

Offene Räume - Offene Stadt

Ringvorlesung der Hochschule für Musik und Theater Hamburg im Wintersemester 2011/2012

Veranstaltet vom Institut für kulturelle Innovationsforschung und dem Institut für Kultur und Medienmanagement sowie der HafenCity Universität Hamburg.

Gefördert durch die ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius.

27.10.2011: **Transkulturelle Innovation**

Christoph Lieben-Seutter, Fazil Say und Reinhard Flender in der Diskussion

Reinhard Flender: *‘Black Earth’ – was verbirgt sich eigentlich hinter diesem Titel? Sie haben ja in dieser Komposition ein populäres türkisches Lied von einem blinden türkischen Sänger und Dichter verarbeitet. Vielleicht können Sie ein paar Worte dazu sagen?*

Fazil Say: *‘Black Earth’ ist ursprünglich ein Lied¹ von Asik Veysel, der 1973 gestorben ist. Er war ein Volkssänger und mythischer Dichter und hat viele Musiker inspiriert. Dieses Stück hat mit seinem Lied wenig zu tun – nur inspiriert in dem Sinne, dass er mit seiner Saz² immer dieses Motiv gespielt hat. Es ist ein ‚Einsamkeitslied‘. ‚Schwarze Erde‘ bedeutet ‘Black Earth’ übersetzt. Ich habe es 1997 komponiert. Ich dachte, während ich es komponiert habe: „Das könnte ich auch auf einem Jazzfestival spielen – nicht nur in klassischen Sälen, sondern auch im Jazzbereich“. Das Stück hat zwei, drei Richtungen. Aber während der letzten 15 Jahre habe ich gesehen, dass das Stück in kleinen Dörfern in Anatolien, aber auch in Europa, in Japan und in Amerika, gut ankommt – bei Musikern und beim Publikum. Es hat eine Botschaft, die ziemlich wichtig ist, nämlich, dass Künstler etwas aus der eigenen Kultur in andere Länder mitbringen.*

RF: *Das ist eigentlich auch das Thema unserer Ringvorlesung heute. ‚Transkulturelle Innovation‘ haben wir das genannt. Ein sehr hochgestochenes Wort, aber in diesem Stück haben Sie ja in der Tat einen stilistischen Sprung gemacht. Das fängt eigentlich sehr türkisch an, durch die ethnologischen Wurzeln, und dann kommt plötzlich der Jazz hinein. Und dann klingt es wie Improvisation.*

¹ Titel des Liedes „Kara Toprak“

² Türkische Langhalslaute

FS: Jeder kennt ja diese Spieltechniken des präparierten Klaviers von John Cage³, das im gesamten 20. Jahrhundert Komponisten sehr beeindruckt hat. Viele Komponisten haben für das präparierte Klavier komponiert. Sie haben Material aus Metall oder Holz in die Saiten des Klaviers gesteckt. Dies mache ich mit den Händen. Beim mehr oder weniger Drücken der Saiten kann man in etwa die Mikrotöne erreichen. Wenn man die Mikrotöne erreicht, kommt man ein bisschen in die Nähe der Klänge türkischer Instrumente.

RF: *Herr Lieben-Seutter, haben Sie dieses Stück in Wien damals schon gehört, als Sie der Generalintendant des Konzerthauses waren? Wann sind Sie Fazil Say und seiner Musik zum ersten Mal begegnet?*

