

SIRIUS IS SERIOUS: SUN RA UND STOCKHAUSEN

Diedrich Diederichsen



106

Zwei Künstler – der eine Jg. 1914, der andere Jg. 1928 – lesen zum gleichen Zeitpunkt das gleiche Buch, dessen Lektüre sich einerseits als Symptom ihres bisherigen Schaffens, andererseits als Orientierung für zukünftige Arbeiten entpuppen wird: »The Urantia Book«. Beide Künstler haben zahlreiche Werke geschaffen, die nach Himmelskörpern wie Saturn oder Sirius heißen, beide haben davon gesprochen, dass sie selbst von dem ein oder anderen Himmelskörper stammen. Beiden ist gemeinsam, dass sie in den 1950er Jahren glauben, eine technologisch neuartige, von Science-Fiction-Ideen, technischem Fortschritt und globalen, disziplinierten Organisationen bestimmte Entwicklung könnte das Leben der Menschen auf diesem Planeten bessern.

Ganz unterschiedlich sind aber die Probleme, die sie diagnostizieren: Der eine kämpft gegen eine vermeintliche Entwertung der künstlerischen Disziplinen und gegen die Irrealisierung eines – wie er meint – überlegenen, befehlenden Künstlertums, der andere gegen Rassismus und die Irrealisierung der Existenz der afroamerikanischen Bevölkerung. Was sie wieder vereint: Beide greifen im Verlauf ihrer Karriere zunehmend selbst zu Mitteln der Irrealisierung, zur Religion, zur Mythisierung, obwohl sie im Kern glauben, gegen Verdummung und für Aufklärung zu kämpfen. Ihr Ziel ist es (so einfach das klingt), ernst genommen zu werden; das dafür in Kauf genommene Mittel: der todernde Glaube an etwas komplett Lächerliches. – Einen Beleg dafür bietet bereits das Inhaltsverzeichnis des »Urantia«-Buches, das für die beiden so bedeutsam war:

»Teil I: Das Zentraluniversum und die Superuniversen – Verfasst unter der Schirmherrschaft eines Korps Superuniverseller Persönlichkeiten aus Uversa, die mit Vollmacht der Ältesten der Tage von Orvonton handelten. [...]

Teil II: Das Lokaluniversum [...]

Teil III: Die Geschichte Urantias – Diese Schriften entstanden unter der Schirmherrschaft eines Korps von Persönlichkeiten des Lokaluniversums, das mit Vollmacht Gabriels von Salvington handelte. [...]

Teil IV: Das Leben und die Lehren Jesu – Diese Schriftengruppe wurde von einer Kommission von zwölf Mittlern Urantias verfasst, die unter Aufsicht eines Melchisedek-Offenbarungsleiters handelte.«

In diesem seltsamen Buch mit seinen bizarren Sprachregelungen geht es u.a. um einen gewissen Michael. Michael ist einer von sieben Gottessöhnen, die in einem Subuniversum wiederum neue Subuniversen schaffen und sich dafür auf unterschiedliche Weise von der Trinität bestimmen lassen – in einem dieser Universen wird aus Michael Jesus von Nazareth, wie der »Leiter der zuständigen Offenbarungskommission«, beauftragt wiederum von Gabriel mit der neuen Darstellung des Lebens Michaels, uns auf Seite 1323 wissen lässt. Michael ist zugleich eine generische Bezeichnung: Ein Michael ist einer, der Universen stiftet und (mit mehreren anderen) ein Gottessohn ist. Unser Jesus aber stiftet keine Universen, er ist nur eine Repräsentation eines Gottessohns, und zwar der 620.111te auf unserer Erde, die in Wirklichkeit »Urantia« heißt. Auch die Erde ist kein Universum, sondern nur ein winziger Teil eines Unter- oder Nebenuniversums. Derjenige, der sich durch Jesus repräsentieren lässt, ist allerdings nicht einer von knapp einer Million, sondern schon ein echter Michael.

In einem nach dem Tod Karlheinz Stockhausens gedrehten Film (Nobert Busé/Thomas von Steinaecker, »Musik für eine neue Welt«, 2009) äußern sich verschiedene Familienmitglieder über den Komponisten. Seine erste Ehefrau Doris Stockhausen spricht über die 50er Jahre, die Künstlerin Mary Bauermeister, in deren Atelier viele wichtige Begegnungen zwischen bildender Kunst und Neuer Musik um 1960 in Köln stattfanden, spricht über die 60er Jahre. Die 70er Jahre spielen in der Dokumentation keine besondere Rolle mehr. Dennoch kommt Stockhausens Sohn Simon zu Wort, der die weltanschaulichen Wechsel seines Vaters erklärt. Karlheinz Stockhausen ist in seinen frühen Schriften ja durchaus nahe bei der auf Kritischer Theorie basierenden Musikphilosophie, wie sie im Umfeld der Darmstädter Ferienkurse und unter dem Einfluss Theodor W. Adornos diskutiert wurde. In einem Radiogespräch aus dem Jahre 1959 (das man heute auf Ubuweb hören kann) sind sich beide noch ziemlich einig. Auch im Umfeld von Bauermeister und dem rheinischen Fluxus halten sich Marxisten wie Hans G. Helms und Heinz-Klaus Metzger auf. Metzger und Rainer Riehn werden im Mai 1981 in ihrer Zeitschrift »Musik-Konzepte« einen Aufsatz von Herman Sabbe drucken, der die besondere Nähe Stockhausens zu Herrmann Hesses »Glasperlenspiel« zeigt. Später interessiert

sich Stockhausen für den »Erfinder« einer dreiwertigen Logik, den einzelgängerischen Philosophen Gotthard Günther, der in den letzten Jahren immer mal wieder entdeckt und neu gewürdigt wurde.

