

P-03/2021 10,50 €

128

POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

Grüße nach
Donaueschingen

BLUDENZER TAGE ZEITGEMÄßER MUSIK 7. - 10. OKTOBER 2021

Clara Iannotta *Intendantin*



www.allerart-bludenz.at/btzm, www.facebook.com/bludenzertage
Foto: © Juho Liukkonen, Lennard Rühle, Anja Weber

7. Oktober 2021, 20.00 Uhr, Remise Bludenz
KONZERT #1

Ensemble Mosaik mit Werken von Sara Glojarić, Kelley Sheehan,
Andrea Mancianti, Joshua Mastel.

8. Oktober 2021, 20.00 Uhr, Remise Bludenz
KONZERT #2

MDI Ensemble mit Werken von Giorgio Netti.

9. Oktober 2021, 20.00 Uhr, Remise Bludenz
KONZERT #3

Trio Catch mit Werken von Matthias Kranebitter, Jonah Haven, Daniela Terranova.
Julia Eckhardt, Rhodri Davies, Carol Robinson, Enrico Malatesta
mit Werken von Éliane Radigue.

10. Oktober 2021, 11.00 Uhr, Musikschule Bludenz
KONZERT #4

Maurice Quartet mit Uraufführungen von
Isaac Roth Blumfield, Andrés Nuño de Buen, Polina Korobkova,
Wingel Gilberto Pérez Mendoza, Nicolas Roulive, Rachel C. Walker.

10. Oktober 2021, 17.00 Uhr, Remise Bludenz
KONZERT #5

Faint Noise mit Werken von Elnaz Seyedi, Carola Bauckholt,
Timothy McCormack, Fausto Romitelli, Malin Bång.

URAUFFÜHRUNGEN

Malin Bång, Jonah Haven, Meisterklasse-Student*innen,
Éliane Radigue, Elnaz Seyedi



POSITIONEN 128

03/2021 Grüße nach Donaueschingen

8 Impressum
9 Editorial

I GRÜSSE NACH DONAUESCHINGEN

14 Wieso jetzt auch noch wir?

von Christian Grüny

24 Yaanga – Los Angeles

von Genoël von Lilienstern

38 Wider die Einbahnstraße – Identitäten im jüngsten
chinesisch geprägten Komponieren

von Andreas Karl

48 »Made in the USA« – Gamelan Son of Lion und
die amerikanische experimentelle Musik

von Jay Arms

58 The shape of Cumbia to come – Neo-Macondismo oder
kolumbianische Avantgarde?

von Nico Daleman

70 Das Drumset als Werkzeug Kreolisierter Welten

von Jessie Cox

80 Über Wut und Liebe in the Wake

von Lara Scherrieble

FASHION-SPECIAL

Die exklusive Positionen-Fachbekleidungsedition
von Heinz Maison Thomas

Models: Yana Thönnies & Ludwig Abraham, Fotos: Robin Thomas

101 II POSITIONEN

Laurie Anderson: Spending the War Without You 1-3; Alvin Lucier:
I am sitting in a Room / Lucier & Bach: Sitting in a Room; Dorrit Bauerecker
One Woman Band; Helmut Lachenmann – My Way; Malte Pelleter
»Futurhythmaschinen«; Alex Paxton: Music for Bosch People; Acht Brücken;
Klangwerkstatt Online Festival; Morphine Records; Halim El-Dabh /
MaerzMusik Festival für Zeitfragen; Smerz: Believer; Biliana Voutchkova:
Under the Veil of Consciousness; Magical Soup; Sisters with Transistors:
Lisa Rovner; Foodman: Yasuragi Land; Virtuelle Kunstausübung?: Das
Internet als Bühne; Klangbrücken 2021 / Musique spectrale; Ten Cities.
Clubbing in Nairobi...; Konstantia Gourzi: Anájikon & Nur wer die Sehnsucht
kennt; Trickster Orchestra/Ensemble Extrakte; Adam Neely & Ben Levin:
How I Loved My Cat; Wir bringen die Blase zum Platzen!

Wieso jetzt auch noch wir?

Sich-Selbst-Provinzialisieren – der Weg für die Neue Musik zur Dekolonisierung?

