

Dekonstruktion veralteter Machtstrukturen?

Überlegungen zu chauvinistischen und kolonialistischen Machtstrukturen und die Frage nach der Weiblichkeit der Kunst

Neokonservative politische Entwicklungen der letzten Jahre und die Ausbreitung der subversiven digitalen sozialen Netzwerke mit extremistischem Gedankengut, wie die “Involuntary celibate (Incel)”¹ und “Men going their own way (MGTOW)”² Bewegungen indigrierter, Frauen hassender Männer, verdeutlichen immer dringlicher die Notwendigkeit, sich auch als Kunstschaffende mit diesen Themen im Rahmen des Prozesses der Entstehung von Kunstwerken, hier der Musik, auseinanderzusetzen. Im Folgenden wird überlegt wie sich in vergangenen Zeiten Musikschafter gegenüber Machtstrukturen positioniert haben und welcher Modus operandi für zeitgenössische Kompositionstechniken heute entwickelt werden kann, um bereits im Schaffensprozess kritisch und sensibel mit hierarchischen Traditionen der westlichen Musik umgehen zu können. Welche inhärenten Machtstrukturen sind in abstrakt-musikalischer Symbolik vorhanden? Wie lassen sich problematische hierarchische Strukturen alter Zeiten durchbrechen, um neue Interpretationsansätze zu finden?

Im folgenden Beitrag stelle ich als Kunstschafter, Komponistin und Pianistin, Überlegungen zu Möglichkeiten der Dekonstruktion und Neuinterpretation, nicht aber Destruktion, veralteter Hierarchien in der musikalischen Symbolik dar, mit dem Ziel einer ästhetischen Inklusivität. Hierbei wird traditionelle Symbolik zugelassen in dem sie reinterpretiert und mit neuer Bedeutung rekonstruiert wird und kreative Impulse nicht in kultur-strukturelle Grenzen gezwängt werden. Facettenreich in Herkunft und Bildung sowie vielfältig in der professionellen Tätigkeit, bin ich geprägt von einer Vielzahl von perspektivischen Sichtweisen, die sich in diesen Gedanken zum Umgang mit Machtstrukturen bemerkbar machen und dadurch eine offene Grundlage für bewegliche Überlegungen schaffen.

Zur Ausarbeitung dieser neuen künstlerischen Denk- und Aktionschronologien soll ein Überdenken einiger chauvinistischer und kolonialistischer Machtstrukturen in der künstlerischen Historiographie der Musik helfen, sich klar zu werden über die Parallelen zur Kunst selbst und ihren Stellenwert in der Gesellschaft. Die Intersektion in meinen Überlegungen konstituiert ein hypothesiertes Gleichnis zwischen der Rolle der Unterdrückten (Menschen) und dem Umgang der Gesellschaft als gros mit der Kunst als solches, die ebenfalls hierarchisch als subaltern gewertet wird im Vergleich mit materialistischen gewinn-bringenden Berufen oder Beschäftigungen. Die jüngsten politischen Ereignisse in Großbritannien zeigen diesen Ansatz

auf schmerzhaft banale Weise auf. Im aktuellen Wettbewerb um die Spitzenposition in der konservativen “Tory” Partei versprechen Anwärter*innen Rishi Sunak und Liz Truss den gezielten Abbau der Förderung derjenigen höheren Bildung, die zu künstlerischen, möglicherweise finanziell nicht lukrativen, Berufen führt. Trotz der miserablen finanziellen Honorierung wird aber die Krankenpflege ausgenommen, weil sie “dem allgemeinen sozialen Wohl der Gesellschaft dient”. Diese Kurzsichtigkeit ignoriert bei diesem modus operandi, dass auch die Künste seit Anbeginn ihrer selbst die Rolle der Sicherung der geistigen Gesundheit, der kritischen Beobachtung und Empathiefähigkeit für die Gesellschaft erfüllt hat. Bereits vor seiner Kandidatur stellte Sunak im Herbst 2020 die Kampagne “Job Support Scheme” vor, in dem von der Unterstützung für “only viable”, also nur rentable Beschäftigungen die Rede war. In einer großen nationalen Werbekampagne schlug er vor, dass sämtliche Kunstschaffende sich umschulen sollten,³ um vermeintlich produktive wertvolle Mitglieder der Gesellschaft zu werden.

Die Rolle der “schönen Künste”⁴ in der Gesellschaft ist seit jeher prekär und schwer zu bestimmen. Der hellenische Kunstgedanke definiert bereits um die dreihundert Jahre vor der christlichen Zeitrechnung die Zuwendung zum Ästhetischen und das Schaffen von Formen, die als schön und Verschönerung gegenüber dem Alltag wahrgenommen werden können und sich über das “bloß Leibliche” erheben.⁵ Darstellungen des “Schönen” durch künstlerische Repräsentationen des weiblichen Körpers, unter anderem zur Symbolisierung mystischer Figuren wie der Göttinnengestalten Venus, Helena, oder der Mythos der Loreley, hat in eurozentrischer Kunstgeschichte seit jeher das Weibliche summiert und in unabdingbaren Zusammenhang gebracht mit der Objektivierung und Mystifizierung des Frauenkörpers. Solche Darstellungsnarrativen finden sich größtenteils in bildender Kunst und in Formen der Musik mit Text, in Oper, Musiktheater, und Kunstlied.

Bei instrumentaler Musik hingegen wäre die Ablösung von deutlichen Sinngebungsformen wie Bild und Wort in abstrakte Bedeutungsnetze der Instrumentalmusik (und später in der elektronischen Musik) zwar möglich, um ein Entkommen aus der historischen Narrative der Frau als Objekt zu bewerkstelligen, aber diese Form des künstlerischen Ausdrucks hat Jahrhunderte hindurch nicht die Macht gehabt, die weibliche Objektivierung und daraus entstehende Unterwerfung aufzulösen bis hin zum Gender-blinden Kunstschaffen und -interpretieren.

Die Kunst, respektive die Musik, ist nicht nur im linguistischen Sinn weiblich, sondern, wurde historiografisch, sowohl ästhetisch als auch sozio-politisch, mit der Weiblichkeit als abstraktes Ideal der Schönheit, Liebe, Natürlichkeit in Zusammenhang gebracht. Sogar das all-

gemein verwendete Symbol für das Geschlecht Frau basiert auf dem Bildnis der Venus, der mythologischen Göttinnengestalt, die für Liebe, Schönheit und Philanthropie steht. Umgekehrt symbolisiert die männliche Gottesgestalt des Mars, die als Grundlage für das männliche Symbol steht, den Krieg.

In der Kunst- und Musikgeschichte wurde jahrhundertlang das Weibliche und die Frau als Objekt "abgebildet". Auch Elfriede Jelinek beschreibt provokativ die Frau als Abgebildete und den Mann als Abbildender.⁶ Es ist ebenfalls bemerkbar, dass die "abbildenden" Akteure in der Kunstszene Europas bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts fast ausschließlich nicht nur männlich sondern "weiß" waren.⁷ Es gilt also diese Verflechtung und sukzessive Verengung der hierarchischen Strukturen kritisch zu hinterfragen und mit künstlerischen Taten zu durchbrechen.

Wie können Künstler*innen Neuerungen erwirken und alte, unterdrückende Muster durchbrechen? Künstlerinnen wie Elfriede Jelinek und VALIE EXPORT tun dies in dem sie gewaltsam der männlich dominierten (Kunst-) Gesellschaft einen radikal kritisierenden Spiegel vorhalten. Sie zeigen ihnen in manchen ihrer Werke welchen Horror den Frauen als Unterdrückten angetan wurde, welche Narben sie hinterlassen und welche "Außenhärtung" (des Körpers) nötig ist zur Heilung oder einfach zum Überleben.⁸ Simone de Beauvoir, die als Vorreiter-Feministin bekannte Philosophin mit dem Namen der sogar "Schönheit sehen" bedeutet, bewunderte im Gespräch mit der Frauenrechtlerin Alice Schwarzer die graduale Weiterentwicklung der jüngeren Generationen von Frauen im Umgang mit Feminismus, beziehungsweise dem Streben nach Gleichberechtigung und -behandlung.⁹

Dieser Punkt verdeutlicht, dass es nicht um einen Vergleich geht zwischen reaktiver Kunst, die aufrütteln und manchmal erschrecken soll, und abstrakt agierender Kunst, die von innen heraus versucht, neue Semiotik organisch wachsen zu lassen. Die beiden künstlerischen Ansätze im Ringen gegen Unterdrückungen des Weiblichen oder anderen als subaltern behandelten Personen oder Subjekte ergänzen sich. Vielmehr steht im Mittelpunkt die fruchtbare Weiterentwicklung der revolutionären Vorarbeiten und Erfolge vorangegangener Feminist*innengenerationen und Postkolonialist*innen. Nur dort wo es – dank dieser jüngeren Geschichte und deren Held*innen – bereits so viel Freiraum zur (künstlerischen) Entfaltung gibt, kann eine kritische Weiterentwicklung der Denkweise und künstlerischen Handlungsweise programmiert und priorisiert werden. Aus der Freiheit heraus kann philosophiert werden. Nur dann können Strukturen erfolgreich hinterfragt und dekonstruiert werden. Insbesondere ist zu konstatieren, dass vor dem 20. Jahrhundert, und in erschreckend vielen Fällen noch weiterhin in der Jetztzeit, Konzepte wie das intellektuelle "Ich", "der große Denker", die Phi-

losophie, das Kreative, vorrangig den in patriarchalischen Strukturen erhobenen Personen, wie meist weißen Männern, überlassen wurde.