Christoph Lieben-Seutter: Das genaue Jahr weiß ich nicht mehr. Ich nehme an, es war um die Jahrtausendwende. Da hat ‚Black Earth‘ auch eine Rolle gespielt. Er hat das Stück sehr gerne als Zugabe in klassischen Konzerten gespielt, sowohl im Solorecital als auch in Orchesterkonzerten. Das Stück hat eine ungeheure Wirkung. Wenn Sie sich vorstellen, Sie hören ein Mozart-Klavierkonzert, das Publikum ist total auf Klassik eingestellt, und dann kommt so eine Zugabe, die so einen emotionalen Background hat – da kocht der Saal. Der Mozart war damals schon sehr beeindruckend. Zuerst habe ich mir gedacht: „Hoppla, der hat nicht mehr alle Tassen oder Tasten im Schrank“. Das war wirklich ein Zugang, wie ich ihn noch nie erlebt habe – wirklich sehr originell und gleichzeitig wahn-sinnig persönlich. Das hat mich sehr fasziniert. Das Erste, was ich von ihm gehört habe, war eine A-Dur-Sonate, und da war uns sofort klar, dass das ein ganz spezieller Künstler ist.

RF: *Jetzt kommen wir eigentlich auch gleich zu dem Festival ‚Türkische Nächte‘⁴. Wie sind Sie auf dieses doch auch innovative Thema gekommen? Sie waren ja Ihrer Zeit weit voraus. Das Thalia Theater macht gerade eine Spielzeit, wo sie versucht, auch die Kunst und Kultur türkischer Mitbürger und Mitbürgerinnen in den Spielplan zu integrieren. Das ist Ihnen ja auf Anhieb geglückt mit den ‚Türkischen Nächten‘. Vielleicht erzählen Sie ein bisschen von den Hintergründen, wie Sie dieses wegweisende Projekt entwickelt haben?*

CLS: Der Anlass war ein mehrfacher. Wir haben die erste Elbphilharmonie-Saison geplant. Und da ging es darum, nicht nur schöne klassische Projekte in die Laeiszhalle und in die Stadt zu bringen, sondern auch, dass wir die Musik in einen anderen Kontext stel-

³ John Milton Cage (*1912 in Los Angeles; † 1992 in New York) war ein amerikanischer Komponist.

⁴ „Türkische Nächte – Türk Geceleri“: Veranstaltungszyklus der Elbphilharmonie vom 25. bis 29. Mai 2010.

len, um ein anderes Publikum abzuholen. Ein Ansatz war das Akkordeon-Festival, das wir damals durchgeführt haben, um zu signalisieren: „Hallo! Die Elbphilharmonie ist nicht ein hehrer, teurer Kulturtempel, sondern bringt Musik für jeden!“. Und das haben wir damals auf der Reeperbahn auch gleich umgesetzt. Das war ein großer, ausverkaufter Erfolg. Und das Andere war, dass wir uns natürlich gefragt haben: „Was gibt es hier für Bevölkerungsgruppen, die möglicherweise zur Klassik einen besonders weiten Weg haben, und wie kommen wir an die ran?“ Gleichzeitig war Fazil Say auf unserer Liste der Künstler, mit denen wir besonders viel und eng zusammen arbeiten wollten. Wir hatten ihn über das ganze Jahr zeitweise als Residenzkünstler bei uns, und da stand er quasi ganz vorne auf der Liste. Ich weiß gar nicht mehr genau, wie die Idee der ‚Türkischen Nächte‘ mit ihm als Spiritus Rector kam. Ein Feature war, dass die Musikbandbreite sehr groß war. Es hat begonnen mit einem Sinfoniekonzert in der Laeiszhalle, wo Mozart zu hören war. Saint-Saens⁵ haben wir, glaube ich, gehabt mit seinem eigenen Violinkonzert und die Ouvertüre eines türkischen Komponisten. Das war vielleicht der einzig große Klassik-Event. Die anderen Dinge waren kleinteiliger an verschiedenen Orten in der Fabrik, im Übel & Gefährlich. Sie waren ein Querschnitt durch die türkische Musik mit ganz unterschiedlichen Leuten.

