

INTERKULTURELLE MUSIKANEIGNUNG: VERFÄLSCHUNG, BEREICHERUNG ODER FORTSCHRITT?

1997

Seit geraumer Zeit boomen »Weltmusik« und »Ethnobeat«, sind »Fusion« und »Crossover« in der populären Musik der westlichen Hemisphäre angesagt. Kein ernstzunehmendes CD-Geschäft, kein ernstzunehmender Tonträger-Katalog ohne reichhaltiges Angebot von Weltmusik. Ob es sich dabei um authentische Klänge von Musik fremder Kulturen, um Bearbeitungen, Collagen, Simultanmontagen oder Neukompositionen im Stil der fremden Musik handelt, scheint kaum noch von Bedeutung zu sein; Hauptsache, die bunte Vielfalt eines weltumspannenden akustischen Warenangebots steht zur Verfügung (vgl. z.B. die *World-Network*-Angebote bei Zweitausendeins). Man hat den Eindruck, als sei die Welt kleiner geworden. Mediale Vernetzung, Massentourismus und der Trend zur »Ganzheitlichkeit« und »Holistik« finden ihren Ausdruck in einer Musik der unbegrenzten Vielstimmigkeit. Der Topos von Musik als einer weltweiten Sprache feiert in Rock und Pop fröhliche Urstände, spätestens seit David Byrne und Brian Eno 1981 das Album *My Life In The Bush Of Ghosts* herausgebracht haben – mit gesampleten Sounds aus aller Welt, unterlegt von im Studio produzierten Rhythmustracks und Gitarrenläufen – und seit Peter Gabriel nach Auftritten von Musikern aus Afrika und der Karibik Anfang der 1980er Jahre in Paris sein Real World-Label eingerichtet hat.

Was nun die einen euphorisch als grenzüberschreitende integrale Weltmusik feiern, als musikalische Verbrüderung der Menschheit, das wird von den anderen als unangemessene kommerzielle Vereinnahmung fremden Kulturguts, als Scheinsynthese oder auch Verlust der eigenen kulturellen Identität geißelt (vgl. dazu die kontroversen Auffassungen über Weltmusik bei Behrendt 1988: 269-274 u. Wilson 1990: 62-77; außerdem Nettl 1985; Baumann 1992). Ob die gegenwärtige, durch die aktuellen Produktionsverhältnisse (Samplertechnik) noch zusätzlich gestützte, interkulturelle Musikaneignung Fortschritt oder Rückschritt, Verfälschung oder Erneuerung, Bereicherung oder Verarmung bedeutet, das scheint auf den ersten Blick

eine Frage des Standpunkts der Betrachtung zu sein. Bei genauerer Analyse aber offenbart sich hinter dieser Kontroverse ein tief greifender Mentalitätenwechsel von einem historisch geprägten und kunstmusikalisch orientierten zu einem a-historischen und ganzheitlichen Musikverständnis. Das soll im Folgenden näher ausgeführt und begründet werden.

Ein Blick zurück

Jede nicht schriftlich notierte Musik lebt von Veränderung, Variantenbildung, Improvisation gemäß den aktuellen Erfordernissen im Augenblick ihrer Realisierung. Sie tut das auf der Grundlage von Traditionen, die sich innerhalb einer Ethnie im Verlauf ihres Bestehens herausgebildet haben. Dabei lassen sich unterschiedliche Schichten von musikalischer Funktionalität dingfest machen. Sie betreffen den biologischen Unterbau (anthropologische Konstanten) ebenso wie den gesellschaftlichen Überbau (soziokulturelle Gegebenheiten; Karbusicky 1986b: 64ff.). Traditionen führen zu einem verbindlichen, normativen Wertekanon, zu Beurteilungsmaßstäben von Musik. Diese können z.B. magisch-ritueller, funktional-situativer oder kognitiv-struktureller Art sein. Ein besonders elaboriertes, primär kognitiv-strukturelles Bewertungssystem hat sich in Zusammenhang mit der schriftlich tradierten Musik des Abendlandes entwickelt und als Musikästhetik etabliert (Motte-Haber 1985: 152f.).

Mit der zunehmenden Binnendifferenzierung der ästhetischen Sichtweise bei notierter Musik ging allerdings das Verständnis für strukturell weniger komplex angelegte und anderen Zirkulationsbedingungen unterworfenen, mündlich tradierten Musik verloren. Die Annahme schließlich, dass abendländische Kunstmusik die höchste Entwicklungsstufe von Musik überhaupt darstelle, hatte die Ausgrenzung jener Musikrichtungen zur Folge, die nicht in dem bei uns herkömmlichen Sinne komponiert und schriftlich festgehalten wurden. Hier liegt der Grundstein für eine eurozentristische Denkweise, für eine musikalische Wertehierarchie, die sich ausschließlich auf die Kunstmusik und so gut wie nicht auf die Gebrauchs- oder Umgangsmusik bezieht (Rösing 1993a: 79f.).

Wie sehr die ästhetische Diskussion des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts von dieser Prämisse geprägt wurde, sei an einigen besonders krassen Beispielen belegt. In seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* von 1788 äußert sich der Bachbiograph und Musiktheoretiker Johann Nikolaus Forkel folgendermaßen über die mündlich überlieferte Musik fremder Kul-

turen: Es herrsche hier ein großes Wohlgefallen am Geräusch lärmender Instrumente. Da sei nur Empfindung ohne Geist und Rhythmus ohne musikalischen Zusammenhang. Funktionalität allerdings wird ihr konzidiert:

»So schlecht nun übrigens diese rohe barbarische Musik an sich selbst ist, so dient sie doch ungebildeten Völkern zum Nutzen, zur Ergötzung und Unterhaltung auf mancherlei Art. Sie brauchen sie, mit Tanz verbunden, nicht nur zu häuslichen und gesellschaftlichen Ergötzlichkeiten, sondern auch bei gottesdienstlichen Festen und ihren Kriegen« (Forkel 1788: 5).

Aber sie ist, so fasst er zusammen, bei allen diesen verschiedenen Anlässen

»immer bloß betäubendes und erschütterndes Geräusch, welches sie [die Wilden] um so mehr lieben, je weniger ihr Geist beschäftigt oder einer Beschäftigung fähig ist« (ebd.).

Gut 60 Jahre später, 1854, bezieht der Wiener Kritikerpapst und Universitätsprofessor Eduard Hanslick eine noch rigorosere Position. Mit dem Argument, das »unfaßliche Geheul« der »Südsee-Insulaner« etwa sei überhaupt »keine Musik« (Hanslick 1966: 144), geht er gar nicht erst auf die Musik der so genannten »Naturvölker« ein. Nur wenig später hätte er sich auch auf Charles Darwin berufen können, der gemäß seiner Evolutionstheorie der Auffassung war, dass die Musikalität der Vögel über die der Wilden zu stellen sei (Darwin 1871). Auch in der »Geschichte der Musik« des angesehenen Musikwissenschaftlers August Wilhelm Ambros aus dem Jahr 1862 wird diese Auffassung vertreten. »Modulierte Töne« würden den »einfältigen Naturvölkern« dazu dienen, »einer augenblicklichen Gemütsstimmung Luft zu machen«. Die Musik der Völker auf der untersten Kulturstufe sei weiter nichts als ein »unaufhörliches Herunterschreien einer kürzeren Melodiephrase«, ein »einschläferndes Gesumme ohne eine Spur von Melodie oder eine Art von Takt«, kurz: ein »völlig roher Zustand« (Ambros 1862: 3 u. 7f.).