CHRISTIAN GRÜNY

Mit einiger Verspätung hat die Forderung nach Dekolonisierung auch die Neue Musik erreicht. Die so Angesprochenen begegnen der Forderung bisweilen aufgeschlossen, aber mit einer gewissen Ratlosigkeit. Das hat mit der einigermaßen prekären kulturellen und gesellschaftlichen Situation zu tun, in der sie sich ohnehin finden: Neue Musik vertritt das Erbe der großen Tradition der europäischen Kunstmusik, und sie tut dies dem Anspruch nach auf kritische Weise. Bei aller Pluralisierung und Flexibilisierung erhält sich doch das Selbstverständnis, in einer langen Tradition zu stehen, die sich vermittels einer Reihe von Brüchen und radikalen Kritiken fortsetzt. Von hier aus müsste sie im Zentrum der künstlerischen Produktion der Gegenwart stehen. Tatsächlich aber ist sie in mehrfacher Hinsicht marginal: gesamtgesellschaftlich, im Verhältnis zu den anderen Künsten, aber auch im Bereich der Kunstmusik, der sich vor allem mit dem Bewahren und Umdekornieren der Tradition beschäftigt.¹

Die Forderung nach Dekolonisierung zielt so auf die selbstbewussten Repräsentant*innen der europäischen Kultur und trifft auf eine marginalisierte, teilweise demoralisierte Truppe, in der nicht wenige schon lange übers Desertieren nachdenken. Deren Reaktion auf diese Forderung ist denn auch weniger die trotzige Bockigkeit weißer Männer, denen schon der Hinweis auf ihre Privilegiertheit, ihr Weißsein und ihre Männlichkeit als Zumutung erscheint und die nun endlich wieder in Ruhe gelassen werden wollen, als eine gewisse Verzweiflung, die sich aus dem Bewusstsein der eigenen Prekarität und der leicht angeschlagenen Überzeugung speist, doch eigentlich zu den Guten (Kritischen, Offenen, im Zweifel Linken) zu

1 Vgl. dazu die scharfe, sehr treffende Intervention von Fabien Lévy, »Wenn das kulturelle Erbe zum Fetisch wird«, in: *neue musikzeitung* 4 (2021), www.nmz.de/artikel/wenn-das-kulturelle-erbe-zum-fetisch-wird-0, und in ähnlicher Stoßrichtung Christian Grüny, »Erdrückende Tradition? Musik in der Gegenwart«, in: *Merkur* 860 (2021), S. 47–58

gehören. Das alles darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass in ihren Institutionen tatsächliche Macht verkörpert ist und reales kulturelles Kapital, an dem auch die künstlerischen Protagonist*innen partizipieren – wenn auch in sehr unterschiedlichem Ausmaß.

Ich kann hier weder einen vollständigen Überblick über die Themen, Auseinandersetzungen, Tagungen, Vorträge, Texte und Konzerte geben, die sich in jüngerer Zeit theoretisch und praktisch mit der Frage der Dekolonisierung (in) der Neuen Musik auseinandergesetzt haben, noch das Thema inhaltlich auch nur annähernd angemessen behandeln. Stattdessen möchte ich in einer skizzenhaften Sortierung drei Aspekte unterscheiden, die sehr verschiedene Fragen mit sich bringen: *Wer* wird berücksichtigt, wer taucht in der Historiographie auf und bildet damit Teil des Hintergrundes aktueller Produktion, wer wird in Festivals programmiert, wer bekommt Aufträge? *Wo* liegen die Zentren künstlerischer Produktion und Präsentation, auf welche Weise sind sie vernetzt mit anderen Orten, was für eine Rolle spielt das, was woanders produziert wird? *Was* für eine Musik wird zugelassen, wo liegen ihre Grenzen, was für Normen und Qualitätsvorstellungen sind im Spiel? Es ist offensichtlich, dass diese Fragen oft, aber nicht immer miteinander zusammenhängen. Im Fokus steht dabei die Situation in Deutschland.

