



## SWR2 ESSAY – Manuskript

### **Schöne Fremde, verlorenes Ich...**

Wenn die Musik an ihre Grenzen stößt

Autor: Jan Reichow

Redaktion: Lydia Jeschke

Sendung: Montag, 4. Juli 2011, 22.05 - 23.00 Uhr

---

**Bitte beachten Sie:**

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Einen Mitschnitt dieser Sendung können Sie bestellen unter der Telefonnummer 07221 / 929-6030

---

### **Schöne Fremde, verlorenes Ich...**

Wenn die Musik an ihre Grenzen stößt

Ein Essay von Jan Reichow

SWR2 4. Juli 2011 22:05 – 23:00 Uhr

Sprecher: Martin Ruthenberg, der Autor

Redaktion: Lydia Jeschke

#### **Autor:**

Nur wenige Sekunden, - aber wir wissen: dies ist Musik, die uns vertraut ist:

#### **Musik 1:**

**Franz Schubert: C-dur-Sinfonie 2.Thema aus Finale** **0:21**

Sinfonieorchester WDR

Leitung Günter Wand

RCA (LC-00316) Sony Music 09026639452

Und hier Musik, die uns wahrscheinlich ein bisschen befremdet:

#### **Musik 2:**

**Trad.: Pakistan: „Raga Darbari Kanada“** **0:25**

**Nazakat & Salamat Ali Khan**

World Network (LC 6759) 55.837

Nicht immer liegt es so klar auf der Hand oder im Ohr, was uns nah ist und was uns fremd vorkommt. Es hat zweifellos auch mit unserer persönlichen Erfahrung zu tun: wenn Sie in Indien waren, werden Sie zögern, diese Musik ganz fremd zu nennen; und wenn Sie – wie manche Leute behaupten – ausschließlich mit Popmusik sozialisiert wurden, werden Sie zögern, den swingenden Schubert als „Ihre“ Musik zu bezeichnen. (Manch einer sagt dazu: Musik meiner Großeltern.) Vielleicht werden Sie sich gar nicht darauf einlassen, dass dies alles eine Sache des Lernens sein soll, - der Bereitschaft, neue Erfahrungen zu machen. Musik hat genau so zu sein, wie es Ihr Lieblingssender anbietet.

Es sind wohl immer *Fremdheitserfahrungen* in der Musik, die unserem Verständnis Grenzen setzen. Oder unserer Verständigungsbereitschaft. Sie lassen uns die eigenen Grenzen spüren; man könnte auch sagen: so werden sie erfahrbar. Befremdende Musik ! Wir fühlen uns nicht mehr zuhaus, - also müssen wir uns neu orientieren. Wir wissen auch, dass die Musik nicht unbedingt dafür zuständig ist, Nestwärme zu vermitteln: es gibt zwar Musik für

genau diesen Zweck, Wiegenlieder zum Beispiel, aber auch hundert andere Musiken mit anderen Zielrichtungen.

### **Musik 3:**

**Carola Bauckholt: „Mensch und Tier“ (nach 0:30 unter Text) 1'35**

Chor- und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Leitung: Martyn Brabbins

(Bayerischer Rundfunk)

### **Autor**

Eine Komposition aus dem Jahre 2010 von Carola Bauckholt.

Häufig versucht man der Musik eine Grenze zu ziehen, indem man sagt: „*das* ist doch keine Musik mehr“. Im Zusammenhang mit der sogenannten Neuen Musik beginnt das zuweilen mit der Bescheidenheitsformel: ich bin ja vielleicht kein Fachmann, (und dann geht es weiter) aber ... wenn *das* Musik ist, kann ich nur sagen „Armes Deutschland!“ Also *doch* Fachmann, und zwar aus tiefstem Herzen. Manchmal beruft man sich auf den gesunden Menschenverstand oder auf Natürlichkeit.

Selbst wenn die Neue Musik, - was nun mal nicht die Regel ist -, einen gleichmäßigen Puls fühlen lässt, oder sogar eine gewisse Naturnähe an den Tag legt, - was man einklagt, ist letztlich ein rhythmisch-harmonisches Klischee.

### **Musik 3 hoch: Bauckholt „Mensch und Tier“ 1:20**

Die Musik ist neu, sie signalisiert nicht, dass wir uns hier *zuhause* fühlen dürfen. Sie vermittelt kein musikalisches Heimatgefühl. Sie ist nicht „natürlich“, auch wenn sie mit Naturelementen spielt. Sollen wir die gesungene Hahnenschreie, die da zu hören sind, „ernst“ nehmen oder eher parodistisch auffassen? Soll die Musik, falls es Musik ist, beunruhigen, Angst machen, bedrohlich wirken? Warum eigentlich nicht? Sie kann all dies auch offen lassen. Vielleicht gehört die Assoziation „Bali“ dazu, - und im gleichen Moment hätte der Hahnenschrei eine andere Bedeutung. Nicht Hühnerstall und ländliche Idylle, sondern Erregung, wie der Auftakt eines Kampfes, in dem es um Leben und Tod geht. Also latent bedrohlich, wie auch die skandierten Nonsense-Silben der Chorstimmen.

Beunruhigung, Wachsamkeit, Erregung – das sind durchaus keine unmusikalischen Reaktionen, vielleicht nur gerade nicht die (im Konzertsaal) von uns gewünschten? Wir sind irritiert. Wir fremdeln. Als „natürlich“ würde uns nur eine Musik erscheinen, die auf irgendwie vertraute Weise „denaturiert“, man sagt auch: stilisiert wurde. Auch gern als Klischee!

Zweifellos fremdeln wir auf einer anderen Stufe als ein Kind, das von einem gewissen Alter an – meist mit sieben bis acht Monaten - durch unbekannte Gesichter verunsichert wird. Das ist ganz normal, und fast parallel dazu nimmt ja auch die kindliche Neugier auf andere Menschen ständig zu, und bis zum 15. Lebensmonat verliert sich die Angst vor Unbekannten weitgehend. Etwas Fremdes ist in den eigenen Horizont eingelassen und eingeordnet worden, es wird zur Grundlage weiterer Entwicklung, - also doch etwas günstiger als es in einem niedlichen-trotzigen bayrischen Kinderlied suggeriert wird. Wir müssen schon weit zurückgehen, in unsere frühe Kindheit, um einen Zustand zu finden, in dem wir völlig eins sind mit uns und der Welt.

#### **Musik 4:**

**Biermösl Blosn: Bayrisches Kinderlied „Kloa bin I, kloa bleib I“** **0:22**

Biermösl Blosn

Musikverlag Max Hieber MH 2106

Das Glück im Winkel – das Sich-Bescheiden mit dem, was man hat und kann, und wenn es noch so winzig ist - das ist das eine.