Ganz in dieses Bild passt die an eurozentristischer Selbstgefälligkeit wohl kaum zu überbietende Persiflage fremdkultureller Musik von dem französischen Komponisten Hector Berlioz. Es geht hier um Musik- und Tanzabende »chinesischer Matrosen« an Bord ihrer Dschunke auf der Themse nahe London. Der emphatische Tonfall des Berichts signalisiert, dass sich Berlioz des Einverständnisses seiner Leserschaft sicher sein konnte:

»Schenken Sie mir Glauben, wenn es Ihnen möglich ist. Hier gewinnt nach der ersten Anwendung des Entsetzens [...], die Heiterkeit das Übergewicht, und man muß lachen, sich krümmen vor Lachen, bis zur Sinnlosigkeit lachen [...]. Das Orchester setzt sich zusammen aus einem großen Tamtam, einem kleinen Tamtam, einem Paar Becken, einer Art Holzschüssel oder großen Almosenschale [...], einem Blasinstrument, das einer Kokosnuß ganz ähnlich

ist und mit heulendem Tone ›Hu-hu‹ macht, wenn man hineinbläst, und schließlich einer chinesischen Violine; aber was für einer Violine! [...]. Aber mit einem Ernste, der seinem Erfolge angemessen ist, arbeitet der chinesische Paganini mit den Fingern der linken Hand oben auf der doppelten Saite seines auf das Knie gestützten Instrumentes, um die Töne zu variieren, wie dies beim Cellospiel geschieht, jedoch ohne im mindesten eine Einteilung nach Ganztönen, Halbtönen oder irgendwelchen Intervallen zu befolgen. Auf diese Weise bringt er ununterbrochen eine quiekende, schwächliche Katzenmusik hervor, welche eine Vorstellung gibt von dem Wimmern des neugeborenen Kindes eines Vampyrpaares« (Berlioz 1909: 302f.).

Eine derartige Literaturlese ließe sich mühelos bis in unser Jahrhundert hinein fortsetzen, mit traurigen Höhepunkten dort, wo faschistoides Gedankengut und Rassenlehren der Reinhaltung von Kultur das Wort redeten (vgl. u.a. Heister/Klein 1984). Das soll hier aber nicht weiter geschehen. Denn die aktuelle musikalische Realität signalisiert einen ganz anderen Sachverhalt. Problematisch erscheint derzeit nicht so sehr die Abschottung gegenüber »Musiken« anderer Kulturen als vielmehr die ungehemmte Öffnung ihnen gegenüber – die interkulturelle Musikaneignung bis hin zur vermeintlichen Selbstaufgabe der eigenen kulturellen Identität. Das wiederum entfacht – in einigen Bevölkerungsgruppen zumindest – Ängste, die man durch die Regression in das Trivialschema volkstümelnder Musik zu kompensieren versucht (Schulze 1992: 142ff.).

Wissenschaftliche Annäherung: Völkerkunde und Musikethnologie

Natürlich gab es auch in früherer Zeit schon ganz andere Stellungnahmen zur Musik fremder Völker als die hier erwähnten; Stellungnahmen, die geprägt waren von dem Versuch, das Andere, Fremdartige wenn schon nicht zu verstehen, dann doch zumindest wertfrei zu beschreiben. So notierte z.B. der Südseeforscher Georg Forster, der James Cook auf seiner Entdeckungsreise von 1772 bis 1775 begleitet hatte, in seinem Reisebericht:

»Es ist sonderbar, daß, da der Geschmack an Musik bei allen Völkern der Erde so allgemein verbreitet ist, dennoch die Begriffe von Harmonie und Wohlklang so verschieden sein können« (Forster 1979: 130).

Diese Einsicht entspricht dem Stand aktueller musikethnologischer Forschung:

»Die biologische Disposition zum Musikgebrauch in entscheidenden Phasen des menschlichen Zusammenlebens ist in allen Gesellschaften dieser Erde [...] in derselben Weise gegeben, doch hat die Fülle unterschiedlicher kultureller Evolutionen diese Disposition jeweils anders genutzt« (Suppan 1984: 180).

Auch wurden Ende des 18. und dann im 19. Jahrhundert erste Monographien zur Musik außereuropäischer Hochkulturen vorgelegt, so u.a. Arbeiten über indische Musik zur Zeit Haydns durch englische Indiefahrer von William Jones (1799), über chinesische Musik vom französischen Jesuitenpater Jean Joseph Marie Amiot (1779), über arabische Musik von Juan Andres (1787) sowie, etwas später, über ägyptische Musik von Guillaume A. Villoteau (1821) und über die Musik der Araber von Raphael G. Kiesewetter (1842). Allerdings waren diese Arbeiten, trotz aller ernst gemeinten Versuche um das Verständnis und die historische Aufarbeitung dieser anderen Musikkulturen, doch immer wieder geprägt von den Selbstverständlichkeiten einer Musikauffassung, die ganz und gar der Kunstmusik des Abendlandes verpflichtet ist.

Dass sich diese Sichtweise trotz zunehmender wissenschaftlicher Erforschung und der Etablierung des Faches Musikethnologie gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch im 20. Jahrhundert selbst noch bei Musikexperten gehalten hat, sei an nur einem Beispiel belegt. Ein französischer Militärmusiker, der sich in den 1930er Jahren längere Zeit in Kambodscha aufgehalten hat, berichtet voller Lob über das Spiel der Einheimischen auf der dreisaitigen Zither Ta'khe': »Beim Ta'khe' werden zwei Saiten für die schöne, getragene Melodie verwendet«. Dann aber unterbreitet er wohlmeinende Verbesserungsvorschläge, die einzig seinem europäischen Musikverständnis entstammen und die gewachsenen Traditionen ebenso wie die symbolhaltigen Aspekte der kambodschanischen Musik völlig missachten:

»Der Spieler gebraucht nur drei Finger [...]. Die Möglichkeiten dieses Instruments könnten um zwei Fünftel erweitert werden, wenn die Ta'khe'-Spieler sich ein bißchen anstrengen würden, um aus ihrem altgewohnten Trott herauszukommen und alle zehn Finger einzusetzen. Wenn der Spieler sich des Daumens der rechten Hand bediente, um auf der tiefen Saite zu spielen, hätte der Baßton die gleiche Klangfarbe wie die hohen Töne. Schließlich könnte das gleichzeitige Anschlagen der Bordun-Saite und der beiden anderen Saiten vorsichtige Ansätze einer Harmonisierung erbringen« (zit. n. Daniélou 1973: 77f.)

Ausführungen dieser Art sind geprägt von kulturabhängigen Vorurteilen. Sie lassen sich mit Begriffen wie »abendländische Hybridisierung« oder auch »westlicher Kulturimperialismus« umschreiben. Dass sie auf extreme Weise zur politischen Indoktrination missbraucht werden können, zeigte sich

besonders krass zur Zeit des Nazismus. Hier wurde der in der Weimarer Republik frisch aus Amerika importierte Swing ebenso als kulturlos diffamiert wie überhaupt jede musikalische Äußerung, die nicht der »richtigen Rasse« entstammte (Polster 1989).

Dieses konnte geschehen, obwohl Musikethnologie und Vergleichende Musikwissenschaft sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts um eine zunehmend differenziertere Sichtweise der Musik fremder Kulturen bemühten. Schon 1885 formulierte der »Vater der Vergleichenden Musikwissenschaft«, Alexander John Ellis, in seinem grundlegenden Beitrag über »Musikalische Tonleitern bei verschiedenen Nationen« unmissverständlich,

»daß die musikalische Tonleiter nicht eine einzige ist, daß sie nicht »natürlich« ist, noch daß sie notwendigerweise auf den von Helmholtz so schön ausgearbeiteten Gesetzen der Zusammensetzung des musikalischen Tons beruht, sondern daß es sehr verschiedene, sehr künstliche und sehr kapriziöse Skalengebilde gibt« (Ellis 1922: 75).

Damit erteilte er allen eurozentrierten musikalischen Entwicklungstheorien und allen physikalisch-akustischen Spekulationen über die vermeintliche Naturgegebenheit unserer Dur-Tonleiter nebst ihrem Moll-Ableger eine eindeutige Absage.