RF: *In der Ankündigung für die ‚Türkischen Nächte‘ haben Sie geschrieben: „Türkische Musik ist in Hamburg in all ihren Schattierungen lebendig. Dieses Festival präsentiert ihren Reichtum, ihre Geschichte und ihre Gegenwart.“ Fazil, Sie haben das Programm zusammengestellt. Sind das eigentlich ihre persönlichen Freunde gewesen – Mercan Dede⁶, Arif Sağ⁷, das Kudsi Erguner Ensemble⁸? Eigentlich finde ich das ja sehr mutig, so viele hier unbekannte Namen in der Laeiszhalle auftreten zu lassen, aber das sind Namen, die in der Türkei einen ganz großen Stellenwert haben, oder?*

FS: Wie Sie wissen, gibt es drei Millionen Türken in Deutschland und über 100.000 Türken in Hamburg, glaube ich. Von denen hat die Musikhalle vielleicht vier oder fünf Leute im Abonnement. Wenn ein türkischer Veranstalter eine berühmte türkische Popsängerin anbietet, dann hätte die Laeiszhalle vielleicht 3.000 oder 4.000 Abonnenten. Das hat damit aber nichts zu tun. Türken sind nicht in der Laeiszhalle, und Deutsche sind nicht in

⁵ Charles Camille Saint-Saëns (*1835 in Paris; †1921 in Algier) war ein französischer Pianist, Organist, Musikwissenschaftler, Musikpädagoge und Komponist der Romantik. Zu seinen bekanntesten Werken zählt der „Karneval der Tiere“.

⁶ Das Mercan Dede Ensemble ist eine Musikgruppe, die moderne elektronische Elemente mit traditioneller Sufi-Spiritualität vereint. Gegründet wurde diese Gruppe im Jahr 1997 von dem Türken Arkin Ilıcalı (* 1966).

⁷ Arif Sağ (* 1945 in Erzurum, Türkei) ist ein türkisch-alevitischer Sänger und Politiker.

⁸ Kudsi Erguner (*1952 in Istanbul) ist ein türkischer Ney-Spieler (Längsflöte) und Komponist. 1988 gründete er die Gruppe Fasi, aus der später das Kudsi Erguner Ensemble hervorging.

türkischen Veranstaltungen. Es sei denn, Sie haben einen Freund, den Sie zufällig mitgebracht haben. Aber ein noch größeres Problem ist die Sprache des Kultus. Was versteht ein türkischer Mensch, wenn er das erste Mal ein klassisches Konzert in der Philharmonie hört? Oder was versteht ein deutscher Mensch, wenn er einen alevitischen Volkssänger wie Arif Sağ hört. Die Frage ist, wie man eine Brücke bauen und die Leute überzeugen kann, damit das funktioniert. Wir müssen hier auf Wolfgang Mohr⁹ zurück kommen, da er einer der ersten war, der an diesen Brücken interessiert war. Mit der Laeiszhalle haben wir 2009 ein Konzert veranstaltet. Ich habe da drei Klavierkonzerte von Mozart mit dem ‚Ensemble Resonanz‘ aus Hamburg gespielt. Dann haben wir folgendes Experiment gemacht: Ich habe der Laeiszhalle gesagt: „Wissen Sie, wenn Sie mehr mit den türkischen Leuten, der Gemeinde, dem Internet, dem Konsulat und vor allem den Medien arbeiten, dann können Sie mehr türkische Besucher erreichen. Die Türken lesen die Kulturseiten der deutschen Presse nicht. Türken haben auch die monatlichen Programme der Laeiszhalle nicht gesehen usw. Man muss sie erst einmal erreichen.“ Daraufhin hat die Laeiszhalle wunderbare Plakate auf Deutsch und auf Türkisch in der türkischen Gemeinde aufgehängt. Das Resultat war, die Laeiszhalle war so voll wie noch nie, und 50 Prozent waren Türkisch. Da haben wir den großen Mut gehabt, dieses Festival zu machen. Die Idee von dem Festival war nicht nur, dass türkische westliche Musik präsentiert wird, sondern auch Musik wie von Kudsi Erguner, so dass das deutsche Publikum auch diese Kultur kennen lernt – damit die Deutschen nicht denken, die türkische Kultur bestünde nur aus Döner Kebab und Taxi-fahren. Mercan Dede ist auch sehr interessant. Er ist ein DJ, der hauptsächlich Popmusik macht, aber seine Musik ist ein Klang-Mix mit Sufi-Musik. Wir hatten ja sehr viele Originale wie das Sufi-Ensemble mit Kudsi Erguner. Deshalb konnten wir auch versuchen mit dieser Sorte von Techno in einer Disco, das Publikum zu erreichen.