Aber wenn man hinaus muss aus der Geborgenheit, wenn es einen hinaustreibt, weil man Aufklärung braucht über die Welt außerhalb, über die anderen Menschen, das schlechthin Andere, oder auch: die Andre? Dann muss man, wie die Bibel sagt, Vater und Mutter verlassen, um das Andere, die Andere zu finden. Der Dichter Eduard Mörike, übrigens Pfarrer von Beruf, sah das offenbar einfacher, indem er das Heimweh besang:

#### **Musik 5:**

**Hugo Wolf: Heimweh**

**1:31**

**Text: Eduard Mörike**

Roman Trekel, Bariton; Oliver Pohl, Klavier

OEHMS Classics (LC 12424) OC 305

*Anders wird die Welt mit jedem Schritt, Den ich weiter von der Liebsten mache;  
Mein Herz, das will nicht weiter mit. Hier scheint die Sonne kalt ins Land,  
Hier deucht mir alles unbekannt, Sogar die Blumen am Bache!  
Hat jede Sache So fremd eine Miene, so falsch ein Gesicht.*

#### **Autor**

Kein Wunder, dass dieser Dichter seine erste große Liebe in einem nahegelegenen Ludwigsburger Gasthaus fand, wo sie als Bedienung angestellt

war. Er nannte sie „Peregrina“, - „Fremde“. Vielleicht hatte sie einen Akzent...  
Von ewiger Dauer war die Sache nicht.

### **Sprecher**

Wie? wenn ich eines Tags auf meiner Schwelle  
Sie sitzen fände, wie einst, im Morgen-Zwielicht,  
Das Wanderbündel neben ihr,  
Und ihr Auge, treuherzig zu mir aufschauend,  
Sagte, da bin ich wieder  
Hergekommen aus weiter Welt! (Mörrike: Peregrina III)

### **Autor**

Die Erotisierung der Fremd-Erfahrung bedeutet: sie nicht länger fremd zu lassen, - sie sich anzuverwandeln, vielleicht sogar untertan zu machen. Womöglich habe ich mich nicht einmal auf sie zubewegt, sondern sie herkommen lassen... auf dass sie wie Peregrina treuherzig zu mir aufschauet. Gewiss, das ist etwas böseartig gedeutet. Aber es ist immer aufschlussreich zu untersuchen, ob der Dichter unsere Phantasie in eine konkrete Ferne schweifen lässt oder ob er die Ferne irgendwie zu uns bittet bzw. die Nähe verfremdet. „Schöne Fremde“ heißt es bei Eichendorff, und da bleibt offen, ob ein fernes Land oder eine Frau gemeint ist. Die Myrtenbäume verweisen immerhin in den Mittelmeerraum, wohl auch die alten Götter, ausgehend vielleicht von Marmorstatuen, aber die Verse gipfeln in der Verheißung: „Es funkeln auf mich alle Sterne / Mit glühendem Liebesblick, / Es redet trunken die Ferne / Wie von künftigem, großem Glück!“

### **Musik 6:**

**Robert Schumann: Schöne Fremde**

**1:48**

**Text: Joseph von Eichendorff**

Olaf Bär, Bariton; Geoffrey Parsons, Klavier  
EMI (LC 0542) CDC 7473972

*Es rauschen die Wipfel und schauern,  
Als machten zu dieser Stund  
Um die halbversunkenen Mauern  
Die alten Götter die Rund.*

*Hier hinter den Myrtenbäumen  
In heimlich dämmernder Pracht,  
Was sprichst du wirr wie in Träumen  
Zu mir, phantastische Nacht?*

*Es funkeln auf mich alle Sterne  
Mit glühendem Liebesblick,  
Es redet trunken die Ferne  
Wie von künftigem, großem Glück!*

(Joseph von Eichendorff)

### **Autor**

„Schöne Fremde“, ein wunderbares Lied, allerdings ist Eichendorffs „Fremde“ im Grunde genau die Natur, die man kennt, wenn auch etwas verwilderter, der Rahmen einer phantastischen Nacht, die sich mir anverwandelt; sie ist ebensowenig „fremd“ wie die Musik von Robert Schumann, der auch sonst, wenn er ausdrücklich „Von fremden Ländern und Menschen“ erzählen will, wie im ersten Stück seiner „Kinderszenen“, unverkennbar den „Schumann-Ton“ wählt, nicht etwa den Widerschein einer unbekannteren anderen Kultur.

„Das Mädchen aus der Fremde“ wird in der empfindsamen Zeit (vor 1800) geradezu ein Topos: oft ist es „ungezähmt“, nicht berechenbar, es spricht nicht, zuweilen lockt es in die Tiefe des Wassers, oder in das ferne Land, in dem Zitronen blühen. Oder Lotosblumen. (Oder es hängt als Galionsfigur am Bug des heimkehrenden Schiffes, gewissermaßen die Seele der Fernreise).

Und in manchen Fällen (etwa zu Kolonialzeiten) erreicht uns rechtzeitig auch noch eine dazu passende (reale) Botschaft aus der Ferne, so im Jahre 1790, als Georg Forster, einst wissenschaftlicher Begleiter des Weltumseglers James Cook, das alte indische Drama „Shakuntala“ auf deutsch veröffentlichte. Die Begeisterung unter den Literaten war groß.

### **Sprecher**

*Die Geschichte des indischen Königs Dushyanta, der auf der Jagd, bei der Verfolgung einer Gazelle, zu einer Einsiedelei mitten im Walde gerät, wo fromme Asketen den Göttern dienen. Er begegnet der vermeintlichen Tochter des Ältesten – in Wahrheit ist es ein Findelkind, ein Mädchen göttlichen Ursprungs, - und er verliebt sich in sie. Auch sie fühlt sich zu dem Fremden hingezogen, der allerdings noch einige schwierige Aufgaben zu bewältigen hat.*

### **Autor**

Wie dem auch sei: die Konstellation war genau die, von der man träumte. Im ganzen griechischen Altertum gebe es keine poetische Darstellung schöner Weiblichkeit und schöner Liebe, die auch nur irgendwie an Shakuntala heranreiche, meinte Friedrich Schiller und dichtete selbst folgendes:

**Sprecher**

In einem Tal bei armen Hirten  
 Erschien mit jedem jungen Jahr,  
 Sobald die ersten Lerchen schwirrten,  
 Ein Mädchen, schön und wunderbar.

Sie war nicht in dem Tal geboren,  
 Man wußte nicht, woher sie kam,  
 Und schnell war ihre Spur verloren,  
 Sobald das Mädchen Abschied nahm.

(Friedrich Schiller)

**Autor**

So beginnt „Das Mädchen aus der Fremde“ von Friedrich Schiller. Aber eine solche Begegnung ist nicht immer ungefährlich: 100 Jahre später sieht Stefan George „Die Fremde“ folgendermaßen:

**Sprecher**

Sie kam allein aus fernen gauen  
 Ihr haus umging das volk mit grauen  
 Sie sott und buk und sagte wahr  
 Sie sang im mond mit offenem haar.