Man kann sich die drei Aspekte an drei verschiedenen Komponist*innen bzw. Musiker*innen deutlich machen, die in den vergangenen Jahren bei der MaerzMusik in Berlin prominent vertreten waren; insgesamt war MaerzMusik mit Berno Odo Polzer der Ort in Deutschland, der das Thema am frühesten und entschiedensten aufgegriffen hat. Ich denke an Julius Eastman, Halim El-Dabh und Terre Thaemlitz, also an einen westlichen, zeitweise erfolgreichen, aber schließlich lange Jahre beinahe vergessenen schwarzen und queeren Komponisten und Musiker, einen trotz seiner jahrzehntelangen künstlerischen Arbeit in den USA hierzu-lande kaum bekannten Pionier der elektronischen Musik aus Kairo und eine queere amerikanische Musikerin, die sich im Zwischenbereich von elektronischer Musik, Medienkunst und Popmusik bewegt und seit vielen Jahren in Japan lebt.

Wer?

Wenn danach gefragt wird, wer in den Geschichten und Vorgeschichten der Musik nicht auftaucht und wer aktuell nicht gespielt wird oder spielen darf, muss man den Blick nicht unbedingt nach außen wenden, und zwar weder geographisch noch institutionell. So war Eastman US-Amerikaner und hatte dort eine akademische Ausbildung als Pianist, Sänger und Komponist durchlaufen, und auch alle der am 2020 von George Lewis für MaerzMusik kuratierten Programm des Ensemble Modern, »Afro-Moderne in Contemporary Music«, beteiligten Komponist*innen haben einen akademischen Hintergrund. Man mag hier die üblichen Ausschlusskriterien am Werk sehen, die selbst dringend befragt werden müssen, der

Punkt ist aber in diesem Fall ein anderer: Selbst eine akademische Ausbildung an einem der Zentren westlicher Hochkultur ist keine Garantie dafür, berücksichtigt und aufgeführt zu werden. Der Marker, der hier im Mittelpunkt steht und der am nachhaltigsten für Ausschluss sorgt, ist die Hautfarbe. Auch wenn die Situation der Schwarzen in den USA offensichtlich eine besondere ist, gilt dies auch für Deutschland und für People of Color insgesamt.²

Der Musiktheoretiker Philip Ewell weist mit Bezug auf Sara Ahmed und andere darauf hin, dass man den strukturellen Rassismus in Musiktheorie, Musikwissenschaft und Musikpraxis nicht hinter dem Allgemeinbegriff der ›diversity‹ zum Verschwinden bringen sollte, bei dem alle Katzen gleich bunt erscheinen und der vielfach als Tarnbegriff eingesetzt wird, um nicht über Rassismus sprechen zu müssen.³ Es ist nicht nur die Hautfarbe allein, die Ausschlüsse produziert. Lewis formuliert als grundsätzliche Aufgabe einer Dekolonisierung der Neuen Musik: »How can we counter the impoverishment and devolution of the field that has resulted from the consistent absences of the same ethnic, racial, and gendered voices from stages, media, music histories, and professional networks?«⁴

Das Thema Gender wurde in den vergangenen Jahren mit Macht von der Aktivistengruppe GRiNM, Gender Relations in New Music, die sich 2016 bei den Darmstädter Ferienkursen als GRiD (D für Darmstadt) gegründet hat, auf die Agenda gesetzt.⁵ Die Zahlen sind hier nicht ganz so desaströs wie im Falle der People of Color, aber schlimm genug, und es kann insgesamt nicht bestritten werden, dass die Neue Musik wie viele andere Bereiche der deutschen Gesellschaft wesentlich weiß, männlich und heterosexuell ist. Im Falle von Eastman kam hier wirklich alles zusammen: ein schwarzer, schwuler Musiker, der beides schon in den Titeln seiner Stücke offensiv ins Spiel bringt, neben der Neuen Musik Jazz spielt und teilweise tonal komponiert.

Wie verhält sich nun das von Kimberlé Crenshaw geprägte Stichwort der Intersektionalität, also der Überschneidung und Interferenz auf unterschiedliche Identitätsmarker bezogene Diskriminierungslinien zur Frage der Dekolonisierung? Wenn Diversität die tendenzielle Neutralisierung aller dieser Linien durch ihre Homogenisierung bedeutet, ist dann Dekolonisierung eine universale Kategorie, mit der alle der auf verschiedenen Ebenen wirkenden Ausschlüsse adressiert werden können? Walter Mignolo bezeichnet Rassismus, Sexismus und »Natur«, also eine bestimmte Auffassung der Welt, die deren Objektivierung impliziert, als die drei Säulen der »Colonial Matrix of Power«⁶. Damit kann nicht gemeint sein, dass die westlichen Gesellschaften die einzigen patriarchalischen Strukturen auf der Welt sind oder deren einzigen Ursprung bilden, wohl aber, dass die koloniale Herrschaftsform eine wesentlich patriarchale ist und nicht angegangen werden kann, wenn dies nicht berücksichtigt wird.

