

Weltmusik – ein kulturelles Phänomen in den Massenmedien

**Die Vermittlung von kulturellen Inhalten in audio-visuellen Medien
Analyse anhand von ausgewählten Beispielen**

Diplomarbeit

Studiengang Kulturarbeit
im Fachbereich Architektur und Städtebau
an der Fachhochschule Potsdam

Axel Lischke
Erich Weinert Straße 5
10439 Berlin

Berlin, im November 2003

Prof. Dr. habil. Arthur Engelbert
(Studienbereich Medientheorie und Medienpraxis)

Prof. Winfried Gerling
(Studiengang Europäische Medienwissenschaft)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Weltmusik – Geschichte und Klärung des Begriffs	5
2.1 Ursprünge	5
2.1.1. Weltbilder und Weltliteratur	5
2.1.2. Erste „Exotische“ Einflüsse auf die europäische Musik	6
2.1.3. Technische Entwicklung um 1900	8
2.1.4. Begriffsschöpfung Weltmusik	9
2.2 Wiederentdeckung des Weltmusikbegriffs & utopische Konzepte	10
2.3 Der Weltmusikbegriff als Marktkategorie	15
2.3.1 Technische und ökonomische Entwicklung im 20. Jh	15
2.3.2 Anglo-Pop meets Africa	18
2.3.3 World of Music, Arts and Dance	19
2.3.4 <i>Graceland</i> und der Kolonialismuskritik	20
2.3.5 World Music – eine Marketingstrategie	22
2.4 Aktuelle Diskussion des Weltmusikbegriffs	23
2.4.1. Zusammenfassung der Begriffsgeschichte	23
2.4.2. Aktuelles Begriffsverständnis	25
2.5 Aktuelle Aspekte der Weltmusikdebatte	28
2.5.1 Global und Lokal	28
2.5.2 Kapitalismuskritik und Kolonisationsvorwürfe	29
2.5.3 Migration und Multikulturalität	31
3. Weltmusik in den Massenmedien	33
3.1 Musik und Massenmedien	33
3.2 Die Auswahl der Beispiele	35
3.3 Beispiel A – One Giant Leap	36
3.3.1 Entstehung, Kurzbeschreibung und Philosophie des Projektes	36
3.3.2 Das Medium DVD	39
3.3.3 Analyse der <i>One Giant Leap</i> -DVD	41
3.3.3.1 Struktur und Aufbau	41
3.3.3.2 Inhalt und Gestaltungsmittel	43
3.3.3.3 Einschätzung und Schlußfolgerungen	48
3.4 Beispiel B – Dokumentation des Musikfestivals „Stimmen“, Lörrach	52
3.4.1 Festivaldokumentationen im Fernsehen	52
3.4.2 Weltmusik auf Festivals	53
3.4.2.1 Das Festival „Stimmen“ in Lörrach	53
3.4.3 Analyse der Stimmen-Dokumentation	55
3.4.4 Einschätzung und Schlußfolgerungen	58
3.5 Beispiel C – EPK des Musikers Baaba Maal	61
3.5.1 Electronic Press Kit	61
3.5.2 Der Musiker Baaba Maal	62
3.5.3 Analyse EPK	63
3.5.4 Einschätzung und Schlußfolgerungen	70
3.6 Untersuchungsergebnisse und Rückschlüsse für den Stellenwert von Weltmusik in den Medien	72
4. Fazit	77
5. Literaturverzeichnis	81
6. Linkliste	84
7. Anhang (Interviewausschnitte + Filmbeispiele)	85

1. Einleitung

„Lighten up guys – It’s only a box in a record shop!“

So lautete das Urteil über World Music, das Ian Anderson im Jahr 2000 in der Zeitschrift fROOTS verlauten ließ.¹ Sein Statement galt dem amerikanischen Musiker David Byrne, der kurz zuvor in der New York Times einen Artikel mit dem Titel „Why I hate World Music“ veröffentlichte.² Warum solche Aufregung, wenn es sich wirklich nur um eine Kategorie im Musikgeschäft handelt? World Music heißt hierzulande Weltmusik und tatsächlich ist sie bei weitem mehr als „nur“ eine Marktkategorie. Weltmusik ist ein kulturelles Phänomen, dessen Begriffsgeschichte fast 100 Jahre zurückreicht und bis heute kontrovers betrachtet wird.

Es handelt sich dabei ebenso um eine Kulturleistung (Musik) als auch um ein Konzept, das mit ihr verbunden wird. Der Begriff Weltmusik, wird vielfach verwendet, rezipiert und diskutiert. Er dient dabei sowohl zur Bezeichnung von Konzerten und Festivals, zur stilistischen Beschreibung von Musikproduktionen und in Verbindung mit dem Wort „-szene“ auch als Synonym für eine mittlerweile beachtliche Anzahl von Musikkonsumenten. Dabei sind die durch ihn hervorgerufenen Assoziationen ebenso vielfältig als auch different. Unklarheit besteht oft darüber, worauf der Begriff Weltmusik eigentlich verweist, welche Musik damit gemeint ist, wie man ihn verwenden soll und ob man ihn überhaupt verwenden soll. Diese Unklarheit schadet dabei nicht selten der Musik um die es geht und ihrem Ansehen in der Öffentlichkeit. Denn häufig wird Weltmusik allein mit dem angestaubten Image der „Öko-Bewegung“ der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts in Verbindung gebracht und belächelt. Vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet findet man heutzutage aber unter Weltmusik hochinnovative internationale Musikproduktionen, die längst nicht mehr in irgendeine Schublade passen.

¹ Anderson ist Herausgeber von fROOTS und einer der „Erfinder“ der Kategorie „World Music“ in Großbritannien, siehe Linkliste Nr. 1

² Artikel in der New York Times vom 10.03.99

Diese Arbeit soll daher als erstes den *Begriff* Weltmusik in musikhistorischer Hinsicht aufarbeiten und klären. Dabei sollen die verschiedenen *Aspekte des kulturellen Phänomens* auf die er verweist aufgezeigt und ihre Verbindungen zur Musik deutlich gemacht werden. Der zweite Schritt soll dann die Untersuchung des Phänomens am praktischen Beispiel sein. Dazu wird ein Spezialgebiet des Themenkomplexes genauer betrachtet werden: die Darstellung von Weltmusik in den Massenmedien. Der Autor verspricht sich davon die Bestätigung der zuvor theoretisch dargestellten Merkmale des Begriffes. Außerdem soll die Frage geklärt werden, ob und wie kulturelle Inhalte über die Thematisierung von Musik in Massenmedien vermittelt werden können. Die Annahme ist, dass dies in besonderem Maße in audio-visuellen Medien möglich ist. Die zu untersuchenden Beispiele sind daher drei unterschiedliche Formate aus diesem Bereich.

Die Arbeit greift im ersten Teil auf Quellen der Musikgeschichte und der Musikethnologie zurück. Zur Darstellung des aktuellen Verständnisses des Phänomens Weltmusik wird ebenfalls kulturtheoretische Literatur verwendet. Außerdem hat der Autor Interviews mit drei wichtigen Akteuren der Weltmusikszene Deutschlands geführt um neben den theoretischen Quellen Standpunkte aus dem Praxisfeld einzubeziehen. Der Analyseteil orientiert sich grundlegend an der Methode der Filmanalyse. Da es sich bei den zu untersuchenden Beispielen allerdings nicht um Spielfilme handelt, können nur einige Parameter der Filmsprache, wie Montage, Dramaturgie, Bildaufbau und Kameraführung untersucht werden.³ Der Autor wird versuchen, die für das Thema relevanten Ergebnisse pro Beispiel aufzuzeigen und im Anschluss zusammenfassend in Verbindung zum Begriffsverständnis zu setzen. Dabei wird auch die Frage zu klären sein, inwiefern die Verwendung des Begriffes heutzutage noch notwendig ist.

