

Thomas Ott

Unsere fremde Musik

Zur Erfahrung des „Anderen“ im Musikunterricht*

Daß eine paradoxe Formulierung wie "Unsere fremde Musik" nicht nur grammatisch, sondern auch inhaltlich sinnvoll ist und daß sie - wie ich zeigen möchte - im Sinne einer Problemstrukturierung auch fruchtbar werden kann, wirft Licht auf unser widersprüchliches Verhältnis zur Sache selbst. So kann man darauf kommen, daß Fremdheit nicht nur ein interkulturelles, sondern auch ein intrakulturelles Phänomen ist: Als fremd erscheint uns nicht nur, was aus fernen Weltteilen zu uns kommt, sondern auch bei uns gibt es Fremdes, Befremdliches, Sperriges und nicht Approbiertes; und dies alles gibt es nicht nur bei uns, sondern - wie wir seit den Freudianern wissen - auch in uns, als Nicht-Integriertes, Abgespaltenes, Verdrängtes, das uns dann in Gestalt von nächtlichen Monstern entgegentritt, fremd, und doch auf widersprüchliche Weise zu uns gehörend. Wir könnten in diesem Zusammenhang an die Ästhetik Adornos denken: Diejenige Musik, die unseren Zustand und den der Welt kompromißlos ausspricht, erscheint uns gerade deshalb als fremd: Sie kommt uns so nahe, daß wir sie nicht ertragen, daß wir sie uns vom Leib und vom Ohr halten müssen. Unsere fremde Musik kann aber auch ganz anders verstanden werden: als demonstrative große Geste gegen die Abwehr des Fremden, als Umarmung des Anderen, wie fremd es auch immer erscheinen mag, natürlich mit allen positiven und negativen Assoziationen, die die Vorstellung vom Umarmen auslöst. In diesem Verständnis hätte die Formulierung etwas Pathetisches, das mir nun wieder ganz fremd wäre - unsere fremde Musik wäre der nächste Kandidat für das berühmte Wörterbuch des Gutmenschen, der so leicht zornig und betroffen zu machen ist.

Ich muß gestehen, daß ich die Formulierung entlehnt habe, und zwar von Bernhard Waldenfels, der in seinem Aufsatz „Das Paradox einer Wissenschaft vom Fremden“ eine ganz nüchterne Begriffsanalyse vornimmt: „...das Fremde ist stets relativ und okkasionell wie die Rollenverteilung von Ich und Du; jemand hat sein Fremdes, wie er seine Freunde oder Feinde hat. Die Fremdheit ist keine Eigenschaft, die einer Sache oder einer Person schlechthin zugesprochen werden kann. Selbst die Extremform einer ‘völlig fremden Natur’ hat ihre Fremdheit nur in Bezug auf den Menschen, und dies unter historisch variablen Bedingungen“ (1).

Sprechen wir in diesem Sinne von „unserer fremden Musik“, so sind wir bei der Analyse der Probleme, die sie uns aufgibt, aber auch bei der Analyse dessen, was sie für uns attraktiv macht, auf uns selbst verwiesen. Zu den Problemen, die wir mit ihr haben, gehört schon die Frage, wie wir sie denn nennen sollen: etwa außereuropäische Musik? Dann müßten wir eigentlich Nordamerika mitsamt Blues, Jazz, Ives, Gershwin und Joan Baez einbeziehen; zudem klingt, wie wir wissen, dieses „außer..“ anmaßend eurozentrisch, und manches, das wir meinen, ist längst auch intra muros vorgedrungen und rückt uns immer näher. Afrikanische, indische, chinesische Musik? Das sind fahrlässige, die Vielfalt der Erscheinungen einebnende Verallgemeinerungen, ähnlich nichtssagend wie „europäische Musik“. Die inzwischen zum Glück etwas altmodisch gewordene Rede von der Musik der Naturvölker tendiert entweder zur Idealisierung (zurück zu Rousseau), oder sie bestreitet vier Fünfteln der Menschheit die Kultur - auf jeden Fall unterstellt sie, daß es so etwas wie einen „natürlichen“ Urzustand der Menschheit gibt. Ganz zu schweigen von den Wilden im Gegensatz zu den Zivilisierten oder den Primitiven im Gegensatz zu den Hochentwickelten und Differenzierten (2). Der neuerdings häufiger gebrauchte Begriff der traditionellen Musik ist entweder tautologisch - gibt es denn Musik außerhalb irgendeiner Tradition? - oder er unterstellt, etwa in der Kombination traditionelle Musik Westafrikas, eine klar auszumachende

zeitliche Bruchlinie, jenseits derer die Eigentradiierung angeblich aufhört und Einflüsse von außen wirksam werden. Zwar ist das Eindringen der westlichen Pop-Musik ein solcher Bruch. Allerdings hat es ähnliche Brüche auch schon immer traditionsintern gegeben, und die Vorstellung kultureller (und darüber hinaus ethnographischer) Reinheit verdankt sich wohl eher einem Wunschdenken unsererseits (3).