(Stefan George)

**Autor**

Kurz: die Fremde kann auch eine Hexe sein.

Zum Motiv des Fremden gehört ebenso das romantische Motiv des Wanderns. Es steht plötzlich anders da als zu Zeiten des Angelus Silesius, der an Pilgerschaft denkt, wenn er seinen „cherubinischen Wandersmann“ schreibt: er sucht den mystischen Weg zu Gott und weiß ihn zugleich im eigenen Innern. Aber gerade dort, tief drinnen, hat sich jetzt epochengeschichtlich – sagen wir: nach der Aufklärung - eine vage Befindlichkeit eingenistet, die lautet: „Ich bin ein Fremdling überall“. Für *ihn* gibt es kein Land, das seine Sprache spricht, er ist unentwegt auf der Suche, aber die endgültige Antwort weiß er schon:

**Sprecher:**

Ich wandle still, bin wenig froh,  
 Und immer fragt der Seufzer: wo? Immer wo?  
 Im Geisterhauch tönt's mir zurück:  
 Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!

(Georg Philipp Schmidt von Lübeck / Schubert)

**Autor**

Was ist geschehen?

Jean-Jacques Rousseau, der einem neuen Weltgefühl die ungeheure Resonanz gab, die letztlich bis heute weiterwirkt, hatte es eigentlich nicht *so* gemeint, aber er war es, der dem menschlichen Innern die ganze Verantwortung aufgebürdet hat; der Philosoph Rüdiger Safranski hat es so zusammengefasst:

**Sprecher**

Wir sind immer schon innen, ehe wir bemerken, *daß* wir innen sind. Wir bemerken es, wenn sich uns etwas zeigt und aufdrängt, das wir als Außen empfinden. Das Außen ist das Fremde. Erwachsenwerden bedeutet, dass eine eigentümliche Chemie uns mit dem Fremden vermischt, und die Evidenz eines reinen Innen verlorenght.

Das Genie Jean-Jacques Rousseaus besteht in nichts anderem als darin, dass er, mit unabsehbaren Folgen für unsere Kultur, diese Evidenz des Innen festgehalten oder wiederentdeckt und mit polemischer Energie gegen das Außen gewendet hat; ein Außen, das durch diese Entgegensetzung zwangsläufig als Universum der Entfremdung erscheinen muss. (Safranski S.15)

**Autor**

Sein ganzes Denken ist in dieser Formel gewiss ebensowenig erfasst wie in der anderen berühmten Formel „Zurück zur Natur“, aber eine dritte Formel, die die Musik betrifft, sollten wir etwas genauer betrachten, denn sie ist in ihren Folgen tatsächlich so untergründig und weitreichend, dass wir sie nur mit Mühe ins Bewusstsein heben können: die Formel, dass Musik die Sprache des Herzens sei, „le langage du coeur“; sie geistert durch alle Laiendiskurse, und dass die Laien ein gewichtiges Wort mitreden, ist seit Rousseau selbstverständlich geworden.

Diese Anschauung wanderte in jeden Winkel des Bürgertums, in dem Musik eine Rolle spielte, zumal seit der Einführung der allgemeinen Schulpflicht, 1763 in Preußen, 1774 in Österreich, und was die Musik, und das heißt nun: der Gesangsunterricht, das Lied für die Erziehung bedeutete, sagt ein Handbuch für Schulmeister aus dem Jahre 1776:

### **Sprecher**

Wenn die erwachsenen Jünglinge die Schule verlassen, so kann ihnen das Singen von großem Nutzen sein (...); sie versüßen ihre Ruhestunden auf dem Felde mit erbaulichen Gegenständen der Kirchenlieder; sie werden dadurch in die Kirche gelockt, in der Furcht Gottes bestärkt und in der Andacht geübt, weil sie imstande sind, das mitzusingen, was zur Verrichtung der Andacht und zur Erweckung der Furcht Gottes in unserem Herzen diensam ist.“ (Notwendiges Handbuch für Schulmeister der Trivialschulen in den Kaiserlich-Königlichen Erblanden“, Wien 1776)

### **Autor**

Die Komponisten wussten natürlich weiterhin, dass es ohne Kompositionswissenschaft nicht geht: aber man reflektiert nun immer intensiver die Aufteilung in Kenner und Liebhaber, - während Johann Sebastian Bach in seinen Vorreden noch als selbstverständlich nahm, dass seine Werke auch Lehrstücke seien und nebenbei, wie er sagt, auch „einen starcken Vorschmack der Composition“ vermitteln sollen, eine erste Kompositionslehre sozusagen, ist für Mozart die folgende Bemerkung zu seinen Klavierkonzerten bezeichnend:

### **Sprecher**

Sie sind „eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – natürlich, ohne in das Leere zu fallen – hier und da – können auch *kenner* allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.“ (Mozart an seinen Vater 28.Dez. 1782)

### **Autor**

„Ohne zu wissen warum“ – wir registrieren natürlich die feine Herablassung, die in diesen Worten liegt, zumal wir heute in einer Welt leben, in der nun wirklich alles vom Rezipienten aus gesehen wird – „der Kunde ist König“ – , und die Formel von der „Sprache des Herzens“ ist als Imperativ eingegangen in die Laienvorstellung, dass „Musik *die* Sprache ist“ (und zu sein hat!), „die jeder versteht“. Johann Gottfried Herder hatte Rousseau bereits in der Form weitergegeben, dass der Künstler „Empfindungen aus dem Innersten seiner Brust hervorstoßen“ müsse, und Beethoven, einst gelehriger Schüler der Aufklärung, wird noch im Titelblatt seiner schwierigen Missa solemnis zumindest den *Wunsch* verbalisieren:

### **Sprecher**

„Von Herzen möge es wieder zu Herzen gehen“.

### **Autor**

*Welche* Stationen zwischengeschaltet bleiben müssten, *was* an Bildung vorausgesetzt wird, darüber schweigt des Sängers (oder Komponisten)

Höflichkeit. Eine entscheidende Rolle spielt inzwischen die Idee vom Volke, wenn man nicht gleich „Menschheit“ sagt; die Idee der Französischen Revolution, dass alle Menschen vor dem Gesetz gleich sind, schlägt allzuleicht in die imperative Form um: dass eigentlich alle Menschen vergleichbar sein sollten, ja, im Grunde so sein sollten - wie ICH. Ich bin das Volk! Und auch der aufgeklärte Kosmopolit Herder, der großzügig die Lieder aller Völker als gleichberechtigt ins Auge fasst, betrachtet grundsätzlich nur die Texte, auch wenn er von ihrem Gesangsvortrag sprach. Denn die Musik kommt ja irgendwie aus dem Herzen respektive aus dem Universum. Weit verbreitetes metaphorisches Gerede, selbst noch bei Heinrich Heine, der Herder folgendermaßen lobpreist:

### **Sprecher**

Er betrachtete die ganze Menschheit als eine große Harfe in der Hand des großen Meisters, jedes Volk dünkte ihm eine besonders gestimmte Saite dieser Riesenharfe, und er begriff die Universal-Harmonie ihrer verschiedenen Klänge.