³ Spielfilme sind Konstruktionen, die in der Filmanalyse nach festgelegten Gestaltungsmerkmalen wie Kameraführung, Figurendarstellung, Handlung, Ton etc. untersucht werden. Vgl. z.B. Faulstich, Werner: „Einführung in die Filmanalyse“, Tübingen, 1994

Die vorliegende Arbeit sieht sich im Kontext der aktuellen Diskussion der Medienwissenschaften zum Thema Interkulturalität. In dem Band „Medien und multikulturelle Gesellschaft“ forderte Georg Ruhmann „verbale und visuelle Inhaltsanalysen der Darstellung fremder Kulturen“.⁴ Diese Arbeit kann zwar nicht die Leistung einer systematischen empirischen Analyse leisten, will aber gezielt einige wichtige Aspekte der Diskussion beleuchten und deren Bedeutung für das Praxisfeld Interkulturalität und Medien herausstellen.

⁴ Butterwegge (Hrsg.), 1999, S. 104

3. Weltmusik – Geschichte und Klärung des Begriffs

2.1 Ursprünge

2.1.1 Weltbilder und Weltliteratur

Der Begriff Weltmusik wurde im Jahre 1906 von dem deutschen Musikethnologen Georg Capellen das erste Mal in seinem exakten Wortlaut geprägt. Zuvor jedoch gab es bereits eine Reihe von Begrifflichkeiten mit dem Bestandteil „Welt“, deren Entstehungsgeschichte bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht. Durch Entdeckungsreisen seit dem 15. Jahrhundert und der nachfolgenden Kolonisation hatte sich das geographische Bewusstsein in Europa grundlegend verändert, und durch Reiseberichte begann man, sich mehr und mehr mit anderen Kulturen auseinanderzusetzen. Zur wahren Konjunktur eines „Welt“-Bildes kam es dann um 1800, als die Handelsbeziehungen der europäischen Nationen eine Hochzeit erlebten und in den Kolonialwarenläden der europäischen Großstädte Objekte aus allen Erdteilen angeboten wurden. Aber auch die geistigen und künstlerischen Strömungen blieben von diesen Entwicklungen nicht unbeeinflusst.

Die zahlreichen Wechselbeziehungen der Kulturen ließen den Gedanken eines „Welt-Raumes“ in verschiedenen Bereichen gedeihen. Hatte man „weltlich“ anfangs als Gegenpol zu „geistlich“ verstanden, so dass sich eine Dualität von Welt und Gott ergab, wurde „Welt“ im Zuge der Säkularisierung mehr und mehr geographisch als Gesamtheit aller Erdteile definiert. Begriffe wie Weltsprache, Weltöffentlichkeit oder Weltpolitik sind im ausgehenden 18. Jahrhundert oder frühen 19. Jahrhundert zum ersten Mal belegt. Zu diesem Begriffsfeld gehört auch Goethes Weltliteratur.⁵ Im Jahre 1827 schrieb Johann Wolfgang Goethe: „Überall hört und liest man von dem Vorschreiten des Menschengeschlechts, von den weiteren Aussichten der Welt- und Menschenverhältnisse. (...) will ich doch von meiner Seite meine

⁵ Vgl. Koch, 2002, S. 43ff

Freunde aufmerksam machen, dass ich überzeugt sei, es bilde sich eine allgemeine Weltliteratur.“⁶ Goethe entwarf damals das Konzept einer Weltliteratur. Es ist laut Koch fragmentarisch angelegt und zeigt zwei wesentliche Bildfelder: „(...) das eine an die Sphäre der Ökonomie (geistiger Handelsverkehr), das andere an die der Religion (Kindlein, liebet euch) angelehnt.“⁷ In der Rezeptionsgeschichte des Begriffs Weltliteratur wurden diese Aspekte immer wechselseitig hervorgehoben: „Weltliteratur ist demnach ein Geschäft und ein Verständigungsprozess, ein durch Märkte und kulturelle Machtzentren determiniertes systemisches Geschehen auf der einen Seite, ein von Friedenssehnsüchten der Individuen und Völker getragenes Einigungsbemühen auf der anderen Seite.“⁸ Diese Dualität kann als maßgeblich für alle anderen internationalen geistigen und künstlerischen Austausch- und Durchdringungsprozesse dieser Zeit gelten. Eine einseitige Gewichtung dieser Wechselbeziehungen war allerdings in vielen Fällen durch die machtpolitische Situation der Kolonisation vorgegeben.

2.1.2 Erste „Exotische“ Einflüsse auf die europäische Musik

In der musikwissenschaftlichen Literatur wird seit dem 19. Jahrhundert im Sinne einer Innen/Außen-Perspektive zwischen Abendland und Exotik unterschieden. Siegfried Borris fasst als Abendland die Länder Frankreich, England, Niederlande, Italien, Österreich und Deutschland zusammen und versteht dann unter Exotik „alle außerabendländische Musik.“⁹ Während man im französischen Drama bereits im 16. Jahrhundert ‚exotische‘ Elemente findet (z.B. die Türkenszene in „Bourgeois Gentilhomme“ von Moliere und Lully¹⁰), kam es in der Musik erst viel später zur Einflechtung bzw. Nachahmung ‚exotischer‘ Klänge. 1735 notierte der französische Pater Jean Baptiste du Halde in seiner fünfbändigen Beschreibung Chinas einige Melodien und beklagt sich

⁶ Goethe, J. W. „Über Kunst und Altertum“. Sechsten Bandes erstes Heft, 1827 siehe Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, 1985 – 1999, Bd. 22

⁷ Koch, 2002, S. 2

⁸ ebd.

⁹ siehe Siegfried Borris, 1955, S. 63f

¹⁰ siehe Fritsch, 1981, S. 6

über deren Unvollkommenheit und Degeneriertheit.¹¹ Hier zeigt sich, ähnlich wie bei anderen Beispielen, bereits das Problem der ethnozentristischen Sichtweise auf andere Kulturen, also die Betrachtung des Fremden unter den Gesichtspunkten der eigenen kulturellen Prägung. Eine rein technische Hürde stellte jedoch die Übertragung der fremden Klänge in das europäische Tonsystem dar. Da sie nicht immer den festgelegten Skalen entsprachen, wurden sie teilweise angeglichen. So nimmt beispielsweise Jean-Jacques Rousseau 1767 eines der von du Halde notierten Lieder in sein „Dictionnaire de Musique“ auf, allerdings verfälscht er es durch Abwandlung des Rhythmus und Hinzufügen eines Intervalls. So erhält diese Melodie 1816 Eingang in die Ouvertüre des „Turandot“ von Carl Maria von Weber, der sie wiederum harmonisierte und laut Hornbostel zu einem „kleinbürgerlichen, harmlosen Marschliedchen“ degradierte.¹² Ein beliebtes Sujet im ausgehenden 18. Jahrhundert stellten die sogenannten „Türkenopern“ dar. Allerdings waren es meist nur die Themen und Kulissen, die orientalisch anmuteten. Musikalisch begrenzte sich der Einfluss auf die Oper auf den Lärm der Militärkapellen, die während der osmanischen Besetzung Wiens im 17. Jahrhundert zu hören waren. Mozarts Oper „Die Entführung aus dem Serail“¹³ ist wohl das bekannteste Beispiel aus dieser Epoche.