Auch der Begriff des Fremden scheint zunächst nicht weiterzuhelfen, da er ja keine invariante Eigenschaft von etwas benennt, sondern eine Relation. Die Musik, zu der die Malinké in Guinea beim Abfischen des heiligen Dorfteichs tanzen, ist mir inzwischen weit weniger fremd als das musikalische (und sonstige) Treiben jener Kölner Karnevalistenvereinigung, die sich im Jahre 1997 tatsächlich immer noch, jeglicher political correctness spottend, „De Negerköpp“ nennt. In ähnlicher Weise dürfte Bochumer Gesamtschülern eine Figur wie Youssou N’Dour vertrauter sein als, sagen wir, Anton von Webern. Es gibt nicht das Fremde, sondern immer nur mein oder unser Fremdes. Die Paradoxie dieses Verhältnisses erfaßte Husserl in der Formulierung, die Fremdheit von etwas bestehe in der „bewährbaren Zugänglichkeit eines originär Unzugänglichen“ (4): Das Fremde wird erfahren - sonst könnte nicht die Rede von ihm sein - und ist insofern „bewährbar zugänglich“. Aber so lange es in diesem Sinne als zugänglich erfahren wird, ist es doch zugleich - kraft seiner Fremdheit - unzugänglich. (Ein anderer deutscher Geistesriese, nämlich Husserls Zeitgenosse Karl Valentin, brachte diesen Sachverhalt auf eine ähnlich vertrackte Formel: „Fremd ist der Fremde nur in der Fremde“.)

Was wir also leichthin fremde Musik nennen, ist unsere fremde Musik. Das konnte verborgen bleiben, so lange beispielsweise die Musik fremder Kulturen zugleich exterritoriale (also außereuropäische) Musik war, mit der nur wenige Experten sich beschäftigten. Inzwischen gibt es Weltmusik als ökonomisch ins Gewicht fallende Sparte der Musikindustrie, gibt es den Nahlblick der Medien auf die (Musik)-Kulturen der Welt, vor allem aber gibt es die selbstverständliche, leibhaftige Präsenz von Menschen, auch von Musikern, die solchen Kulturen entstammen. Das Fremde ist nicht mehr umstandslos zu scheiden in das nahe Fremde, das bloß Unbekannte der eigenen Welt, das sich beim Kennenlernen als das Altvertraute erweist, und das wirklich Fremdartige, das jenseits aller Horizonte auf Eroberung wartet. Vielmehr durchsetzt auch das ehemals ferne Fremde zunehmend den Alltag und bildet größer werdende Inseln in einem Meer von Bekanntem, mit dem es da und dort sogar verschmilzt. Musikpädagogische Veröffentlichungen der vergangenen zwei Jahrzehnte zur Musik anderer Kulturen vollziehen diesen Wandel deutlich mit - in der Tendenz, Schülern nicht nur Wissen zu vermitteln („Außereuropäische Musik“ als wissenschaftspropädeutisch angelegtes Oberstufenthema) (5), sondern ihnen direkte Erfahrungen im Sinne einer interkulturellen Erziehung (6) zu ermöglichen - mit Hilfe handlungs- und erfahrungsorientierter Methodik, die das Musizieren in den Mittelpunkt stellt (7) und zugleich den menschlichen Hintergrund des kulturellen Produkts Musik in den Blick rückt.

Allerdings spiegelt sich in den terminologischen Problemen nach wie vor unser Streben nach Komplexitätsreduktion bis hin zum beruhigenden Hier und Dort, Wir und Die - und die Unmöglichkeit, uns dem Anderen unvoreingenommen zu nähern. Dabei lassen wir uns - und läßt man uns - um so mehr durchgehen, je weniger über die thematisierten Dinge bekannt ist, je fremder sie uns sind. Wie wir darüber auch sprechen: wir sprechen letztlich von uns. Insofern dürfte eine Betrachtung angemessen sein, die die Sache selbst vorübergehend ausklammert und sich dafür der Art und Weise zuwendet, in der wir sie immer schon erfahren haben und in der wir sie stets neu erfahren - damit wir sie danach mit Aussicht auf mehr Klarheit erneut in den Blick nehmen können. (Mit „wir“ meine ich dabei vor allem die Musikpädagogen, zu deren Geschäft, wenn es sich nicht in Geschäftigkeit erschöpfen soll, die Selbstreflexion gehört - besonders dann, wenn wir mehr und mehr von der Wissensvermittlung zum Strukturieren von Erfahrungsräumen übergehen wollen).

Der Begriff Erfahrung ist nun schon mehrfach gefallen und bedarf der Reflexion. Hermann J. Kaiser verdanken wir eine Reihe von begrifflichen Klärungen zur musikbezogenen bzw. musikalischen Erfahrung, die auch in unserem Zusammenhang nützlich sein dürften (8). Der Gedanke, es gebe keine

fremde Musik, sondern nur meine oder unsere fremde Musik, findet sich bei Kaiser in der Einsicht wieder, das in der Erfahrung enthaltene gegenständliche Wissen sei reflexiv, es sei „immer auf mich als die Person bezogen, welche diese Erfahrung macht, und als ‘auf mich bezogenes’ immer gewußt und als solches mit bestimmten Empfindungsqualitäten ausgestattet“ (9). Der zitierte Satz benutzt Erfahrung in einem doppelten Wortsinn: Erfahrung ist einerseits subjektiver Fundus gegenständlichen Wissens (Erfahrung als Ergebnis), und sie ist andererseits der Prozeß, der eben dieses subjektive, unverwechselbare Wissenssediment hervorbringt. Der Prozeß der Erfahrung - hier schließt Kaiser sich der Philosophie des amerikanischen Pragmatismus (John Dewey) an - ist von subjektiven Handlungszielen her motiviert und gesteuert, er hat einen pragmatischen Kern: Erfahrungen mache ich nur dann, wenn ich von der Welt und meinen Mitmenschen etwas will und entsprechend handle. Was ich dabei erfahre, wird zu instrumentellem Wissen, das in immer neue Erfahrungsprozesse eingeht - insofern ist Erfahrung kumulativ. Und eine weitere wichtige Bestimmung: Erfahrung als Ergebnis hat axiologische Dignität - sie ist für mich wertvoll und subjektiv bedeutsam, weil sie bewährtes und immer neu bewährbares Handlungswissen enthält; daher die Rede vom Erfahrungsschatz. Deutlich ist nun auch, so Kaiser, wie Erfahren sich von Erkennen und Erleben unterscheidet. Erkenntnis ist im Gegensatz zu Erfahrung lehrbar, und Erlebnisse unterscheiden sich von Erfahrungen durch ihre Distanzlosigkeit gegenüber Sinneseindrücken und Empfindungen - Erfahrungen macht man, Erlebnisse hat man.

