

## さわり sawari

### Versuch über eine Möglichkeit interkulturellen Komponierens

An einem verregneten Nachmittag, den ich, bis abends mein Zug ging, in Zürich zuzubringen hatte, war ich, um in der Zeit ein wenig Musik anzuhören, in die Bibliothek des musikethnologischen Instituts gegangen. Ich stieß auf eine CD, deren Cover die Photographie einer jungen Japanerin mit einem Lauteninstrument zeigte. Vielleicht machte mich der in ihrem Musizieren verschlossene Ausdruck des Gesichts neugierig oder das mit seinen robusten Bünden, den weit herausstehenden Wirbeln archaisch anmutende Instrument, einer biwa, wie ich las – ich legte die CD auf und war überrascht von dem, was ich vernahm: eine scharf angerissene Saite; jedoch hatte der Ton, der darauf für einen Moment aufschien, nichts von dem einer Laute – dünn, rauh und etwas scheppernd verklang er sogleich, ohne jene Resonanz, die der große Instrumentencorpus erwarten ließ. Mir schien es, als hörte ich jemanden ein zerbrochenes Instrument spielen.

Dann setzte der Gesang ein. Nur schwer konnte ich glauben, daß es die Stimme der jungen Musikerin auf dem Cover sei; heiser und in den Höhen ins Falsett brechend, hätte es eher der Gesang einer alten Frau sein mögen.

Gewöhnlich kommen mir beim Musikhören keine Bilder in den Sinn, aber mit der Musik dieser CD gewann in mir eine Vorstellung Gestalt von einem kalten Morgen über einer zerstörten Stadt, die Luft voll Mörtelgeruch und Asche, und jemand, der sich und sein Instrument retten konnte, säße auf dem Schutt und spielte solche Musik, er hielte sich an die erlöschenden Überbleibsel einer Kultur im Moment ihres Verlustes.

Mir mißfiel, daß meine Erfahrung mit einer fremden Musik nicht darüber hinausgegangen war, sie mit einem Bild zu assoziieren; Bildern zudem, die – anstelle einer Vorstellung, die in irgendeiner Weise mit asiatischer Kultur verbunden gewesen wäre – in der Überlieferung von den Zerstörungen Europas vor 70 Jahren wurzelten. Aber wie hätte es anders sein sollen? Woher hätte eine Annäherung an ein Verstehen eines fremden musikalischen Denkens kommen sollen, solange ich beinahe nichts darüber und von der Kultur, der diese Musik zugehört, wüßte?

Ich sah mich in den Regalen der Bibliothek nach Literatur über japanische Musik um. Über die biwa las ich, die Saiten würden mit der oberen Ecke eines dreieckigen Plektrums angerissen (auf dem CD-Cover war ein Plektrum etwa in der Größe einer gespreizten Hand zu sehen). Mit dem Plektrum lasse sich eine Vielfalt an Klangfarben erzeugen, auch entlang der Saiten kratzen und gegen den Corpus schlagen. Die Bünde der biwa seien sehr hoch und lägen weit auseinander. So könne der Spieler die Saite, die er zwischen den Bünden abgegriffen und angerissen habe, mehr oder weniger weit niederdrücken, um die Intonation eines Tones, während er ausklinge, in einem glissando um den Bruchteil eines Halbtontschritts zu verändern. Aber diese Bauweise der biwa ermögliche noch eine weitere Ausdrucksmöglichkeit: wenn die Saite nur eben so weit niedergedrückt werde, daß sie in ihrem Schwingen den Bund leicht berühre und an der Kante seines Holzes schnarre, werde dem Klingen der Saite ein rauhes Geräusch beigemengt. Dieser Effekt werde sawari genannt, ein Wort, das Störung bezeichne, aber auch Berührung in beiden Bedeutungen: etwas berühren und von etwas (emotional) berührt sein.