Die fremden Melodien und Klänge wurden von europäischen Komponisten „gerne aufgegriffen, um ihrer Musik den rechten Schuss an Würze zu verleihen“¹⁴, wie Johanna Fritsch betont. Im 19. Jahrhundert ging es laut Fritsch eher darum, „beim Zuhörer eine verschwommene Vorstellung von Exotik und Lokalkolorit“¹⁵ zu wecken, als einen musikalischen Stil originalgetreu wiederzugeben oder nachzuahmen. Hierzu benutzte man bestimmte wieder erkennbare Symbolismen, wie beispielsweise pentatonische Melodieverläufe für chinesisches Ambiente oder Triangelklänge und Bläserkombinationen,

¹¹ siehe Gradenwitz, 1977, S. 162

¹² siehe Hornbostel, 1921

¹³ KV 384, uraufgeführt am 16.07. 1782

¹⁴ Fritsch, 1981, S. 7

¹⁵ ebd.

um eine türkische Szenerie zu untermalen. Dabei spielte die Darstellung von Monotonie eine wesentliche Rolle, da Reisende immer wieder ihr subjektives Empfinden beim Hören außereuropäischer Musik in diese Richtung beschrieben.¹⁶ Diese Tatsache ist für den Gegenstand meiner Untersuchungen sehr interessant, weil sie auf das Problem der Übertragbarkeit von Inhalten aus einer Kultur in die andere durch künstlerische Äußerungen hinweist. Allerdings waren damals für die Beschäftigung mit Musik aus anderen Kulturen auch die Bedingungen zur Überwindung der räumlichen Distanz entscheidend. Reiste im Jahre 1833 noch der französische Komponist Felicien David mit seinem Klavier durch die vorderasiatische Wüste, um als erster europäischer Musiker Höreindrücke der orientalischen Musik direkt in europäische Tonskalen zu überführen, wurden auf der Weltausstellung 1889 in Paris schon ganze orientalische Ensembles einer größeren europäischen Öffentlichkeit präsentiert.

Hier lauschte ein Komponist begeistert den Klängen, der in der Folgezeit maßgeblich zu der Bearbeitung ‚exotischer‘ Melodien und ihrer Synthese mit der europäischen Musik beitragen sollte: Claude Debussy. Er war besonders von einem javanischen Orchester angetan und äußerte sich darüber später wie folgt: „(...) liebenswerte kleine Völker, die Musik so einfach lernen wie das Atmen. Ihr Konservatorium ist der ewige Rhythmus des Meeres, der Wind in den Blättern und die tausend kleinen Geräusche, auf die sie sorgfältig hören, ohne je in despotische Abhandlungen hineinzuschauen (...) Und wenn man, ohne die Voreingenommenheit des Europäers, dem Reiz des Schlagwerks lauscht, muss man wohl zugeben, dass das unsere nichts weiter ist als ein barbarischer Jahrmarktslärm.“¹⁷ Hier sorgte also der direkte Kontakt mit der traditionellen außereuropäischen Musik für deren Wertschätzung und für eine Beeinflussung der abendländischen Kunstmusik durch sie.

¹⁶ siehe Fritsch, 1981, S. 8

¹⁷ Debussy, 1913 in Revue Musicale, siehe „Einsame Gespräche“, 1971, S. 122

2.1.3 Technische Entwicklung um 1900

Die Entwicklung des Phonografen durch Thomas A. Edison im Jahre 1877 schuf dann erstmals die Möglichkeit, Tonfolgen mechanisch festzuhalten. Mittels einer membrangesteuerten Nadel wurden akustische Signale auf eine Stanniolwalze geritzt und konnten auf umgekehrtem Wege wieder hörbar gemacht werden. Später wurde daraus das Grammophon entwickelt. Man verwendete Heißwachswalzen und ab 1895 war es möglich, Schallplatten zu bespielen, von denen dann mehrere Exemplare erstellt werden konnten. Es begann die serielle mechanische Reproduktion von Musik. Im Jahre 1889 benutzte der amerikanische Anthropologe Walter Fewkes erstmals einen Phonografen um Indianerlieder aufzuzeichnen. Generell wurde bis zu diesem Zeitpunkt Musik entweder durch Nachspielen bzw. -singen weitergegeben oder eben durch Notation in Tonsystemen fixiert und damit reproduzierbar gemacht. Die mechanische Komponente sollte noch weitreichende Folgen für die Entwicklung der Musik sowohl in Europa als auch auf der ganzen Welt haben. Vorerst ging es jedoch darum, Melodien und Rhythmen besser studieren, aufbewahren und damit auch transportieren zu können. In Berlin entstand um 1900 die wohl bedeutendste europäische Sammlung von musikethnologischen Walzenaufnahmen. Das Berliner Phonogramm-Archiv, gegründet von Carl Stumpf und Otto Abraham, bildete die Basis für das Institut Vergleichender Musikstudien und Dokumentation in Berlin, das noch bis zum Ende des 20. Jahrhunderts existierte.

2.1.4 Begriffsschöpfung Weltmusik

Im Jahre 1906 konstatierte der deutsche Musikethnologe GEORG CAPELLEN¹⁸ (1869–1934): „Bei der enormen Erweiterung unseres geistigen und politischen Horizontes in den letzten Jahrzehnten hätte uns längst die Frage kommen sollen, ob nicht vielleicht der Orient auch

¹⁸ Alle Personen, die für die Bedeutung des Weltmusikbegriffs wesentliche Beiträge geleistet haben, sind in diesem Kapitel durch Großschreibung hervorgehoben.

musikalisch uns anregen und befruchten könnte, in ähnlicher Weise wie die moderne Malerei durch die impressionistische Linienkunst der Japaner beeinflusst wurde.“¹⁹ Und an anderer Stelle heißt es: „Durch diese Vermählung von Orient und Okzident gelangen wir zu dem neuen exotischen Musikstil, zur ‚Weltmusik‘, die natürlich je nach der nationalen und individuellen Veranlagung des Schaffenden in den verschiedensten Nuancen schillern wird.“²⁰ Damit ist er der Schöpfer eines Begriffes, der in den folgenden fast 100 Jahren noch unzählige Be-Deutungen erfahren sollte. Capellen verstand ihn als „Mischstil, der weder europäisch noch exotisch ist, der die exotischen Eigentümlichkeiten zwar möglichst berücksichtigt, aber ohne die europäische Grundlage zu verlassen.“²¹ Außerdem verband er mit ihm die Hoffnung auf Bereicherung, denn er hegte „Zweifel an der Unerschöpflichkeit europäischer Melodik, Tonalität und Rhythmik“²². Capellen formulierte damals einen visionären Begriff und versuchte ihn durch eine Vergleichbarkeit des Tonmaterials der verschiedenen Kulturen zu begründen, in dem er „auf die allgemeine Verbreitung der pentatonischen Skalen in allen 5 Erdteilen hinweist“²³. Gleichzeitig sah er jedoch den Schaffensort der neuen Musik in Europa und blieb dabei jenem ethnozentristischen Denken verhaftet, das lange Zeit im Abendland ein Merkmal für die Auseinandersetzung mit anderen Musikkulturen war und auch bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhundert hinein immer wieder diversen Musikproduktionen angelastet wurde.

2.2 Wiederentdeckung des Weltmusikbegriffs & utopische Konzepte

Nach seiner ersten Schöpfung durch GEORG CAPELLEN befasste sich lange Zeit niemand mit dem Begriff Weltmusik. Eine intensive Beschäftigung fand erst wieder in den 60er und 70er Jahren statt, allerdings gab es weiterhin eine Beschäftigung mit traditionellem Musikmaterial durch die Wissenschaft, besonders durch die Musikethnologie. Während in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert

¹⁹ Capellen, 1906, S. 216

²⁰ Capellen, Georg zitiert nach Fritsch, 1981, S. 12

²¹ Capellen, Georg zitiert nach Fritsch, ebd.

²² Capellen, 1906, S. 216

²³ Fritsch, 1981, S. 12

traditionelle musikalische Aufnahmen, sogenannte „fieldrecordings“ hauptsächlich von und für Musikethnologen angefertigt wurden, brachte in den USA das Label Folkways unter Moses Asch um 1950 erstmals eine ganze Schallplattenreihe für die breite Öffentlichkeit heraus.²⁴ Asch veröffentlichte traditionelle Musik aus Europa, Asien und Afrika und er war es auch, der dem amerikanischen Folksänger Pete Seeger das Lied in die Hand spielte, aus dem dieser dann den Welt-Hit „Wimoweh“ (The Lion sleeps tonight) schuf.²⁵ Die amerikanische Folkbewegung entwickelte sich aus dem Interesse an traditionellen indianischen und amerikanischen Melodien und brachte später einige sehr bekannte „Singer/Songwriter“ wie z.B. Bob Dylan hervor. Es folgte dann 1961, herausgegeben von Alain Daniélou und später von der UNESCO unterstützt, die „Collection of Traditional Music of the World“. Damit wurden entscheidende Grundlagen für eine Auseinandersetzung mit Musik aus diversen Ländern der Erde in einer breiten Öffentlichkeit Amerikas und Europas geschaffen. In den 60er Jahren begannen sich neben den Folkmusikern auch einige Jazzler für Klänge und Melodien aus anderen Kulturen zu begeistern und diese in ihr Spiel aufzunehmen.