Im Begriff Fremderfahrung scheint zunächst ein Widerspruch angelegt zu sein. Fremdheit ist, wie gesagt, keine Eigenschaft von etwas, sondern eine Relation - diese aber verändert sich von Grund auf im Prozeß der Erfahrung des jeweils Fremden. So wie ich Eis taktil nicht wahrnehmen kann, weil seine Oberfläche sich bei Berührung sofort in Wasser verwandelt, kann ich - so scheint es - Fremdes nicht erfahren, ohne daß es mir vertraut wird, ohne daß es also seine Fremdheit verliert (10). Dieser begriffslogischen Konstruktion korrespondiert ein gesellschaftspolitischer Optimismus, der interkulturelle Distanz prinzipiell für überbrückbar, Konflikte prinzipiell für lösbar hält - durch good will, Neugier und Aufeinanderzugehen. Dem stehen Erfahrungen entgegen wie die, daß Fremdheit sich durch Kennenlernen überhaupt erst herstellen und durchaus auch vertiefen kann - wie könnten Ehepaare sich sonst voneinander entfremden? - und daß das Eindringen in eine fremde Kultur oft zu Erlebnissen des bis hierher und nicht weiter führt (11). In solchen Fällen ist Fremdheit ein Beziehungsverhältnis, das sich durch Nähe nicht abbaut, sondern sogar noch intensiviert (12). Das kann man übrigens auch als eine pädagogische Chance sehen, denn interkulturelles Lernen muß sich erst dann wirklich bewähren, wenn es mit dem Befremdlichen und in seiner Fremdheit nicht mehr Auflösbaren konfrontiert wird oder wenn Aneignungsversuche scheitern (13). Andererseits kann das zielgerichtete Handeln im Erfahrungsprozeß gerade dahin tendieren, kumuliertes Wissen nicht zu erweitern, den Erfahrungsschatz nicht anzutasten, und zwar entgegen allem, was die Wirklichkeit an Erfahrungsmöglichkeiten bereithält. Dazu muß man nicht einmal darauf aus sein, bestimmte Erfahrungen zu vermeiden: es genügt, sie umzudeuten. Wenn man will, kann man Fremdheit auch festschreiben und konservieren, weil man sie braucht: als Feindbild, zur Selbstbestätigung und Selbstergänzung, oder auch nur als Kolorit und Erlebnisquelle. Husserls paradoxe Formel von der bewährbaren Zugänglichkeit des originär Unzugänglichen bekäme unter solchen Aspekten einen besonderen Sinn: Wir halten das Fremde künstlich unzugänglich, indem wir seine Zugänglichkeit selbst definieren.

Es ist klar, daß ein Verständnis von Erfahrung, das sich vom Bild des Entdeckungsreisenden herleitet, der widersprüchlichen Komplexität von Fremderfahrung nicht gerecht wird (14). Denn Fremderfahrungen sind mit der Metapher vom Tilgen weißer Flecken auf der Landkarte nicht zu erfassen, weil sie - wie alle Erfahrungen im Sinne von Kaisers Definition - pragmatisch motiviert sind und immer schon an frühere Erfahrungen anknüpfen. Wir bewegen uns nicht in der Fremde, sondern in unserer Fremde, fast möchte man sagen: in der uns vertrauten Fremde. Wie ist diese Bewegung zu charakterisieren? Gibt es gegenüber dem Fremden - und also auch gegenüber unserer fremden Musik - charakteristische Erfahrungsweisen?

Ortfried Schöffter (15) hat solche Erfahrungsmöglichkeiten - als Modi des Fremderlebens - in einer subtilen Analyse dargestellt. Daran locker anknüpfend sei hier versucht, Modi musikbezogener bzw. musikalischer Erfahrung als Fremderfahrung (16) voneinander abzuheben. Die Beispiele stammen vor allem aus der Beschäftigung des Autors mit Musik aus Westafrika - vor dem Hintergrund der musikdidaktischen Diskussion zu Problemen interkulturellen Lernens (17).

1. Das Fremde als Teil einer übergreifenden Einheit. Tat twam asi! (Sieh, das Fremde ist ganz wie du!) Der vedische Spruch beschwört die Allverwandtschaft des Mannigfaltigen, den gemeinsamen Urgrund des nur oberflächlich Verschiedenen und einander Fremden. Diese Perspektive prägte Goethes Verhältnis zu seinem persischen alter ego Hafis, Rückerts Wendung zu den Brahmanen und Herders Asien-Faszination, wobei das Fremde zugleich, als „abgetrennte Ursprünglichkeit“, zum Eigenen in ein Verhältnis spannungsreicher Verbundenheit trat, die es (das Fremde) „über Affinität, Verständnis, Einfühlung, Solidarität, Liebe, Mitleid oder Empathie als prinzipiell verstehbar erscheinen (ließ), ohne dabei die Grenzlinie vernachlässigen oder leugnen zu müssen“ (18). Es ist eine Grundperspektive der Ethnologie, der im Konzert der Wissenschaften ja ursprünglich der Part zufiel, die am weitesten entfernten Kulturen zu erforschen - die ihr unter anderem nach dem Kriterium der Schriftlosigkeit zugeordnet wurden, daher am meisten von unserer Kultur unterschieden waren und damit methodisch den Vergleich und die Suche nach einer gemeinsamen anthropologischen Basis, nach einer psychischen, physischen und kulturellen Einheit der Menschheit nahelegten (19).