### **Autor**

Herder selbst begrenzt die Menschheit allerdings definitiv:

### **Sprecher**

Zum Volksänger gehört nicht, daß er aus dem Pöbel sein muß, oder für den Pöbel singt; so wenig es die edelste Dichtkunst beschimpft, daß sie im Munde des Volks tönet. Volk heißt nicht, der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt.

### **Autor**

Man kann sich leicht vorstellen, dass es nicht nur Lieder des Pöbels waren, die im Kreis der edelsten Dichtkunst geringe Chancen hatten: das Volkslied musste den Normen einer Elite, den Idealen der Schlichtheit und Natürlichkeit entsprechen, im Fall der alten Griechen rühmte man die „edle Einfalt, stille Größe“. Kaum denkbar also, dass ein Bauerngesang wie der folgende aus dem rumänischen Maramures Gnade gefunden hätte.

### **Musik 7:**

**Trad.: In Virtutu nucului,**

**0:50**

Ion Mutiu, Sänger (Lapus, Maramures)

Roumanie: La vraie Tradition de Transylvanie

BRT OCORA HM 83

Eine solche Melodieführung im Volkslied liegt weit außerhalb der künstlich geschaffenen Norm, die Richard Wagner später einmal spöttisch als

„quadratisch“ bezeichnete. Merkwürdigerweise erinnert das rumänische Lied aber von fern an das, was gerade er in seinen Meistersingern dem Beckmesser unterschob: als Karikatur eines Meistergesangs. In der Musik der bürgerlichen Elite wurde zwar alles entwickelt und ausdifferenziert, was „quadratisch“, simpel, klischeehaft erschien – selbst bei Mozart hatte Wagner noch das Küchengeschirr der höfischen Tafelmusik klappern gehört – , aber dies bedeutete nicht, dass es aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwunden war.

Mit der Erfindung des wahren Volksliedes, eines kunstvoll schlicht gehaltenen und im Duktus veredelten Volksliedes, an dem gerade die Elite ihre Freude hatte, korrespondierte ein anderes Phänomen, das von den Komponisten eher der großen Masse zugerechnet wurde: die Trivialmusik. Auch sie hatte mit der Verdrängung gesellschaftlicher Komplexität zu tun, mit einem Illusionsmechanismus, den man später als Unterhaltungsindustrie ausbaute und zur globalen Macht avancieren ließ. Oder auch - von hoher Bildungswarte - radikal abzuwerten suchte.

Aber die leichte Musik der Masse und die hochdifferenzierte Kunst der Elite bilden nicht unbedingt einen Antagonismus, sie sind in einem geschlossenen Kosmos zuhaus, in dem nichts Fremdes wirklich Platz hat. Die Klischees und Zusatzerfindungen der Unterhaltungsindustrie bestätigen über drei Jahrhunderte hinweg die musikalisch-harmonischen Basiserfahrungen, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sozusagen auf ewig standardisiert wurden. Noch heute empfiehlt ein U-Musik-Lehrbuch (Kramarz 2006) mit dem Titel „Die Popformeln“ ein und dieselben Harmoniefolgen, die man in Pachelbels „Kanon“ oder in Corellis „La Follia“ findet.

Man könnte sagen: das Abendland verwendet ein omnipräsentes harmonisches Raster, das in sich derart hermetisch organisiert ist, dass es alles ausschließt, was außerhalb des Systems steht und sich ihm nicht anverwandeln kann, also fremd bleibt. Der Begriff „Langage du coeur“, so weich er klingt, zementiert diese Verhältnisse, da er die Übersetzbarkeit, die in dem Begriff Sprache eigentlich immer mitgedacht ist, ausklammert.

Wir haben vorhin die Begeisterung für das indische Drama Shakuntala erwähnt, Schubert entwarf um 1820 eine Oper darüber, eins seiner unvollendeten Projekte, mit dem er sich wohl auf eine Mode einließ. Aber das Jahr 1818 markiert auch den Beginn der deutschen Indologie an der Universität Bonn, die Stadt wurde nicht ohne Grund „Benares am Rhein“ genannt.

Das alles bedeutet nicht, dass die fremde *Musik* die leiseste Chance gehabt hätte; kein Mensch wäre auf die Idee kommen, dass hier eine der sprachlichen Übersetzungsarbeit vergleichbare Vermittlungsleistung stattfinden müsste.

Die Brüder Schlegel spielten eine entscheidende Rolle, das Buch des Jüngeren „Über die Sprache und Weisheit der Indier“ war schon 1808 in Köln erschienen. In jedem Fall ging es um rein sprachliche Brücken, von der Musik wusste man nichts oder wenig, rein verbal.

Die Vorstellung, dass im exemplarischen Land der Fremde, in Indien, vielleicht eine Kultur und eine Menschlichkeit beheimatet sei, wie es sie – mit Schiller zu

sprechen – im ganzen griechischen Altertum nicht gegeben hat, wurde leider nicht gestützt durch die Musik, bzw. durch etwa darauf bezogene, ähnlich enthusiastische Berichte, wie es sie zur Literatur gab. Die einzige Quelle blieb für fast 100 Jahre das Buch „Über die Musik der Indier“, das Johann Friedrich Dalberg 1802 nach einer englischen Vorlage von William Jones herausgebracht hatte, und der hatte immerhin einige Jahre in Indien gelebt. Sein Buch „On the Musical Modes of the Hindus“, also über die Modi, die Ragas, reflektiert zwar vorwiegend alte indische Texte, - er war Orientalist und Sprachwissenschaftler -, aber er urteilt zugleich erkennbar als Ohrenzeuge, wenn er beiläufig schreibt, dass viele Modi für das Ohr unangenehm seien, andere einfach schwierig und nur wenige so, dass man von Gefühl und Ausdruck sprechen könne, was für höhere Musik ja unbedingt erforderlich sei.

Gefühl und Ausdruck – da sind wir wieder bei der letzten musikalischen Instanz, dem Herzen. Und dies war der folgenschwere Fehler, der sich für mindestens ein Jahrhundert in den Köpfen festsetzte: dass Musik als Sprache des Herzens nicht der Übersetzung bedürfe wie jede andere Sprache. So blieb man musikalisch – trotz aller imperialen Ausbreitung in der Welt – ganz unter sich, innerhalb der selbstgeschaffenen Grenzen, die sich im eigenen Kopf befanden. Um nicht noch einmal vom Herzen zu sprechen.