JOACHIM-ERNST BERENDT, damals schon ein bekannter Jazz-Autor und Festivalveranstalter beschrieb diese Entwicklung im Nachhinein wie folgt: „Weltmusik begann in den sechziger Jahren als additiver Prozess. Das, wofür sich Jazzmusiker interessierten – Indisches, Balinesisches, Japanisches, Afrikanisches, Brasilianisches – fügten sie – aneinanderreihend und ergänzend – dem hinzu, was sie ohnehin schon immer spielten.“²⁶ Eine Synthese fand seiner Ansicht nach aber erst in den 70er Jahren statt, indem etwas Durchdringendes und Integratives entstand. Der Begriff Weltmusik tauchte in dieser Zeit aber auch unter einem ganz anderen Verständnis auf.

²⁴ siehe Katalog „Smithsonian Folkways“, ab # 04000 (Ungarn, Afrika, Haiti, Indonesien, Indien u.a.), Linkliste Nr. 1

²⁵ Seeger, Pete: „With Voices Together We Sing“, Folkway Recordings, 1956, Katalog #0245, Linkliste Nr. 1

²⁶ Berendt, 1989, S. 83

KURT NEMETZ-FIEDLER sah 1968 eher die europäische Musik aufgrund ihrer Durchsetzungskraft dazu berufen, als Weltmusik zu fungieren. Der Musiktheoretiker nannte als Grund die entwickelte Mehrstimmigkeit, basierend auf einer Teiltonreihe, was einem Naturphänomen entspräche. Er sah in ihr in Höchstform die griechische Forderung nach Kalokagathie (Vereinigung des Guten mit dem Schönen) verwirklicht: „Warum sollte die Sehnsucht nach dieser höchsten dem Menschen erreichbaren künstlerischen Vollkommenheit also nicht in den Eliten aller Rassen und Völker vorhanden sein?“²⁷ Diese Interpretation des Begriffs stellt Weltmusik als europäisches Monopol vor, das sich nach dem Prinzip „der Stärkere siegt“ herauskristallisiert und damit erneut einen klar ethnozentristischen Standpunkt offenbart.

Eine weitaus differenziertere Beschäftigung und Deutung legte im Jahr 1973 der Komponist KARLHEINZ STOCKHAUSEN vor. Nachdem er sich intensiv mit der japanischen Kultur auseinandergesetzt hatte, veröffentlichte er seine Vision einer zukünftigen Weltmusik. Auch er sah, „dass der Standard der europäischen Kultur seine Faszination für alle anderen Völker behalten und sogar noch vergrößern wird“²⁸. Da aber gerade auch die westlichen Kulturen die technische Möglichkeit hätten, „bisher Gewachsenes zu konservieren“²⁹, seien sie dazu verpflichtet, traditionelle Klänge aller Kulturen zu sammeln und zu archivieren. Durch die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen modernen und traditionellen Kulturen würden die Traditionellen zwangsläufig zerstört werden und zerstörten sich durch Erneuerungsprozesse selbst. „Die Konsequenz aus diesem schnellen Prozess der Auflösung individueller Kulturen ist, dass sie alle in eine mehr einheitliche Erdkultur münden.“³⁰ Nach einer ersten Phase der „Uniformierung und Verflachung“ würden sich dann aber, so seine optimistische Annahme, wiederum „originelle eigene Formen“ in einzelnen Kulturbezirken entwickeln. Damit es aber nicht zu einer

²⁷ Nemetz-Fiedler, 1968, S. 212

²⁸ Stockhausen, 1978, S. 471

²⁹ ebd.

³⁰ Stockhausen, 1978, S. 469

Beliebigkeit komme, sondern in der Vielfalt wiederum eine Beschränkung möglich sei, „müssen möglichst viele *kristallisierte Objekte* der musikalischen Erdkulturen *zur Orientierung* zur Verfügung stehen“³¹. Die daraus entstehende „Art künstlicher neuer Folklore“³² entspräche dann seinem Konzept von Weltmusik. In Ansätzen sieht er es bereits in der 1966 von ihm im NHK-Studio (Tokio) aufgeführten „Telemusik“ verwirklicht, wo er „verschiedene japanische Musikstile sowie Elemente aus der Folklore von vielen anderen Kulturen in eine einheitliche Komposition elektronisch-konkreter Musik integrierte“³³. Diesem integrativen Modell Stockhausens liegt laut Fritsch neben der Einheit von Mikro- und Makrokosmos und Musik als Mittel höherer Erkenntnis eine „mystisch-harmonikale Weltanschauung“ zugrunde.³⁴ Dies bestätigt sich durch Äußerungen Stockhausens wie: „Jeder Mensch hat die ganze Menschheit in sich.“³⁵ Oder wenn er die Empfindungen bei der Begegnung mit einem fremden kulturellen Ereignis beschreibt als „Entdeckungen des tieferen Selbst, in dem alles schlummert, was es je auf dieser Welt gegeben hat und das es bis in unbegrenzte Zeit noch geben wird.“³⁶

Ähnliche Ansätze nennt 1976 auch PETER MICHAEL HAMEL für sein Konzept, durch spirituelle, meditative Musik zu den Ursprüngen des menschlichen Selbst zu finden. Als schöpferische Methode diene dazu die Improvisation. Er schreibt: „Eine integrale Weltmusik benötigt als Voraussetzung die intuitive Spontaneität (...).“³⁷ Er erhofft sich, durch das Wiederentdecken uralter Methoden des Zusammenspiels und der Entwicklung neuer Musiziermodelle die Einheit zwischen Musiker und Hörer wieder herzustellen. Darüber hinaus sieht er als Voraussetzung für eine musikalische Integration die „Verwirklichung einer Weltgesellschaft ohne Klassenunterschiede.“³⁸ Diese politische Utopie, gekoppelt an eine Ganzheitsvorstellung von der Welt durch die

³¹ Stockhausen, 1978, S. 473

³² Stockhausen, 1978, S. 475

³³ ebd.

³⁴ Fritsch, Johannes, 1981, S. 117

³⁵ Stockhausen, 1978, S. 468

³⁶ Stockhausen, 1978, S. 472

³⁷ Hamel, 1976, S. 37

³⁸ siehe Fritsch, 1981, S. 19

Musik war neu. Sie ist letztendlich symptomatisch für die gesellschaftlichen Prozesse der 60er und 70er Jahre in Europa und Nordamerika.

Einen maßgeblichen Beitrag zum Weltmusik-Verständnis lieferte der bereits zuvor zitierte JOACHIM-ERNST BERENDT. Als Autor des JAZZBuchs (Erste Ausgabe 1953), als Veranstalter von Konzertreihen und als Redakteur von Funk- und Fernsehproduktionen hatte er bereits in den 60er Jahren die Begegnung mit anderen Musikkulturen gesucht und gefördert. „Meine erste Weltmusikproduktion habe ich 1962 gemacht – ein Trio japanischer Koto-Spielerinnen und das damals führende japanische Jazzensemble zusammenführend“³⁹, beschreibt Berendt seine ersten Aktivitäten in dieser Richtung. Inspiriert durch den Jazz-Saxophonisten John Coltrane, der 1960/61 arabische und indische Elemente in seine Musik einfließen ließ, unternahm er Reisen nach Djakarta, Kuala Lumpur, Bombay, Neu Delhi, nach Tunesien, Afrika, Brasilien und in andere Länder. Eine Schallplattenreihe mit dem Namen „Jazz Meets The World“ dokumentierte die dabei entstandenen Aufnahmen. 1967 ließ er die Berliner Jazztage unter gleichnamigen Motto stattfinden. Jean Trouillet bezeichnete ihn als „Nestor der deutschen Weltmusikszene“⁴⁰.