RF: *Herr Lieben-Seutter: Wie waren da die Reaktionen des Hamburger Publikums, das ja eher als etwas reserviert, etwas zugeknöpft gilt? Haben Sie da Protestbriefe erhalten oder Zustimmung? Was war das für ein deutsches Publikum, das zu diesen Konzerten gekommen ist?*

CLS: Daran kann ich mich nicht mehr so gut erinnern, aber es gibt in Hamburg ein sehr gutes Publikum. Es ist interessiert, konzentriert, die Reaktionen sind meistens sehr getreu dem Geschehen auf der Bühne. Es ist aber nicht so groß, wie ich es gerne hätte. Das ist die einzige Beschwerde, die ich habe. Die Konzerte sind sehr gut angekommen. Das Ein-

⁹ Wolfgang Mohr (1946–2010) war Direktor des Musikmanagement-Unternehmens Käch Artists and Promotion in Hamburg.

zige, was für Befremden gesorgt hat, war, als Fazil Say auf die Bühne gekommen ist und den Solopart bei dem Mozart gespielt hat. Da sind 30 bis 40 Leute aus dem Publikum aufgestanden, sind nach vorne gelaufen und haben ihn fotografiert. Das war wie bei einem Popkonzert, und das waren wir in der Klassik nun gar nicht gewohnt. Da waren einige befremdet. Wir fanden das herrlich! Und immer, wenn in den Zwischensätzen geklatscht wird, sagen wir: „Super! Wieder ein Neuer!“ Das stört uns gar nicht. Aber es gibt natürlich Leute, die das klassische Konzertritual sehr wichtig finden, und die waren davon vielleicht ein bisschen befremdet.

RF: *Fazil Say, Sie sind seit 2008 Botschafter für interkulturellen Dialog. Wie sind Sie zu diesem Titel gekommen?*

FS: Die Europäische Union hat ein paar Künstlern diesen Titel gegeben. Das waren unter anderem der Schriftsteller Paulo Coelho, der Musiker Jordi Savall¹⁰ und ich und auch ein paar Filmemacher. Die Idee war, Leute aus verschiedenen Kulturen, die Brücken geschlagen haben, die auch die andere Seite erreicht haben, zu ehren. Coelho zum Beispiel wird auch im Iran und in Saudi Arabien viel gelesen.

RF: *In Ihren Kompositionen beschreiten Sie ja sehr stark einen interkulturellen Weg, nicht nur zwischen West und Ost, also Orient und Okzident, sondern auch zwischen U- und E-Musik. Sie treten genauso gut in Jazzfestivals auf, und da erinnern Sie mich ein bisschen an Kristjan Järvi¹¹, der überhaupt keine Berührungsprobleme hat, auch den Jazz und die improvisierte Musik in den Konzertsaal und in die kompositorische Arbeit zu integrieren. Wie ist es bei Ihnen? Wie sind Sie auf den Jazz gestoßen?*