Deshalb stelle ich – als Komponistin, die in einer Welt des Männer-dominierten Vorrechts auf Intellektualität und Kreativität aufgewachsen ist – im Folgenden einige Gedanken darüber vor, wie Veränderungen musikalischer Strukturen zu Neuinterpretationen von bereits kritisch hinterfragten Machtverhältnissen in der musikalischen Ästhetik führen können.

Umgang mit chauvinistischen Machtstrukturen in der Musik am Beispiel eines

Liederzyklus

Mein Liederzyklus in halbszenischer Aufführung, *About female struggle and empowerment*¹⁰, aus den Jahren 2016 und 2017, versucht Parallelen zu ziehen zwischen gesellschaftlicher Missachtung der Frau und der als weiblich angesehenen Kunst respektive Musik.

Das erste Lied, *Machiavellian Kindness*, Szene 1 der Opern Artigen Erzählstruktur, beschreibt die Missachtung bis hin zur Misshandlung der Frau in der Gesellschaft. Der Textauszug stammt aus einem Theaterstück der Elisabethanischen Ära Englands von Christopher Marlowe.

Thou hast committed—
Fornication: but that was another country,
And besides, the wench is dead.¹¹

Dieser dreizeilige Textauszug wurde wiederum von T. S. Eliot, dem Dichter und Essayisten aus dem 20. Jahrhundert, für seine Trilogie, *Portrait of a Lady*, extrahiert und provokativ als Epilog an dessen Beginn gestellt. Jener Umgang mit Frauen, die Marlowe beschreibt, stellt sich historiographisch nicht nur als anti-feministisch, beziehungsweise chauvinistisch, dar sondern liegt im Grundkern der kolonialistischen Denkweise und dem krankhaften Suprematismus, sowohl “white suprematism” als auch “gender suprematism”.

Szene 2, das Lied *II. Chopin*, mit einem auf *Portrait of a Lady* basierenden Text, bietet das Abbild einer dekadenten Soiree der britischen Oberschicht des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In der Schlüsselrolle ist eine weibliche Figur, dargestellt im Bilde des romantischen Komponisten Frédéric Chopin, dessen Musik sie zu Gehör bringt. Thematisch wird die Respektlosigkeit bis hin zur Missachtung der als "das ewig Weibliche" interpretierten Kunst in der Gesellschaft behandelt. Die weibliche Singstimme spielt hier eine dekadente Dame der Gesellschaft, der* die* Musiker*in am Flügel, ebenfalls eine gender fluide Persona, die eine Doppelrolle als musikalische Begleitung der Szene und als Teil der Handlung spielt, repräsentiert und die (unterdrückte) konsumierte Kunst selbst repräsentiert. Während in Szene 1 der männliche Protagonist den machiavellistischen Chauvinisten und Mörder der Frau darstellt,

mutiert er in Szene 2 zu einem metrosexuellen Dandy, der mit der Dame um das schönste Haar wetteifert. Auch er beinhaltet damit eine Doppelrepräsentation der haltlosen Dekadenz der Oberschicht.

In Szene 3 liegt der Fokus auf der Dekonstruktion und Reinterpretation beider Texte aus Szene 1 und 2, und dem Einsatz eines Fehdehandschuhs, der sowohl dramaturgisch inszeniert wird als auch dazu dient, die Klaviersaiten während der experimentellen Produktion spezieller Klänge innerhalb des Flügels zu schützen. Männliche und weibliche Figuren interagieren als ambiguo Interpretationen binärer Geschlechterstrukturen, sowie als die Erzählenden und als abstrakte Entitäten. Thematisch steht hier im Fokus die Vergewaltigung des Weiblichen, auch der Kunst in der Gesellschaft, und der Versuch der (Selbst)Ermächtigung durch Vokalisieren des (weiblichen) Schweigens. Zuweilen nehmen die Figuren stark binäre Geschlechterrollen, in Doppelfunktion der Symbolik des Abstrakten, an. Der Bariton stellt einen machiavellischen Impresario dar sowie die brutal wirtschaftsorientierte moderne Gesellschaft, der Sopran verkörpert eine Dame der dekadenten Gesellschaft sowie die von der Gesellschaft als bloßes Ornament akzeptierte Kunst.



Abb. 1: Doppelrollen der Sänger*innen mit binärer Symbolik alter Machtstrukturen, Sopran und Bariton in Szene 3, Teresa Hoerl¹², Elias Arranz¹³.

Zum weiteren Verständnis werden in den folgenden Absätzen sowohl die literarischen Grundlagen als auch die kompositorische Umsetzung näher behandelt.

Verfahren der Ambiguität durch Textverfremdung

Die Texte dieser drei Lieder entstammen einem dekonstruktiven Verfahren, das auf verschiedene Textfragmente angewandt wurde, wobei einige unveränderte Zitate, einige freie assoziative Vokabeln und einige Wörter radikal auf einzelne Klänge reduziert wurden. Die Lieder sollen eher eine Atmosphäre vermitteln als eine wörtliche "Vertonung" bieten. Die Titel ergänzen den Text und die musikalischen Empfindungen auf interpretierende Weise. Seit der Publikation dieses Liederzyklus in 2018 im Rahmen der Monographie *Creating Ambiguity in Music* wurde der Zyklus als Grundlage zur Weiterentwicklung in ein Musiktheaterstück vorbereitet. Das Opernprojekt¹⁴ ist in Arbeit und sieht vor, die Handlung in folgenden Szenen mit Texten von Emile Zola (Nana) und anderen inspirieren zu lassen.

Unveränderte Zitate aus den Originaltexten von Marlowe und Eliot finden sich in allen drei Liedern mit sinngebenden Satzfragmenten, zum Beispiel:

Thou hast committed fornication
(Bariton, Takt 23-26, erstes Lied; Sopran, Takt 182 und 185, drittes Lied)
so delicate ... Chopin (Sopran und Bariton, Takt 99-118, zweites Lied)
they will not touch the bloom that is questioned in
(Sopran und Bariton, Takt 149-157, drittes Lied)

Eliots Text wurde mit dem Ziel uminterpretiert, Ambiguität im Geschlechterverhältnis, sowie der Zeitepoche und der (Macht)Struktur der Narrative zu schaffen. Der männliche polnische Pianist und Komponist, Chopin, wird zur weiblichen polnischen Pianistin, die Musik des männlichen Komponisten Chopin in einer späteren Epoche zu Gehör bringt.

Eliot Originaltext:	Beers Interpretation:
so delicate this Chopin	so delicate her Chopin
transmit the music with his hair and fingertips	transmit the music with her hair and fingertips

Wörter, die radikal auf einzelne Klänge reduziert wurden verdeutlichen den musikalischen Umgang der Symbolik alter Machtstrukturen. *Thou hast com - mit - ted* wird noch weiter zersplittert, um einen klanglichen Effekt als perkussives Instrument zu schaffen: *t-t-t-t-t-t-t-t-t-t-t*. Dieser Klang beschwört das Symbol des Klangs der angreifenden Schlange herauf, die wiederum als Sinnbild der weiblichen Verführung gilt; nach christlichem Glauben ist die Schlange weiblich und ist zusammen mit der "ersten Frau", Eva, für die Vertreibung aus dem Paradies verantwortlich. Mit diesem Hintergrund wären im Endeffekt auch die Frauen selbst verantwortlich für die Horror Taten der Männer aller Zeiten. Daher repräsentiert das Schlangenzischen im ersten Lied in dieser Reinterpretation der alten Symbolik die rhythmisierte

Gefahr, die vom physisch stärkeren Manne ausgeht, der die Frau rabiat vergewaltigt und umbringt, um sich der Problematik der menschlichen Auseinandersetzung zu entledigen. Auch die Bedeutung des Worts *committed* unterstützt die Charakterisierung einer neu interpretierten Erbsünde.