Wenn man serielles Komponieren, Hesses Idee einer alle Künste und Wissenschaften verbindenden, formalen Gelehrtenspielwelt und des Ex-Hegelianers Gotthard Günthers transklassische, kybernetische Subjekttheorie zusammendenkt, ergibt sich ein Panorama, das typisch ist für ein avanciertes, aber nicht kritisches, nicht marxistisch inspiriertes Denken der 1950er und 60er Jahre. Es reicht aber nicht aus, darauf hinzuweisen, dass dieses Denken den gesellschaftlichen Fortschritt, der im Mittelpunkt der Ideen der ersten Avantgarde gestanden hat, durch technischen Fortschritt ersetzen wollte (wie oft kritisiert und beklagt wurde, gerade auch durch Zeitgenossen und Kritische Theorie). Auch der gesellschaftliche Fortschritt, den man durchaus vom technologischen unterschied, sollte technisch durchgesetzt werden: durch die ökonomisch-militärisch-sozialtechnische Metapraxis der Kybernetik, deren Kalkül in vielem an die Gesamtkunst- und Ästhetikvorstellungen erinnert, die mit dem Konzept der »Reihe« verbunden sind – in der seriellen Musik wie im »Glasperlenspiel«. Günther selbst hat in seinem amerikanischen Exil zunächst Science-Fiction-Romane geschrieben, auf Deutsch erschienen als die letzten vier Bände von »Rauchs Weltraumbüchern«.

108

Doch später reichen irdische Techniken nicht mehr aus. Die Steigerung des positivistischen Glaubens an die technische Realisierung gesellschaftlichen Fortschritts ist die (futuristische) Religion. Ende der 60er Jahre steht Stockhausen dem indischen Guru Sri Aurobindo nahe, der beim südindischen Pondicherry den Ashram Auroville betreibt. Aurobindo genießt damals im Westen ein höheres Prestige als andere Gurus, seine Werke wie »Der integrale Yoga« werden von renommierten Verlagen veröffentlicht, nicht zuletzt weil er dort immer wieder auf westliche Philosophie (Nietzsche!) eingeht. Im genannten Werk finden sich aber auch die berüchtigten Stellen, die den Deutschen eine besondere Spiritualität bescheinigen, welche in der Nazi-Zeit nur ein bisschen fehlgeleitet worden sei, aber gerade darin ihre spirituelle Tiefe zeige; in Wahrheit lasse sich noch in diesem falschen Deutschland dessen besondere »Meisterleistung« erkennen (Aurobindo 1957, 33f.).

Nach der Aurobindo-Phase entdeckt Stockhausen 1971 »The Urantia Book«. Dies ist – wie der Koran oder das Buch Mormon – ein diktiertes, einem ungenannten irdischen Empfänger übermitteltes Buch, das die religiöse Geschichte eines bevölkerten Universums erzählt, zu dem auch die Erde gehört. Der christlichen Bibel widerspricht es nicht, sondern erzählt eine über eine Unzahl von bewohnten Sternen und Planeten verstreute Vor- und Nebengeschichte der irdischen Bibel nach einem überaus bürokratischen Protokoll von Offenbarungsbeamten, die in einer gewaltigen k.u.k.-Erlösungs- und Erleuchtungsbürokratie eine Position einnehmen. Das Buch besteht eigentlich ausschließlich

aus Festlegungen von hierarchischen Verhältnissen in einem gewaltigen Kosmos, in der eine Stelle die andere bewegt, stets in erhabener Größe und Unübersichtlichkeit, ein gewaltiges Netz- und Räderwerk, von dem die Erde nur ein kleiner Teil ist – unangetastet aber bleibt ein streng eingehaltenes Patriarchat, eine diffizile Rassenlehre und ein bis ins letzte Detail durchorganisiertes Universum, in dem immer um den Faktor sieben vervielfältigte Subuniversen und Subsubuniversen stecken. Nachdem Stockhausen dieses Buch, das er Anfang der 1970er Jahre als ein Geschenk bekommen hatte, verschlungen habe, so Simon Stockhausen in »Musik für eine neue Welt«, habe er »den Alten nicht mehr verstanden«.

»The Urantia Book« soll 1955 das erste Mal in Chicago erschienen sein. Im selben Jahr ließ Sun Ra – der damals schon nicht mehr Herman Poole Blount, auch genannt Sonny Blount, hieß, sondern seit 1952 Le Sony'r Ra – in derselben Stadt mit seinem Freund und Manager Alton Abraham das Label El Saturn Records registrieren. Ra, der aus Birmingham, Alabama stammte und seit 1946 in Chicago lebte, gehörte zu einer Vielzahl von jungen schwarzen Intellektuellen, die in einer Mischung aus separatistischen Exodus-Ideen und »dekonstruktiv«-mystischer Sprachkritik eine andere afroamerikanische Kulturpolitik begründeten, die sich nicht auf einen Dialog mit der rassistischen Mehrheitsgesellschaft der USA einlassen wollte, sondern auf unterschiedliche Weise eine Trennung suchte.

111

Weitgehend handelte es sich um eine Underground-Kultur (vgl. Corbett 2006). Sie existierte vor allem in Straßenecken-Debatten, in Clubs und anderen sozialen Orten und erreichte weder Universitäten noch die breite, von Weißen dominierte Öffentlichkeit. Auch Sun Ra ist neben seiner musikalischen Produktion Verfasser zahlloser Pamphlete, die für die begrenzte Öffentlichkeit solcher informellen Debatten gedacht war. Die mit Abstand erfolgreichste und bekannteste Organisation, die man zu dieser Kultur rechnen kann, war und ist die Nation Of Islam. Doch neben ihr gab es zahllose andere Gruppen und Sekten, die eine afrikanische Vorgeschichte der Afroamerikaner – meistens in Ägypten oder Äthiopien, entweder in alttestamentarischen oder in ägyptologischen Motiven ausgemalt – zum Ausgangspunkt eines neuen Denkens des Exodus machten.