1983 veröffentlichte er dann das legendäre Buch „Nada Brahma – Die Welt ist Klang“. In „Nada Brahma“ arbeitet Berendt zu einem Weltverständnis hin, das auf der Mikro- sowie der Makroebene auf Klang basiert. Aufbauend auf Forschungen Hans Kaysers und Rudolf Haases⁴¹ stellt er fest: „Die Obertonreihe, die entsteht, wenn man ein auf C gestimmtes ventillooses Horn anbläst oder wenn man den Flageolett-Tönen der C-Saite einer Bratsche nachhört, entspricht bestimmten Verhältnissen in den Umlaufbahnen der Planeten.“⁴²

³⁹ Berendt, 1996

⁴⁰ Trouillet, 1988, S. 14

⁴¹ Hans Kayser gilt als Begründer der harmonikalen Wissenschaft. Berendt beruft sich unter anderem auf seine Werke „Akroasis“ (Basel, 1946) und „Vom Klang der Welt“ (Zürich/Leipzig, 1937). Rudolf Haase hat in Wien das Hans-Kayser-Institut gegründet und sein Werk fortgeführt. Vgl. Berendt: Nada Brahma. Die Welt ist Klang, Hamburg, 1985, Anmerkungen S. 283

⁴² Berendt, 1985, S. 77

Gemeint ist damit, dass die ganzzahligen Verhältnisse der Obertöne und ihrer Frequenzen untereinander den räumlichen Abständen der Planeten zueinander entsprechen. Ähnliches gilt laut Berendt, der sich auf Wilfried Krüger und Jean E. Charon⁴³ stützt, auch für den Mikrokosmos der chemischen Elemente. Da diese überall auf der Erde existierten, seien es „die gleichen Proportionen, die der Musik aller Völker und Kulturen zugrunde liegen.“⁴⁴ Da die „Naturtonleiter“, also die Obertonleiter allen Skalen, z.B. auch der indischen und chinesischen⁴⁵ zugrunde liegt, würden viele Musiker behaupten, „dass ihre musikalischen Reisen in andere Kulturen in Wirklichkeit Reisen in ihr eigenes Innere seien.“⁴⁶

Berendt ging es in seinen Ausführungen darum, Gemeinsamkeiten zu betonen, als Voraussetzung für einen interkulturellen musikalischen Dialog. Über die Musiker mit denen er zusammenarbeitete sagte er: „Sie kamen aus vielen verschiedenen Kulturen, konnten oft kaum miteinander reden – in Worten – aber wie ‚redeten‘ sie musikalisch miteinander! Sie ‚schwangen‘ zusammen, hatten intensive, liebevolle Kommunikation, waren verbunden wie eine einzige große Familie.“⁴⁷ Das Bedürfnis, mitspielen zu wollen und die Herausforderung („challenge“), sich auf Fremdes einzulassen waren für ihn die Grundbedingungen für das Entstehen einer modernen Weltmusik.⁴⁸ Berendt wehrte sich gegen Reinheitsphantasien in der Musik, stellte das Potential einer musikalischen, wie ethnischen Vermischung heraus. „Überall – heute sowohl wie in der ganzen überblickbaren Musik- und Kulturgeschichte aller Völker und Zivilisationen – ist offensichtlich: je intensiver die Vermischung, desto differenzierter, reicher, kreativer das Ergebnis.“⁴⁹ Er berief sich auf Colin Walcott, der für ihn der Prototyp des Weltmusikers war. Walcott sah im musikalischen Zusammenspiel

⁴³ Berendt beruft sich auf Krügers Werk „Das Universum singt“ (Trier, 1983) und auf Charon, Jean E. „Der Geist der Materie“ (Frankfurt/Berlin/Wien, 1982). Vgl. Berendt, 1985, Anmerkungen S. 284

⁴⁴ Berendt, 1988, S. 17

⁴⁵ ebd.

⁴⁶ Berendt, 1988, S. 18

⁴⁷ Berendt, 1996

⁴⁸ siehe Berendt, 1988, S. 15

⁴⁹ Berendt, 1988, S. 19

nicht etwa ein Abschleifen oder Verraten der eigenen Tradition, sondern ein Verbindlichmachen für Andere und damit ein Modell, wie die Menschen auf unserem überbevölkerten Planeten humaner und rücksichtsvoller miteinander leben sollten. Berendt schätzte sein eigenes Konzept wie folgt ein: „In diesem Sinne ist Weltmusik der musikalische Entwurf einer Utopie. Keine Utopie ist jemals realisiert worden, aber alle Utopien (...) sind Visionen des Überlebens.“⁵⁰

2.3 Der Weltmusik-Begriff als Marktkategorie

2.3.1 Technische und ökonomische Entwicklung im 20. Jahrhundert

Alle bisher dargestellten Ansätze zur Deutung des Begriffes Weltmusik sind vornehmlich musiktheoretischer, musikethnologischer oder musikphilosophischer Natur. Sie entwickelten sich im geschichtlichen Prozess Europas vor einem nicht außer acht zu lassenden politischen, ökonomischen und nicht zuletzt technologischen Hintergrund. Helmut Rösing beschreibt diesen Prozess folgendermaßen: „Zur Umgangsmusik (funktionale bzw. Gebrauchsmusik, also sakrale Musik ebenso wie höfische Unterhaltungs- und Repräsentationsmusik oder Feld- und Militärmusik) gesellt sich mit der Säkularisierung und dem Erstarren des Bürgertums ab etwa 1780 die Darbietungsmusik (autonome bzw. absolute Musik, Konzertsaalmusik). Beiden Musikarten läuft in unserem Jahrhundert die Übertragungsmusik zumindestens quantitativ den Rang ab. Übertragungsmusik vermag Umgangs- und Darbietungsmusik durchaus in sich aufzunehmen. Ihr entscheidendes Kriterium ist weniger ein inhaltliches denn ein formales.“⁵¹ Hier spricht Rösing die technische Ebene an, die im 20. Jahrhundert neben der ökonomischen einen wesentlichen Einfluss auf sämtliche musikalischen Entwicklungen ausübte. Durch die Möglichkeit, Klänge und damit auch Musik aufzuzeichnen, zu transportieren und an andere Orte zu übertragen, veränderte sich zudem ihre Eigenschaft und Funktion. Durch die neuen technischen Apparaturen (Phonograph, Grammophon,

⁵⁰ Berendt, 1988, S. 20

⁵¹ Rösing, Helmut zitiert nach Schwarz, 1995, S. 120

Schallplattenspieler, Rundfunk usw.) besteht die wesentliche Veränderung nun darin, dass Musik für viele Hörer an verschiedenen Orten zugänglich wird, sofern diese in der Lage sind, den Code des Aufnahmemediums zu entschlüsseln, das heißt, wenn sie im Besitz eines Wiedergabegerätes sind. Wurden die Tonträger anfänglich noch für einen nationalen Markt produziert, eröffneten sich mit dem Entstehen eines internationalen Marktes mit seinen Verkaufsnetzen unendlich neue Perspektiven für ihren Vertrieb.