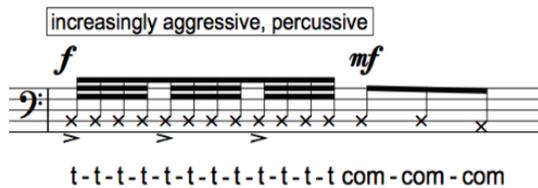


Abb. 2: Percussive Reduktion: *committed*, Bariton, Takt 13, erstes Lied.

Bei *transmit the music with her hair and fingertips* wird das Wort *hair* (das Haar oder Haare) zur Alliteration und Überhäufung des Buchstabens ohne Vokal. Das *h* häuft sich zu einem hecheln und hauchen, das weiche Luftströme zwischen den Sänger*innen auslöst während sie sich beide eitel durch ihre eigenen Frisuren streichen.

Abb. 3: Klangüberhäufung: *hair*, Sopran und Bariton, Takt 82-85, zweites Lied.

Synopsis

Die Narrative des dreiteiligen Liederzyklus beginnt mit *I. Machiavellian Kindness*, in der eine weibliche Protagonistin Gerechtigkeit von einem unmoralischen männlichen Chauvinisten fordert. Die zweite Szene, *II. Chopin*, geht in einem unerwarteten, kontrastierenden Wechsel des Schauplatzes und des zeitlichen Genres zu einem geselligen Beisammensein über, bei

dem ein elegantes Paar einige Drinks und eine Portion delikater Kultur genießt. Die weibliche Gesangsrolle ist weder von Katastrophen betroffen, wie sie das "Frauenzimmer" (the wench) in der ersten Szene erlebt hatte, noch scheint sie die hohe Kunst, der sie beiwohnt, besonders tief zu empfinden. In der dritten Szene, *III. Where everything comes together*, kehrt der Fokus auf den Vergewaltiger zurück, was darauf hindeutet, dass der Missbrauch und der Mord an der anonymen Frau niedriger sozialer Stellung in der Tat gleichgesetzt wird mit dem angedeuteten Missbrauch der Kunst und Kultur in der Gesellschaft als Konsumgut in der zweiten Szene. Dies stellt eine mögliche Lesart des (falschen) Umgangs der modernen Gesellschaft mit der hohen Kunst dar. Diese mögliche Exegese der Erzählung des Zyklus sollte nicht als die endgültige und einzige Interpretation angesehen werden, da die Narrative absichtlich durch Abstraktion und Dekonstruktion der musikalischen Motive und Texte verschleiert wurde und somit lediglich eine kritische Sicht auf die Gesellschaft durch das Prisma der Kunst bietet.

Das provokante Textzitat "Thou hast committed – fornication: but that was another country, and besides, the wench is dead."¹⁵ (1589) des ersten Liedes, *I. Machiavellian Kindness*, wirft eine unerwartete finstere Stimmung über die unbeschwerte Salon Atmosphäre der zweiten Szene und deutet das Ziel der dritten Szene an, einen sozio-philosophischen Kommentar. Dies bietet die Gelegenheit, die Kontraste zu verstärken, indem die unterschiedlichen Atmosphären und Texturen in der Musik übertrieben werden, so dass sie als ein erhöhter expressiver emotionaler Bewusstseinszustand erlebt werden können, wie bereits expliziert wurde¹⁶.

Obwohl das Genre des Zyklus im Ungewissen bleibt, schafft die Distanz in der historischen Temporalität der Texte und die unterschiedlich gewählten Erzählungen Neugier und Verfremdung zwischen und innerhalb der drei Szenen. Die poetische Inszenierung *II. Chopin* ist mit musikalisch reichen Bildern gestaltet, die in einen musikalischen Dialog mit den Texten treten, während ein Wechselspiel von Unklarheiten der Geschlechterrollen absichtlich Ambiguität bei der Zuordnung der Figuren zu ihren Rollen schafft. Die Geschlechterstereotypen und die Beziehungshierarchien zwischen den Figuren werden mehrdeutig verschoben, um eine kritische Hinterfragung in kubistischer Sicht- und Hörweise, und Interpretation zuzulassen. Die Ambiguität ermöglicht mehrere Interpretationsansätze und Sichtweisen gleichzeitig. Dies nimmt in *III. Where everything comes together*, volle Gestalt an. Der kompositorische Schwerpunkt verlagert sich auf eine vollständige Dekonstruktion des Textes, um durch Abstraktion Mehrdeutigkeit zu erreichen. Anweisungen wie "like a gentleman" evozieren das Stereotyp eines englischen Gentleman der Oberschicht des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Die Sopranstimme wird angewiesen, sich "traurig an die Wand zu lehnen [...]", was auf eine schwache, weniger selbstbewusste Person hindeuten könnte, die vielleicht daran ge-

wöhnt ist, diminuiert zu werden. In dieser Szene beginnt die Sopranistin sich von einer subalternen Position zu emanzipieren während sie sich in den ersten beiden Szenen von einem unterdrückten "Frauenzimmer" in eine kultivierte Dame verwandelt hatte. Sie wiederum hatte selbst suprematistische Verhaltensmuster gegenüber der Kunst und Kunstschaffenden an den Tag gelegt. Die fast wortlose Klage der abschließenden dritten Szene gipfelt in mehreren Chopin-inspirierten musikalischen Passagen und Trauerprozessionen, in denen Text- und Musikfragmente aus den beiden vorangegangenen Szenen immer wieder auseinandergerissen und neu zusammengesetzt werden. Einige statische Textfragmente werden in Szene 3 wieder zusammengesetzt, um in einem dramatischen, anklagenden Ende in einer gleichwohl patriarchalischen Geschlechterbestimmung zu kulminieren, obwohl sich die weibliche Figur zu diesem Zeitpunkt emanzipiert hat, möglicherweise um eine Rache zu planen und sich vor zukünftiger Objektivierung zu schützen. Dies soll der weiterentwickelten Narrative des Opernprojekts gleichen Namens vorbehalten bleiben.¹⁷

Indem der Schwerpunkt von der Misshandlung der Frau auf die der Musik, als Inbegriff von Delikatesse und Kultur, verlagert wird, werden zwei Erzählebenen deutlich: die der Hochkultur und Delikatesse sowie die der Ausschweifung und Dekadenz. Diese Parallele macht die unangenehme Implikation denkbar, dass man letzterer nicht entkommen kann, da sie unweigerlich mit solchen kulturellen Ereignissen einhergehen könnte.

Überlegungen zu kolonialen Machtstrukturen in der Musik

Im folgenden Abschnitt wird die Thematik des Umgangs mit (post-)kolonialen Machtstrukturen im ästhetischen Prozess des Musikschaffens überlegt, um mögliche Parallelen zwischen unterdrückenden Machtstrukturen des Chauvinismus und Kolonialismus (als Herrschaft der weißen Männer) aufzudecken.

Mit einem sehr persönlichen Zugang zu diesem Thema werde ich in diesem Abschnitt die Umsetzung eines inklusiven Ansatzes für den ästhetischen Prozess bei der Produktion von Kunst, genauer gesagt von Musik, anekdotisch diskutieren. In einigen Beispielen aus der Musik mit denen ich mich als Interpretin beschäftigt habe, werden kompositorische Methoden erörtert, die bei der Behandlung von "klanglichen Erinnerungen" in meinen Kompositionen angewendet wurden. Damit können eine Vielzahl non-binärer Sichtweisen vorgestellt werden, die ihrerseits negatives Gepäck aus vergangenen (kolonialen) Machtstrukturen dekonstruieren. Auch heute noch reichen hierarchische Prädispositionen der Unterdrückung die Hand.

Durch einen integrativen Ansatz im ästhetischen Prozess der Kunstproduktion befinden wir uns in der einzigartigen Lage, einen Raum für kulturellen und psychologischen Austausch zu

schaffen. Dieser wäre zunächst frei von politischen Zielen und Urteilen. Mit Hilfe der künstlerischen Kommunikation sollte diese potenzielle Wechselwirkung zwischen verschiedenen kulturellen Hintergründen und ästhetischen Stilen nicht nur zu einer Unterbrechung, sondern sogar zu einer Dekonstruktion negativer und zerteilender Binaritäten führen, die ihren Ursprung in ehemals kolonialen Machtstrukturen weltweit haben.