Trotz all des betuernden Geredes wurde man aber das Gefühl nicht los, dass dieses zentrale Organ nicht aus einem Guss ist. Zunächst gab es da – seit Jean-Jacques Rousseau – noch die Auffassung von der Außenwelt als einem mehr oder weniger feindlichen Gegensatz, und so kann das Glück im eigenen Innern niemals vollkommen, niemals ungefährdet sein, im Gegenteil, wie Schuberts Wanderer bestätigt: „Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück.“

Unser Ich fühlt sich nämlich nicht nur GROSS, sondern auch einzeln und isoliert, sozusagen privat in Frage gestellt, - und zwar grundsätzlich, mit seinem bloßen In-der-Welt-sein, seinem Der-Welt-ausgesetzt-sein, überhaupt: mit dem Gefühl, *ausgesetzt* zu sein, wo immer man sich auch befindet. Es geht ein Riss durch die Welt, sagt Heinrich Heine. Sie ist als Ganzes nicht mehr denkbar! Aber man hört auch, welche Rolle in seinem Lamento weiterhin das *Herz* spielt!

### **Sprecher**

Ach, theurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, daß er ein prosaisches, weitabgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige aber ging der große Weltriß und eben deswegen weiß ich, daß die großen Götter mich vor vielen anderen hochbegnadigt und des Dichtermärtyrertums würdig geachtet haben.

Einst war die Welt ganz, im Altertum und Mittelalter; trotz der äußeren Kämpfe gab's doch immer eine Welteinheit, und es gab ganze Dichter. Wir wollen diese Dichter ehren und uns an ihnen erfreuen; aber jede Nachahmung ihrer Ganzheit

ist eine Lüge, eine Lüge, die jedes gesunde Auge durchschaut, und die dem Hohne dann nicht entgeht...

(Heinrich Heine „Die Bäder von Lucca“)

### **Autor**

Dies ist die neue Bewusstseinslage im Anschluss an die Aufklärung, dieser begeisterten Emanzipation der Vernunft, auf die eine noch begeistertere Inthronisation des Herzens gefolgt war, des Subjekts, der Innerlichkeit, des übergroßen Ichs. Doch das Rad ließ sich nicht zurückdrehen: die Welteinheit – falls es sie je gab - war dahin. Genau an diesem Punkte kann man vom Beginn der Moderne sprechen. Über mehr als ein Jahrhundert hinweg reflektiert man diese Situation, ob konservativ oder progressiv: noch im Jahre 1948 erschien das kulturphilosophische Buch „Verlust der Mitte“ von Hans Sedlmayer, in demselben Jahr auch die „Statischen Gedichte“ von Gottfried Benn, darin das Credo der Moderne, „Verlorenes Ich“, ein Gedicht, das fast im Heineschen Tonfall endet:

### **Sprecher**

Ach, als sich alle einer Mitte neigten  
Und auch die Denker nur den Gott gedacht,  
sie sich den Hirten und dem Lamm verzweigten,  
wenn aus dem Kelch das Blut sie rein gemacht,

und alle rannen aus der einen Wunde,  
brachen das Brot, das jeglicher genoss -,  
oh ferne zwingende erfüllte Stunde,  
die einst auch das verlorene Ich umschloss.

### **Autor**

Jean-Jacques Rousseau selbst hatte es nicht dabei bewenden lassen, dass dieses Ich der Welt gegenübersteht; er leidet unter dem Riss, der ihn von allen Anderen trennt, und die bloße Begegnung, die Kommunikation ist ihm nicht genug: er will die ganz „Große Kommunion“: Die Anderen sollen „ihre Andersheit verlieren und die Einladung annehmen, ins Innere Jean-Jacques' hereinzukommen.“ (Safranski) So formuliert es Rüdiger Safranski, - jedoch, schon jedes ‚Du‘ sei eine herausfordernd andere Welt, mit der es keine grenzenlose Einheit geben kann.

### **Sprecher**

Die Große Kommunion mit den anderen kann sich für Rousseau nur unter einer Voraussetzung ereignen: die Körper, dieser Abgrund zwischen Ich und Du, diese Andersheit schlechthin, dürfen so gut wie keine Rolle mehr spielen.  
(Safranski S.25)

**Autor**

Wie, wenn man sich nun - allein an den *Geist* hielte, der auch in andern wohnt und uns alle verbindet? Ein bisschen *anders* darf er schon sein... z.B. weiblich. Ansonsten aber von keiner Zeitlichkeit, keiner körperlichen Vergänglichkeit angekränkt. Seltsame Widersprüche.

**Sprecher**

Die Große Kommunion verfehlt das wirkliche Mit-Sein. Sie ist Ausdehnung des Selbstseins über die Welt der Anderen, und damit der Versuch, die Andersheit der Anderen auszulöschen. Das nach Kommunion strebende Selbst wird stets Niederlagen erleben. (Safranski S.26)

**Autor**

Safranski kann diesen Weg der Niederlagen im Fall Rousseau biographisch überzeugend nachzeichnen. Aber auch andere idealisch orientierte Geister kommen an diesen Punkt der Ausweglosigkeit, bei Beethoven z.B. ist er irgendwann nach seinem heroischen Jahrzehnt erreicht: der Dauerkonflikt um seinen Neffen Karl, der allmähliche Verlust des Freundeskreises, die fortschreitende Isolierung des alternden Komponisten, der Erfolg Rossinis und der leichteren Muse. Und all dem tritt nun ein Spätwerk entgegen, das ohne Vergleich in der bisherigen Musikgeschichte ist. Was der Psychoanalytiker Johannes Picht im Spätwerk Beethovens beobachtet, sagt etwas über Beethovens einzigartige Entwicklung, nicht unbedingt über die geistige Situation der Zeit:

**Sprecher**

An die Stelle des heroisch sich behauptenden Subjekts tritt ein Ich, das mit allen Mitteln versucht, das Du zu erreichen, ohne das es nicht existieren kann. Mit dem Eingeständnis dieser Abhängigkeit ist der metaphysische Horizont, den das neuzeitliche Ich als Subjekt usurpiert hatte, aufgegeben. (Johannes Picht)

**Autor**

Dennoch bleibt eine Sehnsucht, die an Rousseaus Vorstellung von der Großen Kommunion erinnert, - unter ausdrücklicher Verleugnung des Körpers, des Abgrunds zwischen Ich und Du -, und sie tritt paradoxerweise bei Beethoven besonders deutlich hervor, als ihn womöglich wieder einmal die Liebe heimsucht, und wieder einmal eine unerfüllbare. Er schreibt zu seiner Klaviersonate op. 109 einen Widmungsbrief an ein 19jähriges Mädchen, Maximiliane von Brentano, die er seit ihrer Kindheit kennt; sie ist die Tochter jener Frau, der einst sein Brief „an die unsterbliche Geliebte“ galt, und die Tochter gleicht der Mutter aufs Haar. Der Komponist schreibt parallel einen entschuldigenden Brief an die Eltern, man möge diese Widmung an ihre Nichte nicht missdeuten, - so dass man sich geradezu fragen *muss*, ob da nicht doch etwas zu deuten wäre. Hinzu kommt der merkwürdige Lapsus, die Tochter als Nichte zu bezeichnen, als müsse der verwandtschaftliche Abstand vergrößert

werden. Um so nachdrücklicher betont Beethoven im Widmungsbrief an Maximiliane den *Geist*, und zwar einen idealen Geist, den keine Zeit zerstört und der jetzt – gewissermaßen alterslos - durch diese Sonate zu ihr sprechen wird. Nicht genug damit, das ganze Erdenrund ist einbezogen! Auch hier gilt: der Riss geht mitten durch das Herz des Komponisten.