Da sich die Produktions- und vor allem Reproduktionszentren aber hauptsächlich in Europa und den USA befanden, wurde hier entschieden, welche Art von Musik (re)produziert wurde. Im Jahre 1952 brachte das in Kansas City ansässige Label Capitol Records die Schallplattenreihe „Capital of the World“ heraus. Der Musikautor und Produzent Dave E. Dexter Jr. war maßgeblich dafür verantwortlich, dass im Laufe der Jahre ungefähr 400 Schallplatten mit Musik aus verschiedenen Teilen der Erde erschienen.⁵² Es handelte sich dabei sowohl um traditionelle Musik, als auch hauptsächlich um Unterhaltungsmusik aus den Urlaubszentren amerikanischer Touristen. Eine der ersten Platten war Mariachi-Musik aus Mexiko. Auch europäische Musik war darunter, wie zum Beispiel spanischer Flamenco oder deutscher Schlager⁵³. Man könnte diese Produktionen als musikalischen Tourismus bezeichnen, stellten doch die vorgestellten Kompilationen einen „Kurzurlaub“ in anderen kulturellen Regionen dar. Zwar präsentierten sie traditionelle Wurzeln, jedoch mit dem Ziel der Unterhaltung und geleitet von der Faszination an der Exotik.

In den 60er und 70er Jahren war es dann die Rock- und Pop-Musik, die als erstes populäres Musik-Genre eine internationale Zuhörerschaft fand. Bands wie die Beatles und die Rolling Stones wurden von Menschen auf dem ganzen Globus gehört, sofern sie an das

⁵² Dexter war ein erfolgreicher Musikautor und -produzent, der später auch die Beatles zu Capitol Records brachte, siehe Biographie, Linkliste Nr. 2 und Nr. 3

⁵³ Die meisten Titel der „Capital of the World“-Reihe befinden sich in der University of Missouri-Kansas City Library, siehe Linkliste Nr. 4

Vertriebsnetz der Plattenfirmen Anschluss hatten oder über den Rundfunk Musiksendungen hören konnten. Die Musikindustrie entwickelte sich in dieser Zeit zu einem wichtigen Wirtschaftszweig, der beachtliche Umsatzzahlen erzielte. Allerdings waren die Protagonisten bis auf wenige Ausnahmen Rock- und Popstars aus Europa und den USA. Es dauerte nicht lange und ähnlich den Entwicklungen in der europäischen Musik um 1900 begannen sich die Musiker des Rock- und Pop-Genre für traditionelles Material anderer Kulturen zu interessieren. Schon die Beatles verwendeten asiatische Klänge für ihre Kompositionen. George Harrison, ihr Gitarrist, lernte von keinem Geringeren als Ravi Shankar das Spielen der Sitar und machte damit eine ganze Generation auf das außereuropäische Klangspektrum aufmerksam⁵⁴. In der Folgezeit kam es immer wieder zur kommerziell erfolgreichen Auseinandersetzung von europäischen und amerikanischen Musikstars mit traditionellem Musikmaterial anderer Kulturen. Einige Beispiele sollen hier genauer betrachtet werden.

2.3.2 Anglo-Pop meets Africa

In den 80er Jahren entdeckte Peter Gabriel, der durch den internationalen Erfolg der englischen Band Genesis berühmt geworden war, seine Liebe zu traditionellen afrikanischen Rhythmen und Melodien. Schon auf seinem dritten, schlicht *Peter Gabriel* genannten Soloalbum, beschäftigte er sich thematisch mit der Apartheid in Südafrika⁵⁵ und begann, sich auf die rhythmische Ebene seiner Kompositionen zu konzentrieren. „Bei meinem dritten Album entschied ich mich, den gesamten Prozess des Songschreibens neu zu überdenken. Bisher näherte ich mich der Musik auf dem Wege der Melodien und Harmonien und füllte den Rest dann später aus. Doch mein Freund Larry Fast schlug mir vor, mit einem bestimmten Rhythmus anzufangen, so dass das eigentliche Rückgrat der Musik erst später Gestalt annahm.“⁵⁶ 1982 veröffentlichte er dann sein viertes

⁵⁴ Sitar in „Norwegian Wood“ (Beatles) und „Paint it Black“ (Rolling Stones)

⁵⁵ Der Song „Biko“ erzählt die Geschichte vom Tode des Anti-Apartheid-Aktivisten Steven Biko, (Titel Nr. 10 des Albums)

⁵⁶ Gabriel zitiert nach St. Michael, 1994, S. 63

Soloalbum, auf dem er afrikanische Rhythmen und angloamerikanischen Pop fusionieren ließ. Im Eröffnungssong „Rhythm of the Heat“ nimmt er Bezug auf die Afrikareise des Psychologen Carl Gustav Jung um 1925 und auf seine Forschungen zum kollektiven Unterbewussten. Der Titel des Albums ist erneut *Peter Gabriel*.⁵⁷

2.3.3 World of Music, Arts and Dance

Ebenfalls 1982 organisierte Gabriel in Shepton in der englischen Grafschaft Wiltshire das erste Festival mit dem Namen „World Of Music, Arts and Dance“, kurz WOMAD. Dieses Festival entstand „aus dem Willen Peter Gabriels, sich bei den Quellen seiner Inspiration zu bedanken“⁵⁸. Thomas Brooman, einer der Gründer des Festivals, beschrieb das Ziel der Organisation als "to excite, to inform and to make a wider audience aware of the worth and potential of a multi-cultural society."⁵⁹ Dementsprechend vielfältig war das Angebot: „Für welchen musikalischen Welt-Teil entscheidet man sich, wenn man die Wahl zwischen The Beat aus England, den Drummers of Burundi und Alhaji Baj Konte hat. Oder zwischen einem indonesischen Gamelanorchester, dem Posaunisten Rico aus Jamaika oder Ustad Imrat Khan aus Pakistan (...)“⁶⁰ Gleichzeitig wurden Speisen und Waren aus den verschiedensten Regionen der Erde angeboten. Werner Pieper fasste seine Erlebnisse auf diesem Festival und auch die Ideale dieser Bewegung wie folgt zusammen: „Bei WOMAD treffen sich Mitglieder so vieler verschiedener Stämme, Kontinente, politischer Richtungen und Rhythmen zu Dialogen, Debatten und Jam-Sessions, dass man die Idee *Einer Welt* plötzlich in Praxis erlebt. Nicht die ‚eine Welt‘, in der wir alle Produkte einer globalen Gleichmacherei sind, sondern eine Welt, in der man gleichberechtigt neben anderen zeigen kann, was man an Eigenarten zu bieten hat.“⁶¹

⁵⁷ In den USA *Security*, Interessanterweise brachte er für Deutschland auch eine Version mit deutschen Texten heraus

⁵⁸ Trouillet, 1988, S. 31

⁵⁹ Brooman in FolkRoots 10/91, S. 35

⁶⁰ Pieper, 1988, S. 34

⁶¹ Pieper, 1988, S. 35

Obwohl die erste WOMAD großen Zuspruch bei den Besuchern und der Presse fand, war sie doch finanziell ein Desaster und nur durch ein Benefizkonzert (von Gabriels eigens dafür reformierter Band Genesis im Londoner Wembley-Stadion) konnten die Schulden wieder eingespielt werden.⁶² Eine bereits vor dem Festival herausgegebene Benefiz-Doppel-LP bildete die Basis für ein eigenes WOMAD-Label. Auf ihm erschienen in den Folgejahren u.a. Aufnahmen des Festivals, zwei Alben Nusrath Fateh Ali Khans sowie Zusammenstellungen diverser Künstler aus Zambia, Tanzania oder Guinea.⁶³ Später gründete Gabriel dann aufbauend auf sein RealWorld-Studio, in dem viele Aufnahmen für die WOMAD-Serie entstanden, das Label Real World Records.