Einflüsse und Verstehen

Das Verstehen der eigenen Kultur, ihrer Machtstrukturen und der lokalen sozialen Praktiken ist von ausschlaggebender Bedeutung, um als Individuum die Integration in das größere soziale Gefüge bewältigen zu können. Das Kennenlernen fremder Kulturen und nicht-lokaler sozialer Praktiken und die Analyse der Unterschiede und Gemeinsamkeiten mit der eigenen kulturellen Herkunft kann daher ein wichtiges Instrument sein, um einen allgemeinen Überblick und ein Verständnis dafür zu erlangen, wie ein Individuum in eine Gesellschaft integriert werden soll. Mit diesem Instrument können Rückschlüsse auf die eigene soziale Rolle und Position gezogen werden.

Außenhärtung des Körpers - VALIE EXPORT (Kunstwerk: nackter weiblicher Körper in Auseinandersetzung mit drei kontrastierenden Materialien)¹⁸

Ein Verzicht darauf, also eine fehlende Bereitschaft dazu, sich über die eigenen und andere kulturelle Praktiken oder soziale Rituale zu informieren, kann zu einer Verhärtung oder Außenhärtung des Geistes führen. Nebenwirkungen wie Bigotterie, Rassismus, Sexismus werden hiermit begünstigt – so die Meinung einer linksgerichteten Künstlerin. Mit anderen Worten, allgemeine Engstirnigkeit und mangelnde Empathie resultieren in verzerrten Machtstrukturen. Das wiederum führt zu schädlichen Konflikten und gegenseitiger Zerstörung, wie wir im Fall der aktuellen Weltpolitik beobachten können, in der sich die Staats- und Regierungschefs schon seit einigen Jahren über öffentlichen Social-Media-Plattformen gegenseitig übertrumpfen, wer der stärkste Rüpel auf dem Spielplatz ist.

Macht über das Individuum durch die Gesellschaft - VALIE EXPORT¹⁹

Aber leider wird das Problem nicht dadurch gelöst, dass man sich bemüht, ein aufgeschlossenes Individuum zu sein. Jede Gesellschaft hat im Allgemeinen einen autoritativen Einfluss auf das Individuum durch ihre sozialen Machtkorridore, die auf der Mikroebene variieren. Aber, auf der Makroebene werden, in Anlehnung an die früheren kolonialen Rahmenbedingungen,

Binaritäten verwendet und die*der Einzelne wird in eine Zwangsjacke sozialer Funktionalität gezwungen.

Edward H. Carr beschreibt diese soziale Funktionalität des Titelhelden Robinson Crusoe in der Erzählung von Daniel Defoe treffend als das Individuum, das einen ganzen sozialen Kontext repräsentiert und quasi sein kulturelles Erbe mit sich trägt. Carr's Vorstellung beschreibt, dass die Hauptfigur ein abstraktes Individuum ist, aber charakterisiert diese mit dem humorvollen Hinweis auf, dass Robinson Crusoe als "Englishman from York" beschrieben wird, der eine Bibel bei sich trägt. Somit weist er auf Crusoes religiösen und kulturellen Hintergrund hin.²⁰

Wie kann also die Einzelne oder der Einzelne die Falle einer Selbst-Appropriation, oder Selbstaneignung, durch deren eigenen sozialen Kontext vermeiden? Um sich von sozialen oder politischen Grenzen zu befreien, muss die Einzelne oder der Einzelne neue schöpferische Werke kreieren, die eine Vielzahl kultureller Einflüsse und sinnlicher Impulse integrieren können, um die Person so von oppressiver Stratifikation zu befreien.

Machtstruktur

Betrachten wir zum Beispiel die geflügelte Ausdrucksweise "Wissen ist Macht".

Sie basiert auf Gedanken des englischen Philosophen des Zeitalters der Aufklärung, Francis Bacon: *Nam et ipsa scientia potestas est* (Denn auch die Wissenschaft selbst ist Macht). So gehen wir zu der Überlegung über, dass Archivierung von Informationen zur Gleichung Wissen entspricht Macht führt.

Diese Sichtweise ist in suprematistischen Gesellschaftsstrukturen der Grund für die Verweigerung des Rechts auf Bildung für Frauen und anderen als subaltern wahrgenommenen Personengruppen. Unakzeptabel und unverständlich ist aber im 21. Jahrhundert warum auch höher ausgebildete oder mit größerem Wissen ausgestattete Frauen und andere diskriminierte Gruppen noch benachteiligt eingestellt und entlohnt werden im Vergleich mit ihren "white cis-male" Konkurrenten. Das Wissen als gesellschaftliche und professionelle Teilhabe, nicht als kulturelles Gut, führt im Umkehrschluss zum Ausschluss aus einer gewinnbringenden Partizipation am wirtschaftlichen Erfolg.

Wenn andererseits der Prozess der Archivierung von Informationen über andere Gesellschaften, ihre sozialen Philosophien, Strategien für die Sozialstruktur und ihr kulturelles Erbe umgesetzt wird, um eine Wissensbasis zu schaffen, die als Mittel des gegenseitigen Verständnisses, der Toleranz und der Liebe zwischen allen Völkern genutzt werden soll, wird der Erwerb

von Wissen zu einem gemeinschaftlichen Akt des "Zusammenfindens", zu einem kollektiven Gedächtnis.²¹

Tatsächlich basieren einige der großen Tech-Unternehmen auf der Behauptung, auf dieser Philosophie gegründet zu sein.

Ein solches "Miteinander" kann oder sollte als eine (andere) Art von "Macht" verstanden werden. Würden die Völker der Welt eine global funktionierende Wissen–Macht Basis schaffen, hätten sie eine bessere Ausgangsposition im "Kampf" gegen andere globale Widrigkeiten wie destruktive Naturphänomene, den vom Menschen verursachten Klimawandel und "egoistische" Individuen, die sich nach dem Vorbild "weißer kolonialer Machtstrukturen" global gewonnene Informationen zu ihrem privaten Vorteil aneignen und dabei die weitreichenden zerstörerischen Auswirkungen, unter denen künftige Generationen zu leiden haben werden, außer Acht lassen. Ähnlich wie die "Kolonialherren" der Vergangenheit wollen solche Menschen heute die Ressourcen der Welt so schnell wie möglich zu ihrem unmittelbaren Vorteil ausbluten lassen und sich die Erde und deren Bewohner "untertan machen".

Basiert auf der Definition von (künstlerischer) Forschung der OECD wäre das höchste Ideal des Forschens, Wissen zur allgemeinen Bereicherung der Menschheit, zu finden.

Wie können wir Synergie des kulturellen Wissens erreichen?

Sobald wir unsere gegenseitige Abhängigkeit als menschliche Wesen, die sich einen Planeten teilen, erkannt haben, können wir damit beginnen, einen für beide Seiten lohnenden Austausch von Privilegien, genauer gesagt von Wissen, zu planen. Wie lässt sich Gegenseitigkeit (Reziprozität)²² mit Wissen erreichen? Wie in jeder Beziehung ist die Kommunikation der Schlüssel, um auf gleicher Augenhöhe anzukommen, um voneinander zu lernen, um gegenseitiges Verständnis, Wissen über das kulturelle Erbe und ein "Miteinander", eine Synergie, zu erreichen. Kann Synergie die Weiterentwicklung des Miteinanders erreichen und steigern? Im Falle der Musik kann die Kommunikation wortlos erfolgen, was einen klaren und direkten doppelten Weg des Verstehens und der Erkenntnis ermöglicht: erstens die abstrakte, das heißt die ästhetische Theorie, und zweitens die emotionale, das heißt die phänomenologische "Sprache" der menschlichen Psyche oder des emotionalen Zustands.

Eine neue kreative Sprache für eine neue Zeit?

Musik kann Phänomene ausdrücken, die durch Worte und insbesondere akademische Schriften nicht ausgedrückt werden können. In einigen kreativen Prozessen können abstrakte, aber

emotional bedeutsame Gleichnisse für mögliche strukturelle Lösungen sichtbar werden, die auch auf die Gesellschaft als Ganzes übertragen werden könnten.

Zustandsveränderungen²³

Werden divergente musikalische Materialien und Situationen in unterschiedlichen sozialen oder musikalischen Kontexten auch unterschiedlich wahrgenommen? Am Beginn könnte die Behauptung stehen, dass die Wahrnehmung von Materialien, Ritualen und Klängen durch die Einbeziehung eines neuen Blickwinkels von außerhalb des eigenen sozialen Umfeldes verändert werden kann.