Die vielen Feld- und Dokumentaraufnahmen von Musik der verschiedensten Erdteile, die ab Beginn unseres Jahrhunderts in den Phonogrammarchiven und völkerkundlichen Museen der europäischen Zentren wie Paris, Wien, Berlin und in den durch unterschiedliche Musikkulturen geprägten Vereinigten Staaten am Smithsonian Institute in Washington gesammelt und archiviert wurden, belegen diese Auffassung ebenso wie der ab Mitte des 20. Jahrhundert vertretene kulturanthropologische Ansatz (Merriam 1964). Demnach können selbst ähnliche musikalische Einzelphänomene in den einzelnen Kulturen durchaus verschiedene Ursprünge und Bedeutungen haben. So hat sich für jede Kultur gemäß ihrem soziokulturellen Umfeld eine eigenständige Musikgeschichte herausgebildet. Zwar baut Musik grundsätzlich auf den biologisch-physiologischen Grundlagen der menschlichen Wahrnehmung auf. Entscheidend aber sind – wie schon die frühen großen vergleichenden Arbeiten zur außereuropäischen Musik von Curt Sachs (1943) und Walter Wiora (1961) nahe legen – letztlich jene gesellschaftlichen und kulturellen Prozesse, die zu verschiedenen Weltbildern, Wertesystemen und Lebensformen im Verlauf von Jahrhunderten geführt haben. Sie bestimmen nicht nur musikalisches Handeln, sie entscheiden auch darüber, welche musikbezogenen Konzepte innerhalb einer Kultur entstehen und fortgeführt werden. Die jeweiligen kulturgeprägten musikalischen Konstruktionsprin-

zipien sind ein nicht austauschbarer, klingender Ausdruck dieser Konzepte. Deshalb allein schon sollte das Wort »Musik« für jede Kultur eigens definiert werden – ohne dass damit aber die Möglichkeit eines universalen Musik-Begriffs grundsätzlich ausgeschlossen wäre.

Diametral entgegengesetzt zum wissenschaftlichen Diskurs um die Musik fremder Kulturen ist der Umgang mit dieser Musik im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verlaufen. Die Verfügbarkeit aller »Musiken« unserer Welt durch Tonträger und audiovisuelle Medien hat zu ihrer ungehemmten Nutzung geführt. Erleichtert wurde diese Haltung vor allem durch die Öffnung des für die abendländische Kunstmusik seit dem Beginn der Mehrstimmigkeit verbindlichen Kanons kompositorischer Grundprinzipien und durch die Suche nach neuen, sinnstiftenden kompositorischen Verfahrensweisen in unserem Jahrhundert. Zugleich aber manifestiert sich in diesem Rekurs auf die Musik fremder Kulturen eine der grundlegenden Selbstverständlichkeiten abendländischen Musikverständnisses: Musik wird hier nicht primär aufgefasst als anlassbezogenes, aufführungsabhängiges und situationsbezogenes Gesamterlebnis in einem weit über die klingende Ebene hinausweisenden Handlungsrahmen. Musik wird vielmehr reduziert auf die akustische Struktur. Sie ist klingendes Material, zusammengesetzt aus einzelnen Tönen, rhythmischen Versatzstücken, Harmoniefolgen, Soundpartikeln, über die nach rational-analytischen Kriterien des kompositorischen Handwerks beliebig verfügt werden kann (Kaden 1985: 344ff.).

Dieses Musikverständnis ist dazu angetan, die Aneignung fremder »Musiken« erst einmal auf den musikimmanent-technischen Aspekt zu reduzieren. Damit soll allerdings keineswegs gesagt sein, dass eine derartige Aneignung ein ausschließlich europäisches Phänomen sei. Gerade im Bereich der populären Musik lässt sich auch jenseits der pekuniären Interessen musikproduzierender Großkonzerne (Malm/Wallis 1992) rund um die Welt konstatieren, wie sehr gerade westliche (kommerzielle) Musik die anderen Musiken beeinflusst und verändert (vgl. z.B. Erlmann 1991). Dass es sich hierbei durchaus um einen Prozess gegenseitiger Annäherung handeln kann, mag am Beispiel der Produktion *Bali Agung* von Eberhard Schoener (EMI/Electrola 1984) angedeutet sein. Schoener berichtet: Er sei mit seiner elektronischen Ausrüstung nicht nach Bali gefahren, um die dortige Musik zu adaptieren, sondern um gemeinsam mit den dortigen Musikern neue musikalische Erfahrungen zu machen. Viele Tage habe er der fremden Musik in der Residenz von Prinz Agung Raka zugehört, und die dortigen Musiker hätten sich dann auch sehr ruhig seine elektronische Musik angehört. »Wir wurden Freunde und spielten zusammen, als wenn wir dies schon immer getan hätten« (zit. n. Stroh 1994: 341).

Die Folge davon ist – so die Einschätzung von Wolfgang Martin Stroh – die »sehr kreative Weiterentwicklung« von traditioneller Gamelanmusik nach heutigem Weltstandard. Und er fragt durchaus berechtigt: »Warum sollte dies ein Zerfall von Kultur sein, wenn sich neue musikalische Erfahrungen – in diesem Falle mit Jazz und elektronischer Popmusik – kreativ durchsetzen?« (ebd.).

Nimmt man diese These ernst, dass Musik als gesellschaftliches Ereignis funktional gebunden ist an die jeweils herrschenden Lebensformen und Produktionsmittel, so sind derartige Veränderungen nachgerade zwingend in dem Ausmaß, in dem mit der Industrialisierung und Technisierung in diesen Ländern sich gesellschaftliche Strukturen verändern (vgl. Adorno 1962 über das Wechselverhältnis von Produktionsverhältnissen und Produktivkräften). Die Frage, inwieweit diese Veränderungen vom Westen initiiert sind und eine mehr oder weniger krasse Form von Wirtschafts imperialismus darstellen, wäre dann allerdings im einzelnen von Sozial-, Wirtschafts- und Politikwissenschaftlern zu klären. Aus musikwissenschaftlicher Sicht muss konstatiert werden, dass die strukturellen Veränderungen in der nicht-westlichen Welt zumindest überall dort hochgradig westlich geprägt sind, wo nicht in betonter Abgrenzung davon (z.B. panislamische Bewegung, Arabische Liga) Gegenmodelle des sozialen, religiösen, ökonomischen und politischen Zusammenlebens geschaffen wurden oder werden. »Weltmusik« ist ohne Frage Ergebnis des westlichen Dominanzstrebens: In ihr findet die kompositorische und technologische Verfügungsgewalt über die Musik fremder Kulturen hörbaren Ausdruck.

Strategien interkultureller Musikaneignung

Aus dem alten China ist bekannt, dass die Musik anderer Kulturen durchaus ihren offiziellen Platz neben der eigenen Musik erhielt. Im kaiserlichen Musikamt (yüeh-fu) wurde neben der höfischen Musik konfuzianischer Prägung und der chinesischen Volksmusik auch die Musik aus dem Ausland betreut und zugleich überwacht. Mit der Zunahme des Ost-West-Handels über die alten Seidenstraßen im 4. nachchristlichen Jahrhundert gelangte in großem Umfang griechisch-persisch-indische Kultur nach Zentralasien und China und begann die chinesischen Musikstile zu durchsetzen. Um die drohende kulturelle »Überfremdung« in geordnete Bahnen zu lenken, wurde das kaiserliche Musikamt umstrukturiert. Unter Kaiser Weng (581-604; Sui-Dynastie) bestand es aus sieben Musikabteilungen, in der T'ang-Zeit (618-907) dann sogar aus zehn Abteilungen, in denen neben der original chine-

sischen Musik die Musik der fremden Kulturen und Regionen gepflegt wurde (Eckhardt 1952; Oesch 1984: 36ff.). Gerade diese Trennung in verschiedene Abteilungen signalisiert, dass es letztlich um die Bewahrung gewachsener Musiktraditionen und weniger um deren Vermischung und Veränderung ging. Diese Handlungsweise ist konsequent für ein Musikverständnis, das auf einem ganzheitlichen, Philosophie, Politik und Ökonomie mit umfassenden Weltbild beruht (Wang 1985). Die Folge war Stilpluralismus anstelle von Zwangsakkulturation, Integration oder Fusion.