Oft geschah dies im Zusammenhang mit neuen Technologien, insbesondere in den Fantasien von Weltraumreisen, die in den 50er Jahren die Massenkultur beherrschten. Vom etablierten Duke Ellington, der einen vielbeachteten Essay über den Zusammenhang von schwarzer Befreiung und Weltraumeroberung veröffentlichte, bis zu diversen namenlosen R'n'B-Shoutern reichte die Science-Fiction-Begeisterung in der Black Community. In den Texten der Nation Of Islam werden die Feuerscheiben, von denen der biblische Prophet Hesekiel spricht, als Raumschiffe gedeutet, die in Kürze die schwarze Bevölkerung der USA befreien würden, indem sie sie zu anderen Planeten mitnähmen. In der

Theologie der Nation of Islam schießen also auch technofuturistische Motive der 1950er, politische und religiöse Bilder zusammen, um zu einer Globallösung auf der Ebene der Weltraumeroberung zu kommen. Laut Sun-Ra-Biograf John Szwed (1997: 132) hatte sich schon der junge Sonny für den mythischen Gründer der Nation Of Islam, The Honourable Fard, interessiert, auch wenn er dessen Schlussfolgerungen für das gegenwärtige Leben auf dem Planeten Erde nicht folgte.

Die Nation of Islam war aus einigen obskuren Vorläufern, die sich bis in die 1910er Jahre zurückverfolgen lassen, hervorgegangen. In ihrer Religion bildet der afrikanischstämmige Mensch die Urrasse, die Weißen hingegen seien erst durch die kriminellen Rückzüchtungsexperimente des Teufels Yacub auf der Insel Patmos entstanden – ganz ähnliche, aber mit anderen, nämlich proweißen Ergebnissen endende Züchtungs- und Rassengeschichten erzählt das Urantia-Buch. In den 40er und 50er Jahren wurde die Nation of Islam durch eine strikte und disziplinierte Organisation ihrer Sekten in vielen US-Städten erfolgreich, besonders in Chicago, dem Zentrum einer neuen schwarzen politischen Theologie. Unter der Führung von Elijah Muhammad wurde sie explizit mit dem Islam verknüpft, obwohl dessen offizielle Vertreter damit nichts zu tun haben wollten. Für andere Vertreter einer afrozentrischen Theologie war hingegen das antike Ägypten und die von ihm praktizierte Astronomie die Verbindung zur Exodus-Science-Fiction.

112

Auch diese Position hat offensichtlich Spuren bei dem Mann hinterlassen, der sich schließlich in einer Art tautologischer Verdoppelung Sun Ra nennt. In den 1970er Jahren spielt Sun Ra vor den Pyramiden, ägyptische Motive zieren schon lange seine oft selbst gestalteten Cover. Sun Ra entdeckt »The Urantia Book« genau wie Stockhausen im Jahre 1971. Während der Dreharbeiten zu seinem Film »Space Is The Place«, 1972 in Berkeley, ist Ra durchgehend in die Lektüre vertieft. Bestimmte Figuren tauchen im Film wieder auf, etwa der himmlische Musiker, der die Welt – oder eben Urantia (so der Name der Erde) – retten soll.

In der Nähe von Köln sitzt derweil Karlheinz Stockhausen und beginnt mit seinem Zyklus »Licht«, auch eine Frucht seiner Urantia-Lektüre. Im Mittelpunkt von »Licht« steht jener Michael, der, nach dem christlichen Erzengel benannt, doch ein sehr konkreter Engelherrscher in der Urantia-Mythologie ist, mit der Zuständigkeit für verschiedene Neben- und Unteruniversen; in einem von ihnen befindet sich Urantia, die Erde. Doch noch redet Stockhausen nicht darüber; er spricht in seinem ersten Interview nach der Lektüre stattdessen von Alvin Toffler und immer noch von Sri Aurobindo, allerdings auch von einer Art spiritueller Nahrungskette, im Zuge derer Menschen, die Tiere und Pflanzen äßen, die gesamte Biomasse des Planeten in Menschenknochen verwandelten; es käme aber darauf an, die Menschen in das Supra-Humane zu verwandeln (Stockhausen 1978: 478ff.). Eine ähnliche Überlegung gibt es im Urantia-Buch.

Sun Ra hat ebenfalls höhere Ziele. Aber sie weisen (vereinfacht gesagt) in die entgegengesetzte Richtung. Er konzipiert den von einem Kollektiv geschriebenen und gedrehten Film, auf dessen ständig sich änderndes Skript er zunehmend Einfluss nimmt, als einen Endkampf zwischen einem guten und bösen Prinzip, einem Kampf zwischen ihm und einem satanischen Gegenspieler, der im Pimp-Style der 70er daherkommt. Die Sun-Ra-Figur plant zwar den Exodus der afroamerikanischen Bevölkerung, gerät aber in die realpolitische Situation des Jahres 1972. In den eindrucksvollsten Szenen des Films setzt er sich mit den Black Panthers auseinander, die unweit des Drehortes San Francisco, in Oakland, Probleme mit der Polizei haben. Sun Ra diskutiert mit einer Gruppe Jugendlicher, die von den Black Panthers beeinflusst sind, und hält ihnen eine Predigt: Wenn sie glaubten, sie seien real, irrten sie. Schwarze seien in den USA keine Realität, sondern ein Mythos: Sie könnten nur als Mythos existieren.

Wenn Stockhausen hingegen (so könnte man die Vereinfachung weiterdenken) seit den 70ern zu glauben scheint, dass Komplexität und ein Musikdenken, das sowohl an Überbestimmtheit als auch an intuitiven Praktiken ausgerichtet ist, nur im religiösen Weltbild aufgehoben werden kann, kapituliert er quasi vor der Realität seiner ästhetischen Praxis und delegiert das Denken an die Spiritualität, die Erklärung an den Mythos – in einer Fluchtbewegung. Was in Aurobindo noch teilweise durch die Realität des pseudo-utopischen Gemeinwesens von Auroville gedeckt war, gerät nun ganz an die frei erfundene Welt von Urantia.

