, Kommunikations- und Reisemöglichkeiten verführen lassen, da diese keine Abkürzung dafür sind, irgendeinen Anderen zu erfassen! Der wesenhafte und gefühlte Abstand zur jeder Art Andersheit ist viel komplexer als ein Abstand, den man in Kilometern oder im Umfang des zu erwerbenden Wissens messen könnte.

Der gegenwärtige sogenannte „Multikulturalismus“ – oder „Interkulturalismus“, wie es manche nennen würden – ist ein zweischneidiges Schwert: „Multikulturalismus“ könnte ein Geschenk sein, wenn er sich auf der Basis von wahren Wissen dessen entwickeln würde, was der Andere im Sinne der bisher beschriebenen Einheit von wesenhaften und gefühlten Werten ist. Dieser „Multikulturalismus“ könnte sich jedoch auch als Fluch herausstellen, wenn er sich auf naive Faszination oder unvollständiges Wissen gründet, was sein Eingreifen unwirksam macht und die neuentstandene „Legierung“ als entfremdet und entfremdend charakterisiert. Edward Said hat verschiedene Male vor der großen Unfähigkeit der westlichen Wahrnehmung gewarnt, den Anderen anders als durch die westliche Brille wahrzunehmen. Ähnlich verhält es sich – mit allen Vor- und Nachteilen – mit einer herablassenden europäischen Sicht auf nichteuropäische Kompositionsversuche.

Um diese Art illusorischen Wissens und Fehlkonstruktion des Anderen – und zwar unabhängig von der Richtung des Interesses – zu vermeiden, möchte ich auf Kants Kategorischen Imperativ verweisen und diesen besonders für Komponisten zu einem *kulturellen* Kategorischen Imperativ hinsichtlich des objektiven Lernens und Wahrnehmens des Anderen erweitern. Ein solcher *kultureller* Kategorischer Imperativ, der darauf besteht, den Anderen so zu sehen, wie er ist, und nicht, wie man ihn sieht, sollte auch als verpflichtend angesehen werden, da er ein Schlüssel zur Beförderung unseres multikulturellen Wissens und unserer damit verbundenen musikalischen Aktivitäten zu einem allgemeinen Konzept ist.

Der gleiche *kulturelle* Kategorische Imperativ sollte auch für das europäische musikalische Establishment gelten, das die akademische Autorität und die ökonomischen Ressourcen hat in Hinsicht auf Unterricht, Auftragserteilung und Aufführung der Werke von Komponisten, die – unabhängig von ihrer Herkunft – westliche zeitgenössische Musik schreiben. Um seichtes Wissen oder fehlgeleitete

und fehlleitende Urteile zu vermeiden, habe ich schon an anderer Stelle die Vorteile der Einrichtung regelmäßiger Workshops – vielleicht im Rahmen von Festivals oder von Seminaren im Rahmen der universitären Ausbildung – entfaltet, die Komposition, ethnomusicology und kulturwissenschaftliche Studien verbinden. Sie sollten im besten Falle nicht nur für Komponisten, sondern auch für künstlerische Leiter, Instrumentalisten und Musikwissenschaftler offen sein.

Ein anderer genauer zu beleuchtender Aspekt ist die Art der Verwendung des Materials anderer Kulturen in westlicher zeitgenössischer Komposition. Während das 19. Jh. in den Exotismus eintauchte, zeigte die Moderne des 20. Jh. eine andere Reaktion. Z.B. schreibt Berio in seinem Artikel „Translating Music“ über seine Komposition „Coro“ und über Bartok: “It is not the sound that is being transcribed... but the idea.”<sup>2</sup> Ligeti erwähnt die gleiche Haltung, während er den Einfluss zentralafrikanischer Musik auf sein Klavierkonzert erklärt.<sup>3</sup> Boulez bekräftigt diese Haltung in seinem Artikel „Oriental Music: A Lost Paradise“: “I came to know Peruvian Music..., and also the music of Black Africa. I have carefully studied and also transcribed Indian Music, but if the knowledge and study of these civilizations have influenced me they have done so only on the spiritual level... The influence is on my spirit and not on my work.”<sup>4</sup> Offensichtlich verursachte die Ferne zum Anderen im 19. und 20. Jh. das Interesse am Anderen entweder als exotischem Fremden, oder als abstrakte Idee, die in westliche zeitgenössische Musik übersetzt bzw. übertragen wurde, wie Berio schrieb. Tatsächlich ist die Kunst der Übersetzung eine Kunst der Ideen, nicht die Kunst des Klangs irgendeiner Sprache, auch nicht die des Klangs der Musik.

Heutzutage aber ist uns der Andere viel näher. Er ist jemand, mit dem man lebt und auf viele verschiedene Arten oft kommuniziert. Unsere Verpflichtung in diesem Jahrhundert, is to learn to confront the face of the Other, wie es der Philosoph Emmanuel Lévinas sagen würde. Ob dabei unsere Haltung die der Sympathie oder die der Antipathie ist, spielt dabei keine Rolle.