Die abendländische Kunstmusik dagegen ließ über Jahrhunderte hinweg eigentlich nur die Vereinnahmung fremder Musiken in das eigene Musikidiom zu. Im ausgehenden 18. Jahrhundert z.B. war es die Militärmusik der Janitscharen und die virtuose Tanzmusik der Zigeuner, die bevorzugt Eingang in die notierte Musik Europas fand. Im 19. Jahrhundert dann entdeckten die Komponisten zunehmend die pentatonische Musik des fernen Ostens, Ende des Jahrhunderts die spanische Volksmusik, und in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts den Jazz (Gradenwitz 1977; Hoffmann 1993).

Begeisterung und Faszination sind dabei nicht unbedingt Garant für ein tiefer gehendes Verständnis. So etwa bei Claude Debussy, wenn er am 13. Februar 1913 in der Zeitschrift *S.I.M.* »Du goût« – »Über den Geschmack« schreibt:

» So gehorcht die javanische Musik einem Kontrapunkt, gegen den derjenige Palestrinas ein reines Kinderspiel ist. Und wenn man ohne europäischen Dünkel dem Reiz ihres Schlagwerks lauscht, kommt man nicht um die Feststellung herum, daß das unsrige nur ein barbarischer Zirkuslärm ist« (Debussy 1974: 200).

Genau genommen ist diese Passage erst dann aussagekräftig, wenn man sie als Legitimationshilfe für Debussys eigenen, durch Ganztonleitern und schwebende Melodik geprägten Musikstil interpretiert.

Solange das Idiom der schriftlich notierten abendländischen Kunstmusik unhinterfragt die Musikproduktion prägte und Maßstäbe der Bewertung setzte, handelte es sich bei musikalischen Übernahmen meist um nicht mehr und nicht weniger als eine exotische Zutat, eine unverbindliche Spielerei mit dem Fremdartigen, eine Verbeugung vor Modetrends und Publikumsgeschmack. Natürlich konnte ihre Verwendung zudem auch inhaltlich motiviert sein, wie das schon Wolfgang Amadeus Mozart im Hinblick auf die Overtüre zu *Die Entführung aus dem Serail* in einem Brief vom 26. September 1781 an seinen Vater schreibt:

»die ist ganz kurz – wechselt immer mit forte und piano ab; wobey bey dem forte allzeit die türkische Musick einfällt. – modulirt so durch die Töne fort

– und ich glaube man wird dabei nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht durch nichts geschlafen haben« (Mozart 1963: 163).

In seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* urteilt Christian Friedrich Daniel Schubart 1784/85 allerdings ganz anders über derartige musikalische Adaptionen:

»Der Charakter dieser Musik [Janitscharenmusik] ist so kriegerisch, daß er auch feigen Seelen den Busen hebt. Wer aber das Glück gehabt hat, die Janitscharen selber musizieren zu hören, der muß mitleidig lächeln über die Nachäffungen, womit man unter uns meist die türkische Musik verunstaltet« (Schubart 1969: 54).

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch die Suche Beethovens nach Volksliedern. Sie wurde angeregt durch den Volkslied-Enthusiasten und Verleger George Thomson in Edinburgh. Neben den schottischen Weisen für Klavier und Gesang (WoO 108 u. 152-157) bearbeitete Beethoven noch weitere 24 Lieder kontinentaleuropäischer Herkunft (WoO 158, Nr. 1-23; WoO 157, Nr. 12). Dabei hielt er sich nach Möglichkeit an Gedrucktes, teilweise derart, dass heutige Urheberrechts-Sensibilität sich schockiert fühlen muss. Genau genommen ging es Beethoven auch gar nicht um Volkslieder. Er griff populärste volkstümliche Schlager in handlichen Tonsätzen auf, also folkloristische Klischees seiner Zeit. Auslöser dafür war, wie Kurt Dorf Müller (1993) minutiös belegt, weder der Wunsch nach Aufwertung eines nationalen Erbes noch die Suche nach Neuem, Unverbrauchtem, Fremdartigem, sondern bares Geld. Den von ständiger Existenzangst Geplagten lockte das Geschäft. Die Aktualität dieses Ansatzes, bei dem Musik als reine Ware verstanden wird, ist nicht von der Hand zu weisen. Sie mag verblüffen und befremden bei einem Komponisten vom Rang Beethovens.

Wie viele Detailuntersuchungen zum Exotismus in der abendländischen Kunstmusik belegen (z.B. Franke 1992), ließe sich die Entwicklung dieser Musik durchaus auch unter dem Aspekt der ständigen »Befruchtung« durch die Übernahme fremder Musikstile und -richtungen beschreiben. Als »Reservoir« diente vor allem die eigentlich stigmatisierte Musik der »niedereren Sphären« (Dauer 1992), die Gebrauchs- und Umgangsmusik, ebenso aber auch die Musik fremder Kulturen. Es fällt allerdings schwer, dabei von wirklichen Wechselwirkungen zu sprechen. Denn so gut wie immer wurden die »anderen« Musikrichtungen letztlich in das kunstmusikalische Idiom integriert, wurden – so der übliche Sprachgebrauch – gehoben, geadelt, nobilitiert, wie z.B. Tanzmusik im barocken Suitensatz oder das Menuett im Scherzo der klassischen Sinfonie.

Klassifikation kompositorischer Aneignungsstrategien

Um nachvollziehen und verstehen zu können, auf welche Weise in der aktuellen populären Musik »Fusion« und »Crossover« gehandhabt und unter dem Etikett von »Weltmusik« vertrieben werden, macht es durchaus Sinn, sich die verschiedenen Formen der Aneignung fremden Musikmaterials in der Kunstmusik zu vergegenwärtigen. Denn hier ist, wie eine systematische Betrachtungsweise zeigt, zumindest in der Musik des 20. Jahrhunderts (aber nicht nur dort) alles an Möglichkeiten vorweggenommen, besser: vorge-macht worden, was jetzt in den verschiedenen Richtungen von Rock, Pop, New Age-Musik und Jazzrock praktiziert wird:

1. Es werden musikalische Elemente aus anderen Stilrichtungen der eigenen Kultur übernommen. Dabei kann es sich ebenso um einen Streifzug durch die Musikgeschichte handeln wie um die Übernahme musikalischer Versatzstücke aus zeitgleich existierenden Teil- oder Subkulturen. Als Verfahren bieten sich die Zitat-, Collage- und/oder Montagetechnik an. Als Beispiel seien die *Holidays Symphony* von Charles Ives, die Klavierminiaturen aus *Sports et Divertissements* von Erik Satie oder Kompositionen von Bernd Alois Zimmermann genannt.
2. Es werden Elemente aus »Musiken« fremder Kulturen übernommen. Dazu zählt z.B. die Adaption früher Jazzformen (Dixieland, Swing, auch Ragtime) durch Komponisten wie Darius Milhaud, Igor Strawinsky, Hanns Eisler oder Ernst Krenek (Hoffmann 2003), aber auch die Ausein-
setzung mit musikalischen Konstruktionsprinzipien und religiös-welt-anschaulichem Gedankengut aus Ländern wie Indien, China, Japan bei Olivier Messiaen, John Cage oder Karlheinz Stockhausen. Die Übernahme selbst kann wiederum unter kompositorisch unterschiedlichen Gesichtspunkten erfolgen:
 - a) Es geht um die Integration des fremden Materials in den eigenen Musikstil. Das Fremde fungiert primär als exotische Zutat, als »musikalische Würze«. Gerade auch in der Oper wird es gerne zur Verdichtung und akustischen Illustration von Lokalkolorit oder Milieu herangezogen, wie etwa in Puccinis *Madame Butterfly* oder Strawinskys *Le Rossignol*.
 - b) Anliegen ist die Imitation eines anderen Stils mit den eigenen musikalischen Mitteln. So rekonstruierte z.B. Olivier Messiaen in dem »Gagaku« überschriebenen 4. Stück aus seinen *Sept Haïkai. Esquisses japonaises* für Klavier und Kammerorchester von 1962 den Klang des japanischen Palast-

orchesters fast wörtlich. Die schwirrenden Akkordklänge der Mundorgel Sho etwa sind von acht Violinen dargestellt. Es wird ohne Vibrato und am Steg gespielt. Der Bogen soll – unter »perfektester Missachtung« sanktionierter Spieltechniken – kratzen, und keiner der acht Akkordtöne darf sich dominant vom Gesamtklang abheben.