114

Sun Ra jedoch, den man bis dato für einen expliziten Autor der Flucht halten konnte, bringt immer wieder die Gestalten seiner Mythologie in die Wirklichkeit der Konzerthallen. In seiner Rede an die Black-Panther-Jugend macht er deutlich, dass der schwarze Mythos keinen Fluchttort oder eine Vereinfachungssehnsucht repräsentiert, sondern den Ausgangspunkt der afroamerikanischen Existenz in den USA. Mythenpflege und mythisches Denken bedeuten in diesem Zusammenhang die Hinwendung zur Realität. Komplexität ist hier keine künstlerische Errungenschaft, sondern eine vorgefundene kulturelle Situation aus Überbestimmtheit und ›Double Consciousness‹. Ra versucht aus dieser Lage heraus zu operieren. Er nimmt den Mythos an und verbindet ihn mit dem Technologie-Glauben der ihn prägenden 1950er Jahre.

In Zeiten wie den heutigen, in denen sich Ideologien nicht mehr ohne weiteres als solche zu erkennen geben und eine der wirkmächtigsten die Ideologie vom Ende der Ideologien ist, kann man sich nur schwer vorstellen, wie in zwei sehr unterschiedlichen Ausprägungen Ideologien in den Ländern des Westens nach dem Zweiten Weltkrieg ihren Wahrheitsanspruch formulierten und wie Gegenbewegungen darauf reagierten: Zuerst, in den 50er und frühen 60er Jahren, eine die verschiedensten kulturellen Schichten und Praktiken bestimmende Phase, in der sich Ideologien auf den Wahrheitsanspruch des Fortschritts beriefen und dabei gesellschaftlichen und technischen Fortschritt entweder in

eins setzten oder zirkulär legitimierten; danach eine zweite Phase, in der Überzeugungen und Ideen plötzlich frei wählbar wurden und sich über die Authentizität ihrer Vertreter*innen innerhalb eines biografischen Plans der Selbstverwirklichung, einer ›Attitude‹, legitimierten.

Zwischen diesen historischen Polen gingen diejenigen politischen Anliegen verloren, die weder vom Individualismus der Selbstverwirklichung noch von der binären Konfrontation des Kalten Krieges gedeckt waren. Die Studentenbewegungen von 1967 und 68 verbanden einen individualistischen Aufstand gegen die Repressions- und Disziplinarkultur des Kalten Krieges mit einer vor allem symbolischen Parteinahme für die kommunistische Alternative zum Westen (auch wenn sie dafür seltener den ›real existierenden Sozialismus‹ des Warschauer Pakts wählten als vermeintlich leichter romantisierbare Revolutionäre wie Che Guevara, Ho Chi Minh oder auch Mao). Damit waren die westlichen Sub- und Gegenkulturen sowohl in der Ordnung des Kalten Krieges als auch in der Selbstverwirklichungs-Periode seit den 70ern repräsentiert.

Andere Bewegungen – Minderheiten, Feminismus, ›Tiersmondisme‹, afro-diasporische Bewegungen – waren nicht auf diese Weise in die offiziellen Orientierungen eingetragen. Sie standen aber gerade darum nicht etwa außerhalb dieser Orientierungen – dafür hätten sie gewissermaßen schon ›befreit‹ sein müssen –, sondern mussten aus den Elementen der miteinander konkurrierenden Fortschrittsbegriffe und ihrer Formen (Science-Fiction, Hygiene, [Sub-] Urbanismus, Privatautos, Pop-Musik und Fernsehen, Kybernetik vs. klassenlose Gesellschaft) eine eigene Fortschrittsidee konstruieren, die mit ihren tatsächlichen politischen und identitätspolitischen Anliegen vereinbar war. Es stellt sich daher die Frage, was um 1970 mit der kybernetischen Urantia-Bürokratie und ihrer offensichtlichen Verheißung für zwei Personen, die über Musik Leben organisieren wollten, seitens des Publikums anzufangen war. War dies nur ein weiterer Baustein für mögliche Kombinationen oder selbst eine Zusammensetzung, die am Ende solchen Bastelns steht?

115

TREFFENDE VERKENNUNG

Meine erste Sun-Ra-LP stammte vom deutschen MPS-Label, einer soliden bis etwas biedereren, älteren Jazz-Plattenfirma, die sich der Haushaltselektronik-Konzern SABA hielt und die Ende der 60er Jahre ihre ersten Free-Jazz-Titel veröffentlichte. Es handelt sich um einen Mitschnitt von Auftritten des Arkestra bei den Berliner Jazztagen und den Donaueschinger Tagen für Neue Musik, die zwei bis drei Monate nach einem Konzert in St. Paul de Vence, der Europa-Premiere des Arkestra, stattfanden. Auch hier haben wir es mit einem dicht durchkreuzten Schnittpunkt wilder Missverständnisse zu tun. Joachim-Ernst Berendt, damals in Jazz-Fragen dominanter Autor, Veranstalter und Radiomoderator in Deutschland, klagt auf den Liner Notes zu der MPS-Veröffentlichung (Berendt 1970), dass niemand das Arkestra in den 17 Tagen zwischen

den Konzerten in Berlin und Donaueschingen buchen wollte. John Szwed (1997: 280ff.) berichtet, das Publikum in Berlin sei nicht bereit für das Arkestra gewesen, im Gegensatz zur begeisterten Aufnahme in Donaueschingen, wo sich aber die Kritiker entsetzt gezeigt hätten. In St. Paul de Vence wiederum habe eine Frau gleich zu Beginn ›Was ist das!‹ gebrüllt und später darauf bestanden, sich die Noten zeigen zu lassen, als ob die Existenz von Noten die Relevanz der Musik beweise. Ein anderer Zuschauer habe gerufen, seine 5-jährige Tochter könne dies spielen, Ra habe geantwortet: ›Sie kann es vielleicht spielen, aber kann sie es schreiben?‹ Sun Ra beschließt die Konversation mit dem Satz (abgedruckt als Gedicht auf dem Cover der LP): »On the onward side of the Never-No-End / Are the things which are based / Upon the potentials of the ontology of the future«. The Ontology of the Future – da waren sie zu dem Zeitpunkt alle beide, Stockhausen und Sun Ra. Der Titel des Albums: »It's After The End Of The World«.