Zusammenführung, Zupassung, Anpassung

Die Zusammenführung verschiedener kultureller Einflüsse, ohne sich an Grenzen ethnologischer Herkünfte, Geschlecht oder Stilverständnisse zu halten, um ein gegenseitiges Verständnis und eine integrale Synergie zu bilden, die gleichzeitig einheitlich und vielfältig ist, kann ein bereichernder künstlerischer Kooperationsversuch sein.

Für jeden Menschen, aber insbesondere für eine*n Künstler*in, ist das eigene Verständnis der sozialen und kulturellen Identität oft der Schlüssel zur Bestimmung der individuellen Position in der Gesellschaft und zur Suche nach einer geeigneten künstlerischen Stimme, die im Wesentlichen als "eigen" bezeichnet werden kann.

Dieser Prozess der Definition des "Eigenen" schafft das Konzept der Individualität in der Kunst. Er zwingt den*die Voyeur*in oder Konsumenten des Kunstwerks oder der Performance gewissermaßen dazu, sich mit dem Inneren der Künstlerin oder des Künstlers in einen unangenehm engen inneren Dialog zu begeben. Das bedeutet natürlich, dass das Innenleben der Künstler*in "konsumierbar" und interessant genug sein muss, um ihre*seine Gedanken kurzzeitig damit zu verbinden. Wem gehört der Körper des Wissens? Hierbei hallt deutlich jene Machtstruktur wieder auf, die im Kolonialismus und in der Geschichte des Sexismus zu unterdrückenden Umgangsformen (Habitus) führten.

Ästhetischer Prozess des "Erinnerns"

Angenommen, jede*r Hörer*in archiviert seine individuellen Musik- und Klangerfahrungen in der "Klangbibliothek" oder dem "klanglichen Gedächtnis" in ihrem*seinem eigenen Kopf, so wird sie*er in der Lage sein, jede Musik, die sie*er hört, unbewusst zu navigieren. Dieses phänomenologische Archiv erinnerten Klänge stellt ein ephemeres musikalisches oder klangliches Gedächtnis dar und ist nicht physisch greifbar. Obwohl es mit der Körperlichkeit des vergangenen Hörerlebnisses sowie mit dem Kontext dieses Moments verbunden ist, kann je-

nes Gedächtnis als embodied knowledge, also verkörpertes Wissen, verstanden werden. Es kann in dem unfertigen Status im Geiste der*des Empfänger*in oder Archivierer*in liegt (noch) nicht qualitativ eingeordnet und bewertet werden. Zu dem Zeitpunkt ist dieses Wissen privat und unzugänglich jedweder Be- oder Abwertung.

Ab wann vermischt sich privates Wissen mit Außeneindrücken?

Wie Textfragmente und Worte in den Liedern²⁴ dekonstruiert wurden, um neue Bedeutungsmöglichkeiten alter hierarchischer, semiotischer Strukturen zu schaffen, wird auch in meiner Instrumentalmusik das Konzept der Dekonstruktion angewandt. Kontrapunktisch-lineares, akkordisches, rhythmisches und motivisches gestisches Material wird so manipuliert, dass sie eine Explosion im geistigen Raum geschaffen, bei der unterschiedlich große Fragmente zerbrechen, die durch magnetische Anziehungskraft inhaltlich-dialektisch miteinander verbunden sind und somit neue Bedeutungsrelationen schaffen. Diese Methode verursacht eine Mehrdeutigkeit, oder Ambiguität, der akustischen Interpretation für die*den Hörer*in, der auf natürliche Weise dazu verleitet, einen additiven Prozess des kontextuell informierten Erinnerens durchzuführen. Hierzu vermischt sich im Moment des Hörens die Klangbibliothek, also das verkörperte Wissen der Erinnerung an Klänge und Musik, wie auch Emotionen, der*des Hörer*in mit der auf der Klangbibliothek basierten Imagination der*des Komponist*in. Des weiteren entsteht in diesem Moment auch zugleich eine Synergie mit dem verkörperten Wissen der Klangbibliothek sowie der physischen Spielerfahrung der Musiker*innen.

Die*der "Konsumierende" nutzt das individuelle, private Erinnerungsarchiv sowohl aus der fernen Vergangenheit, also aus dessen historischen kulturellen Kontext, den die Person in meine Musik hineininterpretieren kann, als auch aus der jüngsten Vergangenheit, nämlich aus dem Hören einzelner Fragmente des musikalischen Materials im dekonstruierten Kontext des eben gehörten Musikstücks, um eine ganz "eigene" und persönliche Interpretation oder einen "Eindruck" eines rekonstruierten Ganzen in ihrer*seiner Hörerfahrung zusammenzusetzen. Auf diese Weise setzt sich die Musik aktiv mit ihrem Publikum auseinander, das wie ein Pixelbild aus Individuen zu verstehen ist, und lässt gleichzeitig eine Vielzahl von kontextuellen Gesichtspunkten und Interpretationswinkeln zu. Es handelt sich um ein individuelles Verständnis innerhalb eines persönlichen Kontextes von flüchtigen musikalischen oder klanglichen, verkörperten, Erinnerungen. Hierbei übernehmen Performer*innen (Interpret*innen) eine wichtige Rolle der Wiederausführung der einzelnen Fragmente, also die Umsetzung und Vermittlung dieser Synergien. In Übereinstimmung mit dieser Beobachtung könnte

man den Verstand der*des Zuhörer*in als eine Matrix der Gesellschaft und den Verstand der*des Komponist*in als ein Reservoir alternativer Sichtweisen bezeichnen.

Nicht nur die*der Hörende verfügt über ein Archiv von Klängen und musikkulturellen Zusammenhängen, auch die Komponistin oder der Komponist schöpft in der Regel die Idee für ein neues Werk aus dessen eigenen Archiv, der "Klangbibliothek". In diesem Prozess werden sowohl die klanglichen Bedürfnisse des Instrumentariums als auch die gestischen und motivischen Strukturen des neuen Stücks festgelegt. Heute ist die präexistierende Klangbibliothek der Menschen unerhört komplex und zeichnet sich mit der Freiheit des Pflückens von Klängen, von experimentellen Ideen und Impulsen mehrerer Jahrhunderte und Kulturen aus. Tonartencharakteristika und andere formale Strukturen aus dem binären Symbolsystemen der Musik bis zur Jahrhundertwende des 20. Jahrhunderts vereinfachten den Umgang mit außereuropäischen Einflüssen für Künstler*innen, führten aber zwangsläufigerweise auch zu einer Simplifizierung und schlussendlich zur Diminuirung der gemeinsamen Autorschaft und eines Besitzanspruchs außereuropäischer kulturellen Erzeugnisse, auf englisch treffender formuliert als *shared authorship and ownership*, was dadurch misappropriert wurde.

In meinen Kompositionen, die von musikalischen und kulturellen Impulsen außerhalb meines primären Herkunftsraums entstammen, versuche ich, mehrere klangliche "Standpunkte" von und zwischen Materialien zu schaffen, um durch Fragmentierung, Nebeneinanderstellung, Umstrukturierung und Verschmelzung musikalischer Bausteine eine positiv kontrollierte Instabilität und Ambiguität zu erzeugen. Die Eindrücke stammen aus meinem mentalen Klangarchiv, oder Klangbibliothek, das zum Teil eine starke Basis in der westlichen Musiktradition aufweist, auf Grund meiner persönlichen Biographie als europäische Musikerin und Komponistin. Durch die Manipulation von disparaten Elementen kann die Wirkung von Teilen dieser komplementären strukturellen Beziehungen verstärkt werden, um eine größere Ausdruckskraft zu erreichen. Die Gegensätze reiben sich. Diese Techniken wurden von philosophischen, ästhetischen, visuell-perzeptiven und architektonischen Theorien übernommen, die von Jacques Derridas Theorien der Dekonstruktion oder des "Dekonstruktivismus" inspiriert sind. Sie sind so angepasst, dass sie in Synergie mit phänomenologisch gewonnenen musikalischen Materialien funktionieren können.