2.3.4 *Graceland* und der Kolonialismusvorwurf

In den USA brachte 1986 Paul Simon das Album *Graceland* heraus. Es erhielt einen Grammy-Award und von dem Album wurden mehr als sieben Millionen Kopien verkauft. Auf ihm verband Simon südafrikanische Rhythmen und Melodien mit Popkompositionen. Unter anderem wirkte darauf die Band Ladysmith Black Mambazo mit. Obwohl dieses Album eine große Öffentlichkeit auf traditionelle afrikanische Musikstile wie „mbaqanga“, „kwela“ und „mbube“ aufmerksam machte, entzündete sich an ihm auch eine Debatte, die laut Tony Mitchell in Verbindung zur These vom kulturellen Imperialismus steht. John Tomlinson hat diese wie folgt beschrieben: „The cultural imperialism thesis claims that authentic, traditional and local culture in many parts of the world is battered out of existence by the indiscriminate dumping of large quantities of slick commercial and media products, mainly from the United states.“⁶⁴ Obwohl diese These kaum ausreicht um die komplexen Zusammenhänge des Musikmarktes zu beschreiben, wurde doch immer wieder die Dominanz der anglo-amerikanischen Musikproduktionen auf dem Weltmarkt herausgestellt. Musikern wie Gabriel, Simon oder David Byrne wurden koloniale Techniken der Vereinnahmung weniger bekannter Musiker aus anderen

⁶² Trouillet, 1988, S. 31

⁶³ WOMAD 001 (1982) – 010 (1988)

⁶⁴ Tomlinson, John zitiert aus Mitchell, 1996 S. 49

kulturellen Regionen, hauptsächlich Afrika und Lateinamerika, vorgeworfen. Im Falle Simons gestalteten sich die Wechselbeziehungen tatsächlich zwiespältig. Auf der einen Seite wurden die Musiker, die an *Graceland* mitwirkten, sehr gut bezahlt und erhielten eine Beteiligung an den Plattenverkäufen. Sie wurden namentlich genannt und teilweise durch die nachfolgende Tour zum Album weltberühmt (Ladysmith Black Mambazoo nahmen im Anschluss ein Album bei Warner auf).⁶⁵ Auf der anderen Seite wird die Rolle Simons als alleiniger Besitzer des Produkts angeprangert: „Simons name above the title, ‚Produced by Paul Simon‘, ‚All songs Copyright...Paul Simon‘ (...)“⁶⁶ und damit verbunden die Rolle der Musiker als „Lohnarbeiter“ definiert. Dabei hätten laut Feld gerade sie die Ideen zu den Songs geliefert. Im Fall des Titels „That Was Your Mother“, der unter Beteiligung des Akkordeonisten und Sängers Rockin Dopsie und dem für ihn typischen „zydecko groove“ entstand, entdeckt Feld sogar „an exact copy of a tune called ‚Josephine‘ which Dopsie had recorded previously“⁶⁷. Dennoch steht auf dem Album: „Words and Music by Paul Simon“, der auch die Urheberrechte hält. Ähnliches findet Feld auch für die anderen Songs auf *Graceland* heraus.

Hinzu kommt die Tatsache, dass bei einer tiefer gehenden Analyse der Produktion⁶⁸ klar wird, dass bestimmte kolonialistische und rassistische Pattern reproduziert werden, wenn z.B. die Mitglieder der Band Ladysmith Black Mambazoo in einem Video als Hintergrundformation des singenden Simon gezeigt werden, während sie „stilisierte Bewegungen, angelehnt an die schwarzer Plantagenarbeiter aus Hollywoods ‚race‘-movies“⁶⁹ ausführen. Charles Hamm fand außerdem heraus, dass die Musik Ladysmith`s von den Südafrikanischen Radiostationen während der Apartheid benutzt wurde, um Zulu-Stammes-Identitäten zu unterstützen und damit die schwarze Bevölkerung zu spalten.⁷⁰ Die Umstände und Folgen dieser und

⁶⁵ Feld, 1994, S. 242

⁶⁶ ebd.

⁶⁷ Feld, 1994, S. 243

⁶⁸ Vgl. Meintjes, 1990

⁶⁹ Mitchell, 1996, S. 81

⁷⁰ Vgl. Hamm, Charles nach Mitchell, 1996, S. 81

ähnlicher Produktionen sind sehr komplex und vielschichtig, Feld beschreibt sie treffend wie folgt: „Elite pop artists are in the strongest artistic and economic position in the world to appropriate what they like of human musical diversity, with full support from record companies and often with the outright gratitude of the musicians whose work now appears under a new name.“⁷¹

2.3.5 World Music – eine Marketingstrategie

Produktionen wie die von Paul Simon machten eine große Öffentlichkeit auf traditionelle Musik anderer Kulturen aufmerksam und so stieg auch die Nachfrage nach anderen Bands und Musikern in dieser Zeit. In Paris und London gab es, nicht zuletzt durch die postkoloniale, multikulturelle Bevölkerungsstruktur der Metropolen, bereits einige kleine Labels, die sich enthusiastisch um die Veröffentlichung von Musik aus „Drittweatländern“ mühten. Ihre Namen, wie Globe Style, Earthworks oder das bereits erwähnte Label WOMAD machten ihren Focus deutlich. Es gab in London Konzerte von Youssou N'Dour, John Peel spielte in seinen Radiosendungen die 3 Mustaphas 3 und das Indie-Label 4AD hatte einen Verkaufserfolg mit „Les Mysteres De Voix Bulgares“. Jedoch gab es ein Problem, das Ian Anderson (Herausgeber der Musikzeitschrift Folkroots⁷²) im Nachhinein so beschrieb: „But where the hell did you look in your High Street record shop for all this varied music that now had a burgeoning would-be buyer base but no obvious rack to browse?“⁷³ So kam es, dass sich am 27. Juni 1987 eine Handvoll Indie-Label-Vertreter traf, um eine gemeinsame Marketingstrategie zu entwickeln.⁷⁴

Ziel sollte es sein, mit Hilfe einer Sammelkategorie in den Verkaufsstellen das Angebot zu bündeln und dem potentiellen Käufer einfacher zugänglich zu machen. Hierzu sollten Promopackages

⁷¹ Feld, 1994, S. 245

⁷² heute fROOTS

⁷³ Anderson, fROOTS, 3/2000, S.36ff

⁷⁴ beteiligt waren letztendlich: Earthworks (EMW/ELP), GlobeStyle, Hannibal, Oval, Sterns, Triple Earth, Cooking Vinyl, Rogue, Topic/Tangent, WOMAD und World Circuit siehe Homepage fROOTS, Linkliste Nr. 5

versandt werden, die neben den Plastikschildern für die Plattenregale auch Listen mit den entsprechenden Alben enthielten, sowie eine Musikkassette mit Beispielen für die neue Genrebezeichnung. Wie aber sollte dieses neue Genre heißen? Man dachte an „Tropical“, „International Pop“, „Ethnic“, „Roots“ oder auch „World Beat“. Letztendlich entschied man sich für „World Music“, weil es „das Meiste einbezog und das Wenigste ausschloss“⁷⁵. Einen Monat lang wurde für die neue Kategorie mit Hilfe der Radiosender, Plakaten in den Shops, Mailverteilern und eigens dafür organisierten Konzerten geworben. Man hatte insgesamt 70 Platten von 11 verschiedenen Labels im Angebot. Die Strategie hatte Erfolg und noch heute findet man in Großbritannien in jedem großen Musik-Store eine eigene Abteilung World Music, ja sogar spezielle World Music-Shops, Festivals, Radiosendungen und Musikzeitschriften. Entsprechende Kategorien haben sich auch in den USA, Frankreich, Deutschland und in anderen Ländern gebildet. Was in Frankreich als „musique du monde“ im Musikgeschäft zu finden ist, steht in Deutschland nun unter „Weltmusik“. Aber auch Konzerte und Festivals tragen diese Bezeichnung. Im folgenden Kapitel wird, nach einer kurzen Zusammenfassung der Begriffsgeschichte, die aktuelle Bedeutungssituation von Weltmusik geklärt. Ebenfalls werden die wichtigsten Aspekte der aktuellen Diskussion um Weltmusik in der Musikethnologie und Kulturtheorie aufgezeigt.