Berendt beschwert sich in den Liner Notes über die Reaktionen einer europäischen Vernunft gegen Sun Ra, der er »uralte« afrikanische »Weisheit« entgegensetzt, die Sun Ra angeblich verkörpere. Das vermeintliche Ra-Zitat lautet auf Deutsch: »Ich spreche von der uralten Weisheit schwarzer Menschen.« In der englischsprachigen Fassung der Liner Notes fällt das Zitat länger aus: »I am speaking of ancient Black people and ancient Black Wisdom people, who are of the natural government of Nature by the oath of their ancestors.« Diese spiralistisch-schräge Formulierung klingt schon eher nach Ra und weniger nach europäischer Projektion auf afrikanischstämmige Menschen. Ihre Weisheit wiederum erkennt Berendt wieder als das, was er aus den Schriften von Afrikanisten wie Janheinz Jahn, Aimé Césaire und Leo Frobenius gelernt habe.

116

Meint Berendt, die alte Weisheit sei kulturell gebunden und gespeichert worden über diverse historische Einschnitte und gewaltsame Angriffe hinweg? Oder glaubt er gar, sie habe sich quasi in (afrikanischen) Genen über Generationen erhalten können, heute wieder abrufbar durch Musik? Wie kann Ra diesen Kontakt zu den Vorfahren herstellen, was hat ihn mit den uralten schwarzen Weisen in Verbindung gebracht, die zumindest für den von Berendt erwähnten deutschen Afrika-Forscher Leo Frobenius auch deswegen so rätselhaft sind, weil er die »heiteren, lebensfreudigen« Bewohner des Afrika um 1920 kaum noch in direktem Kontakt mit dieser alten Weisheit sieht: »[Ihr] Stil muss einmal entstanden, einmal geboren sein und dann in seiner Eigenart verharret haben! Es liegt der Zauber rätselhaft weit zurück liegender Geburt in ihm« (Frobenius 1994: 16). Selbst Frobenius' Leser unter den Autoren der Négritude-Bewegung wie Leopold Sedar Senghor waren begeistert über eine Frobenius entnommene Dichotomie, die auf der einen Seite den »französischen Rationalismus, den englischen Realismus und den amerikanischen Materialismus«, mithin die Kolonialmächte Frankreich und

Großbritannien sowie die »nordafrikanischen Hamiten«, und auf der anderen Seite »den Mystizismus der Deutschen und der Negro-Afrikaner« sieht (Senghor 1994).

Ist dieser rassistisch aufgeladene Kulturessenzialismus die Verbindung nicht nur zwischen heutigen und uralten schwarzen Menschen, sondern auch zwischen »Deutschen und Negro-Afrikanern«, so wie vorher die zwischen dem tiefen Deutschen Stockhausen und dem indischen Weisen Aurobindo geeignet schien, gegen einen oberflächlich-materialistischen Westen zu mobilisieren? Kehrt in der deutschen Begeisterung für postkoloniale oder spätkoloniale Spiritualität per Projektion das alte Ideologem wieder, demnach – wie klassischerweise bei Ferdinand Tönnies – tiefe (deutsche, afrikanische, indische) »Kulturen« sich im Streit mit den oberflächlich-rationalen »Zivilisationen« des Westens befinden? Und entsteht in dieser Interpretation eine mögliche Ideologie, die deutsch-afrikanische Tiefe gegen beide Formen des Fortschritts, den technischen wie den gesellschaftlichen, ausspielen will?

In seinem Lob für die Kontinuität einer antirationalen, deutsch-afrikanischen Allianz befindet sich Berendt mitten in einer Tradition, die vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und besonders in Deutschland stark ausgeprägt war: die vermeintliche Gemeinsamkeit zwischen deutschem, romantischem Tiefsinn und Sub-Sahara-Afrika, der wiederum die Nordafrikaner und die aufgeklärten, als materialistisch sowie verwertungsorientiert beschriebenen Kolonialstaaten gegenüberstehen. Aber auch die aktuelle Sun-Ra-Rezeption freut sich wieder über Verbindungen, die man etwa zwischen Richard Wagner oder C.G. Jung zu Sun Ra herstellen könne: »Like Wagner, Sun Ra had an appreciation for the ability of the performing arts to aid and abet the historical maturation of a people« (Stanley 2014: 137), heißt es dort vielleicht in Unkenntnis dessen, wohin der eine Wagnerianer dann das deutsche Volk geführt hat.

Während in der deutschen Sun-Ra-Rezeption im Jahre 1970 auf der einen Seite das Schimpfwort »Scharlatan« steht (sich also die Stimme der Vernunft und des Fortschritts abfällig äußert) und auf der anderen Seite »uralte afrikanische Weisheit« (also die Stimme einer antirationalen Projektion), verzeichnet Szwed beim europäischen Publikum andere Werturteile (»wonderful« vs. »ridiculous«, »revolutionary« vs. »a very bad joke«). Dieses Publikum ist gespalten angesichts der Frage, ob die Performance ernst gemeint sei – was sich weniger auf die musikalischen Darbietungen bezieht, die zusätzlich zu freiem Jazz die Sprachen elektronischer Klangerzeugung einsetzen, der viele Free-Jazz-Anhänger mit großer Skepsis gegenüberstanden, als auf die sog. Show, die Kostüme, das Bühnenritual, die Ansagen. Hat er sich über uns lustig gemacht – oder meint er das ernst?