Dieser Erfahrungsmodus konstituiert ein spannungsreiches Feld von Ähnlichkeiten und Korrespondenzen, das sicherlich zugleich das wichtigste Erfahrungsfeld interkulturellen Lernens abgibt, auch im ästhetischen Bereich. Vergleiche von Instrumenten, Liedern und Tänzen, von Bräuchen zu vergleichbaren Anlässen (Ernte, Taufe, Heirat), die hinter allen Unterschieden Gemeinsames erkennen lassen, die Einsicht in die grundsätzliche Funktionalität von Musik für die Gemeinschaft gehören hierher (20). Erfahrung vollzieht sich nach dem Modus des Wiederfindens. Was im ersten Kontakt chaotisch und regellos, undurchschaubar und undurchhörbar, in seiner Fremdheit faszinierend, vielleicht aber auch abstoßend wirkt, erweist sich allmählich als Variante von Bekanntem und Vertrautem: Initiationsrituale gibt es auch bei uns, die Kora der westafrikanischen Griots ist eine Harfe, ekstatische Trommelrhythmen wirken gerade deshalb so elektrisierend, weil sie strengen Ablaufregeln folgen, ein Fest mit Musik und Tanz ist kein Naturereignis, vielmehr fließen hier die Ergebnisse langer und intensiver Lernprozesse zusammen. Auch im menschlichen Kontakt kann ich die Möglichkeit des Wiedererkennens erfahren. Der andere, der mir zunächst vorkam wie ein Wesen von einem anderen Stern, ist mir ähnlich: Wir können uns verständigen und ineinander spiegeln - sogar dann, wenn wir keine gemeinsame Sprache sprechen. Solche Erfahrungen führen vielleicht zu einem stabilen Vertrauen in die prinzipielle Verstehbarkeit des Fremden - und erleichtern es dann auch, die nicht mehr verstehbaren und in ihrer Fremdheit nicht aufzulösenden Seiten des Anderen in den Blick zu nehmen.

2. Das Fremde als Gegenbild. Der pragmatische Kern der Fremderfahrung zeigt sich am deutlichsten da, wo das Fremde als Folie des Eigenen fungieren muß. Dabei geht es dann nur noch darum, diejenigen Züge an ihm hervorzuheben und immer neu zur Erfahrung zu bringen, die scheinbar oder tatsächlich mit dem Eigenen kontrastieren. In negativer Akzentuierung wird das Fremde zum Abartigen, Artfremden, Auszugrenzenden, auf das die Gefährdung der Integrität des Eigenen projiziert wird. „Die für die Ordnungsstruktur der Einheit und Integrität charakteristische Metaphorik von Reinheit, Unvermischtheit, innerer Stärke und Gesundheit tendiert dazu, dem Fremdartigen daher auch die Konnotation von Vermischung, Unreinheit, Gift und Schmutz zuzuweisen. Dies gilt vor allem, wenn die innere Ordnung der Eigenheit noch nicht gesichert oder im Innen-Außen-Verhältnis durch ‘Überfremdung’ gefährdet erscheint.“ (21) Dieser Erfahrungsmodus wird erkennbar in aggressiver Abwehr und Abwertung (z.B. auch von Schülern gegenüber „außereuropäischer Musik“ als Unterrichtsthema) oder, abgemildert, in Geringschätzung und Gleichgültigkeit gegenüber dem „Primitiven“, mit dem die Beschäftigung nicht lohnt (eine Haltung, die auch unter Lehrern und Wissenschaftlern verbreitet ist, entgegen allfälligen

Bekanntnissen zu multikultureller Aufgeschlossenheit und Toleranz). (22) Er wird auch deutlich in unterschwelliger Abwertung des Fremden bei oberflächlich wissenschaftlich-neutraler Darstellung, wie Irmgard Sollinger es in einer lesenswerten Arbeit über Rassismus und Eurozentrismus in Musiklehrbüchern der Sekundarstufe I herausanalysiert hat.

Fremderfahrung als Kontrasterfahrung existiert daneben aber auch in einer Variante, die das Eigene negativ und das Fremde positiv - gelegentlich sogar als Utopie - akzentuiert. In afrikanischer Musik manifestiert sich in dieser Sicht die in unserer eigenen Kultur tabuisierte und verlorengegangene Körperlichkeit und Ganzheitlichkeit des Musizierens, aktives Musikerleben in der Gemeinschaft statt individuell isolierter Rezeption und Arbeitsteilung zwischen Komponisten, Interpreten und Publikum, direkter Ausdruck und immer erneute kollektiv-therapeutische Regeneration der Lebensenergie, die der Zivilisationsprozeß bei uns zunehmend aufzehrt und die uns auch der abgespaltene, professionalisierte Kunstbetrieb nicht zurückgibt. Das Fremde steht in diesem Erfahrungsmodus für die verlorengegangene natürliche Integrität des Lebens, die es wiederzugewinnen gilt - und sei es um den Preis der Abwendung von der eigenen kulturellen Biographie. Es ist im Grunde eine romantische Haltung, die das Heil in der zeitlichen und räumlichen Ferne sucht, in einem verlorenen, aber vielleicht doch noch irgendwo existierenden Paradies. In ihren zivilisations- und kulturkritischen Strebungen ist sie nicht weit entfernt von der deutschen Jugendbewegung, die sich in der Figur des reisenden Südseehäuptlings Tuiavii aus Tiavea einen personifizierten Heile-Welt-Traum schuf, in dessen satirischer Perspektive die Verrücktheiten des „weißen Mannes“, die Degenerationen der europäischen Kultur umso krasser hervortraten (23).