### **Sprecher**

„Eine Dedikation!!! – nun es ist keine, wie dergleichen in Menge mißbraucht werden – es ist der Geist, der edle und bessere Menschen zusammenhält auf diesem Erdenrund und den keine Zeit zerstören kann, dieser ist es, der jetzt zu Ihnen spricht...“

Und was man auch immer aus der Widmung herauslesen und aus der Musik heraushören will, - es ist eins der wunderbarsten Werke, die je für Klavier geschrieben wurden.

### **Musik 8:**

**Ludwig va Beethoven: Klaviersonate op. 109 E-dur Ausschnitt 1.Satz 0:50**

Michael Korstick, Klavier

ARS MUSICI (LC 5152) AM 1227-2

### **Autor**

Von Beethovens gedachtem Erdenrund und dem Geist, den keine Zeit zerstören kann, dürfen wir uns zu einem neuen Übergang nach Indien ermutigt fühlen, nicht ohne die auf Indien bezogenen Notizen Beethovens zu erwähnen, die allerdings zur Zeit dieser Sonate schon 5 Jahre zurückliegen:

### **Sprecher**

Indische Tonleiter und Töne: sa, ri, ya, ma, da, ni, scha. - Zeit findet durchaus bei Gott nicht statt. – Einem, dem die Vorstellung des *lingams* Ärgernis gab, äußerte der Bramine, ob derselbe Gott, welcher das Auge geschaffen habe, nicht auch der Urheber der übrigen menschlichen Glieder sei. (Beethoven)

### **Musik 9:**

**Trad.: Raga Ramkali**

**1:27**

Dhruba Ghosh, Sarangi; Yogesh Samsi, Tabla

“Bowling Sounds from Dawn to Moonlight”

fonti musicali (Bruxelles) fmd 202

### **Autor**

Beethoven kannte natürlich keine indische Musik. Er hatte eine vage Vorstellung von der anderen Geistigkeit der indischen Welt. Man sprach darüber. Aber wir können fragen: wie steht es denn um das Ich in *solcher* Musik? Gewiss ist der Interpret wichtig, und irgendwie komponiert er auch, gestaltet den Tonablauf, der allerdings im Prinzip seit Urzeiten vorgegeben ist, wie zahllose andere Tonabläufe auch. Und wenn der Geist dieser Musik, die wir hören, benannt werden sollte, müsste es heißen: „Raga Ramkali“: es ist ein bestimmter Raga, der diese Musik ausmacht. Eine Melodiegestalt göttlicher Herkunft. Wenn ein Raga so gespielt wird, kommt er natürlich auch aus dem Herzen: aber andererseits gilt: Das Wort Raga bezeichnet „das, was den Geist färbt“, - er kommt gewissermaßen von außen. Und wenn ich diese Färbung nicht annehme, nehme ich die Musik nicht wahr.

Ravi Shankar sagte: „[Der Raga] ist eine Einheit von intensiver Kraft. (...) Man könnte nie sagen, dass der Musiker einen Raga erfindet. Ein Raga wird eher entdeckt, wie ein Biologe eine neue Tiergattung entdecken mag oder ein Geograph eine neue Insel.“ (Mein Leben S.33) Der Sänger Madhup Mudgal sagte von einem bestimmten Raga: „Das ist ein Archipel.“ Von einem anderen: „Das ist ein Kontinent, man braucht viele Jahre, um ihn zu erkunden.“

Einer der größten Sänger der Vergangenheit, Mallikarjun Mansoor, hatte den Raga Savani in langer Übung erkundet, aber – wie man in der typisch indischen Aufführungssituation erkennt – er bleibt damit nicht allein, er tritt in engen Kontakt mit seiner Zuhörerschaft, sie erstarrt nicht in Ehrfurcht vor seinem Künstler-Ich, sie nimmt unmittelbar teil an der Darstellung seiner Erkundungsreisen.

### **Musik 10:**

**Trad.: Mallikarjun Mansoor**

**1:00**

Mallikarjun Mansur (1910-1992) The Legend lives on / Live Concert

Magnasound (Original Music Impressions) OMI D4UV0589

Aufnahme bei Privataufführung

### **Autor**

Ob es nun so oder nur so ähnlich geklungen hat, als sich in den 1780er Jahren der wackere britische Musiker William Hamilton Bird in Calcutta daranmachte, indische Musik, die er im Original oft genug erlebt hatte, aufzuzeichnen und für Cembalo zu bearbeiten: Er hörte einen gewissen Ausdruck darin, immerhin, aber an der Form gab es, *seiner* Ansicht nach, Grundsätzliches zu verbessern. Wie er im Vorwort schreibt, bedauert er von Herzen den Eindruck großer Geschmacklosigkeit, der mit der häufigen Repetition von Themen verbunden sei: überhaupt, er bedauert den Mangel an Vielfalt, und er fürchtet, dass die von ihm hinzugesetzten Variationen diesen Mangel leider nicht kompensieren

können. In Wahrheit lässt sich auch nicht die kleinste Spur von indischem Flair in seinen „Airs of Hindoostan“ Werk ausmachen, statt der verschiedenen Skalen gibt es nur Dur und Moll mit den entsprechenden Dreiklängen. Und doch reklamiert der Bearbeiter all dies nicht etwa als kompositorische Eigenleistung, er ist besten Willens und Gewissens. Nur die abschließende Sonate sei sein eigenes Werk, schreibt er.

Mit diesem Musiker hat auch der schon erwähnte Orientalist William Jones zusammengearbeitet, der seit 1784 ebenfalls in Calcutta lebte. Sein Buch „On the Musical Modes of the Hindus“, wurde von Johann Friedrich Dalberg ins Deutsche übersetzt, erweitert und 1802 veröffentlicht, gerade in der Zeit, als man begann, sich für indische Sprache und Literatur zu begeistern: während sich die Kenntnisse der indischen Literatur vervielfachten, blieb diese Schrift „Über die Musik der Indier“ in Deutschland für fast ein Jahrhundert Grundlage aller Berichte über indische Musik.