Offenkundig muss es 1970 sehr wichtig gewesen sein, ob etwas ernst gemeint ist oder ein Witz. Heute hingegen scheint sich genau diese Frage nicht

mehr zu stellen oder unbeantwortbar zu sein. In immer mehr kulturellen Artefakten geht es darum, Dinge zu benennen, zu präsentieren, zur Diskussion oder zum Amüsement aufzubereiten, aber dafür erscheint weder eine identifikatorische noch eine dogmatische Position zu den so aufbereiteten Materialien länger wichtig zu sein. Sun Ra und Stockhausen – die beide zu Lebzeiten oft Scharlatane und Witzfiguren genannt wurden – sind in den letzten zwanzig Jahren in starkem Maße von einer Generation rezipiert worden, die weder politisch noch künstlerisch irgendeine Geste in einem ironiefreien, ungebrochenen Sinne ernst meint. Antiessenzialistisch ausgerichtet, benötigt sie offenkundig weder das koloniale Andere noch das mythische Bild der Transzendenz.

Neben vielen Künstlern und Künstlerinnen der 60er und 70er Jahre, die ihr Thema äußerst ernst nahmen und es wahnsinnig überhöhten, aber dennoch von einem ähnlich empfindenden Publikum verstanden wurden, stießen sowohl Ra als auch Stockhausen bereits zu ihrer Zeit auf Unverständnis, zum Teil aus den gleichen Gründen. Sun Ra kommt aus den techno-optimistischen, aber segregationistischen 50ern. Er greift die allgemein verbreitete ideologische Gleichsetzung von gesellschaftlichem mit technischem Fortschritt auf, trotz aller Distanz, die er zum hegemonialen weißen Amerika wahrte. Da aber der gesellschaftliche Fortschritt nicht erreichbar ist und/oder an ihm und der afro-amerikanischen Community vorbeigeht, konzentriert er sich auf den technischen und kombiniert ihn nun ausgerechnet mit dem Teil afroamerikanischer Kultur, der so gar nicht zum Rationalismus des Techno-Optimismus passt: jener mal eher gnostisch, dann wieder proto-dekonstruktiv ausfallenden Sprach-Skepsis, die bestehende Texte nach verborgenen Bedeutungen durchsucht, meistens indem sie sie buchstäblich nimmt und das Zeichen als Namen versteht.

118

Die Geschichte des Bauern, der von Millionen von Bienen angefallen wurde, weil er den Namen Rose trägt, kommentiert Sun Ra noch als den »Humor des Schöpfers«, meist sind solche Fundstücke aber Kern politisch-mystischer Einsichten – eine Praxis, die sich bis zu heutigen separatistischen Sekten wie den 5%ers erhalten hat, die viele Anhänger in der mittleren Generation des Hip-Hop (zwischen 1990 und 2000) besaßen. Mit anderen Worten: Ra und andere Afro-Futuristen entfernen den ohnehin im kybernetischen Kern der Fortschritts-ideologien kaltgestellten gesellschaftlichen Fortschritt und ersetzen ihn durch einen neuen »ghost in the machine«, nämlich einen spirituellen. Dieser löst zwar das gesellschaftliche Problem nicht, kann es auch nicht diskursiv klären, führt aber immer wieder zur Formulierung des gesellschaftlichen Problems in politischen Bildern. Die Diskussion mit den Black Panthers in »Space Is The Place« ist ein Beispiel dafür.

Auch Stockhausen, dessen Komposition »Spiral« übrigens ein Jahr vor dem Auftritt des Arkestra ebenfalls in St. Paul de Vence aufgeführt wurde, hat im Zuge seiner Entwicklung hyper-bestimmter Musikproduktion Technologien bejahren müssen, die dem ästhetischen Sinn dieser Hyper-Bestimmtheit, wie sie

aus der Ästhetik der seriellen Komposition entstanden ist, ganz fremd gegenüberstehen. Der ästhetische Sinn, die Empfindungen genau zu bestimmen – die Stockhausen mit der Sicherheit vergleicht, die man brauche, um fliegen zu können –, verlangt nach einer hypertrophen Riestechnologie und damit verbundenen extrem arbeitsteiligen und disziplinierten Aufführungstechniken und Menschenführungsformaten, die bei Stockhausen in das Lob der Disziplin und der Strenge münden.

Auch Sun Ra hat seinen Musikern, mit denen er zeitweilig unter ähnlich strengen Bedingungen zusammenlebt, den ganz großen Ernst der Lage eingeschärft. Gerade bei den freien und atonalen Improvisationen, so sagt er an einer Stelle, gelte es ganz genau den richtigen Ton zu treffen, denn wenn man nicht mehr nach überkommenen musikalischen Regeln oder nach Anweisungen arbeite, habe man es mit den Gesetzen des Universums zu tun: Ein falscher Ton würde darum zum Zusammenbruch des Universums führen.

Diese den musikalischen Ideen scheinbar fremden Formen ihrer sozialen Realisierung verschmelzen im Laufe der Zeit mit der Musik. Um diese nicht immer gewollte oder kontrollierte Durchdringung von musikalischem und existenziellem Ernst administrieren zu können, brauchen Ra wie Stockhausen das esoterische, aber preußisch durchorganisierte Weltbild der Urantia-Sekte. Hier wird die Organisation eines unübersehbaren Gewimmels von Tönen, Menschen, Kabeln und Parametern, von Intuition und Freiheit und der Disziplinierung der Intuition zu einer einzigen, göttlichen Aufgabe – eines Musikersgottes gewissermaßen.