Aber auch in ihrer idealisierenden Version - die in der Tradition Rousseaus und des Mythos vom edlen Wilden zu sehen

ist (24) - produziert die Wahrnehmung des Fremden als Gegenbild des Eigenen ein einseitiges und reduziertes Bild des Anderen (25). So wie der Pauschalreisende Regreß fordert, wenn die Realität nicht den Katalogfotos von unberührten Stränden, kristallklarem Wasser und maskierter Folklore zum Halbpensions-Menü entspricht, besteht der idealisierende Erfahrungsmodus auf einem Bild dessen, was er für Tradition hält. Damit instrumentalisiert er das Fremde für die eigenen Bedürfnisse. „Die anderen werden nicht in ihrer Unvergleichlichkeit wahrgenommen, sondern sie sind das, was man selbst nicht ist“ (26). Heute werden gerne die Veränderungen - auch die kulturellen Veränderungen - ausgeblendet, die das Vordringen westlicher Lebensform in den Ländern der Dritten Welt bewirkt (typische Erfahrung: ein Schulbuchredakteur weist das Foto eines afrikanischen Trommlers zurück, dessen Hemd ein Bill-Clinton-Porträt zielt).

Dabei werden möglicherweise gerade diese - von uns mitbewirkten - Veränderungen in absehbarer Zeit das Ende der Kulturen bedeuten, die wir uns zum eigenen Gebrauch so gern zurecht-idealisieren. Insofern kann es außerordentlich heilsam sein, einmal selbst in ein westafrikanisches Land zu fahren und die Überreste solcher Mythen in Augenschein zu nehmen. Der englische Ethnologe Nigel Barley (27 - Traumatische Tropen, Notizen aus meiner Lehmhütte) - einer der auszog, Feldstudien bei „seiner“ Ethnie zu treiben, und der statt unberührter Kulturen unerwartete Kalamitäten, nicht zuletzt eine Superbürokratie mit hunderten von Antragsformularen, undurchsichtigen und langwierigen Entscheidungsprozeduren und Stempeln hier und Stempeln da vorfand - hat solchem Erkenntnisinteresse den Reiseweg gewiesen.

3. Das Fremde als Ergänzung. Fremderfahrung ermöglicht Selbsterfahrung aber auch in einem anderen Sinne als dem einer fundamentalen Negation des Eigenen, nämlich „im Sinne eines Aufdeckens von Lücken, Fehlstellen oder, wenn man will, auch von ‘Fehlern’... Die daraus entstehende Faszination des Fremden... (begründet sich in einem Deutungsmuster) aus Informationsbedarf, Abwechslungsbedürfnis, Neugierde und Wissenstransfer“ (28). Ein Beispiel: Im Lichte von Erfahrungen mit der schriftlosen Tradierung afrikanischer Musik, etwa mit dem „notenfreien“ Erlernen eines Instruments und der dafür bestimmten Musik, erscheint einem die abendländische Errungenschaft der Notation (ohne die es freilich

Schubert, Schönberg und Schostakowitsch nicht gäbe) durchaus als ambivalent. Denn in schriftlosen Kulturen gibt es Erscheinungen, die unmittelbar mit den dort üblichen Methoden der Tradierung zu tun haben und die unserer Kultur mit dem Durchbruch der Notenschrift fast vollständig abhanden gekommen sind: das Musizieren mit dem ganzen Körper, die Beherrschung des gesamten Repertoires durch alle Angehörigen der Kulturgemeinschaft, die Fähigkeit zum spontanen, kollektiven und situationsbezogenen Improvisieren (performance composition - 29), ein anderes Konzept von Verfügung über das Gelernte (das man nicht nur auswendig, sondern sozusagen auch inwendig beherrscht). Jedes strukturelle Detail wird im Lernprozeß körperlich, emotional und kognitiv durchdrungen und in einer Weise angeeignet, daß der Körper zur Partitur wird. Musiker, die es einmal erlebt haben, bezeugen, daß diese Art des Lernens nicht ohne Folgen für ihr Lernverhalten und ihr Musizieren auf Klavier, Geige oder Klarinette geblieben ist - und was sich da verändert hat, liegt durchaus auf der Linie pädagogischer Konzepte, die den falschen Umgang mit der Notation, mit dem Körper und mit der musikalischen Imagination beim Musizieren und Musizieren korrigieren wollen (30). Daß Schriftlosigkeit nicht nur ein defizitärer Zustand ist, wußte schon - oder wenn man so will, wußte noch der Sokrates des Platonischen Phaidros. Die Erfindung der Schrift, so argumentiert Sokrates dort, „wird den Seelen der Lernenden vielmehr Vergessenheit einflößen aus Vernachlässigung der Erinnerung, weil sie im Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittels fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden. Nicht also für die Erinnerung, sondern nur für das Erinnern hast du ein Mittel erfunden (gemeint ist die Erfindung der Schrift), und von der Weisheit bringst du den Lehrlingen nur den Schein bei, nicht die Sache selbst" (31). Das Beispiel eröffnet Perspektiven für eine bestimmte Form kultureller Entwicklung. Wendet man Piagets Modell eines Wechsels von Akkomodation und Assimilation in der individuellen Entwicklung auf ganze Kulturen an, dann, so meint Ortfried Schöffter, läßt sich womöglich der Stand eines kulturellen Sinnsystems danach beurteilen, „inwieweit und auf welche Weise es in der Lage ist, ‘relevante Fremdheit’ für sich zu entdecken und sich über Selbstveränderung anzueignen" (32) - sich also im Sinne von Akkomodation weiterzuentwickeln, und nicht nur das Fremde durch Assimilation zu neutralisieren (33). Für den überschaubaren Bereich der Musikpädagogik hat Volker Schütz immer wieder Modelle für ein signifikantes Lernen in dieser Richtung vorgelegt - Modelle des Sich-Erschließens von Standards afrikanischen Musizierens, die nicht nur auf afrikanische Musik anwendbar sind (34).