Entscheidend ist bei all dem offenbar, eine Beschreibungs- und Benennungsweise zu finden, bei der die verschiedenen Ausschlusslinien sich nicht gegenseitig neutralisieren oder gegeneinander ausgespielt werden, sondern jede für sich ernstgenommen und in ihren Wechselwirkungen

2 Mit aller Deutlichkeit demonstriert hat dies kürzlich noch einmal ausgerechnet der neu eingerichtete Deutsche Jazzpreis, bei dem von einer weißen Jury fast ausschließlich Weiße bedacht wurden. Vgl. dazu die kritische Stellungnahme: www.musiciansfor.org/?page_id=64

3 Vgl. Philip A. Ewell, »Music Theory and the White Racial Frame«, in: *MTO. A Journal of the Society for Music Theory* 26, 2 (2020), www.mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html, Abschnitt 5.

4 George E. Lewis, »New Music Decolonization in Eight Difficult Steps«, in: *Van outernational*, www.van-outernational.com/lewis-en/

5 www.grinm.org

6 Vgl. Catherine Walsh u. Walter Mignolo, *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Durham u. London 2018, Kap. 7

mit den jeweils anderen in den Blick genommen werden können. »Defragmentation« ist dafür eher kein guter Name, so wichtig das so betitelte Programm von MaerzMusik, den Darmstädter Ferienkursen, den Donaueschinger Musiktagen und dem Ultima-Festival in Oslo war, das »die in vielen Kunstsparten geführten Diskurse um Gender & Diversity, Dekolonisierung und digitalen Wandel nachhaltig in den Institutionen der Neuen Musik verankern und kuratorische Praktiken diskutieren« wollte.⁷ Vielleicht kann es unter dem hier als Unterpunkt auftauchenden Stichwort der Dekolonisierung gelingen, wenn die Differenz Moderne/Kolonialität, die Mignolo als zwei Seiten derselben Medaille beschreibt, nicht als homogener Schnitt, sondern in ihrer inneren Heterogenität betrachtet wird.

Was hier wie so oft kaum in den Blick kommt und auch eher nicht unter Dekolonisierung zu subsumieren ist, ist die Klassenfrage. Während die Diskussion um eine Dekolonisierung der Neuen Musik noch in den Anfängen steckt, hat diejenige um ihren Klassencharakter noch nicht einmal wirklich begonnen.

Wo?

Angesichts der Zusammensetzung der Studierenden bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt könnte man darauf kommen, dass die Neue Musik längst eine internationalisierte Angelegenheit ist. In gewisser Hinsicht ist das auch richtig, aber wenn man die Internationalität der hier und bei den einschlägigen Festivals oder gar in den Konzertprogrammen der Konzert- und Opernhäuser vertretenen Komponist*innen berücksichtigt, ergibt sich ein anderes Bild. Europa und die USA sind die klaren Zentren der Szene, und wer von woanders kommt und etwas werden will, muss sich hierher bewegen und nach ›unseren‹ Regeln spielen. Die internationale Vernetzung über diese Zentren hinaus ist nicht groß, trotz der seit fast hundert Jahren bestehenden International Society for Contemporary Music (ISCM/IGNM). Eine scheinbar unschuldige Frage könnte etwa lauten: Gibt es überhaupt Neue Musik auf dem afrikanischen Kontinent? Wenn man nach den Orten der jährlich stattfindenden Festivals ansieht, scheint das nicht der Fall zu sein.⁸

Sandeep Bhagwati bezieht sich in seinen Beiträgen zur Dekolonisierungsdebatte in der Neuen Musik auf den indisch-amerikanischen Historiker Dipesh Chakrabarty und dessen Stichwort von der »Provinzialisierung Europas«⁹. Diese Provinzialisierung hat mehrere Dimensionen, die sich zuallererst auf das Selbstverständnis beziehen bzw. auf die Rolle, die europäische Kultur und europäisches Denken international spielen. Was Chakrabarty für den Begriff der Geschichte festhält, gilt ganz genauso für den der Musik – vielleicht nicht für eine durch die Musikethnologie informierte Diskussion, der der Begriff selbst problematisch geworden ist, sicher aber für die Neue Musik: »[A]ll other histories are matters of empirical research that fleshes out a theoretical skeleton that is substantially ›Europe‹.«¹⁰