120

Es ist die unfreiwillige Anerkennung der sozialen Realität ihrer Musik, die Ra und Stockhausen zu Science-Fiction-Figuren gemacht hat. Nicht dass sie Scharlatane waren, hat ihr Publikum verwirrt, sondern dass sie alles bitterernst meinten, war auf lange Sicht unerträglich, denn in diesem Ernst-Meinen bestand auch ihr gesellschaftlicher Anspruch. Die komische oder schockierende Ernsthaftigkeit ist vielleicht auf unterschiedliche Weise genau das Resultat des verschobenen Investments der beiden Künstler in die künstlerischen Produktionsmittel der Nachkriegszeit und deren Verhältnis zur westlichen Ideologie des technischen Fortschrittes. Stockhausen kann die buchstäbliche Übersetzung des humanistisch codierten musikalisch-künstlerischen Genauigkeitsideals in technologisch vorgegebene Bestimmbarkeitsstandards, also den Übergang von einer expressiven in eine kybernetische Ästhetik, nur durch einen religiösen Maximalismus auffangen. Sun Ra wiederum kann die faktische Befreiheit während der Kollektivimprovisationen seines Arkestra nur als Resultat eines maximalen Gehorsams gegenüber einem unsichtbaren, metaphysischen Prinzip, einem von allen Anlässen abgezogenen, abstrahierten Ernst verstehen.

Das Bitterernste dieser Ideologien lag darin, dass sie nicht zu leben waren. Sie bildeten gerade nicht die Instrumente zur Weltaneignung, als die sie auftraten. Stattdessen produzierten sie neue falsche Welten, die man erst bewältigen musste.

Weder die Objektivität des Fortschritts, der Produktion, der Organisation noch die Subjektivität der Selbstverwirklichung, der Identifikation, der Projektion waren die Realitäten, nach denen Sun Ra fragt. Sie waren ›Myths‹, denen beide, Ra und Stockhausen, nur weitere, hochmögliche, überdrehte, gleichwohl bitterernste eigene ›Myths‹ entgegensetzen konnten. Diese – dialektisch gesprochen – treffende Verknennung lässt das Publikum bei den ersten europäischen Auftritten die Dinge rufen, von denen John Szwed berichtet – und auf die auch die Verteidiger wie Berendt keine andere Antwort wissen als die koloniale, freundlich-rassistische Projektion einer uralten afrikanischen Weisheit.

SCHLUSS

Das Unbefriedigende unserer postideologischen Situation – des Verschwindens der Wahrheitsansprüche, wie wir es heutzutage erleben – kann nicht durch neouniversalistische Rekonstruktionen von Wahrheitsanspruchsmodellen behoben werden. Das spezifisch Unbefriedigende der Ideologielosigkeit ist nicht der Verlust einer Wahrheit, sondern dass sie genau das Produkt der Ideologie ist. Die Leere ist nicht die Abwesenheit von etwas, sondern die Ideologie selbst. Ihre Wahrheit zu bestimmen – die andere, ebenso falsche Seite dieses falschen Bewusstseins – ist Religion.

Die Realität, nach der Sun Ra fragt, liegt nicht im ›Outer Space‹, nicht in einer anderen Welt, sondern jenseits der ›Myths‹, nach dem Ende der so errichteten Welt. Stockhausens »Sirius«, 1974 in silberglänzenden Science-Fiction-Kostümen aufgeführt, die Mary Bauermeister direkt von Sun Ra übernommen zu haben scheint, weist keine Ähnlichkeiten mehr mit dieser Realität auf. Sun Ras fortgesetzte Aufführung des Mythos, in den man ihn gesetzt hat, als bitterernste Grotteske hat hingegen immer wieder Realitätseffekte gezeitigt. Nicht zuletzt den, dass ein den Mythos verneinendes Leben, eine den Mythos konkret verneinende Praxis, die ihn aber zur Aufführung bringen muss, der Realität näherkommt als dessen Leugnung. Sie muss nur ernst dabei bleiben. Denn dieses Ernste drückt die Treue aus zu den Gründen, warum Leute überhaupt nach Gründen suchen, etwas zu tun; warum sie überhaupt Ideen miteinander verknüpfen, wenn sie sich befreien, wenn sie etwas loswerden wollen. Dieses Ernste kippt immer wieder ins Komische und ist nur dort angemessen aufgeführt, wo dies auch möglich bleibt, weil die Gründe unvollständig und hilflos bleiben müssen – auch wenn es keine Alternative zu ihrer Artikulation gibt, wenn wir den Mythos eines Tages loswerden wollen.

Abschließend ein paar Worte zu der unfreiwilligen Komik dieses merkwürdigen Ernstes. Ich kann an mir selbst eine Neigung zur mentalen Arbeitsteilung beobachten, die vielleicht symptomatisch ist. Einerseits neige ich dazu, Menschen mit religiösen Überzeugungen jedweder Art für in letzter Instanz nicht ganz satisfaktionsfähig zu halten, als Gesprächspartner nicht wirklich ernst zu nehmen. Andererseits gehe ich bei der Wertschätzung von Musikern

oft genau umgekehrt vor: Wenn sie nicht eine mindestens mittelgroße religiöse Meise haben, nehme ich sie nicht ernst. Sun Ra, Karlheinz Stockhausen, John Coltrane, Albert Ayler, Olivier Messiaen, Giacinto Scelsi, Pharoah Sanders, alle haben diese Meise in hohem Maße und sind zugleich die wunderbarsten Musiker – womöglich besteht da sogar ein Zusammenhang.