In der japanischen Musik des 18. Jahrhunderts gab es die Tendenz, im Klang der Instrumente auch Geräuschhaftes hervorzurufen. Die hochgeschätzte ästhetische Kategorie des *sabi* – was in seiner Bedeutung Einsamkeit, Verlassenheit, Patina und Verfall als eine für das Schöpferische und das Wissen empfängliche Gestimmtheit umfaßt – wurde mit einem von Geräusch gebrochenen Klang verbunden.

Befremdendes fand ich zum Gesang in traditioneller japanischer Musik: eine klare, sonore Stimme mißfiele; sie sei die unausgebildete Stimme der Laien. Einen rauhen, heiseren Klang zu kultivieren, mittels Gesangstechnik, aber auch durch besondere Übungen an den kältesten Tagen im Winter – *kangeiko*, Kälteübungen – gehöre zur Ausbildung der Singstimme. Ein Europäer würde sagen, daß solche Praxis die Stimme zerstöre, doch der japanische Autor des Buches, in dem ich las, beschrieb, wie die Stimme auf diesem Weg dem *sabi* entsprechen werde.

Abermals *sabi* – ich war neugierig, zu verstehen, welches ästhetische Konzept damit verbunden war. Auch für die Teezeremonie wählt man eine Teeschale, die einmal zerbrochen war und mit einem Goldlack wieder zusammengefügt wurde, der die Bruchlinien hervorhebt, damit beim Betrachten der Schale ihre Unvollkommenheit besondere Beachtung finde und der Gedanke an Vollkommenheit Raum bekomme. Den Teeraum, in dem die Zeremonie abgehalten wird, sollte Dämmerlicht und Stille erfüllen.

Ich hörte nochmals die Musik an. Mit den vereinzelten Tönen, den kargen Intervallen in einem Raum von Schweigen gefiel mir diese Musik und ihre Schlichtheit, in der eine eben nur merkliche Veränderung der Tonhöhe, ein sachtes glissando oder eine mit Geräusch verschattete Klangfarbe so subtil Klage, eine angeschärzte Intonation Hoffnungslosigkeit auszudrücken vermag.

Nachts, in Gedanken bei der Musik, auf die ich gestoßen, und der Ästhetik, die mit ihr verbunden war, lag ich im Dunkel meines Schlafwagenabteils und überlegte, ob ich nicht versuchen könnte, ein Stück zu schreiben, das in einer Korrespondenz zu *biwa*-Musik stünde. Eine karge musikalische Struktur, ebenso verfeinert in Artikulation, Klangfarben, in der Konfiguration von intervallischen und rhythmischen Verhältnissen und einem Abschattieren der Intonation. Ich dachte daran, wie die Charakteristik des *Biwaspiels* Entsprechungen finden könnte, wie manche Spieltechnik sich auf die Violine übertragen ließe. Jedoch überkamen mich mehr und mehr Skrupel, danach zu suchen, daß sich ein Einfluß japanischer Musik in meinem Komponieren ausgestalte, da ich viel zu wenig über sie und japanische Ästhetik wissen könne, selbst wenn ich noch mehr darüber läse. Wenn ich bedachte, wie weit eine Erscheinung wie die Sonate in Kontexte europäischer Geistesgeschichte eingewoben ist, was jedes Instrument, ob Klavier, Violine oder Orgel, sich in Traditionen und Konnotationen verwickelt hatte – wie ungenügend müßte es ausfallen, falls jemand, der von Europa so wenig wüßte, wie ich von japanischer Kultur, sich in seiner Musik auf ein Fragment europäischer Musik beziehen wollte.

Als der Zug im Morgengrauen Wien erreichte, war ich entschlossen, kein Stück zu schreiben, das sich vermäße, sich auf Momente einer fremden Kultur zu beziehen.