Um so größer war natürlich der Schock, wenn man irgendwo auf Originalklänge stieß, gleichgültig ob aus Indien oder China, man machte keinen Unterschied, nicht einmal ein so wacher Geist wie Hector Berlioz:

### **Sprecher**

Die Chinesen und die Inder würden eine der unseren ähnliche Musik haben, wenn sie überhaupt eine besäßen, aber diesbezüglich stecken sie noch in der tiefsten Finsternis der Barbarei und in einer geradezu kindlichen Unwissenheit befangen, in der sich kaum vage Ansätze zu einem eigenen Gestaltungswillen entdecken lassen; außerdem sprechen die Orientalen von Musik da, wo wir höchstens von Katzenmusik sprechen, und für sie – genau wie für die Hexen in Macbeth – ist das Scheußliche das Schöne. (Hector Berlioz)

### **Autor**

Berlioz hatte 1851 bei der Weltausstellung in London tatsächlich chinesische Musik gehört und versucht in einem Brief, Details zu übermitteln:

### **Sprecher**

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. [...]. 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. (Hector Berlioz)

**Autor**

Wie kann es sein, dass in einem Jahrhundert, in dem ein Komponist den anderen mit neuen Ideen überflügelt, und das System der harmoniegestützten Tonalität gedehnt und bis an die äußersten Grenzen geführt wird, die Fremdheit eines völlig anderen Systems nur als lächerlich empfunden wird?

Als Gegenbeispiel wird gern Claude Debussy zitiert: hat er nicht – anders als Berlioz – die Musik des fernen Ostens hochgeschätzt? Und er kannte nicht nur Javanisches, das ihm auf der Weltausstellung 1889 begegnete, sondern z.B. auch ein chinesisches Wandertheater aus dem heute vietnamesischen Cochinchina, dessen Akteure von einem kleinen instrumentalen Ensemble begleitet wurden. Debussy erinnert sich noch 1913 begeistert an den ersten Eindruck, an die Klänge eines Klarinetten-ähnlichen Blasinstruments und eines Schrecken einflößenden Gongs, Klänge, die er mit dem Eindruck der neuen Musik Europas verglich. Es war aber an Ort und Stelle gerade keine Neue Musik, es war Alte Musik aus Fernost. Und Debussys berühmte Sätze über javanische Gamelan-Musik scheinen das auch zu reflektieren, - er spricht von „sehr alten Liedern“ und vergisst dabei, dass alte und strenge Traditionen durchaus mit der Wirkung rechthaberischer Lehrbücher konkurrieren können. Es war nur seine impressionistische Zielvorstellung, die ihn glauben ließ, dass die fernen „Völkchen“ – so nennt er sie - ihre Musik direkt dem Buch der Natur entnähmen, Kontrapunkte des Windes und der Wellen. Hier seine Worte:

**Sprecher**

Ungeachtet der Verwirrungen, die die Zivilisation mit sich bringt, hat es bezaubernde Völkchen gegeben - und es gibt sie noch -, die die Musik auf ebenso einfache Weise lernen, wie man atmen lernt. Ihr Conservatoire ist der ewige Rhythmus des Meeres, der Wind in den Blättern und tausend kleine Geräusche, denen sie aufmerksam lauschen, ohne jemals in rechthaberische Lehrbücher hineinzuschauen. Ihre Tradition besteht lediglich aus sehr alten Liedern, vermischt mit Tänzen; jedes einzelne Jahrhundert hat da seinen ehrwürdigen Beitrag geleistet. Und so weist die Musik von Java einen Kontrapunkt auf, dem gegenüber der Palestrinas nur ein Kinderspiel ist.  
(Claude Debussy)

**Autor**

Debussy hört, was er hören *will*. Und man denkt unwillkürlich an den Maler Paul Gauguin, der Ende 1890 schrieb:

**Sprecher**

Die glücklichen Bewohner eines unbeachteten Paradieses in Ozeanien kennen vom Leben nichts anderes als seine Süße. Für sie heißt Leben Singen und Lieben.

(An Jens-Ferdinand Willumsen).

**Autor**

Es blieb eine verbreitete europäische Utopie bis weit hinein ins 20. Jahrhundert, - Stichwort Bali, um 1920. Stichwort Poona, Indien, um 1970. Lebensentwürfe, die im Ernst versuchten, von den Zwängen der äußeren Welt mit ihren historisch gegebenen Rahmenbedingungen abzusehen. Für das westliche Denken schienen sie zunächst noch kompatibel mit der alten Utopie, die Rousseau in die Welt gebracht hatte: dass eine menschliche Kommunikation von Herz zu Herz gelingen könne, vielleicht sogar eine Große Kommunion. Nur die Gesellschaft dafür müsse eben eine andere sein. Eine unbestechliche Chronik zum Thema Bali lieferte 1989 der Australier Adrian Vickers unter dem vielsagenden Titel: „Ein Paradies wird erfunden“.

Das letzte Kapitel aber kann hier nur noch angerissen werden:

Dem Umbruch um 1800 entsprach ein noch wesentlich radikalerer zwischen 1900 und 1920, zeitgleich mit der Katastrophe des ersten Weltkrieges, die im zweiten um ein Vielfaches überboten wurde und alle idealistischen Hoffnungen begrub. Erst im Nachhinein erkannte man, dass es der Wendepunkt schlechthin war, der „cultural turn“, die Erkenntnis, die schon 1896 ausgesprochen worden war: dass Kultur *sterben* kann (Wilamowitz-Möllendorf). Nicht irgendeine bestimmte Kultur, sondern die Kultur überhaupt.

Trotz der im Hintergrund weiterhin gepflegten Utopie, dass man ein fernes Paradies finden und notfalls an Ort und Stelle neu erfinden könne, erweist sich die dunkle Einsicht als unwideruflich, dass Menschlichkeit und Menschheit keine Zukunft mehr haben. „Erwartung“ hieß das expressionistische Zauberwort, mit dem allerdings weder Zukunft, noch Liebestod oder Wiedergeburt avisiert wurde. Schönbergs Monodram „Erwartung“ mündet in die Auffindung eines Ermordeten, es ist ein Schlüsselwerk der Existenzangst und der Hoffnungslosigkeit.