7 www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/musik_und_klang/detail/defragmentation.html

8 www.iscm.org/wnmd-world-new-music-days/previous-festivals/

9 Vgl. Sandeep Bhagwati, »Zurückhören bitte«, in: *VAN outernational*, www.van-outernational.com/bhagwati/

10 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton u. Oxford 2000, S. 29

Während dieses »Europa« als diskursive Einheit schon lange nicht mehr exklusiv an den realen Kontinent gebunden, aber immer noch zentral ist, ist die Lage geopolitisch eine andere: Hier ist Europa längst provinzialisiert, und die auch ökonomisch motivierten Anstrengungen der EU, als globaler Mitspieler ernstgenommen zu werden, haben ebenso einen leicht

**Die Forderung nach einer realen Provinzialisierung
oder Dezentrierung ist hier am Platze.
Nur: Kann man sich selbst provinzialisieren?**

neurotischen Zug.¹¹ In der klassischen und Neuen Musik ist es tatsächlich etwas anders, und daher ist die Forderung nach einer realen Provinzialisierung oder Dezentrierung hier am Platze. Nur: Kann man sich selbst provinzialisieren?

Es hilft hier, einen Blick in die bildende Kunst zu werfen, die auf ganz andere Weise global ist als die Neue Musik. Es ist nicht so, als gäbe es die Ordnung von Zentrum und Peripherie hier überhaupt nicht mehr, aber die über den Globus verteilten Biennalen stellen Künstler*innen aus allen Ecken der Welt aus und sind überdies international vernetzt. Der Anstoß kam hier nicht zuletzt von außen, nämlich mit der Gründung der Biennale in Havanna 1984, die Kuba offensiv auf der künstlerischen Landkarte platzierte und explizit auf Vernetzung Lateinamerikas und schließlich der damals noch so genannten Dritte-Welt-Ländern setzte.¹² Angenommen wurde dieser Impuls mit Okwui Enwezors Entscheidung, die Documenta 11 an fünf »Plattformen« – Wien/Berlin, Neu-Delhi, St. Lucia, Lagos und schließlich Kassel – stattfinden zu lassen. Dass die documenta fifteen 2022 vom indonesischen Kollektiv ruangrupa kuratiert wird, gehört ebenfalls hierher. Derartiges ist in der Neuen Musik schlechthin unvorstellbar.

Natürlich sind die Unterschiede zwischen der Kunstwelt, deren Globalisierung nicht ohne die des Kapitals zu denken ist, und der zeitgenössischen Musik, die sich auf staatliche oder staatlich geförderte Institutionen, Stiftungen und Universitäten verlassen muss, wenn sie nicht ganz prekär ist, eklatant. Insofern müsste eine Internationalisierung andere Wege gehen. Strukturell ist aber hier trotzdem eine Menge zu lernen, etwa dass die Provinzialisierung des Zentrums in Westeuropa nicht darin bestehen kann, dass man die ganze Welt dorthin holt, sondern darin anzuerkennen bzw. zu inszenieren, dass entscheidende Dinge »woanders« stattfinden, nämlich in den ehemaligen kolonialen Räumen.

Nun lässt sich eine solche Bewegung nicht auf die Schnelle erzwingen. Die Entscheidung von Björn Gottstein, zum 100. Jubiläum der Donaueschinger Musiktage eine Reihe von selbst nicht aus Europa stammenden Expert*innen in verschiedene Weltregionen reisen zu lassen, um dort für das Festival interessante Komponist*innen und Musiker*innen auszukundschaften, schafft eine Situation, die für große

11 An dieser Stelle fragt man sich, wie es eigentlich mit der Provinzialisierung der USA aussieht. Dann müsste vielleicht auch thematisiert werden, dass mit Schärfe vorgetragene Forderungen nach Dekolonisierung ungeachtet ihrer Berechtigung bisweilen wie imperialistische Manöver wirken, wenn sie von dort kommen.

