



MUSIK DER JAHRHUNDERTE

Dritte internationale Studentenkonferenz GLOBAL INTERPLAY, Berlin, 14.-18. März 2006

Als Auftakt zum Maerzmusik-Festival fand vom 14. bis 18. März an der Universität der Künste (UdK), Berlin, die dritte internationale Global Interplay Studentenkonferenz statt, eingerahmt von zwei Konzerten mit Werken der Teilnehmer an der UdK und am Haus der Kulturen der Welt. Im ersten Falle sah sich das Ensemble adapter vor die schwierige Aufgabe gestellt, Werke von Komponisten aus China, Kairo und New York einzustudieren, die erst am Vortag in Berlin eingetroffen waren. Das Konzert bot gleichwohl eine hervorragende Gelegenheit, die Kompositionsweise der an dem Projekt Global Interplay Beteiligten kennen zu lernen.

Auf das Thema der Konferenz, „Intonation und Transformation“, waren die Teilnehmer bestens vorbereitet. Gehörten doch Mikrotonalität, Vierteltöne, Just Intonation und die feinen Abstufungen lokaler Musikdialekte zu den meist diskutierten Themen des Internet-Forums. Theoretische Reflexion und Hörerfahrung bilden hier jedoch zwei sich gegenseitig ergänzende, untrennbar verbundene Seiten ein und derselben Medaille, wie sich in den Vorträgen erwies. So erläuterte Marc Sabat mit praktischen Vorführungen seine Extended Helmholtz-Ellis JI Pitch Notation, die erlaubt, eine große Zahl auf ganzzahligen Schwingungsverhältnissen aufbauender Mikrointervalle exakt zu stimmen und zu notieren.

Minimale Intervalle wie der Unterschied zwischen einer reinen und temperierten großen Terz sind, wie Sabats Vortrag zeigte, ohne weiteres hörbar. Dies gilt nicht in jedem Falle für die Verfahren moderner Komponisten der Nachkriegszeit, die sich nicht immer aus dem Höreindruck erschließen. Psychoakustische und kognitive Untersuchungen, wie sie Huckleberry John Hodge in seinem Vortrag vorstellte und auf das Gebiet der Komposition anzuwenden versuchte, konzentrieren sich auf die Frage, wie der Hörer aus dem undifferenzierten Klanggemisch, das an sein Ohr trifft, klar abgegrenzte Gestalten herausfiltert. Hodge unterschied zwischen Kompositions- und Hörgrammatiken, wobei er letzteren den Vorzug gab. Allerdings lassen sich die zumeist sehr elementaren Beispiele der Psychoakustik kaum mit der Komplexität komponierter Musik vergleichen.

Der Nachmittag des ersten Konferenztags war den Feinheiten nahöstlicher Intonationssysteme gewidmet. Selbst unter professionellen ägyptischen Musikern besteht keinesfalls Einigkeit darüber, ob die Intervalle des Maqam-Systems auf temperierten Vierteltönen oder auf feineren Abstufungen beruhen, die sogar innerhalb ein- und derselben Maqamreihe zwischen auf- und absteigender Melodiefolge variieren, oder aber von lokalen „Dialekten“ und der persönlichen Interpretation des Vortragenden abhängen. Dies zeigten Bassam Nour-Eddien und Wael Sami, der seine Ausführungen an der Oud illustrierte. Taner Akyol



MUSIK DER JAHRHUNDERTE

demonstrierte Spieltechniken der anatolischen Volksmusikinstrumente Bağlama und Bozuk (oftmals als Saz bezeichnet). Gastredner Stefan Pohlitt stellte das Intonationssystem der ottomanischen Hofmusik vor, das im Unterschied zum ägyptischen auf dem pythagoreischen Komma und damit auf kleineren Tonstufen als temperierten Vierteltönen beruht.