Daniel Libeskind²⁵, einer der Mitbegründer des architektonischen Dekonstruktivismus²⁶, neben dem österreichischen Architekturkollektiv Coop Himmelblau²⁷, wendet solche Methoden in seinen Entwürfen an, wie etwa beim Jüdischen Museum in Berlin²⁸ oder bei seinem neuen Wohnhaus Sapphire (Abb. 4). Für das Museum "verwendet" Libeskind Fragmente des Berliner Stadtplans, die die ehemaligen Wohnsitze prominenter jüdischer und nichtjüdischer

Künstler*innen und Intellektuelle in Berlin vor der Shoah nachzeichnen. Da er selbst Jude ist, scheint sich die Frage nach kultureller Zweckentfremdung nicht zu stellen. Dennoch stellten einige kritische Stimmen auf dem Architekturquartett-Symposium 2017 im Babylon in Berlin fest, dass Libeskind das tragische jüdisch-deutsche Erbe für seinen eigenen finanziellen Gewinn zweckentfremdet und misappropriiert habe, um "noch ein weiteres dekonstruktives Gebäude"²⁹ zu produzieren. Ich bin da ganz anderer Meinung und halte seinen hochsensiblen und integrativen Umgang mit dem heiklen Schatten des jüdisch-deutschen Erbes in Berlin für versöhnlich und ästhetisch inspirierend. Im Wohnhaus Sapphire zelebriert der Architekt den Dekonstruktivismus und stellt eine Neuinterpretation des Statischen im geistigen und räumlichen Gegenüber zur BND-Zentrale in Berlin-Mitte des Konstruktivisten Kleihues³⁰.



Abb. 4: *Sapphire* von Daniel Libeskind³¹

Kulturelle (Mis)Appropriation, (Fehl)Aneignung, Veruntreuung

In ihrer Monographie, *Native American song at the frontiers of early modern music*³², beginnt Olivia Bloechl interessanterweise, die Geschichte in einem poststrukturalistischen und postkolonialen Sinne zu dekonstruieren. Sie demonstriert, dass die europäische musikalische Besessenheit vom "Exotismus" in der Renaissance- und Barockmusik Ära zu einer Vermischung kultureller Einflüsse führte. Die Einflüsse der Kulturtraditionen kolonisierter Gebiete veränderten den Verlauf der westlichen (Kunst)musikgeschichte positiv. Sie zeigt die nachwirkenden Spuren kolonialer Ideologien und Praktiken in der westlichen Musikgeschichte auf, wobei

sie sich vor allem auf die Theorien des postkolonialen Theoretikers Homi Bhabha stützt, aber auch einzelne strukturelle und psychoanalytische Werkzeuge auf die Philosophen Michel Foucault und Jacques Derrida sowie den postkolonialen Theoretiker und Historiker Dipesh Chakrabarty³³ zurückführt.

Handelt es sich um "kulturelle Appropriation", um suprematistische Aneignung, wenn das Verständnis eine*r Künstler*in von dem, was Teil ihres*seines kulturellen Erbes ist, um Einflüsse aus einer Vielzahl "anderer" kultureller Traditionen erweitert wird?

Als Komponistin von Musik, die mit Hilfe der ephemeren "verkörpert", aber nicht unbedingt bewusst zuordenbaren, Erinnerung an Klänge und Einflüsse aus verschiedenen Kulturkreisen entstanden ist (Klangbibliothek), möchte ich zunächst die historische Problematik der kulturellen Appropriation in der Musik skizzieren. Jene waren in kolonialen Machtstrukturen vorhanden und sind in unserer postkolonialen Gesellschaft heute noch zu finden. In aktuelles Beispiel hierfür ist das umstrittene "Blackfacing" der russischen Sopranistin Anna Netrebko, die heute, in 2022, ihre "weiße" Haut dunkel anmalt, um die äthiopische Aida zu symbolisieren und hierbei die schmerzhafteste und längst veraltete Tradition des "Blackfacing" aus den segregierten Zeitepochen der USA heraufbeschwört³⁴.

Seit dem musikalischen Mittelalter sind Komponisten dafür bekannt, ihre Musiksprache mit Elementen anzureichern, die sie der Volksmusik ihrer eigenen und anderer Länder entlehnt haben.

Der frühbarocke Komponist, Jean-Baptiste Lully erhielt als Komponist am Hof Ludwig des XIV. den Auftrag, Opern und andere Spektakel zu schreiben, die von einem Hauch Exotik aus den französischen Kolonien inspiriert sein und die kulturell uninformierten Zuhörer in Paris mit diesem Exotismus kitzeln sollten. Lullys Opern und Ballette stellten eine friedliche Bewunderung der damals am Hof als "wild" bezeichneten außereuropäischen Völker für die französische Kolonialherrschaft dar und dienten der damit der Verherrlichung der französischen Ideologie "royal gloire". Im Rahmen einer assimilationistischen Kolonialpolitik war die Besonderheit der französischen kulturellen Identität jedoch durch die symbolische Absorption bedroht, da die kolonialen Bevölkerungen "wie ein eingebürgerter Teil des französischen Reiches" behandelt werden mussten, um sie zu Zwecken der Verherrlichung der königlichen Kolonialmacht, "agrandissement", zu (miss)brauchen.

Lullys etwas jüngerer Kollege, Jean-Philippe Rameau unterstützte diesen Ansatz nur partiell, als er sein Opern-Ballett *Les Indes galantes* (1735) mit dem Rondo-Tanz *Les Sauvages*³⁵ komponierte, der bereits 1729 als kleine eigenständige Oper aufgeführt wurde. Er hatte den Auftrag erhalten, die als subaltern geltende Kolonialbevölkerung als "unkultivierte Wilde"

darzustellen. Rameau missbilligte diese Haltung, konnte aber auf Grund der ihn als Kunstschaffenden unterdrückenden Machtstruktur, der Subalternität der Kunst in der Gesellschaft, den Kompositionsauftrag nicht ablehnen. Daher ließ er sich seinerseits von den starken Rhythmen der Tanzstile der Kolonialuntertanen inspirieren und stellte die "Wilden" (sauvages) als mächtig, stark und in voller Kontrolle über ihr individuelles kulturelles Erbe dar. Rameaus emanzipierte Darstellung der Kultur und Kunst der kolonialen Subjekte Frankreichs sorgte in der Pariser Oberschicht damals für erheblichen Unmut. Das Rondo wurde später aufgrund seiner ungewöhnlichen Kraft und Energie sehr populär und veranlasste den Komponisten, es für das Cembalo³⁶ zu transkribieren. Es wird auch heute noch gerne aufgeführt. Interpretative Entscheidungen in verschiedenen Inszenierungen zeigen inhärente Problematiken mit der Materie auf. Visuelle Interpretationen gehen viel direkter und kompromissloser in die Appropriation oder Misappropriation der entlehnten und von Rameau vermeintlich beschriebenen Kulturen. Zwei Inszenierungen der Pariser Oper zeigen dies auf mit der früheren Interpretation, aus dem Jahr 2006³⁷, als klar exotizistische Appropriation einer Mehrzahl an entlehnten und symbolisieren Kulturkreisen und der neueren, aus dem Jahr 2019³⁸, als sozialen Kommentar und Dekonstruktion der postkolonialen Pariser Banlieue³⁹ Gesellschaft der Hip Hop Choreographin Bintou Dembele⁴⁰.

Mit Hilfe der musikalischen, musiktheoretischen Analyse hebt Bloechl⁴¹ die Diskrepanzen zwischen dem Text der Oper und der Musik Rameaus hervor, die seine gewagte sozialpolitische Aussage darstellen. Sie weist darauf hin, dass der Schweizer Philosoph, Schriftsteller und Komponist Jean-Jacques Rousseau der musikalischen Komplexität des Komponisten Jean-Philippe Rameau kritisch gegenüberstand, da diese mit der poetischen Integrität des Textes kollidierte und die Musik damit als neues Ausdrucksmittel präsentiert wurde. Dieser Akt der Emanzipation der Musik über ihre als subaltern empfundene Rolle der Begleiterin einer aus Text hervorgehenden Narrative widersprach für Rousseau dem Konzept der französischen "raison" und dem aufklärerischen Denken. Bloechl zufolge findet sich in den frühen Opern der Tragédie lyrique von Rameau ein gewisser ungefilterter Exotismus, der den Inbegriff des Französischen, des gallischen Bon Gout und des "Inbegriffs der zivilisierten Kultur" darstellt, wie er von der Pariser Gesellschaft zu jener Zeit wahrgenommen wurde. Der Begriff des "Wilden" (sauvage) entwickelte sich teilweise zu einem Symbol für Natur und Reinheit, "l'homme naturel" oder "bon sauvage", und Rousseau entwickelte eine ethnologische Studie, um seine Aussagen mit Wissen über den Ursprung zu belegen. Einige Gelehrte und Mitglieder der Gesellschaft waren besorgt, dass die "Wildheit" auf die Kolonisatoren abfärben könnte. Der Earl of Shaftesbury zum Beispiel beteiligte sich an dieser Debatte mit seiner Veröf-

fentlichung *Characteristics of men, manners, opinions, times* (1711). Eine Positivierung der vormals verabscheuten Charaktereigenschaften der Unterdrückten kann zwangsläufig aber auch wiederum zur problematischen Objektivierung des "Anderen" führen. Objektivierung, auch wenn es scheinbar durch einen positiv erscheinenden Impuls wie Liebe oder Faszination ausgelöst ist, bleibt problematisch und daher eine Form der Unterdrückung. Jahrhunderte lang wurde die Frau in der Kunst dargestellt, objektiviert, mystifiziert, und romanisiert. Sie wurde als passives Objekt zur Betrachteten und für die Ergötzung der Lust am Ästhetischen missbraucht.