**Musik 11:**

**Arnold Schönberg: „Erwartung“ (Ausschnitt)**

**0:45**

Phyllis Bryn-Julson, Sopran

City of Birmingham Symphony Orchestra

Leitung: Sir Simon Rattle

EMI Classics (LC 06646) 50999 2 **06785 2 4**

**Autor**

In der jüngeren Generation verbreitete sich schon zur Jahrhundertwende hin ein Krisenbewusstsein, dem man auf unterschiedlichste Weise zu begegnen suchte. Die Erkenntnis, dass der kulturelle Fluchtpunkt der Welt nicht unbedingt in Europa liegen muss, trieb global ausgerichtete Initiativen hervor. Der erste Band der 10bändigen „Völkerpsychologie“ von Wilhelm Wundt erschien im Jahre

1900, der Beginn der ethnographischen Tonaufzeichnung liegt nur wenige Jahre zurück, eine neue Epoche scheint sich anzubahnen, Carl Stumpf, der Vater der Musikethnologie, schreibt:

### **Sprecher**

... die sehr zahlreichen Notierungen exotischer Weisen in den früheren Reisewerken (...) bieten fast niemals eine Gewähr für die Genauigkeit der Wiedergabe, da das europäische Ohr seine gewohnten Intervalle und Rhythmen hineinhört und keine psychologische Schulung die Reisenden in dieser Hinsicht zur Selbstkritik und zur Untersuchung einzelner Intonationen oder Rhythmisierungen veranlaßte.

Durch den Phonographen ist uns nun die Möglichkeit gegeben, ganz exakte, von jeder subjektiven Auffassung unabhängige Bilder der exotischen Musik zu gewinnen. (Carl Stumpf)

### **Autor**

Das ist ein neuer Ton. Man weiß plötzlich um die Relativität, um die Grenzen der eigenen Sicht, aber es sind keine Musiker, die darauf kommen, sondern Psychologen wie Carl Stumpf; mit ihm beginnt die Musikethnologie.

Festzuhalten ist: Seit Anfang des Jahrhunderts war nun die Idee in der Welt, dass man fremde Kulturkonzepte nicht nur wahrnehmen und abwehren, sondern auch als Alternative ernstnehmen konnte. Und zwar auch wenn es um Musik ging, die Ton-Dokumente lagen in wachsender Anzahl vor. Dass es sich wirklich um bedeutende Musik handelte, selbst wenn sie aus den kleinsten Dörfern kam, trat ins kulturelle Bewusstsein, seit auch Komponisten wie Zoltán Kodály und Béla Bartók zu kompetenten Forschern und Fürsprechern wurden; die das Fremdartige sogar in Werke integrierten, die quasi nebenbei auch zweifelsfrei der abendländischen Norm genügten.

Dennoch blieb der Zweifel virulent: Noch im Jahre 1998 entwickelt der Kulturwissenschaftler und Politologe Peter Weber-Schäfer seine Thesen so, als sei das Ich-Problem des Abendlandes nur durch weitere Absicherung zu lösen:

### **Sprecher**

Wir benutzen das Wort „ich“, so will es scheinen, in ständiger Angst vor der Entdeckung, dass es gar kein Ich gibt, von dem man sprechen könnte. (...) Die spezifische Neugierde des Abendlandes auf fremde Kulturen ist motiviert vom gebrochenen Selbstbewusstsein der Moderne, einem Bewusstsein, das sich bemüht, Eigenverstehen im Fremdverstehen zu finden und so jene Sicherheit des eigenen Ich wiederherzustellen, die ihm nicht mehr selbstverständlich ist. (Peter Weber-Schäfer)

### **Autor**

Ein fragwürdiges Unternehmen, zumal die fremden Kulturen möglicherweise mit den Kategorien unserer Problematik überhaupt nichts zu tun haben. Aber, so

meint Weber-Schäfer, die Kategorien, von denen die europäische Wahrnehmung des Fremden bestimmt sei und die zugleich ihre Grenzen bestimmen, seien nun einmal die einzigen Kategorien, die uns zur Verfügung stehen.

### **Sprecher**

Der interkulturelle Vergleich als Versuch einer Analyse des Fremden, um das Eigene besser verstehen zu können, ist dasjenige Unternehmen der europäischen Moderne, in dem diese nicht ihre Universalität, sondern ihre Einzigartigkeit entdeckt. (Peter Weber-Schäfer)

### **Autor**

Das klingt fast bescheiden, aber einer europäischen Moderne – 250 Jahre nach Rousseau - entspräche wohl der Versuch, uns gerade von diesem Ich-Bewusstsein zu verabschieden; neben unserer eigenen Einzigartigkeit auch die Einzigartigkeit anderer Kulturen zu verstehen und uns zu ihnen in eine kreative Beziehung zu bringen. Daher ist die Musik ein so gutes Beispiel: man beschäftigt sich nicht mit der Sitar, um die Geige besser zu verstehen! Weber-Schäfer beruft sich zustimmend auf den Beitrag eines namhaften Philosophen, mit der Überschrift: „Wo sind die Barbaren? Ein Lob des Eurozentrismus oder die Illusion des kulturellen Universalismus.“ Es geht aber gar nicht um Universalismus. Und auch Eurozentrismus ist weder restaurativ noch polemisch zu gebrauchen, es ist ein abgehalfterter Begriff, vergleichbar mit dem Begriff Egozentrismus, der – wie die Psychologie sagt - nicht Selbstbewusstsein bedeutet, sondern eher eine Bewusstseinsstörung: man projiziert einfach die eigenen Denkkategorien auf die Außenwelt. Wenn man eine andere Kultur, eine neue Musik aufmerksam betrachtet, muss man durchaus nicht befürchten, dass sich die eigene auflöst: sie *wächst*! Und die hier immer wieder angesprochene indische Musik ist nur ein Beispiel, ein großartiges Gegenmodell zur europäischen Musikgeschichte. Sie klingt zunächst vielleicht fremd, aber sie hat sinnvolle und sinnfällige Regeln, die man erlernen und hörend einüben kann. Man kann sie nur nicht wie eine billige Prosa Wins zu Eins übersetzen, Gott sei Dank. Aber sehr bald kann man nachvollziehen, auf welchem Weg sie gelingt und überspringt, warum die andere Musik z.B. in fremden Köpfen Freude auslöst, und schon ist man auf dem besten Wege, Grenzen zu überschreiten. Die Grenzen im eigenen Kopf sind es, die jene mentale Öffnung blockieren, die aller echten Musikerfahrung vorausgeht.

Vielleicht muss man Immanuel Kants berühmte Sätze etwas modifizieren:

### **Sprecher**

Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. (Immanuel Kant)

Man sollte hinzufügen: Musikalische Mündigkeit ist immer auch das Vermögen, sich seines Musikverständes nach gehöriger Anleitung durch einen anderen zu bedienen. Es kann sogar ein „fremder“ Verstand sein. Am Ende des Lernprozesses darf man auch wieder „Herz“ dazu sagen. Fühlen Sie nicht schon, dass fremde Freude kulturell übertragbar ist? Von Herz zu Herz?

**Musik 12:**

**Trad.: Vatapi ganapatim**

**0:55**

Imrat Khan, Stimme und Sitar

deutsche harmonia mundi 1 C 151-99805/06