4. Das Fremde als Komplementarität. Man kann allerdings finden, daß auch der Erfahrungsmodus, der das Fremde als Möglichkeit der Selbstergänzung auffaßt, nicht wirklich auf das Verstehen des Fremden, auf Austausch gerichtet ist. Ist es nicht vielmehr der einseitige Versuch, die kulturellen Fremdheitsressourcen der Menschheit zu verbrauchen wie fossile Energien? Denn auch in dieser Perspektive bleibt für die Auseinandersetzung mit dem Fremden die Fixierung auf unseren Standpunkt, auf unsere Bedürfnisse entscheidend. So wie vieles, das unter dem Titel World Music Eingang in die Pop-Musik gefunden hat, auf die bloße Anreicherung mit exotischem Kolorit hinausläuft, kann man Selbstergänzung im dargestellten Sinne als eine Form der Bereicherung sehen - wobei der Reichtum, der da kommt, nicht unbedingt zurückfließt. Wir greifen mit unserer Nachfrage in die kulturellen Systeme der Dritten Welt in einer Weise ein, die deren Existenzgrundlagen nur noch weiter schwächt: Afrikanische Musiker, die zu Trommel- und Tanzworkshops und zu Konzerten nach Europa und Amerika engagiert werden, sind kaum noch motiviert, dörfliche Traditionen weiter zu pflegen; sie entwickeln ein völlig anderes professionelles Selbstverständnis, das sich auf die Zurückbleibenden überträgt - jeder träumt nun von seiner eigenen Europatournee. Die kulturelle Tradierung - als schriftlose besonders gefährdet - wird schon heute vielfach unterbrochen. „Wenn in Afrika ein Greis stirbt, brennt eine Bibliothek" (35) - dieser Ausspruch des Philosophen Amadou Hampâté Bâ aus Mali gilt vor allem auch für die Musikbibliotheken. Das sind wahrscheinlich irreversible Prozesse. Zumindest aber könnte man erwarten, daß die reichen Länder für den musikalischen Reichtum, den sie sich da aneignen, in sinnvoller Weise auch aufkommen: beispielsweise durch eine auswärtige Kulturpolitik, die den betroffenen Ländern Hilfe zur Selbsthilfe beim Aufbau von Dokumentations- und Ausbildungsinstituten oder -netzwerken bereitstellt. Stattdessen sind die wenigen Ansätze, auch nur bei uns ein Bewußtsein für

diese Probleme zu schaffen, selbst gefährdet, wie die Schließung des Berliner Instituts für Traditionelle Musik zeigt - für eine lumpige halbe Million im Jahr, die der Berliner Senat damit einspart, während das Polizeiorchester (zweifelloso ein einsamer Höhepunkt abendländischer Musikkultur) Jahr für Jahr unangefochten vier Millionen verbrauchen darf. Die Formulierung Unsere fremde Musik will auch sagen, daß hier eine Verantwortung wahrzunehmen ist.

Ich möchte zum Schluß in diesem Zusammenhang noch ein Wort sagen zu unserem selbstverständlichen Anspruch des interkulturellen Verstehens. Als Johann Georg Hamann sich wieder einmal mißverstanden fühlte, schrieb er an Immanuel Kant: „Sie müssen schon mich fragen, nicht sich, wenn Sie mich verstehen wollen.“ Wolf Lepenies, der diesen Satz zitiert, fügt hinzu: „Gegenüber den außereuropäischen Gesellschaften sollte die westliche Moderne diesen Ratschlag schleunigst befolgen.“ (36) Allerdings ist das Verstehenwollen nicht schon die Garantie dafür, daß man am Ende tatsächlich auch versteht. Vom Tanz der starken Männer bei den Malinké in Guinea wird berichtet:

„Vor Beginn eines dununba-Festes treffen sich die Trommler vor dem Haus des Solisten (djembéfola). Als Ankündigung für das Fest wird eine kurze Zeit der Rhythmus dununbè gespielt... Dies ist das Zeichen für die unverheirateten Mädchen, sich zum Tanzplatz des Dorfes (barra) zu begeben, wo sie die Trommler mit Singen und Klatschen begleiten werden. Während die Trommler den Rhythmus ein drittes Mal spielen, bewegen sie sich auf den Tanzplatz zu.. Mädchen, die sich bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht am Tanzplatz eingefunden haben, werden mit fünf leichten Peitschenschlägen auf die Beine bestraft. Während des ganzen Festes tanzt ein merkwürdig anmutender Mann, mit einem Affenfell bekleidet, außen um den Tanzplatz.“ - „Wenn einer der Jungen aus der jüngeren Gruppe in die Gruppe der Älteren eindringen möchte, verläßt er seinen Kreis und tanzt rückwärts. Trifft er schließlich auf den Leiter der anderen Gruppe, so fragt dieser ihn: „Wohin?“ Die Antwort lautet: „Das ist auf dem Rücken eingezeichnet!“ Ein wechselseitiges Auspeitschen beginnt, das entweder zur Anerkennung oder zur Zurückweisung des Jungen durch die ältere Gruppe führt. Auf jeden Fall machen die anwesenden Männer, denen der Mut des Jungen imponiert, dem Test ein Ende“. (37)