Elfriede Jelinek hebt die Problematik der Objektivierung unterdrückter Entitäten, wie der Frauen, hervor indem sie zur Selbstbefreiung daraus, zur Emanzipierung, aufruft.

„Indem die Frau nicht mehr gefällt, tut sie den ersten Schritt zu ihrer Freiwerdung. Ein Tritt gegen die Basis einer Pyramide aus stiller Gewalt...“⁴²

Im Laufe der Musikgeschichte gibt es zahlreiche Beispiele kultureller, musikalischer Appropriation, in denen Konzepte der Symbolik sowie teilweise Objektivierung noch eine Rolle spielen. Von Franz Liszts Ungarischen Rhapsodien für Klavier über Johannes Brahms Ungarische Tänze (WoO1) für Orchester und Dimitri Schostakowitschs Suite für Jazzorchester Nr. 2 bis hin zu Sergej Prokofjews Verwendung eines alten hebräischen Liedes in seinem Sextett Overtüre über hebräische Themen op. 34, um nur einige der bekanntesten instrumentalen Musikstücke des 19. und 20. Jahrhunderts zu nennen. Obwohl Liszts Rhapsodien eher auf volkstümliche Roma-Melodien als auf ungarische "Bauern-" oder Volksmusik zurückgeführt werden können, wie Liszt selbst zugab, bleibt ihr Geist im Wesentlichen ungarisch, beziehungsweise eine Repräsentation des Ungarischen.

Bela Bartók dagegen ist bekannt dafür, dass er sich sehr kritisch und wissenschaftlich mit der Volksmusik seiner eigenen ungarischen Herkunft auseinandergesetzt hat, angeregt von der Suche nach einer nationalen Identität. Er legte ein Archiv an Aufnahmen und schriftlichen Dokumentationen an, in dem er in seiner Feldforschung originale "bäuerliche" Themen notierte und bahnbrechende Archive der ersten Aufnahmen schuf. Anschließend verarbeitete er diese gesammelten Daten durch sein persönliches Prisma der Kunstmusik und schuf so eine völlig neue Kunstsprache, die sowohl im Hinblick auf die anthropologische Forschung gut informiert, als auch höchst originell, künstlerisch innovativ und wertvoll ist. Damit vermied er den Vorwurf der kulturellen Zweckentfremdung oder Misappropriation. Bis heute bleibt sein Erbe ein wegweisendes Beispiel für Studien der Musikanthropologie und kulturellen Beeinflussung neuer Ästhetiken in der Komposition.

Ich selbst bin seit langem beeinflusst von der Populärmusik der Balkanländer (Balkan Beats) und der traditionellen volkstümlichen Musik der Balkan Roma und Sinti Musiker*innen, deren Bands unter anderem Hochzeits- und Trauerkapellen bespielen. Dieser reiche Teil der europäischen Kultur bietet Möglichkeiten intensiver Ausdrucksfähigkeit über die Grenzen des "eigenen" kulturellen Erbes als anglo-deutsche Musikerin, die zwischen Bayern und London aufgewachsen ist. In Vorbereitung für meine Komposition *Balkanesque Dances*⁴³ (2015) und *Three Trio Nanos*⁴⁴ (2016), diente Bela Bartóks Trio, *Kontraste*, für Klarinette, Violine und Klavier (Sz. 111) als konzeptionelles und formales Beispiel. *Balkanesque Dances* zeugt davon, mit seinen improvisatorischen, sich windenden Klarinettenmelodien und dem sich wiederholenden rhythmischen Puls des Klaviers, der von dissonanten Harmonien der Violine oder des Klaviers unterbrochen wird.

Epilog

Meine Auseinandersetzung mit Einflüssen aus dem kulturellen Erbe orientiert sich an dem Gedanken, dass sich jegliche Grenzen an Klarheit verlieren, wenn der Mensch sich als individueller Teil eines universal inklusiven kulturellen Erbes versteht, das viele Sichtweisen und Facetten bietet. In dieser Sichtweise mache ich mir als Komponistin keine "fremden" Kulturgüter falsch zu eigen, wenn alles kulturelle Erbe, das als Teil des künstlerischen Einflusses „verwendet wird“, respektvoll, nämlich inklusiv miteinbezogen wird. Das bedeutet, dass jeder Einfluss, unabhängig von seiner Herkunft und ungeachtet möglicher Relikte der kolonialen Stratifizierung, als gleichwertig betrachtet wird. Jeder Einfluss ist eine Erinnerung an den Moment, in dem dieser Impuls zum ersten Mal wahrgenommen und in seiner Klangbibliothek, zusammen mit Klangerfahrungen seiner Umwelt, archiviert wurde. Mit anderen Worten: Wenn meine Komposition von einer frühen Erfahrung als Kind beeinflusst ist, von bayerischer Schuhplattler-Tanzmusik, englischen Hymnen in der Schule oder bulgarischer Volksmusik im Münchner Oktoberfest-Trachtenzug oder später auf einer Hausparty in Berlin hörte, dann manifestieren sich "klangliche Erinnerungen" an flüchtige Eindrücke als musikalisches Speichermaterial, die als kreative Impulsgeber in einer Komposition weiterentwickelt oder verfremdet werden können.

In diesem Beitrag wurde versucht, einige Überlegungen zu dekolonialisierenden und dechauvinisierenden, oder entbinärisierenden, ästhetischen Prozessen in der Schaffung von Kunstobjekten (Musik) anzubieten. Ein weiterer Fokus lag auf der Problematik der Aneignung, oder (Mis-)Appropriation des kulturellen Erbes anderer Kulturen in der zeitgenössischen westlichen Musikgeschichte. Meine Ansichten als Komponistin beruhen auf meinem Leben als

Praktikerin am Klavier und Akademikerin in einer Reihe von Bildungs- und Kunstinstitutionen in Europa ausschließlich mit Musik beschäftigt, wobei auch außereuropäische musikalische Einflüsse meine Arbeit prägen.

Unterdrückung oder Marginalisierung jeglicher Art – und Muster des respektlosen Umgangs bis hin zur Interpretation als “subaltern” gegenüber den machthabenden Entitäten – sind im Verlauf der Geschichte von ähnlichen Machtstrukturen und Mustern gekennzeichnet. Folglich ist die Schaffung einer Makrostruktur verschiedenster Adressat*innen von Unterdrückung zur Destruktion gesellschaftlich und künstlerisch ungesunder, suprematistischer Machtstrukturen wichtig. Eine singuläre Gruppe ist nicht stark genug, um dem Gegendruck und Widerstand der schädlichen situativen Machtstrukturen zu entgegnen und kann daher nicht zum gewünschten Erfolg einer Durchbrechung führen. Durch den Zusammenschluss der “Subalternen” in eine konglomerate Gruppe, eine Makrostruktur, ist aber ein breiterer Ansatz und Wissensschatz gegeben. Sich der Durchbrechung der problematischen Strukturen ganzheitlich und mit der Sprache der Musik zu nähern, ist in diesem Beitrag einer der Hauptgesichtspunkte. Es wurden einige Kompositionstechniken der Dekonstruktion besprochen, die entsprechende Lösungsversuche in den Bestrebungen gegen veraltete postkoloniale und chauvinistische Machtstrukturen vorstellen.

In dem in diesem Beitrag sowohl von der Unterdrückung von Menschen und deren kulturellem Erbe gesprochen wurde als auch eine Parallele zur ephemeren Entität der Kunst und deren Stellenwert in der Gesellschaft gezogen wurde, soll aufgezeigt werden, wie problematisch und weitreichend suprematistische Denkweisen für die Gesellschaft und den westlichen Humanismus als Ganzes sind. Denn wer sich klar wird, dass ganze integrale Teile des Menschsein, und damit auch das Recht auf Kunst, von Elementen der Gesellschaft disrespektiert oder gar negiert werden, weiß, dass ein Konzept von Gleichbehandlung all umfassend genug sein muss, um auch non-physische Entitäten, wie die Kunst, in die Diskussion mit einzubeziehen.