12 Der entscheidende Impuls ging dann von der dritten Biennale 1989 aus; vgl. dazu Rachel Weiss u.a., *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, London 2011

Ausstellungen zeitgenössischer bildender Kunst Normalität ist. Biennalen sind transnationale Unternehmen, an denen (fast) immer Akteur*innen aus verschiedenen Ländern oder Weltgegenden beteiligt sind. Für ein Festival Neuer Musik, zumal für das ehrwürdige Donaueschingen, gilt dies bisher definitiv nicht.

Der Titel der Sache, »Donaueschingen global«, changiert zwischen hoffnungsvollem Ausblick und Ghettoisierung, wobei letzteres glücklicherweise im Programm keinen Anhalt zu haben scheint. Wenn es schlecht läuft, gibt es in ein paar Jahren einen dauerhaften Programmslot, der so heißt und so das gleiche Schicksal wie der Jazz erleidet: Nachdem ein paar Jahre lang Künstler*innen wie das Globe Unity Orchestra, Sun Ra und Archie Shepp zu Gast waren, wurde 1972 die Sparte »SWF Jazz-Session« (heute »NowJazz-Session«) eingeführt, von der man sich als gute Neue-Musik-Kenner*in endlich nicht mehr angesprochen fühlen muss. Wenn es aber gut läuft, ist hier der erste Schritt zu neuen transnationalen Verbindungen getan, die irgendwann auch in beide Richtungen beschritten werden können. Dafür müssen sich die Institutionen aber noch um einiges durchlässiger für Impulse und Personen von außen machen.

Was?

In der Frage nach dem Was begegnet sich die Praxis der Dekolonisierung mit Fragen, denen sich die Neue Musik in Deutschland seit Jahren ausgesetzt sieht und die ihr Selbstverständnis grundlegend in Frage stellen. Dieses bestand wesentlich darin, partiturbasierte Kunstmusik in der europäisch-amerikanischen Tradition zu produzieren, wie breit und divers diese auch sein mag, und sie von in den klassischen Institutionen ausgebildeten Musiker*innen auf einem weitgehend traditionellen Instrumentarium und dem gelegentlichen Helikopter oder einer eingestreuten Shō ausführen zu lassen. Elektronik ist zugelassen, insofern sie sich auf die

**Sie franst an den Rändern aus, es gibt
ganz andere Akteur*innen und Festivals,
die das Label des Experimentellen und
Zeitgenössischen beanspruchen.**

heroischen Tage der elektronischen Studios bezieht und nicht etwa auf die Popmusik – und bitte auf keinen Fall einen durchgehenden Beat enthält. Explizite politische Statements gab es immer wieder, aber sie sind eher verpönt. Faxen sind zu unterlassen.

Ein solches Verständnis steht natürlich auch hier seit einigen Jahren (wieder) unter Beschuss, es wäre aber voreilig, es bereits für obsolet zu erklären. Die Szene hat sich diversifiziert, sie franst an den Rändern aus,

es gibt ganz andere Akteur*innen und Festivals, die das Label des Experimentellen und Zeitgenössischen beanspruchen, es gibt aber auch noch einen institutionellen und personellen Kern der Neuen Musik in einem relativ klassischen Verständnis. Von dieser Lage muss auch die Diskussion um Dekolonisierung ausgehen. Wenn von hier aus der Blick nach außen

Wenn die Bewegung der Dekolonisierung ernstgemeint ist, müsste sie nicht nur neue Subjekte zur Geltung bringen, neue Orte erschließen und das vermeintliche Zentrum provinzialisieren.

gewendet wird, was sieht er eigentlich? Was fällt ihm auf? Wonach haben die Donaueschinger Scouts gesucht und was durften sie von dem mitbringen, was sie gefunden haben? Die erste und naheliegendste Antwort ist: Komponist*innen, Ensembles und Stücke, die ähnlich arbeiten wie wir und die trotzdem hoffentlich etwas anders klingen. Das wäre sicher eine Bereicherung und eine erfreuliche Anerkennung für die Eingeladenen, kann aber kaum alles sein.