c) Rhythmische, melodische und/oder klangliche Elemente der anderen Musik dienen als Inspirationsquelle und als Legitimation für die Veränderung tradierter Kompositionsregeln. Im Mittelpunkt steht die Weiterentwicklung des eigenen Stils. Hier sind u.a. zu nennen: Claude Debussy mit seinen leittonlosen Schwebeklängen, Leoš Janáček mit seinen dem Sprachrhythmus abgehörten Motiven oder Béla Bartók mit seiner an ungarischer Folklore orientierten Musikidiomatik.

d) Die Beschäftigung mit Musik und Kulturen fremder Völker führt zur Schaffung eines neuen Kompositionsstils, zur Neudefinition des Kompositionsbegriffs und zur Neubestimmung musikalischer Funktions- und Handlungszusammenhänge. Hier sei vor allem auf John Cage verwiesen (dem noch Carl Dahlhaus [Dahlhaus/Eggebrecht 1985: 13] bescheinigte, dass diese Musik nicht mehr Kunst genannt werden könne). Seine *Music of Changes* (1951) etwa konkretisiert sich durch Münzwürfe auf den 64 Feldern des Schachbretts nach dem altchinesischen Orakel- und Weisheitsbuch *I-Ging* (Buch der Wandlungen); die Partitur zu *Atlas Eclipticalis* (1961/2) orientiert sich an Zufallsaktionen mit Sternkarten. Diese Verfahrensweisen sind durch Zen-buddhistisches Gedankengut inspiriert: Das Anheimgeben kompositorischer Prozesse an den Zufall ist die einzige Möglichkeit, um sich der Ordnung der Dinge selbst zu überlassen (vgl. Metzger 1978: 7f.).

e) Im Zentrum steht die Montage bzw. das Sampling der verschiedensten Partikel von Musik anderer Zeiten, Stile, Kulturen; in der extremsten Form bis hin zum Verzicht auf eigene Kreativität, wie das Hermann Hesse in seinem Roman *Das Glasperlenspiel* beschrieben hat. Musikalische Zitate fungieren als Mittel der Semantisierung, so z.B. bei Bernd Alois Zimmermann, der mit seinem »pluralistischen Konzept« Botschaften der Jahrhunderte in seinen Kompositionen verschmilzt (Floros 1989: 172; vgl. auch Kühn 1972). Und auf ganz andere Weise in *Hymnen für elektronische und konkrete Klänge* (1966/7) von Karlheinz Stockhausen, der in vier »Regionen« musikalisch Disparates unter dem Gestus einer weltumfassenden Solidarisierung und gemäß dem Motto von der Einheit in der Vielfalt zusammenzuzwingen trachtet.

f) Eine Art von Grenzfall schließlich stellt die kompositorische Auseinandersetzung mit fremden »Musiken« im fiktiven Raum der eigenen Vorstellung dar. So notiert György Ligeti zum 2. Satz (*Vivacissimo*) seines Horntrios von 1982 (Ausgabe Mainz: Schott 1984), es handele sich hier um einen »schnellen polymetrischen Tanz, inspiriert durch Volksmusiken von nicht-existierenden Völkern, als ob der Balkan irgendwo zwischen Afrika und der Karibik liegen würde«. In der Tat lässt das rhythmische Grundpattern mit seiner 3+3+2 Abfolge keinen Rückschluss über die Herkunft zu, und für Ligeti ist die Frage nach der Herkunft auch gar nicht relevant.

Beispiele aus der Rockmusik

Die hier aufgeführten unterschiedlichen kompositorischen Strategien der Aneignung von Musik anderer Zeiten, Stilrichtungen und Kulturen in der europäischen Kunstmusik sind idealtypisch gemeint. Sie stellen einen Klassifikationsversuch dar, den es am jeweils gegebenen konkreten Fall weiter zu differenzieren gilt. Außer Frage steht jedoch, dass die Übertragung der genannten Aneignungsstrategien auf die verschiedenen Stilbereiche der populären Musik der letzten Dezentennien mühelos gelingt. Allein schon die 1986 in Zusammenarbeit mit südafrikanischen Musikern von Paul Simon herausgebrachte LP *Graceland* mag dafür exemplarisch sein. Im Folgenden einige weitere Beispiele vornehmlich rockmusikalischer Provenienz.

Typ A (»exotische Zutat«): Auf der LP *Jazz* von 1978 bringt die Gruppe Queen als ersten Titel den Song »Mustapha«. In der Introduction wird der Gebetsruf eines Muezzins imitiert, bevor es dann im vertrauten Poprock-Stil »zur Sache« geht. Die Anklänge an arabisch-islamische Gesangspraxis entsprechen dem Text, einer Aneinanderreihung englischer und persischer Gebetsfloskeln. Die musikalische Annäherung aber trägt die wohl vertrauten Züge einer exotischen Zutat, eines in das rockmusikalische Idiom integrierten Halbzitats.

Typ B (»Stilimitation«): Eine direkte Imitation von indonesischem Gamelan bringt die englische Band 23 Skidoo aus dem Umfeld von Post-Punk und New Wave auf ihrem 1984 erschienenen Album *Urban Gamelan*. Die Musiker verwenden keine originalen Gamelan-Instrumente, sondern Glas- und Gasflaschen, Metallplatten, kleine Fässer und verschiedene Perkussionsinstrumente. Die genaue Kenntnis von Strukturen und Realisierungspraktiken der Gamelan-Musik führt dazu, dass die Einspielung über weite Strecken wie authentisches Gamelan klingt.

Typ C (fremde Musik als »Inspirationsquelle«): Hier sind die Beatles mit ihren durch indische Musik beeinflussten Songs der späten, experimentellen Phase (*Sgt. Pepper*: »Within You Without You«) ebenso zu nennen wie z.B. der Jazzsaxophonist John Coltrane (*A Love Supreme*, 1964). Die australische Band SPK um den Musiker-Psychologen Graeme Revell übernimmt wiederholt »World Music«-Elemente, um sie dann zu verfremden. So beginnt der Song »Alocasia Metallica« des Albums *Zamia hehmanni* (1986) mit Melodien aus balinesischer Gamelanmusik. Im Verlauf des Stücks aber wird die authentisch wirkende Melodik (in der pentatonischen Leiter »pewayangan«) zunehmend von perkussiven »Industrial-Klängen« überlagert und förmlich »weggeschwemmt«.

Typ D (»Neubestimmung« musikalischer Handlungszusammenhänge): Stilistische Grenzbereiche sind in der von afrikanischen Rhythmusfiguren, indischer und indonesischer Musik ebenso wie von Jazz und Avantgardemusik beeinflussten Minimal Music auf vergleichbare Weise ausgelotet worden wie neuerdings im Jungle, einer im Londoner Underground von ausländischen, meist schwarzen Einwohnern auf der Grundlage von HipHop und Techno entstandenen Fusion-Variante: Der Versuch einer musikalischen Kommunikation verschiedener ethnischer Gruppierungen, deren gemeinsames Merkmal die Diskriminierung durch die weiße Bevölkerung ist.