FS: Als ich 14 Jahre alt war, gab es ein Jazzfestival in Ankara. Dort haben Keith Richards und Oscar Peterson gespielt, und ich habe sofort gedacht: „Dies ist eine Kunst, genauso gut wie klassische Musik und genauso wichtig – in jeder Hinsicht: Im rhythmischen, im melodischen, im harmonischen, im kompositorischen.“ Diese Leute haben so toll Klavier gespielt! Ich finde Keith Richards zu hören, ist genauso interessant, wie Horowitz oder Glenn Gould zu hören. Er ist ein genialer Pianist. Hören Sie die Aufnahmen von Art Tatum! Für mich ist Jazz eine richtige Kunst, weil er gut gemacht ist. Louis Armstrong hat einmal gesagt, es gäbe zwei Arten von Musik: gute Musik und schlechte Musik. Ein gutes Ohr kann sehr gut unterscheiden, was gute und schlechte Musik ist. Wir können in der

¹⁰ Jordi Savall i Bernadet (*1941 in Katalonien) ist ein spanischer Musikwissenschaftler und Gambist im Bereich der historischen Aufführungspraxis.

¹¹ Kristjan Järvi (*1972 in Tallinn) ist ein US-amerikanischer Pianist und Dirigent estnischer Herkunft.

Hochschule auch unterscheiden, wer gut und wer schlecht spielt. Ob das E-Musik, U-Musik, O-Musik oder I-Musik ist, ist mir egal!

RF: *Herr Lieben-Seutter, Sie haben die Elbphilharmonie-Konzerte für den Jazz geöffnet. Das war vorher nicht so oft der Fall, dass konzertant Jazz dargeboten wurde. Nun gibt es ja eine Meinung, die besagt, dass Jazz einfach mehr den Club braucht – der Konzertsaal sei zu steril. Wie sind Ihre Erfahrungen, nachdem Sie nun doch eine ganze Reihe von hochkarätigen Jazzmusikern bei sich zu Gast hatten?*

CLS: Das eine ist, dass die Laeiszhalle, oder die Musikhalle, wie sie früher hieß, immer schon Schauplatz von tollen Jazzkonzerten war. In den vergangenen 100 Jahren war jeder größere Star, der nach Hamburg gekommen ist, dort aufgetreten. Von Ella Fitzgerald gibt es sogar eine Live-Aufnahme aus der Musikhalle. Also das ist klar, dass der Jazz immer auch in so einen Saal gehört, ob jetzt Club oder Konzertsaal ist eine Geschmacksfrage. Bei uns ging es aber um etwas Anderes, nämlich den Jazz in den Kontext von klassischen Konzertreihen zu etablieren. Das ist im Prinzip auch nichts Neues. „Jazz at the Philharmonic“¹² war ein Begriff, den Norman Granz¹³ in New York in den 40er oder 50er Jahren erfunden hat. Wir haben in Wien, im Wiener Konzerthaus, in den 90ern begonnen, ein Jazz-Abo im großen Saal aufzulegen, das nach wie vor floriert. Der Klassikveranstalter ‚Wiener Konzerthausgesellschaft‘ veranstaltet rund 25 Jazzkonzerte im Jahr – viele davon vor ausverkauftem Haus, vor 1.800 Leuten und zum Teil mit einem sehr speziellen Programm, spezielle, tolle Künstler, die aber weit weg vom kommerziellen Mainstream sind und vor einem vollen Haus spielen können. Dies ist natürlich mein Traum. In Hamburg haben wir es ein bisschen kleiner begonnen. Wir haben in der kleinen Musikhalle eine Art Jazz-Kammermusikserie aufgelegt, die „Jazzpiano“ heißt – meistens ein Jazz-Trio, das ein eineinhalbstündiges Konzert gibt. Da haben wir auch ein Abonnement angeboten, so wie man klassische Konzertreihen oder Kammermusikreihen abonnieren kann, und das war von Anfang an erstaunlich erfolgreich.