Wenn die Bewegung der Dekolonisierung ernstgemeint ist, müsste sie nicht nur neue Subjekte zur Geltung bringen, neue Orte erschließen und das vermeintliche Zentrum provinzialisieren, sondern auch inhaltlich zu einer Pluralisierung führen, die andere Traditionslinien entdeckt und/oder eröffnet. Hier ist es aufschlussreich, sich die Aussage des Kunstwissenschaftlers James Elkins über das Problem einer Pluralisierung der Moderne zu vergegenwärtigen: »[T]he generative modernist values of the avant-garde, innovation, difficulty, and complexity make it structurally impossible to present multiple narratives as having equal interest.«¹³ Bezeichnenderweise bezieht Elkins dies »nur« auf die Moderne und sieht das Problem für die zeitgenössische Kunst nicht mehr. Für die Neue Musik gilt es fast uneingeschränkt bis heute.

Was tun? Die Kundschafter*innen werden kaum auf das ganz Andere, Neue, sondern auf bereits europäisierte Musikformen treffen; so hat Kofi Agawu für Afrika festgehalten, dass wir dort von einer »colonization of musical consciousness«¹⁴ ausgehen müssen, die sich nicht ungeschehen machen lässt. Die Suche nach ursprünglicheren oder vollkommen fremden Musiken führt nicht weiter und mündet nur in den üblichen Exotismus. Und dann wird man noch selbstbewussten Repräsentant*innen regional spezifizierter Traditionen begegnen, die einem bei aller westlichen Sozialisation mit derselben Ablehnung begegnen wie der Komponist und Musikwissenschaftler Akin Euba: »Afrikanische Komponisten, die westliche Kritiker und Musikhistoriker zufriedenstellen, aber deren Musik in Afrika nicht akzeptiert wird, sind nicht die wahren Vertreter neo-afrikanischer Kultur. Sie sind stattdessen nur unbedeutende Vertreter der westlichen Kompositionsschule.«¹⁵ Solche Urteile lassen sich nicht einfach vom Tisch

13 James Elkins, »Afterword«, in: Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin u. Béatrice Joyeux-Prunel (Hgg.), *Circulations in the Global History of Art*, Farnham 2016, S. 203–229, hier 209

14 Kofi Agawu, Keynote im Rahmen von »Decolonizing Classical Musics«, 25.10.2020, www.youtube.com/watch?v=ltwgB_WjYM&list=PLqul-myRfMt6exm_FBSZepdJycU6P-Bemf8&index=1 (26:40)

15 Akin Euba, »Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 167, 5 (2006), S. 12–15, hier 15

wischen, aber auch sie beziehen sich nur auf einen sehr spezifischen Teil der Musikkultur der eigenen Länder.

Das alles ändert aber nichts daran, dass absolute Offenheit für »alle« möglichen Musikformen kein sinnvoller Leitfaden für die formale Dekolonisierung der Neuen Musik ist. Woran soll man sich also halten? Die Beschränkung auf »Kunstmusik« bleibt im Bannkreis des Konservatoriums und des Konzertsaals. Die Einbeziehung von Popmusik, möchte man meinen, zieht jegliche Differenzierung ein. Natürlich ist es wenig hilfreich, Festivals für Neue Musik für die Produkte der globalisierten Kulturindustrie zu öffnen, die daran auch wenig Interesse haben dürfen. Aber das Feld zwischen der Industrie und den Orchestern ist dann doch breiter und vielfältiger, als die reflexartige Entgegensetzung zwischen Neuer Musik und Popmusik vermuten lässt. Vielleicht sollte man eher nach einer bestimmten Haltung zur Musik suchen, einem reflexiven Selbstverständnis, das nicht auf eine bestimmte musikalische Tradition oder ein Genre festgelegt ist und auch nicht auf bestimmte Ausbildungswege und Produktionsbedingungen – an dieser Stelle müsste auch die Klassenfrage noch einmal ins Spiel kommen.

So weit die jeweils in Frage stehende Musik auch entfernt sein mag, es ist doch unwahrscheinlich, dass es überhaupt keine gemeinsamen Bezugspunkte oder geteilte Verständnisse gibt, von denen sich tatsächliche »multiple narratives« formulieren lassen, die wiederum neue Berührungspunkte, Verzweigungen, Genealogien und Abgrenzungen aufzeichnen lassen.¹⁶ Bisweilen mag es auch angemessen sein, eine weitgehend unbekannte oder unverbundene Praxis in den Kontext Neuer Musik einzuführen, um zu sehen, inwiefern sich Anschlussmöglichkeiten ergeben. Dabei müsste man die eigene Funktion noch einmal anders verstehen. Natürlich müssen Kurator*innen am Ende entscheiden, was gespielt wird. Aber ausschlaggebend dafür sollte weniger ein autoritatives Gatekeeping sein, das darüber wacht, wer zugelassen wird, sondern vielmehr ein Prinzip von »mutual recognition«¹⁷ im doppelten Sinne der gegenseitigen Anerkennung und des »gegenseitigen Erkennens«, dass die Praxis der anderen Seite überhaupt für einen relevant ist. Nicht jeder wird sich danach sehen, endlich auf ein Festival für Neue Musik eingeladen zu werden.