Typ E (»multikulturelles Sampling«): Willem Breukers Raubzüge durch das »Warenhaus der Jazzmusik« oder *Naked City* von John Zorn mit einer Collage von 32 verschiedenen Musikstilen gehören ebenso in diese Rubrik wie die Montagen aus vorgefertigter Musik in HipHop und instrumentalem Techno (wobei hier zudem computergenerierte neue Sounds eine wichtige Rolle spielen). Teilweise wird die Musik anderer Kulturbereiche auch gezielt als Mittel des Kontrasts und zur Verdeutlichung von Missständen in der westlichen Zivilisation zitiert, so etwa von der niederländischen Punkband The Ex (CD *Scrabbling At The Lock*) oder von der kalifornischen Gruppe Grotus. Auf ihrem Album *Slow Motion Apocalypse* z.B. sind neben Fetzen aus Radio- und Fernsehmusik Samples von indischer Musik zu hören. Diese stehen in betontem Gegensatz zu den schroffen Klängen von Gitarren und Schlagzeug. Das Coverbild bietet dazu einen möglichen Interpretationsansatz. Vor dem Hintergrund einer verseuchten Industrielandschaft bewegen sich farbenfrohe indische Tänzerinnen.

Typ F (»fiktive Weltmusik«): Hier sei auf den New Yorker Musiker Elliott Sharp verwiesen, in dessen Instrumentalmusik (CD *Larynx*, 1987) verschiedene Aspekte von Weltmusik, fraktaler Geometrie (Fibonacci-Reihe) und Akustik ineinander fließen. Der im Hinblick auf konkrete musikalische

Anleihen fiktive Charakter dieser nach strengsten Regeln festgelegten und dennoch chaotisch klingenden »Weltmusik« wird u.a. durch neu gebaute Musikinstrumente verstärkt, auf denen Spieltechniken realisiert werden sollen, wie man sie aus der indischen und afrikanischen Musik kennt.

Bossa Nova / Samba: Drei Beispiele von Aneignung im Jazz

Idealtypisch ausgerichtete Klassifikationsansätze interkultureller Musikaneignung dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass eine Bewertung – also die im Titel gestellte Frage nach Verfälschung, Bereicherung oder Fortschritt – jenseits von globalen Aussagen letztlich nur auf der Grundlage einer Detailanalyse des verwendeten Materials erfolgen darf. Wie unterschiedlich allein schon die Übernahme eines einzigen musikalischen Elements sein kann, das soll hier am Beispiel des Bossa Nova- bzw. Samba-Rhythmus im Jazz angedeutet werden.

Anfang der 1950er Jahre experimentierten weiße Westcoast-Musiker in den USA mit brasilianischer Volksmusik. Die Studioaufnahmen gerieten weniger in den Vereinigten Staaten als in Brasilien an die Öffentlichkeit. Sie hatten entscheidenden Einfluss auf die populäre Musik Brasiliens und lösten Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre eine regelrechte Bossa Nova-Welle aus (Schreiner 1985). Die Bossa Nova ist rhythmisch an der traditionellen Samba und neueren Formen wie der Samba *canção* angelehnt. Ihr Grundrhythmus ist in der Schlagzeugschule latein-amerikanischer Rhythmen (Sulsbrück 1982) als »Samba Batucada 1« notiert. Er setzt sich aus drei Rhythmusebenen zusammen: (1) Die Surdos (Basstrommel) schlagen auf den Zählzeiten eins und drei, wahlweise auch mit einem vorgesetzten Achtel. (2) Instrumente wie Chocalho (Snare-Drum), Reco-Reco (Rassel) oder Triangel spielen durchgehende Achtel mit Betonung auf eins und drei bzw. zweitem und vierten Viertel. (3) Tamborim und Ago-Go (Glocke) setzen hell klingende Akzente zwischen Beat (gerade Zählzeiten) und Off-Beat (Synkopen).

Samba Batucada 1 wurde 1962 unter der Bezeichnung »Jazz Samba« bzw. »Brazilian Jazz« in die USA reimportiert (Roberts 1979). Im Zuge einer umfassenden Vermarktung entstand nun hier der Eindruck, Musiker wie Stan Getz und Charlie Byrd hätten die Bossa Nova erfunden. An dem Erfolgsstück »Desafinado« des brasilianischen Komponisten Antonio Carlos Jobim lässt sich gut nachvollziehen, wie die drei Rhythmusebenen der Samba Batucada 1 auf dem Drumset realisiert werden können (LP *Jazz Samba*, 1962). Der Schlagzeuger der Stan Getz-/Charlie Byrd-Gruppe, Buddy Deppenschmidt,

übernimmt die rhythmischen Grundstrukturen ziemlich genau, zumindest, solange das Thema erklingt. Der Surdo-Rhythmus wird auf der Bass-Drum geschlagen. Die Achtel-Figuren von Chocalho, Reco-Reco usw. sind mit Besenstrich auf der Snare gespielt, unterstützt von Akzenten des Hi-Hat auf der Zwei und Vier. Auf einer hellen Metallglocke erklingt die dritte Ebene (Ago-Go und Tamborim). Mit Beginn der Improvisationen von Saxophon und Gitarre erhält auch die rhythmische Begleitung mehr Flexibilität, ohne jedoch grundsätzlich vom vorgegebenen Rhythmusmodell mit seinen drei Ebenen abzuweichen (Nbsp. 1).¹

Durchaus anders geht der Schlagzeuger Dan Gottlieb von der Pat Metheny Group mit dem Samba Batucada 1-Rhythmus in dem Stück »Straight On Red« um (LP *Travels*, 1983). Angesichts des schnellen Tempos ist das Rhythmusmodell vereinfacht. Der Surdo-Rhythmus wird zwar wie bei Depenschmidt auf der Bass-Drum geschlagen, die Achtel-Folgen von Chocalho und Reco-Reco, sowie die Akzente von Ago-Go sind jedoch nur noch von Snare und Ride-Becken angedeutet. Dieses rhythmische Grundmaterial wird dann allerdings gemeinsam mit dem brasilianischen Percussionisten Nana Vasconcelos in drei Abschnitten von je 32 Takten Länge stilgerecht variiert (Nbsp. 2) und mit einem typischen Samba-Break abgeschlossen. Die Übernahme eines rhythmischen Modells und dessen Transformation durch Improvisation führt zu musikalisch neuen Perspektiven, zur Materialerweiterung und -bereicherung.

In dem Stück »Wave« des McCoy Tyner-Trios (LP *Super Trios*, 1977) ist die Schlagzeugbegleitung von Tony Williams in Bezug zu dem Rhythmusmodell der Samba Batucada 1 kaum noch nachzuvollziehen. Wenn nach improvisatorischer Introduction das Harmonieschema von »Wave« erstmals im Klavier zu hören ist, schlägt Williams durchgehende Viertel auf dem Hi-Hat. Ansonsten scheint er sich an kein festes Rhythmusschema zu halten. Wohl aber setzt er abwechselnd mit Tom und Snare Samba-nahe Akzente und lässt auf dem Ride-Becken in ständigen Variationen Motive von Tamborim bzw. Ago-Go anklingen (Nbsp. 3). Die nur noch schemenhafte Präsenz des Modells signalisiert dessen weitgehende musikalische Integration in den Personalstil des McCoy Tyner-Trios. Alle drei erwähnten Umsetzungen gehören – gemäß der zuvor entwickelten Klassifikation – fraglos dem Typ C (fremde Musik als »Inspirationsquelle«) an, unbeschadet der Tatsache, dass die Strategien der Aneignung und Umsetzung des Samba Batucada 1-Rhythmus höchst unterschiedlicher Art sind.