Analogien zum türkischen und arabischen System wurden im Vortrag von Sarah Nemtsov und Yoav Pasovsky über den liturgischen Gesang in der jüdischen Religion bei Ashkenazy und Sephardim erkennbar, wenn auch die wechselhafte, mehrfach durch erzwungene Brüche bezeichnete Geschichte hier zu vielen lokal unterschiedlichen Ausprägungen geführt hat. Eine vollkommen andere Anwendung kleinster, von der Obertonreihe abgeleiteter Intervalle präsentierte dagegen am nächsten Morgen Oliver Schneller. Von dem antiken, vielfach besetzten Begriff der Mimesis (Nachahmung) ausgehend, beschrieb Schneller anhand verschiedener Phasen seiner eigenen kompositorischen Entwicklung die Methodik des Spektralismus, die darin besteht, das aus der Analyse eines gegebenen Klanges resultierende Obertonspektrum in den Instrumentalklang zu übersetzen. Die Beispiele, auf die sich Schneller bezog, reichten von einem japanischen Gagaku-Ensemble bis hin zur Aufnahme eines Bachlaufs in einer Höhle.

Nils Günther erläuterte die chinesische Theorie der fünf Elemente, von der er in seinen Kompositionen ausgeht. Es handelt sich um eine holistische Auffassung, die auf einem Denken in Analogien beruht und nach dem Ausgleich von Gegensätzen strebt, etwa zwischen verschiedenen Energiekreisläufen des menschlichen Körpers in der traditionellen chinesischen Medizin. Der Aspekt der Balance war in Günthers bereits im ersten Konzert aufgeführter Komposition „Zhong“ gut erkennbar. Er bezieht sich jedoch nicht auf die traditionelle chinesische Musik, in die Sun Chang und Jean Y Foo im Anschluss einführten. Sun Chang stellte zehn berühmte Werke des klassischen Repertoires vor, während sich Jean Foo auf Feldaufnahmen aus verschiedenen, abgelegenen Regionen Chinas konzentrierte. Mag der Gesang tibetischer Mönche dem einen oder anderen Zuhörer bereits bekannt gewesen sein, so waren alle Anwesenden überrascht von einer Aufnahme aus der Yunnan-Provinz, die in ihrer diatonischen Polyphonie dem Stereotyp einer monophonen, pentatonischen chinesischen Musik diametral zu widersprechen schien.

Der zweite Nachmittag war dem oft vernachlässigten Aspekt der Zeit gewidmet: Obwohl Zeit in jeder musikalischen Aufführung eine zentrale Rolle spielt, gibt es dazu kaum theoretische Überlegungen, wie Tom Rojo Poller hervorhob, der sich in seinen Ausführungen auf die Phänomenologie von Edmund Husserl bezog. Die Gegenwart wäre demnach nicht jener minimale Punkt ohne Ausdehnung, der die Zukunft in Vergangenheit umwandelt. Musikalische Strukturen ließen sich nämlich kaum wahrnehmen, gäbe es nicht eine musikalische „Grammatik“, die aufeinander folgende Klangereignisse zu einer sinnvollen Struktur



MUSIK DER JAHRHUNDERTE

verbindet, sowie ein musikalisches Gedächtnis, welches das einzelne Stück in eine Tradition stellt und damit auch Hörerwartungen bestimmt. Senyo Adzei und Agnes Eburey gaben abschließend denen, die nicht bereits an der Accra Konferenz teilgenommen hatten, eine Einführung in die bislang vier Generationen ghanaischer „Art music“.

Insgesamt 16 Kompositionen führte das Ensemble adapter in den beiden Konzerten am 14. und 17. März auf – zu viele, um hier auf jede einzelne im Detail einzugehen. Die folgenden Beispiele sollen dazu dienen, die Vielfalt der kompositorischen Ansätze zu verdeutlichen und die Relation zwischen dem, was in der Konferenz gesagt wurde, und den musikalischen Werken zu illustrieren: Taner Akyol ist nicht nur ein Bağlama-Virtuose, sondern bislang fast der einzige, der das Instrument in den Kontext der Neuen Musik einführt. Sein Stück „Hatirmarlar“ stellte die anatolische Langhalslaute solistisch in eine Umgebung aus Streichtrio und Altflöte, wobei ein wenig von seiner volksmusikalischen Tönung auf das Kammerensemble abfärbte.