„Erinnerst Du Dich, was Du mir in dem Kaffeehaus gegenüber der Michaelerkirche erzählt hattest?“ fragte mich A., als ich ihr sagte, daß ich einen Essay darüber schriebe, wie ich zu dem interkulturellen Ansatz von *sawari* gefunden hätte, dem Stück für Violine, das in seinem Titel auf jenen Effekt verweist, zu dem wir, als wir gemeinsam eine Übertragung von Spielweisen der *biwa* auf die Violine probierten, eine Entsprechung sahen in einem Spiel mit zu großem Bogendruck und vor allem darin, die schwingende

Saite an einem sie leicht berührenden Fingernagel schnarren zu lassen.

Zuvor waren wir durch die spärlich beleuchteten Höfe der Hofburg gegangen. In der Nacht verlassen und leer, umstanden sie die Fassaden mit Architekturen von der Renaissance bis ins zwanzigste Jahrhundert – all die Zeit über war der Gebäudekomplex in Bau, Umbau, wurden Teile eingerissen für Erweiterungen. Und hinter wechselnden Fassaden wucherten indessen die Bibliothek, Sammlungen von Kunst, Kunsthantwerk, Musikinstrumenten. Wir verließen die Hofburg durch das Tor zum Michaelerplatz im Gespräch darüber, wie Vergangenes in der Gegenwart anwesend bleibt, oder immer wieder anwesend wird. A. sprach von Bergson und Proust, und ich antwortete ihr, von Walter Benjamins später Sammlung aus Fragmenten und Thesen erzählend, in der er schreibt, was Vergangenes historisch zu artikulieren heiße. Benjamin stellt dem Historismus, der eine homogene, leere Zeit mit Fakten ausfülle und auf eine Universalgeschichte ziele, eine Weise sich zu artikulieren entgegen, in der Geschichte als Gegenstand einer Konstruktion aus einem gegenwärtigen Augenblick und einem Bild der Vergangenheit erscheint. Das einzelne Bild eines vergangenen Moments werde aus dem Kontinuum des geschichtlichen Verlaufes herausgesprengt von einer Gegenwart, die sich in ihm gemeint erkennt. Die Bewegung der Gedanken halte plötzlich inne in einer von Spannungen gesättigten Konstellation, das Denken erteile ihr einen Chok, unter dem sie sich auskristallisiere. In solcher Konstellation wird nur ein einzelner Moment der Vergangenheit überliefert, aber davon, wie sie diesen heraussprengt aus einem Leben, einem Gesamtwerk, einer Epoche, sei in der Konstellation das Ganze des Lebens, Werks, der gesamte Verlauf der Geschichte bewahrt.

„Du sagtest dort im Café“, rief sie mir in Erinnerung, „so wie es eine Konstellation aus einem vergangenen und einem gegenwärtigen Moment gebe, die dennoch das Vergangene als Ganzes in sich enthalten könne, müsse doch auch möglich sein, die Gedanken an eine ferne Kultur in einer Konstellation aus einem Moment oder Aspekt des Fremden und einem Moment der eigenen Kultur zu fixieren, um sich interkulturell zu artikulieren.“ Damit eine Konstellation sich bildet, muß ich einen Moment in meinem eigenen Komponieren in einem Aspekt der fremden Kultur als gemeint erkennen. Ein Anstoß könnte es vielleicht sein, zu meinen, ein Intonationssystem, Zeitstruktur oder die Vermengung von Geräusch und Klang neu durchdenken zu müssen. Wenn man dann in einer fernen Kultur darauf stößt, wie dergleichen dort in einer langen Tradition steht – dieses Stoßen, der Chok gleichsam, könnte eine der bei Benjamin beschriebenen verwandten Konstellation kristallisieren: Sie begriffe nur einen einzelnen, aus dem Zusammenhang herausgebrochenen Aspekt, doch in einer Konstellation, die in sich – fern einer Musikethnologie – die gesamte Kultur in ihrer Fremdheit belassen, im Zustand eines Geheimnisses enthielte.