1 Für Hilfe bei der Anfertigung der Transkriptionen danke ich Roman Kupsa, Hamburg.

Snare (Besen)
Glocke
Hi-Hat
Bass-Drum

Nbsp. 1: Stan Getz, Charly Byrd – »Desafinado« (*Jazz Samba*, 1962)

Ride-Becken
Snare
Bass-Drum

Nbsp. 2: Pat Metheny Group – »Straight On Red« (*Travels*, 1983)

Ride-Becken
Snare
Tom
Hi-Hat
Bass-Drum

Nbsp. 3: McCoy Turner Trio – »Wave« (*Super Trios*, 1977)

Rezeptionsperspektive

Eine entscheidende Ebene einer jeden musikalischen Vergegenwärtigung und Aneignung stellt die Rezeption dar, das »klingende Erlebnis« (vgl. schon Silbermann 1957). Alle zuvor unter musikstrukturellen Gesichtspunkten besprochenen Formen der Aneignung müssen sich – so betrachtet – dem Hörenden als letzter Bewertungsinstanz beugen. Dessen allgemeine Sozialisation und dessen musikalischer Werdegang führen zu einem Musikkonzept, das bewusst oder unbewusst musikalisches Handeln und Verhalten prägt (Rösing 1995a). Dass es dabei, bezogen auf unser Thema, zu kontradiktorischen Positionen selbst bei Experten kommen kann, liegt auf der Hand. Hierzu zwei Belege aus dem Komponistenkreis:

1. Karlheinz Stockhausen:

»Der krasse Dualismus zwischen ›alt‹ und ›neu‹, ›traditionell‹ und ›modern‹, ›primitiver Musik‹ und ›Kunst-Musik‹ – ja auch ›asiatischer‹ und ›europäischer‹ Musik ist aufgelöst worden. Was heute [1970] der beherrschende Ton der Musikkritik ist und die Meinung der meisten Komponisten-Kollegen ablehnt (mit jenem bedauernden Unterton: ›Er ließ sich von irrationalen, fernöstlichen japanischen, indischen Ideen beeinflussen [...]‹), wird sich als eines der wichtigsten Ereignisse herausstellen: der Beginn einer wirklichen ›Symbiose‹ europäischer, asiatischer, afrikanischer und südamerikanischer Musik« (Stockhausen 1970, zit. n. Hamel 1981: 35).

2. Luigi Nono:

»[Bei] Begegnungen mit der Kultur des Orients, Indiens – ich denke an Debussy, Messiaen oder andere Elemente, die von Komponisten wie Stockhausen verwendet werden [...], [handelt es sich] um eine Aneignung dieser Mittel nach einem typisch eurozentristischen Konzept, nicht um eine Erweiterung der europäischen Kultur durch parallele Analysen anderer Kulturen der ganzen Welt, die eine andere Geschichte, andere soziale Strukturen und Funktionen haben: von der persischen, chinesischen, indischen, japanischen Kultur bis zu jenen Afrikas oder Lateinamerikas« (Nono: »Seminar über die Funktion der Musik heute« [1972], zit. n. Stenzl 1975: 263).

Nonos ablehnende Haltung gegenüber interkultureller Musikaneignung gründet auf Einsichten, die sich mit den Ergebnissen kulturanthropologischer und (musik-)ethnologischer Forschung in Einklang befinden; Stockhausens Argumentation fußt auf einer Vision, vergleichbar der in Beethovens 9. Sinfonie (»Seid umschlungen, Millionen«), mit dem Unterschied allerdings,

dass zur Zeit Beethovens anders als heute für Europäer im Wesentlichen Europa die Welt bedeutete (Rummenhöller 1978: 201ff.).

Neben rein musikalischen Gründen für die Einbeziehung fremder »Musiken« in die eigene Musik – sei der Vorgang nun eurozentristisch oder nicht – sind aber auch schon aus Musiker- und Komponistensicht vier weitere Gründe zu nennen (vgl. Solothurnmann 1988: 285):

1. Die Skepsis gegenüber der eigenen Kultur und ihren Krisenerscheinungen. Sie findet Ausdruck in einem Konzept, das durch die Übernahme von Musik aus anderen, als besser empfundenen Kulturen bestimmt wird.
2. Migration und Abstammung. Ein Musiker kann in mehr als einer Musikkultur zuhause sein und sich ihrer unterschiedlichen Traditionen und Idiome bedienen.
3. Westliche Musiker eignen sich außereuropäische Stile und Mentalitäten durch jahrelanges Studium im Ursprungsland oder sogar auch – gemäß dem ethnologischen Konzept der »Biculturality« – im eigenen Land an.
4. Personen aus verschiedenen Kulturen, die zusammen in einer Region leben, wollen gemeinsam Musik machen und gründen interkulturell besetzte Musikgruppen – eine Situation, die heute zum großstädtischen Alltag in der westlichen Welt gehört.

Diese Gründe für die Einbeziehung fremder »Musiken« in die eigene Musik treffen ebenso auf die Rezipienten zu (schließlich sind auch Komponisten und Musiker erst einmal Rezipienten der fremden »Musiken«, bevor sie sie in hörbare neue Musik umsetzen): Sie sind von grundlegender Bedeutung für die Ausprägung von Musikvorlieben. Dabei gilt es sich darüber im Klaren zu sein, dass die »fremde« Musik sich ausschließlich aus der persönlichen Biographie bestimmen lässt. D.h.: Für den in London arbeitenden Inder oder Araber mag die abendländische Musik jene Fremdheit aufweisen wie für den gebürtigen Londoner die indische bzw. arabische Musik.

Ganz generell vollzieht sich Musikaneignung zwischen den Polen »Fremdheit« und »Vertrautheit«. Vertraut ist primär Musik aus dem eigenen Kulturbereich. Je nach Sozialisation und musikbezogenem Werdegang gibt es aber bereits viele Musikstile und -richtungen der eigenen Musikkultur, die nicht sonderlich vertraut sind, so z.B. für die Mehrheit der Bevölkerung zeitgenössische E-Musik, für ältere Personen aktuelle Richtungen von Rock und Pop, für Haupt- und Realschüler »Klassische« Musik (im Überblick Rösing/Münch 1993). Zunehmende musikalische Bildung definiert sich u.a. in der Aneignung von immer mehr Musikstilen. Der Vertrautheitsgrad wächst proportional zum Interesse an den verschiedenen Musikrichtungen. Vor

allem in bestimmten Erscheinungsformen (Henryk Mikolai Gorecki: 3. Sinfonie) oder Bearbeitungen (Hilliard Ensemble und Jan Garbarek; *Vision: The Music Of Hildegard Von Bingen*) gelangen zunächst fremd anmutende Musikstile in den »Hörhorizont« neuer Rezipientenschichten. Sie bewirken eine Erweiterung des musikalischen Erfahrungsinventars und damit des personengebundenen »Musikkonzepts« – unbeschadet der Tatsache, dass es sich hier aus Expertensicht meist nur um musikalische Oberflächenelemente eines bestimmten Stils, also um »Klischees« handelt (vgl. Behne 1993). Fremdes gewinnt einen zunehmenden Vertrautheitsgrad durch Integration in bereits vorgeprägte Skripte, Schemata, Prototypen. Diese Art von Assimilation erfolgt nicht primär nach kulturgeschichtlich relevanten und wissenschaftlich aufgearbeiteten Kriterien, sondern im Hinblick auf die subjektive Valenz: In erster Linie geht es um die – legitime – Befriedigung individuell-psychischer Funktionen beim Musikhören. Dabei wird die Integration von zunächst fremd anmutender Musik in den eigenen Erfahrungsraum in der Regel als »Bereicherung« empfunden (Überblick bei Stoffer 1993).