Vielmehr sehe ich daher in der Kunst der Transfiguration einen wesentlichen Schlüssel für kompositorische Rekonstruktion des Anderen. Dafür möchte ich das Wort Transfiguration, bekannt aus der Kunst als Bezeichnung für die Verklärung Christi, auf diesen musikalischen Zusammenhang anwenden. So wie Jesus auf dem Berg Tabor noch in seiner Erscheinung zu erkennen war, jedoch sein Wesen in einen anderen Bereich, den göttlichen, verwandelt/ transfiguriert war, so kann in der Komposition die Erscheinung des Anderen *voll* erkannt werden, aber das Wesen des Anderen ist in den Bereich westlicher zeitgenössischer Musik transfiguriert/ verklärt worden.

Die Kunst der Transfiguration berührt daher Transzendenz und Existenz zugleich: Transfiguration transzendiert den Exotismus des Postmodernismus durch den Eintritt in einen allgemeinen globalen Bereich. Unterdessen erlaubt Transfiguration dazusein im Heideggerschen Sinne des Wortes, d.h. sie erlaubt dem Anderen zu erscheinen und voll erkannt zu werden, weg von der Ideen-Abstraktion der Moderne des 20. Jh. Der frühverstorbene französische Komponist Jean-Louis Florentz war ein Pionier der Kunst der Transfiguration, durch die er, wenn auch nur in wenigen

---

<sup>2</sup> Luciano Berio, *Remembering The Future*, Cambridge, Massachusetts, pp. 45 und 59

<sup>3</sup> Inpetto Filmproduktion GbR, *Wenn die Zahnräder Menschen sind*, Berlin

<sup>4</sup> Pierre Boulez, *Oriental Music*, Cambridge, Massachusetts, p. 421

Stücken, die Musik Äthiopiens und Kenias mit westlicher zeitgenössischer Musik synthetisierte.

Transfiguration stellt entsprechend das Konzept des „glocalism“ in den Mittelpunkt, ein Konzept, dessen Name sich aus den Wörtern *global* und *local* zusammensetzt, und das die ägyptische Autorin Nawal Al-Saadawi oft in ihren Vorträgen über Kreativität und Andersdenken verwendet. Unter „Glocalism“ versteht man die Selbsttransfiguration einer lokalen Kultur ins Globale. Die globale Kultur wird ein Spiegel des Möglichkeitenreichtums einer lokalen Kultur.

Ein anderer Aspekt, der im Hinblick auf die Komposition des 21. Jh. bedacht werden muss, ist der Rückgriff auf die thematische Komposition in der melodischen Bedeutung. Melodisch-thematisches Komponieren verstärkt die Beziehung zwischen dem Lokalen und dem Globalen, besonders da Melodien eine bedeutende Gemeinsamkeit zwischen sehr vielen Kulturen sind. Melodisch-thematisches Komponieren ist heutzutage zudem insofern tapfer von Komponisten, weil es nicht nur das große umfassende thematische Repertoire westlicher klassischer Musik herausfordert und weil es nicht nur mit dem anti-melodischen Tabu der Komposition, das uns das 20. Jh. mit allen Vor- und Nachteilen aufgedrängt hat, bricht, vielmehr ist es auch deshalb tapfer, weil es mit der Nacktheit konfrontiert, die die Komposition einer Melodie enthält, vor der man sich nirgendwo verbergen kann, weder hinter einem komplexen Netz musikalischer Gesten, noch hinter mit musikalischen Symbolen gefüllten Tabellen, die manchmal unnötig unsere Partituren füllen.

Am Ende meines Vortrags möchte ich aus dem Artikel „Where Are We Now?“ von Boulez zitieren: „I am not trying to determine the future... the future can never be determined and would-be prophets are bores, because they deprive themselves of the privilege of innovation and adventure“.<sup>5</sup> Als Komponisten im 21. Jh. – unabhängig von Ansatz und Mitteln – wird uns die Begegnung mit dem Anderen, der wir nicht entkommen können, als großartige Möglichkeit angeboten, unsere Auffassungen zu überdenken und nach neuen kompositorischen Visionen zu suchen. Ich glaube, dass es Zeit ist, dass wir mit Dante in den Fluss des Vergessens, Lethe, eintauchen, der ihn von seinen in der Vergangenheit gesammelten Erinnerungen reinigt. Dies ist unverzichtbar für die Komposition im 21. Jh., um sich Verdienste zu erwerben und um, wie der Poet Paul Valéry sagt, „*l'avenir du passé*“<sup>6</sup> [„die Zukunft der Vergangenheit“] zu erfahren.

Dr. Saed Haddad

---

<sup>5</sup> Cf., p.445

<sup>6</sup> Harald Weirich, *Lethe: The Art and Critique of Forgetting*, New York, p. 144