RF: *Herr Lieben-Seutter, Sie kommen ja aus Wien, der Ort der Zweiten Wiener Schule. Und eigentlich gibt es in der neuen Musikentwicklung eine Art Schisma zwischen der Bartók-Strawinsky-Schule und der Schönberg-Schule, die als eine Art Fehlentwicklung in*

¹² „Jazz at the Philharmonic“ war der Titel einer Konzertreihe, die Norman Granz produzierte und mit der er weltweit auf Tournee ging. Die Konzerte stellten Swing- und Bebop-Musiker vor, die zunächst in kleinen Gruppen auftraten und sich am Ende zu einer Jamsession auf der Bühne zusammefanden.

¹³ Norman Granz (*1918 in Los Angeles; †2001 in Genf) war ein US-amerikanischer Jazz-Impresario und –Produzent. 1946 gründete er eine erste unabhängige Schallplattenfirma, ‚Clef Records‘, für den klassischen Jazz, dann 1953 das Label ‚Norgran‘ für den Modern Jazz.

der Musikgeschichte angesehen wurde. Adorno hat das immer noch unterstrichen. Fazil Say sieht sich selbst als Komponist, als Fortsetzung der Bartók-Strawinsky-Schule. Wie sehen Sie das persönlich als Intendant? Sind die beiden Lager noch sehr verfeindet, oder sehen Sie da eine Annäherung?

CLS: Eine trickreiche Frage, die ich mich viel weniger musikwissenschaftlich, sondern in erster Linie als Musikfan und dann natürlich als Konzertveranstalter sehe, der immer zwei Seiten im Auge hat. Das eine ist die Musik, und das andere ist das Publikum. Man muss zwischen Beidem vermitteln. Man möchte möglichst viel spannende und ungehörte Musik einem Publikum nahe bringen, das eigentlich möglichst immer das Gleiche hören will. Und an dieser Grenze mache ich mir meine Gedanken. Adorno war da nicht sehr hilfreich. Die Zweite Wiener Schule, die mich persönlich internalisiert habe, die mir sehr logisch ist, mit der ich aufgewachsen bin und die ich bis heute wirklich gerne höre, bleibt aber ein Spezialisteneck, ein Elfenbeinturm innerhalb des Elfenbeinturms ‚Klassische Musik‘. Die hat natürlich wahnsinnig viel ausgelöst, war auch dringend historisch notwendig. Trotz allem tut sich alles, was in diesem Zweig der Evolution nachkommt, besonders schwer mit dem Publikum. Und da kann ich nur sagen: „Eine Musik, die kein Publikum findet, hat ein Problem!“ Du musst da irgendwie den Ausgleich finden. Es gibt aber immer wieder Komponisten, die Mittel und Wege finden, diese Welten miteinander zu verbinden.

RF: *Fazil Say, in Dortmund wurde Ihre Istanbul-Sinfonie uraufgeführt, und in der Zeitung stand: „Dortmund high dank Fazil Say.“ Also Sie haben nun wirklich kein Problem mit Publikum. Wenn Sie komponieren, wie stark spielt die Erfahrung, die Sie als Improvisator machen, eine Rolle? Improvisation ist ja auch eigentlich eine sehr orientalische Kunst. Sehr viele orientalische Musiker beherrschen die Improvisation. Wenn Sie morgens aufstehen und müssen sie in Noten umsetzen, ist dies eine Anstrengung? Müssen Sie da von einer Welt in die andere sich umpolen, oder ist das für Sie ein ganz natürlicher Vorgang?*

FS: Natürlich benutzt man, was man kennt, was man weiß. Solange sich das Wissen entwickelt, entwickelt sich auch das Improvisatorische! Aber sich hinsetzen und irgendetwas spielen, ist Kinderleicht. Das ist etwas, dass einem nach 20, 25 Jahren sehr schwer fällt. Ich kenne viele großartige klassische Künstler, die ohne Noten nicht anfangen, zu spielen. Wenn man sagt: „Spiel mal einfach Klavier“, können sie das nicht. Es muss ein gegebener Ton sein. Schumann hat ja immer gesagt: „Fang an zu improvisieren, irgendwann einmal wird es kommen.“ Beethoven selbst hat Improvisationskonzerte gespielt. Bei Mozart war es ebenfalls so. Bei der Geschwindigkeit, bei der Mozart komponiert hat, in