Braucht ein vierköpfiges Ensemble einen Dirigenten? Im Falle von Tom Rojo Pollers „Nomi“ ja, weil Flöte, Klarinette, Klavier und Perkussion aufgrund des nichtlinearen Zeitverlaufs mit häufigen Tempowechseln eine Orientierungshilfe benötigen. Schon am ersten Tag hatte Bassam Nour-Eddien ein Stück vorgestellt, das eine Antwort auf die Frage der politischen Dimension des Projekts mit einschließt. Der enigmatische Titel „Dancing on Dead Bodies“ bezieht sich, wie Nour-Eddien erläuterte, auf lokale und globale Kriegsherren, die wie in Trance besessen an ihren Zielen festhalten, ohne sich von Hinweisen auf unschuldige Opfer beirren zu lassen. Obwohl sich das Stück nach Aussage des Komponisten nicht auf eine bestimmte Situation bezieht, fällt es doch schwer, nicht an jüngste Ereignisse in der arabischen Welt zu denken.

Religiosität wird in der modernen, säkularisierten Welt oft einer „anderen“ prämodernen Sphäre zugeschrieben. Es ist kaum möglich, jemandem, der die Aufführung nicht erlebt hat, Marc Sabats „November 15 – 1935, Leaving Santa Barbara“ für adaptierte Bratsche und Streichtrio zu beschreiben. Das anekdotisch angelegte Stück, basierend auf einer Aufzeichnung von Harry Partch, verlangt von allen Beteiligten auch vokale Äußerungen vom gesprochenen Text bis zum schlichten Kirchengesang, der viele Fragen nach dem Verhältnis der „westlichen“ Welt zu ihrer eigenen, verdrängten Vergangenheit aufwarf.

In der abschließenden Podiumsdiskussion, bei der die an dem Projekt Beteiligten gegenüber den außenstehenden Besuchern in der Mehrzahl waren, kam es zu der außergewöhnlichen Situation, dass beinahe jeder der Anwesenden Gelegenheit erhielt, seine Meinung zu äußern. Für die Komponisten der



MUSIK DER JAHRHUNDERTE

verschiedenen Länder, die sich vorher zumeist noch nicht begegnet waren, bot sich eine notwendige und willkommene Gelegenheit, Fragen zu stellen und ihren Wünschen und Bedürfnissen Ausdruck zu verleihen. Doch auch Gäste kamen zu Wort, so etwa eine ältere Frau aus Zimbabwe, die nachdrücklich auf die positiven Aspekte multipler Identitäten hinwies.

Aufgrund der finanziellen und organisatorischen Rahmenbedingungen des Projekts konnten jeweils nur Wenige an mehr als einer der bisher drei Konferenzen teilnehmen. Diejenigen, die zum wiederholten Male dabei waren, werden bemerkt haben, dass sich ihr Horizont jedes Mal um ein kleines Stück erweitert. Interkulturelle Begegnungen, die mehr sein wollen als eine oberflächliche Aneignung exotischer Klangfarben, erfordern einen lebenslangen Lernprozess, zu dem ein Projekt wie Global Interplay nur einen Anstoß liefern kann.

Allerdings sind die Ressourcen zwischen den verschiedenen Ländern nicht gleichmäßig verteilt und die Freiheit zu reisen gerade für Teilnehmer aus den ärmeren Ländern stark eingeschränkt. Hier dauerhaft Abhilfe zu schaffen, liegt nicht im Bereich der Möglichkeiten eines Festivalveranstalters. Freilich bleibt, in Bezug auf die politische Dimension des Projekts, die Frage bestehen, wie sichergestellt werden kann, dass sich der begonnene Austausch fortsetzt und die neuen Perspektiven, die in diesem Prozess sichtbar geworden sind, sich über das Festival hinaus weiter entwickeln. Denn auf lange Sicht können daraus ganz neue Wege der Komposition jenseits der etablierten musikalischen Kategorien erwachsen.

Dietrich Heißenbüttel