An solchen Beispielen wird deutlich „daß es externe Bereiche gibt, die prinzipiell nicht aneignungsfähig sind und daher realistischerweise (und nicht nur aus ethischer Überzeugung) in ihrem autonomen Eigenwert respektiert werden müssen“ und daß in solchen Fällen „ein Aufrechterhalten des Anspruchs auf integrative Vereinnahmung zu einer problematischen Illusion führt, weil dies gerade der besonderen Beziehung des ‘Anderen’ als für mich prinzipiell Fremdem nicht gerecht wird“ (38). Der Anspruch grenzenlosen Verstehens, die Hoffnung auf unbeschränkte Möglichkeiten des Aneignens und der Selbstergänzung müssen zu Enttäuschungen führen, wenn das Inkommensurable tatsächlich in den Blick kommt und sich dem Zugriff sperrt. Wenn die vertrauten Erfahrungs- und Bewältigungsmuster versagen, wenn wir das wirklich Fremde als Befremdliches nicht dem (feindlichen oder idealisierenden) Gegenbild zuschlagen wollen, es aber auch nicht in einem imaginären Urgrund von Allverwandtschaft auflösen können, wird uns eine besondere schwierige Leistung abverlangt (besonders schwierig für uns Deutsche, die wir weniger Erfahrungen im Umgang mit Einwanderern und mit anderen Kulturen haben als andere Länder): die Leistung, das Fremde als Fremdes zu belassen, ohne bestimmte Grundwerte unserer Gesellschaft - die eigene Sprache, die Menschenrechte, die Rechtsordnung - in ihrer Verbindlichkeit zu relativieren (39). Vielleicht verhilft dazu, wie Ethnologen meinen (40), nur ein bewußter Eurozentrismus, die klare Erkenntnis unserer Verwurzelung in unserer eigenen Kultur und ein besseres Gespür für unsere Abhängigkeit von den eigenen kulturellen Normen im Denken, Empfinden und Handeln. Die Musik zum dununba-Fest der Malinké wäre dann allerdings nicht mehr unbedingt unsere fremde Musik.

* Antrittsvorlesung in der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln am 29. Januar 1999. Auch erschienen in: Martin Pfeffer u.a. (Hg.): Systematische Musikpädagogik oder: Die Lust am musikpädagogisch geleiteten Nachdenken. Augsburg (Wißner) 1998

- (1) Bernhard Waldenfels: Phänomenologie als Xenologie. Das Paradox einer Wissenschaft vom Fremden. In: Ders.: Studien zur Phänomenologie des Fremden 1. Frankfurt 1997, S. 96
- (2) s. hierzu Karl-Heinz Kohl: Ethnologie - die Wissenschaft vom kulturell Fremden. München 1993, S. 17 ff (Kapitel „Wilde, Primitive und Naturvölker)
- (3) Janheinz Jahn stellte in den 50er Jahren dar, daß ein großer Teil der höfischen Tänze der Renaissance- und Barockzeit ursprünglich afrikanische Tänze waren und über Mittelamerika und Spanien nach Europa gelangten. J.J.: Muntu. Die neoafrikanische Kultur. Neudruck Bremen 1995
- (4) Edmund Husserl: Husserliana Bd.1. Den Haag/Dordrecht 1950, S. 144, z.n. Bernhard Waldenfels: Phänomenologie als Xenologie. In: B.W.: Topographie des Fremden. Frankfurt 1997, S. 90
- (5) Siegmund Helms: Außereuropäische Musik. Wiesbaden 1974
- (6) vgl. Georg Auernheimer: Einführung in die interkulturelle Erziehung. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage. Darmstadt 1995. Reinhard Böhle (Hg.): Möglichkeiten der Interkulturellen Ästhetischen Erziehung in Theorie und Praxis. Frankfurt/M. 1993. Ders. (Hg): Aspekte und Formen Interkultureller Musikerziehung. Frankfurt/M. 1996.
- (7) z.B. Volker Schütz: Musik in Schwarzafrika. Oldershausen 1992. Famoudou Konaté/Thomas Ott: Rhythmen und Lieder aus Guinea. Oldershausen 1997
- (8) Ich beziehe mich hier unter den diversen Veröffentlichungen Kaisers zu diesem Thema vor allem auf: Zur Entstehung und Erscheinungsform „Musikalischer Erfahrung". In: Hermann J. Kaiser u.a.: Vom pädagogischen Umgang mit Musik. Mainz 1993
- (9) a.a.o. S. 171
- (10) Waldenfels (s.o. Anm. 3, S. 95ff) spricht vom Paradox einer Wissenschaft vom Fremden: „ Der Logos des Fremden oowürde das Phänomen des Fremden durch Logifizierung auszehren. Die Phänomenologie als Xenologie wäre eine Wissenschaft, die mit ihrem Gegenstand sich selbst auflösen würde. Das Xenon wäre das Produkt einer Entfremdung, das mit der Wiederaneignung des Entfremdeten dahinschwände wie der Schnee in der Sonne."
- (11) Ein krasses Beispiel ist die in vielen afrikanischen Kulturen immer noch übliche Beschneidung der Mädchen.
- (12) Ortfried Schäffter: Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit. In: O.S. (Hg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen 1991, S. 11
- (13) Der Autor hat solche - auch unmittelbar musikbezogenen - Erfahrungen dargestellt in: Thomas Ott: Rhythmische Vexierspiele. Dununbè - der „Tanz der starken Männer" bei den Malinké in Guinea. In: Musik und Unterricht Mai 1998 (Themenheft Musik anderer Kulturen).
- (14) Überhaupt drohen Begriffsdefinitionen immer dann in die Irre zu gehen, wenn sie den etymologischen Wortgehalt ausmalen. Der Sinn von „Erfahrung" hat ja heute überhaupt nichts mehr mit irgendeinem Herumfahren zu tun.
- (15) s. Anm. 11