In vielen Fällen scheint bei Musik aus fremden Kulturen die Rezeptionshürde sogar deutlich geringer zu sein als z.B. bei den so genannten Avantgarde-Musikrichtungen der eigenen Kultur. Das erklärt sich daraus, dass bei vornehmlich mündlich tradiertem außereuropäischer Musik die strukturelle Komplexität in der Regel geringer ist als bei schriftlich fixierter abendländischer Kunstmusik. Zudem geht es, wie bei Musikrichtungen aus dem eigenen Kulturraum, auch bei der persönlichen Aneignung von Musik anderer Kulturen vorrangig um Bedürfnisbefriedigung und nicht um Verständnis im wissenschaftlichen Sinn. Darüber hinaus pflegt interkulturelle Musikaneignung auf der Rezipientenebene – gemäß der durch Erfahrungsinventare geprägten Modellvorstellung auditiver Wahrnehmung – primär eigenkulturell bestimmt zu sein; bei Mitgliedern westlicher Gesellschaften also durchaus »eurozentristisch« selbst dort, wo – wie z.B. in der New Age-Bewegung – die Idee einer integralen, bewusstheitserweiternden, ganzheitlichen Weltmusik propagiert wird. Gerade diese aus einer ernst zu nehmenden Bedürfnislage in der westlichen Welt entstandene Idee entbehrt nicht der eurozentristischen Züge – durchaus folgerichtig und zwangsläufig, so ließe sich aus rezeptionspsychologischer Sicht hinzufügen. Ärgerlich allerdings ist der Umstand, dass mit pseudowissenschaftlichen Argumenten auf Seiten der New Age-Musik-Anbieter und -Befürworter genau dieser Sachverhalt geleugnet wird und dass darüber hinaus Forschungsergebnisse seriös arbeitender Musikethnologen desavouiert werden.

Ausblick

Man kann die hier dargelegten kompositorischen und rezeptionspsychologischen Strategien zur Aneignung von Musik aus kulturkritischer Sicht negativ beurteilen und, gemessen am gegenwärtigen Forschungsstand, als a-historisch, kulturimperialistisch, a-funktional im Hinblick auf die in unterschiedlichen Kulturräumen entwickelten »Musiken« bezeichnen. Hinter dieser wissenschaftlich legitimierte Auffassung aber steht ein Erkenntnisinteresse, das sich mit dem personenbezogenen Musikinteresse der Mehrheit der Komponisten, Musiker und Rezipienten offenbar nicht in Einklang bringen lässt.

Nachdem durch akustische Speichermedien und elektroakustische Musikübertragung jede Musikart zu jeder beliebigen Zeit an jedem beliebigen Ort gehört werden kann, sind die vor dem Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit situativ-funktionalen Zusammenhänge zwischen Musikdarbietung und Musikhören nicht mehr zwingend vorgegeben. Folgerichtig konnte die subjektive Valenz individuell-psychischer Funktionen gegenüber der objektiven Valenz von gesellschaftlich-kommunikativen Funktionen beim Musikmachen und Musikhören in den Vordergrund der Aufmerksamkeit und des Erlebens rücken (vgl. Rösing 1992). Nur dort, wo das personbezogene musikalische Erfahrungsinventar – etwa durch häufigen Besuch von Live-Konzerten und Auseinandersetzung mit Musikgeschichte – einen Bezug zwischen Musik und kontextuellem Umfeld herzustellen erlaubt, kann diese historisch begründete Dimension von Musik überhaupt noch erfahren werden.

Die Möglichkeiten der technischen Musikvermittlung seit der Jahrhundertwende haben eine tief greifende Veränderung von Musikverständnis und musikbezogenem Verhalten bewirkt. Eine der Folgen ist die, dass fremde Musiken nicht mehr lediglich als exotische Zutat in die eigene Musik übernommen werden, sondern – in den unterschiedlichsten Formen und Mischungen – auch zur musikalischen Hauptsache selbst werden können. Die Fülle an Assoziationen und Konnotationen, die Vielfalt der musikalisch unterschiedlichsten semantischen Versatzstücke, die im Zeitkontinuum eines Musikstücks oder einer Programmfolge erklingen mögen, lässt sich als durchaus kreativer Umgang mit all dem weltweit zur Verfügung stehenden musikalischen Material begreifen und – auf dieser in letzter Konsequenz heutzutage ohne große Anstrengung vom Sampler abrufbaren Materialebene – als echte Bereicherung verstehen. Überzeugend hat das Jürg Solothurnmann am Beispiel rhythmischer und metrischer Eigenheiten beschrieben, die sich der Jazz in der Post-Swing-Ära aus »ethnischen Musiken« ausgeborgt hat:

»Wechselmetren aus der Türkei und vom Südbalkan, die Rhythmuszyklen der indisch-arabischen Musik (tala, wazn), die afrikanische Polymetrik und Polyrhythmik und vor allem ganz verschiedene Timings, welche die Vorherrschaft des Swing im Jazz relativiert haben« (Solothurnmann 1988: 286).

Und, so wäre zu ergänzen, zu einer Vielzahl von neuen Stilrichtungen im Jazz beigetragen haben.

Es scheint mir wichtig, darauf hinzuweisen, dass – nach vielen Vorstufen im Verlauf unserer Musikgeschichte – die jüngste und »weltmusikalisch-ganzheitliche« Aneignungswelle fremder Musiken von Komponisten der zeitgenössischen E-Musik wie Cage oder Stockhausen ausgegangen ist und dann erst die so genannten populären Musikrichtungen (New Age-Musik, Rock und Pop) erreicht hat. Es erschien mir unangebracht, bei den populären Musikrichtungen zu tadeln, was in der Avantgardemusik des 20. Jahrhunderts als innovativ und zukunftsweisend gefeiert worden ist. Die Kehrseite dieses Trends zur interkulturellen Musikaneignung liegt auf einer anderen Ebene. Es handelt sich um jene zweite Form der Bereicherung (nach der ersten auf der musikalischen Materialebene), wie sie in der neuzeitlichen Industriegesellschaft nicht anders zu erwarten ist: Die materielle Bereicherung durch kommerzielle Verwertung in einem Ausmaß, von dem z.B. Beethoven allenfalls hätte träumen können.

Bezogen auf ethnische Traditionen, auf gesellschaftsbedingte und -geprägte Funktionen, auf geschichtliche Abläufe allerdings handelt es sich bei jeder weltmusikalischen Aneignungswelle auf der Komponisten- wie Rezipientenseite um ständige Verfälschung, um die Integration in musikalische, mentale, funktionale Zusammenhänge, die weder originär sind noch sein können. Die Einbeziehung des Fremdartigen in vertraute Schemata ist offensichtlich auch nur recht vereinzelt dazu angetan, Intoleranz gegenüber anderen Vorstellungswelten – konkret Ausländerfeindlichkeit, Rassismus – abzubauen. Im Gegenteil, der zur Weltmusikwelle entgegengesetzt verlaufende Trend zu »volkstümlicher« Musik und volkstümlichem Schlager bei bestimmten Bevölkerungskreisen scheint eher auf Abgrenzung und zunehmende Intoleranz hinzuweisen (Heister 1994; Schoenebeck 1994).

Von Fortschritt also – auf welche Weise und in welche Richtung auch immer – kann nicht die Rede sein. Wohl aber signalisiert der Hang zur interkulturellen Musikaneignung Veränderungen, die keineswegs nur Musik und Musikverständnis betreffen, sondern in Zusammenhang zu sehen sind mit grundlegenden strukturellen Veränderungen unserer durch Internet und »Datenautobahnen« miteinander vernetzten Technikgesellschaft. Vor diesem Szenario einer beispiellosen Aneignung – um nicht zu sagen Ausplünderung – der ganzen Welt mutet es fast anachronistisch an, wenn im

aktuellen Musikstil Jungle des Londoner Undergrounds »Weltmusik« sich einem offenbar ganz anderen Phänomen verdankt: dem (musikalischen) Zusammenschluss ethnischer Minderheiten aufgrund eines starken Außendrucks, nämlich der Diskriminierung dieser Minderheiten durch die Mehrheit (Felbert/Kösch 1994). Hier verschmelzen unterschiedliche musikalische Identitäten in einer Notsituation zu einer neuen kulturellen Identität. Das bedeutet, wenn schon nicht Fortschritt, so doch Bereicherung solange, wie sie nicht umschlägt in kommerzielle Verdinglichung.