Anmerkungen:

1 Definition in Merriam Webster Dictionary. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/incel> (Zugriff: 6.8.2022).

2 Bates, L., *Men going their own way: the rise of a toxic male separatist movement*, The Guardian, Online Newspaper, Article in: *Men Who Hate Women*, Bates, L., publ. Simon & Schuster, 2020. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2020/aug/26/men-going-their-own-way-the-toxic-male-separatist-movement-that-is-now-mainstream>, <https://guardianbookshop.com/men-who-hate-women-9781471194337.html> (Zugriff: 6.8.2022).

3 Shawn Roberts, M., *Chancellor Rishi Sunak appears to suggest struggling musicians should get a new job*, Classic FM online journal, Okt. 2020. <https://www.classicfm.com/music-news/coronavirus/chancellor-rishi-sunak-suggests-musicians-get-another-job/>.

4 Definition in Pierer’s Universal-Lexikon. <http://www.zeno.org/Pierer-1857/A/Sch%C3%B6ne+Kunst> (Zugriff: 7.8.2022).

- 5 Emmer, J., Deutsche Volksbibliothek A.-G., Berlin, ohne Jahr [1901].
<https://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=65260> (Zugriff: 7.8.2022).
- 6 Zitat Jelinek, E., <https://www.ifvjelinek.at/forschungsarbeiten/projekt-geschlecht-und-gewalt/>.
- 7 Daxl, E., *Nur eine Frau? – Die Frau und die Kunst*. <https://sculpture-network.org/de/Magazin/Nur-eine-Frau-Die-Frau-und-die-Kunst> (Zugriff: 6.8.2022).
- 8 VALIE EXPORT: Forschung – Archiv – Werk, Künstlerinnengespräch zur Ausstellung, Neuer Berliner Kunstverein,
<http://www.nbk.org/>, kuratiert von Sabine Folie, 9.6.2018-12.08.2018, Berlin. (Gehört am 9.6.2018).
- 9 “Das ewig Weibliche ist eine Lüge” Aufschlussreiches Gespräch zwischen Simone de Beauvoir und Alice Schwarzer aus dem Jahr 1975 über die Mystifikation von “Weiblichkeit” und Mutterschaft. In: *Alice Schwarzer/Simone de Beauvoir: Weggefährtinnen im Gespräch*. Kiepenheuer & Witsch, 1997.
<https://www.emma.de/artikel/simone-de-beauvoir-das-ewig-weibliche-ist-eine-luege-265528> (Zugriff: 7.8.2022).
- 10 Beers, J., *About female struggle and empowerment, Creating Ambiguity in Music*, wvb, Wissenschaftlicher Verlag, Berlin: 2018. S. 207-230.
- 11 Bevington, D., editor, Christopher Marlowe, ‘The Jew of Malta’. Glasgow: Bell & Bain, Manchester University Press, 1997. Epigraph des Gedichts *Portrait of a Lady* von T. S. Eliot.
- 12 Teresa Hoerl, Sängerin, *Webpräsenz*, www.hoerl-teresa.com.
- 13 Elias Arranz, Sänger, *Webpräsenz*, www.eliasarranz.com.
- 14 Trailer des Opernprojekts mit mit den drei, hier besprochenen, Szenen: <https://youtu.be/rV-L-3MZggU>.
- 15 Übersetzung (Beers, J., 13.8.2022): Sie haben Unzucht begangen: aber das war in einem anderen Land und nebenbei ist das Frauenzimmer tot.
- 16 Vergleiche Seite 6 dieses Artikels.
- 17 Beers, J., Opernprojekt in Arbeit, Trailer, *ibid*.
- 18 VALIE EXPORT, *ibid*.
- 19 VALIE EXPORT, *ibid*.
- 20 Macaulay Trevelyan, G., *Lectures on Edward H. Carr’s What is History?* (1892), Cambridge: 1961, S. 31.
- 21 Coplan, D., *Ethnomusicology and the Meaning of Tradition*, ed. Blum/Bohlmann/Neumann.
- 22 Definition “Reziprozität“, <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/reziprozitaet-42530>. (Zugriff: 11.8.2022).
- 23 VALIE EXPORT, *ibid*.
- 24 Beers, J., *About female struggle and empowerment*, *ibid*.
- 25 Homepage Daniel Libeskind, <https://libeskind.com/>. (Zugriff: 15.8.2022).
- 26 Deconstructivist Architecture, Ausstellung, Museum of Modern of Art, New York City: 1988.
- 27 Homepage Coop Himmelblau, <https://coop-himmelblau.at/projects/falkestrasse/>. (Zugriff: 15.8.2022).
- 28 Jüdisches Museum von Daniel Libeskind, <https://www.jmberlin.de/libeskind-bau>. (Zugriff: 15.8.2022).
- 29 Architekturquartett 2017. <https://www.ak-berlin.de/nc/baukultur/veranstaltungen/architekturquartett-2017-nachverdichtung-neues-wohnen-als-stadt-reparatur.html?event=284>.
- 30 Homepage Kleihues Architekten, <https://kleihues.com/>. (Zugriff: 15.8.2022).
- 31 Daniel Libeskind, *Sapphire* Berlin, 2016, Chausseestraße 43, Berlin, permission granted by Studio Libeskind, New York, photo copyright: Jean Beers. In: Beers, J., *Creating Ambiguity in Music*, wvb, Berlin, 2018. Homepage Sapphire Berlin, <https://sapphire-berlin.com/>. (Zugriff: 15.8.2022).
- 32 Olivia A. Bloechl, *Native American song at the frontiers of early modern music*, Cambridge: 2008.
- 33 Dipesh Chakrabarty, *Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for “Indian” Pasts?*, California: 1992.
- 34 BR-KLASSIK, 15.07.2022, <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/anna-netrebko-angel-blue-schwarze-opernsaengerin-blackfacing-skandal-verona-absage-100.html>. (Zugriff: 15.8.2022).
- 35 Rameau, Rondo, *Les Sauvage* from *Les Indes galantes*, <https://youtu.be/9aaX4xcTiFc>,
<https://youtu.be/3zegtH-acXE>,
 production credits: <https://www.youtube.com/watch?v=EQpalSSF4OA>. Inszenierung: Opera de Paris, 2006. (Zugriff: 11.8.2022).
- 36 Rameau, *Les Sauvage*, no. 5 in *Nouvelles Suites de Pièce de Clavecin* (1728), https://youtu.be/KQIBl_klT8. (Zugriff: 15.8.2022).
- 37 Inszenierung: Opera de Paris, 2006, <https://youtu.be/3zegtH-acXE>, production credits: <https://www.youtube.com/watch?v=EQpalSSF4OA>. (Zugriff: 11.8.2022).
- 38 Inszenierung: Opera de Paris, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=TfQJZ76WR0U>. (Zugriff: 11.8.2022).
- 39 El-Mamouni, Ahmed. *Der Aufstand der Jugendlichen in den Banlieues: eine Analyse der Pariser Unruhen von 2005*. Diplomica Verlag, 2010.

- 40 Interview mit Bintou Dembele zu Rameaus Oper, <https://www.youtube.com/watch?v=lzegc5ECIjM>. (Zugriff: 15.8.2022).
- 41 O. Bloechl, *ibid.*, S. 212.
- 42 Jelinek, E., *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. In: *Theaterstücke. Mit einem Nachwort von Ute Nyssen*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt 2005. S. 67. In: *Ernst, T., Ein Nobelpreis für die Subversion? Aporien der Subversion im Theater Elfriede Jelineks*. S. 5. <https://core.ac.uk/download/pdf/14511923.pdf> und <https://beruhmte-zitate.de/autoren/elfriede-jelinek/>. (Zugriff: 8.8.2022).
- 43 Beers, J., *Balkanesque Dances, Creating Ambiguity in Music*, wvb, Berlin, 2018. S. 231-271.
- 44 Beers, J., *Three Nano Trios*. In: *Creating Ambiguity in Music*, wvb, Berlin, 2018. S. 272-285. Aufnahme aus der konzertanten Uraufführung (Copyright: JB): https://youtu.be/_Ele5rCd_RM. (Zugriff: 11.8.2022).