zwei Tagen drei Klavierkonzerte und fünf Sinfonien, kann das nur eine sehr weit entwickelte Improvisation bedeuten. Improvisation ist schon Komposition, wenn es gut ist. Hauptsache ist, dass dieses Erzählerische bleibt. Und das war bei meinen Interpretationen auch so – dass ich Erzähler war, dass ich erzählen möchte – und jedes Mal anders. Ich habe die Beethoven-Sonaten jedes Mal anders gespielt. Ich bin kein Ein-Konzept-Mensch, wie Brendel¹⁴, der 20 Jahre lang dieselbe Sonate auf eine Art und Weise spielt. Das ist auch eine Kunst. Beide Richtungen haben das 20. Jahrhundert geprägt und prägen immer noch das 21. Jahrhundert.

RF: *Die Globalisierung schreitet fort, auch in der Kunst. Wir erleben dies mit den Künstlern, wir erleben dies auch hier in der Musikhochschule. In der Musikhochschule sind Studierende aus 48 Nationen. Ich denke, auch in Ihrem Konzertprogramm mischt sich das immer mehr. Es gibt immer mehr chinesische Topkünstler, die unsere Konzertsäle füllen, mal ganz abgesehen von osteuropäischen Künstlern. Gehen wir jetzt einer globalisierten Musikkultur entgegen, die so eine ähnliche Entwicklung durchmacht, wie das in der Pop- und Rockmusik war? Diese Musikart ist ja quasi transkulturell durch die afro-amerikanischen Einflüsse geradezu explodiert und hat sich dann auch global ausgebreitet. Glauben Sie, dass uns so eine Epoche in der klassischen Musik, durch diese Begegnung der Künstler untereinander aus allen Teilen der Erde, bevorsteht?*

CLS: Bei der Interpretation ist eine Nivellierung zu bemerken. Es war früher so, dass du sehr gut erkennen konntest, welche Klavierschule das jetzt ist. Es gab sehr lokale Arten und Weisen, wie klassisches Repertoire interpretiert wurde. Ein paar europäische Orchester kann man immer noch am Klang voneinander unterscheiden, weil Sie zum Teil ein noch älteres Instrumentarium haben. Aber das nivelliert sich eigentlich weltweit. Die Chinesen, die die europäischen Konzertpodien immer mehr bevölkern, spielen ganz hervorragend. Aber sie spielen überhaupt keinen chinesischen Mozart, sondern einen perfekten Brendel-Mozart oder sonstigen Mozart, je nachdem, womit sie sozialisiert sind oder wer ihre Coaches waren. Bei der Musik weiß ich nicht, ob da eine Explosion wie beim Jazz, Blues oder Rock möglich ist, nur weil es alles noch schneller geht und globalisierter ist. Ich glaube, die war immer schon recht offen. Es gibt sehr viele Komponisten, die Einflüsse rund um sich aufgenommen haben. Debussy, der Gamelan¹⁵ auf der Weltausstellung gehört hat, oder Ravel, der spanische Musik gehört hat. Spanische Musik in Paris war sehr

¹⁴ Alfred Brendel (*1931 in Wiesenberg) ist ein österreichischer Pianist. Brendel ist vor allem durch seine Interpretationen der Klavierwerke von Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart und Franz Liszt bekannt.

¹⁵ Gamelan bezeichnet sowohl eine Gruppe von Musikstilen traditioneller Musik auf Java und Bali als auch die Musikinstrumentenensembles, mit denen diese Musik gespielt wird.