- (16) Kaiser, a.a.O. unterscheidet musikbezogene Erfahrung (die er der Erfahrung als Prozeß zuordnet und die kontextuelle Erfahrungsgehalte einbezieht) von musikalischer Erfahrung (die dem sedimentierten Ergebnis zugehört).
- (17) s. Konaté/Ott (Anm. 7) und Böhle (Anm. 6)
- (18) Schaeffter, a.a.O., S. 16
- (19) Kohl, a.a.O., S. 26
- (20) Für türkische Musik hat Irmgard Merkt hier Unterrichtsmaterialien vorgelegt. I.M.: Deutsch-türkische Musikpädagogik. Berlin 1983. Dies.: Türkische Musik. Arbeitsheft mit Musikkassette. Stuttgart 1985
- (21) Schäffter, a.a.O., S. 19
- (22) Zur Herkunft der Vorstellung vom Primitiven s. Kohl, a.a.O. (Anm. 1) Wie sehr abwertende Einstellungen auch unterschwellig in „gutgemeinte“ Darstellungen des Fremden einfließen können, hat Irmgard Sollinger an Musiklehrbüchern für allgemeinbildende Schulen aufgezeigt: „Da laß dich nicht ruhig nieder!“ Rassismus und Eurozentrismus in Musikbüchern der Sekundarstufe I. Frankfurt 1994
- (23) Der Papalagi. Die Reden des Südseehäuptlings Tuiavii aus Tiavea. Neudruck Zürich 1977.
- (24) vgl. Kohl, a.a.O., S. 19
- (25) Schäffter, a.a.O., S. 21 ff
- (26) Petra Dietzsche: Das Erstaunen über das Fremde. Frankfurt 1984, z.n. Schäffter, a.a.O., S. 22
- (27) Nigel Barley: Traurige Tropen. Notizen aus meiner Lehmhütte. München 1985
- (28) Schäffter, a.a.O., S. 23
- (29) Der nigerianische Musikwissenschaftler Meki Nzewi hat diese Zusammenhänge auch unter dem Gesichtspunkt der typischen Lernprozesse dargestellt in: M.N.: Teaching and Learning in African Cultures. In: Johannes Bähr/Volker Schütz (Hg.): Musikunterricht heute. Oldershausen 1997
- (30) Joachim Geiger: Körperbewußtsein und Instrumentalpraxis. Methoden und Möglichkeiten von Körpererfahrung im Unterricht, beim Üben und beim Spielen. Augsburg 1996. Andrea Klaffke: Die Ideen Heinrich Jacobys und ihre Bedeutung für den heutigen Musikunterricht. Augsburg 1997
- (31) Platon, Phaidros. Zwiegespräch über die Redekunst. 274 C
- (32) Schäffter, a.a.O., S. 23
- (33) Der Philosoph Wolfgang Welsch hat angesichts der Zugänglichkeit von kulturellen Gehalten jeglicher Provenienz davon gesprochen, wir alle seien bereits „kulturelle Mischlinge“. S. Volker Schütz: Über das außergewöhnliche Interesse von Musikpädagogen an schwarzafrikanischer Musikkultur. In: Reinhard Böhle (Hg.): Aspekte und Formen Interkultureller Musikerziehung. a.a.O. (s.o. Anm. 5)
- (34) Volker Schütz: Chancen und Grenzen der schulischen Auseinandersetzung mit traditionellen Musikkulturen in Schwarzafrika. In: V.S. (Hg.): Musikunterricht heute. Oldershausen 1996

- (35) Amadou Hampâté Bâ: Jäger des Wortes.eine Kindheit in Westafrika. Wuppertal 1993, Umschlagseite 2. Vgl. auch Artur Simon: Gedanken aus einer globalen Werkstatt. In: Thomas Ott/Heinz von Loesch (Hg.): Musik befragt - Musik vermittelt. Peter Rummenhölter zum 60. Geburtstag. Augsburg 1996
- (36) Wolf Lepenies: Das Ende der Überheblichkeit. Wir brauchen eine neue Kulturpolitik: Statt fremde Gesellschaften zu belehren, müssen wir bereit sein, von ihnen zu lernen. In: DIE ZEIT Nr. 48/1995, S. 62
- (37) Johannes Beer: Trommelrhythmen der Malinké-Hamana/Guinea. In: Beiheft zu: Rhythmen der Malinké (Guinea). Museum Collection Berlin, CD 18. Editor: Artur Simon. Abteilung Musikethnologie Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1991, S. 18 f . Und : Beiheft zu: Mamady Keita: Hamanah. Fonti Musicali traditions du Monde fmd 211, S. 3f (Übs. Th. O.)
- (38) Schäffter, a.a.O., S. 26
- (39) Ähnlich argumentiert die langjährige Referentin der Ausländerbeauftragten bei der Deutschen Bundesregierung in einer Analyse typischer Klischeebildungen des deutschen Fernsehens zum Problem der Zugewanderten. Beate Winkler: Am liebsten schwer betroffen. In: DIE ZEIT Nr. 50/1997, S. 86
- (40) Schäffter, a.a.O., S. 28