Entscheidend bei der ganzen Diskussion scheint mir, dass sich hiesige Institutionen, Ensembles und Individuen davor hüten sollten, sich auf der sicheren Seite zu wähen, als könnte man sich irgendwann zufrieden zurücklehnen, weil man nun doch wirklich genug getan hat. Auf der anderen Seite ist es ebenso wenig produktiv, sich in Demutsgesten zu ergehen, um so die drückende Schuld der Väter anzuerkennen, sie, hoffentlich, ein wenig abzutragen und die eigene Position ins Unkenntliche zu verwischen. Auch ein fortwährend vorgetragenes »Mea maxima culpa« kann eine Form der Immunisierung sein und führt schlicht nirgends hin.

Am Ende müsste man aber nochmal die Frage stellen, wie man das ganze Unternehmen eigentlich nennen soll. Bei den verschiedenen Tagungen und Diskussionen zu diesem Thema konnte man immer wieder hören, dass man sich nicht in unfruchtbaren Diskussionen um Namen und

16 Dabei könnte z. B. auch ein Blick in Cedrik Fermonts grandiose Datenbank für »experimental, sound art, noise and alternative electronic music from under-rated continents« helfen www.syrphe.com/african&asian_database.htm

17 Für diese Formulierung danke ich George Lewis.

Begriff verzetteln soll, so lange sich in den drei angesprochenen Hinsichten tatsächlich etwas ändert. Trotzdem bin ich skeptisch, was den traditionsreichen Titel der Neuen Musik angeht. Vielleicht wäre es an der Zeit, ihn ein für alle Mal aufzugeben und durch einen Begriff der ›zeitgenössischen Musik‹ zu ersetzen, der bisher eher lose verwendet wird, um sehr verschiedene musikalische Praktiken zu bezeichnen. Der Vorteil wäre nicht nur die Nähe zum korrespondierenden Begriff der zeitgenössischen Kunst, der die geopolitische Dimension ebenso sehr in sich aufgenommen hat wie Medien- und Genrepluralität, sondern das Zeitgenössische, also das reflexiv und differenziert auf die Situation der Gegenwart Bezogene, als offene Frage. Denn das ist es doch wohl, worum es hier geht: wirklich zeitgenössische Musik. Die Neue Musik sollte sich nicht in der falschen Sicherheit wiegen, dass sie diese Position gepachtet hat. ■

Christian Grüny ist Philosoph und beschäftigt sich immer mal wieder gern mit Musik.

DESIGNING VOICES

international festival for
vocal performance art, sound and music

2.-3. November 21, 19:00

Französische Kirche

POTSDAM



4.-6. November 21, 19:00

St. Matthäus Kirche

BERLIN

Sten Sandell (SE) & Alex Nowitz (DE)

Tone Åse (NO), Franziska Baumann (CH), Matthias Bauer (DE),

Frédéric Blondy (FR), Sabine Vogel (DE), Biliiana Voutchkova (BG),

Ute Wassermann (DE)



<https://designing-voices.nowitz.de>

Gefördert von Musikfonds e.V. m. Projektmitteln d. Beauftragten d. Bundesregierung f. Kultur u. Medien (Sonderprog. Neustart Kultur), Ministerium f. Wissenschaft, Forschung u. Kultur d. Landes Brandenburg (MWFK), der Schwedischen Botschaft Berlin und der Kgl. Norwegischen Botschaft Berlin.

au oder in Rosa In Grau oder in Rosa In Grau oder in Rosa In G In Grau od



Für Komponist*innen – und alle,
die es werden wollen

www.positionen.berlin/bestellung www.positionen.berlin/bestellung www.positionen.berlin/bestellung