„en vogue“. Haydn hat die Einflüsse aus seinem ungarischen Umfeld aufgenommen, Mozart hat, wo immer er hingekommen ist, die Tänze aufgenommen. Also ich glaube, dass es einfach Säulen des Komponisten sind, diese Einflüsse aufzunehmen. Nur weil man heute noch schneller mit dem Internet alle möglichen Kulturstile und auf alle Informationen jederzeit Zugriff hat, glaube ich nicht unbedingt, dass eine Revolution überfällig ist. Klar, man ist noch vernetzter, man lernt schneller neue Leute kennen, es beschleunigt sich ein bisschen, aber ich glaube ehrlich gesagt nicht, dass man da mit einer neuen Epoche zu rechnen hat.

FS: Für mich ist das ein bisschen anders. Vor 100 Jahren war klassische Musik die Hochkultur. Das war nur eine mitteleuropäische Sache. Der Nahe Osten, China und Japan waren gar nicht dabei und auch nicht Süd- oder Nordamerika. Jetzt haben wir einen venezolanischen Dirigenten, ein großer Star, einen chinesischen Pianisten, einen japanischen Konzertsaal, ein israelisches Orchester, einen türkischen Komponisten und einen afrikanischen Sänger. Ich sehe, dass diese territoriale Sache zu einem ganzen Planeten geworden ist. Immer mehr merke ich, dass Künstler aus exotischen Ländern, Patricia Kopatchinskaja¹⁶ zum Beispiel kommt aus Moldawien, nicht nur eine musikalische Verantwortung für ihr Land tragen, sondern auch eine soziale. Deshalb muss sie noch besser sein als die anderen. Diese Grundgefühle kommen in einem Jugendsaal sehr viel rüber. Das sind radikale Gefühle. Und ich beobachte, dass es immer weniger mitteleuropäische Künstler, Komponisten und Interpreten auf der Bühne gibt und dafür immer mehr aus anderen Ländern. Das wird sich auch so weiter entwickeln, so wie ich das beobachte.

CLS: Also was natürlich stimmt, ist, dass durch Projekte wie ‚The Silk Road Project‘¹⁷ die Öffnung für eine tradierte, etwas elaboriertere Musik aus anderen Kulturkreisen radikal zunimmt. Und die gibt es. Ob in Indien oder Japan, China oder Persien oder in der Türkei – überall gibt es mehrere Schichten von Musik. Die ganz einfache kommerzielle langweilige Popmusik, spannende Popmusik und dann diese Schichten von Qualitätskunst – nennen wir es vielleicht ‚Kunstmusik‘. Da sind neue Generationen von Musikern am Werk, die eine ganz andere Ausbildung haben, die eine völlig andere Herangehensweise haben, weil sie damit aufwachsen. Musiker, wie auch hier an der Hochschule, wachsen ja seit 30 bis 40 Jahren mit Popmusik auf und haben das so internalisiert, dass ich kaum einen klassischen Musiker kenne, der nicht im Pop oder Jazz gut bewandert ist, auch wenn er

¹⁶ Patricia Kopatchinskaja (* 1977 in Chişinău, Moldawien) ist eine Geigerin.

¹⁷ Das „Silk Road Project“ wurde 1998 von dem chinesisch-amerikanischen Cellisten Yo-Yo Ma gegründet und ist eine Nonprofit-Organisation für internationale Kultur und Bildung. Das Silk Road Ensemble besteht aus 20 internationalen Künstlern, die Musiker aus der ganzen Welt zusammen bringt und bereits rund 70 transkulturelle Stücke selbst komponiert hat.

es selber vielleicht nicht spielt. Aber dass Klassik das Gute ist und Pop das Schlechte, so wie unsere Musiklehrer das dachten – diese Zeit ist längst vorbei. Und ähnlich kann es einen nächsten Schritt geben, durch den man viel einfacher und interessierter mit der Musik umgeht und sich damit beschäftigt: „Was ist eigentlich ein Raga, und was habe ich davon, und warum machen die das?“ Da ist sicher eine neue Offenheit möglich.

***RF:** Vielen Dank für die Diskussion!*

Transkription von Yvonne Spitzner