Was könnte solch einen Zusammenhang bewirken? Vielleicht kommt er durch die Art und Weise zustande, wie Musiker sich ihre Wahrnehmung, mit Musik zu kommunizieren, erklären. Musiker nutzen ein System von Zeichen, das vorderhand für Kommunikation nicht geeignet ist – Klang, fixierte Klänge, >gescriptete< Klänge ohne Semantik –, und erreichen dennoch die Leute so, als hätten sie ihnen etwas Benennbares mitgeteilt. Oft kann man in Konzertsälen den gleichen Gesichtsausdruck auf einer Reihe von Gesichtern beobachten, so dass der Schluss sehr naheliegt, den Zuhörern sei gerade eine erfreuliche Mitteilung mit uniformer Semantik gemacht worden. Natürlich ist das nicht die ganze Zeit so, auch nicht überprüfbar und entspricht auch nicht den inneren Tatsachen. Gleichwohl gibt es immer wieder den Fall, dass viele Leute im Publikum so aussehen, als würden sie synchron das Gleiche empfinden. In ekstatischen Jazz-Konzerten oder DJ-Nächten stehen sie auf und rufen immer wieder >ja, ja, ja<, als würden sie einen präzise übermittelten semantischen Inhalt bestätigen. Botschaft angekommen, Botschaft gut. Ja, ja, ja.

122

Kunst ist das Gegenteil von Kommunikation, lautet ein Bonmot Adornos, Kommunikation ist unwahrscheinlich, heißt es bei Luhmann. Unwahrscheinlich ist ihr Zustandekommen bereits in der Suppe der Sprache, wo arbiträre Zeichen, Gemeintes, Verstandenes durch verrauschte Kanäle zueinander finden müssen. Damit sie sich finden, muss alle flirrende Kontingenz abgeschnitten und wegerechnet werden. Die Konzentration, die nötig ist, um Kommunikation erfolgreich werden zu lassen – sodass etwa zwei Testpersonen berichten können, sie hätten dasselbe gehört –, ist aber der Feind all der Erfahrungen, die in der Regel als ästhetische gelten. Kommunikation ist demnach nicht nur das Gegenteil von Kunst, sie wird unter den Bedingungen von Kunst doppelt unwahrscheinlich.

Musik ist nun eine Kunst, die weder mit symbolischen Zeichen arbeitet (die wenigstens unter bestimmten performativen Rahmenbedingungen eine vereinbarte Bedeutung besitzen, die bekannt ist, so dass Kommunikationserfolge möglich sind) noch mit Bildern oder Bildzeichen (die über eine ikonische Ähnlichkeit mit dem Gemeinten verfügen). Musikalische Kommunikation arbeitet also ebenfalls wie die Wortsprache mit arbiträren Zeichen (von Ausnahmen in der sog. Programmmusik abgesehen), aber ohne konventionell festgelegte Bedeutung. Trotzdem erzielt sie kommunikative Erfolge – das ist dreifach unwahrscheinlich. Es ist nicht nur ein Wunder, sondern ein Mirakel religiösen Zuschnitts.

Musiker sind Leute, die dieses Wunder nicht nur regelmäßig, sondern berufsmäßig beschwören und evozieren. Deshalb müssen sie auch über irgendeine Erklärung verfügen, warum sie das können. Je klassischer, verschulter, konventioneller

ihre Ausbildung, desto leichter entstehen Rationalisierungen rund um Arbeitsethik und Regelfolgen, Üben und Begabungen. Ein solide ausgebildeter, verbeamteter Orchestermusiker braucht keine spirituelle Macke. Diese Leute sind darum nicht unbedingt Kandidaten für religiöse Selbstbeschreibungen. Unkonventionelle, autodidaktische, aber auch revolutionäre und innovative Musiker hingegen besitzen für das wiederholte Gelingen des Wunders musikalischer Kommunikation oft keine andere Erklärung, als dass sie ›ein Instrument Gottes sind‹, dass sie vom Saturn stammen, dass es sie vom Sirius ins Rheinische verschlagen hat, dass sie als Gott Ohnedaruth nur vorübergehend auf Erden ein Gastspiel als John Coltrane geben und dergleichen mehr. Und diese jede Realität komplett verfehlenden Erklärungen sind gerade im Lichte der großen Kommunikationserfolge und des mit ihnen verbundenen Ernstes natürlich komplett komisch. ◆

L I T E R A T U R

- ANONYMUS** (1999): *The Urantia Book. Revealing the Mysteries of God, the Universe and Ourselves*, Chicago.
- **AUROBINDO, SRI** (1957): *Der integrale Yoga*, Hamburg.
- **BERENDT, JOACHIM-ERNST** (1970): [Liner Notes], zu: Sun Ra And His Intergalactic Research Arkestra: Live At The Donaueschingen And Berlin Festivals. It's After The End Of The World [LP], Villingen.
- **CORBETT, JOHN** (2006): Sun Ra in Chicago: Street Priest and Father of D.I.Y. Jazz, in: Ders./Anthony Elms/Terry Capsalis (Hg.): *Pathways to Unknown Worlds – Sun Ra, El Saturn and Chicago's Afro-Futurist Underground, 1954–1968*, Chicago, S. 5–10.
- **FROBENIUS, LEO** (1994): *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre* [1933], Wuppertal.
- **SENGHOR, LEOPOLD SEDAR** (1994): Die Revolution von 1889 und Leo Frobenius [frz. 1982], in: Leo Frobenius: *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre, Materialienheft*, Wuppertal, S. 4–7.
- **STANLEY, THOMAS** (2014): *The Execution of Sun Ra. The Mysterious Tale of a Dark Body Sent to Earth to Usher in an Unprecedented Era of Cosmic Regeneration and Happiness*, Volume II, Shelbyville, KY.
- **STOCKHAUSEN, KARLHEINZ** (1978): Interview I: Gespräch mit dem holländischen Kulturkreis, in: Ders.: *Texte zur Musik, Band IV, 1970–1977*, Köln, S. 478–548.
- **SZWED, JOHN F.** (1997): *Space Is the Place*, New York.