2.4 Aktuelle Diskussion des Weltmusikbegriffs

2.4.1 Zusammenfassung der Begriffsgeschichte

In den vorhergehenden Kapiteln wurde versucht, die Entstehung des Weltmusikbegriffs, sowie seine vielfältigen Wandlungen und Deutungen aufzuzeigen. Es ist deutlich geworden, dass ein direkter Bezug zu den jeweiligen geschichtlichen Kontexten besteht. Die Epoche der Entdeckungsfahrten und die sich anschließende Kolonisation haben wesentlich zu einem veränderten Weltbild in Europa beigetragen. Ideen einer Weltliteratur sind deutlich mit den vielfältigen

⁷⁵ Anderson, fROOTS, 3/2000, S. 36ff

Wechselbeziehungen der sich konstituierenden Nationen, sowie einer zunehmenden Säkularisierung um 1800 verbunden. Die Formulierung des ersten „Weltmusik“-Gedankens ist eine direkte Konsequenz aus der Beschäftigung europäischer Komponisten mit anderen Musikkulturen sowie dem Entstehen einer musikethnologischen Forschung um 1900. Die technische Entwicklung von Reproduktionsapparaturen im gleichen Zeitraum hat der Forschung neue Möglichkeiten der Analyse und des Vergleichs eröffnet, sowie in Europa und Amerika einen leichteren und schnelleren Zugang zu traditionellem musikalischen Material anderer Erdteile geschaffen. Gleichzeitig entwickelte sich das Bewusstsein für die Konservierung jenes Kulturguts. Inwiefern die beiden Weltkriege in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen nachfolgenden Globalisierungsprozess vorangetrieben haben, wurde hier nicht diskutiert. Tatsache ist jedoch, dass durch den Breitentourismus in den Jahren des wirtschaftlichen Aufschwungs nach dem Zweiten Weltkrieg hauptsächlich in Westeuropa und Nordamerika ein Markt für Unterhaltungsmusik, die aus den Urlaubsgebieten stammt, entstand. Gleichzeitig förderte die Entwicklung der Übertragungsmedien und des Vertriebsnetzes von Tonträgern das Entstehen einer Musikindustrie, die besonders durch die Verbreitung der Rockmusik in den 60er und 70er Jahren und noch stärker der Popmusik in den 80ern sehr hohe Umsätze erwirtschaftete. Die Wiederentdeckung des „Weltmusik“-Gedankens in diesem Zeitraum gründete sich auf eine spirituell und kritisch geprägte Auseinandersetzung mit einer Welt im Globalisierungsprozess und auf die Öffnung sowohl der europäischen Kunstmusik als auch des Jazz gegenüber „exotischem“ Tonmaterial. Auffällig ist, dass im Gegensatz zur ähnlichen Entwicklung der Klassik um 1900 (Debussy) nun eine tiefergehende Auseinandersetzung mit den jeweiligen kulturellen Kontexten stattfand (Stockhausen, Berendt etc.). Die Zuwendung der anglo-amerikanischen Popmusik der 80er Jahre, hauptsächlich zu traditionellen Rhythmen und Melodien Afrikas und Lateinamerikas, kann man durchaus unter dem Aspekt der Erweiterung des Klangspektrums der Künstler dieser Zeit betrachten. Die dadurch entstandene Wertschätzung von Musikern aus Afrika,

Asien, Lateinamerika und anderen Regionen der Erde schuf einen neuen Markt in Europa und Nordamerika.

2.4.2 Aktuelles Begriffsverständnis

Die heutige Debatte um Weltmusik berührt verschiedene Gesichtspunkte, die im folgenden dargestellt werden sollen. Bisher ist festzustellen, dass der Begriff Weltmusik im historischen Umgang im Wesentlichen drei Bedeutungen trägt:

- den historischen und sich bis in die Neuzeit weiterentwickelnden musikästhetischen Gedanken einer Synthese bzw. eines Zusammenspiels verschiedener Musikstile unterschiedlicher geographischer und damit kultureller Herkunft,
- die Idee eines einzigen, weltumspannenden und somit homogenen Musikstils im Sinne einer alles dominierenden europäischen Kunstmusik oder angloamerikanischen Rock- und Popmusik,
- die moderne Genrebezeichnung ähnlich der des Jazz, der Rockmusik, der Klassik oder des Pop.

Wichtig ist, zu beachten, dass es sich bei dem Genre Weltmusik um eine Übernahme der englischen Marketingkategorie World Music in die deutsche Sprache handelt. Zusätzlich zur rein ökonomischen Funktion wurde aber bei der Übersetzung ins Deutsche wieder der Bezug zum Synthese-Gedanken hergestellt (da es sich um das gleiche Wort handelt). Dadurch gewann der Begriff deutlich an Komplexität und damit leider auch an Unschärfe.

Jean Trouillet, Mitherausgeber des in Frankfurt am Main ansässigen Weltmusiklabels Network, beruft sich z.B. ganz klar auf die 1987 in England als „World Music“ definierte Marktkategorie. Ergänzend versteht er unter Weltmusik „jegliche Musik, die sich ganz besonders

auf Roots, also auf traditionelle Volkskultur bezieht.“⁷⁶ Das können traditionelle Musiken sein, es können neue Stile sein, die sich aus ihnen entwickelt haben und es können sein: „Begegnungen von Künstlern aus zwei Kulturräumen, die dann wieder etwas Neues schaffen.“⁷⁷ – also jener erwähnte Synthesegedanke. Bernhard Hanneken, Leiter des Tanz- & Folk-Fest Rudolstadt und Mitglied des Europäischen Weltmusikverbandes EFWMF, sieht dies ähnlich und würde Weltmusik als Dachbegriff formulieren, der dann „alles von Global-Beat bis Ethno-Dance und Ethno-Jazz bis zu ganz traditioneller ethnischer Musik, Folk und Volksmusik und was es alles gibt, darunter beinhaltet“⁷⁸. Berthold Seliger, Leiter der gleichnamigen Konzertagentur, ist mit dem Begriff Weltmusik dagegen eher unglücklich. Für ihn bedeutet Weltmusik vom Begriff her eigentlich „public domain“, also Liedgut, das auf der ganzen Welt gehört und gespielt wird⁷⁹ und damit jenes erwähnte homogene Modell darstellt. Das, was in Deutschland unter der Bezeichnung Weltmusik verkauft wird, ist aber auch für ihn Musik, die aus der Beschäftigung mit traditionellem Material einer bestimmten Kultur entstanden ist. Dabei steht durchaus die instrumentale Umsetzung im Vordergrund. Eine moderne, zeitgemäße Bearbeitung wird von ihm ebenfalls nicht ausgeschlossen. Seliger bevorzugt daher für sich den Begriff „ethnic avantgarde“.

Das heutige Verständnis des deutschen Begriffs Weltmusik als Genre ist also eine Übernahme des englischen Begriffs „World Music“ unter dem dann verschiedene Stile subsumiert werden, die unter anderem auch den Synthese-Gedanken wieder einbinden. Dieser Gedanke fand interessanterweise auch im englischsprachigen Raum in dem Begriff des „World Beat“ eine Entsprechung. Eingeführt in den 80er Jahren durch den aus Austin, Texas stammenden Musiker und Radiomacher Dan Del Santo, beschreibt er laut Steven Feld „all ethnic-pop mixings, fusion dance musics, and emerging syncretic populist musical hybrids

⁷⁶ Interview mit Jean Trouillet vom 09.09.2003

⁷⁷ ebd.

⁷⁸ Interview mit Bernhard Hanneken vom 08.08.2003

⁷⁹ Interview mit Berthold Seliger vom 04.09.2003

from around the world, particularly from urban centers.“⁸⁰ Der deutsche Begriff Weltmusik als Genrebezeichnung ist also ein Konglomerat aus „World Beat“ und „World Music“. Interessant ist hierbei, dass „World Beat“ besonders durch technische Möglichkeiten wie das Mixing und Sampling und unter dem Einfluss der Digitalisierung von Musik entstanden ist. Ebenso muss betont werden, dass der historische Synthese-Gedanke durch diverse Wechselbeziehungen zwischen globalen und lokalen Musikkulturen im Rahmen des weltweiten Musikmarktes sich bereits selbst verwirklicht hat. Dies geschah unabhängig davon, ob es sich um Rock,- Pop-, Jazz-, Dance-, Klassik- oder Weltmusik handelte. Dieser Aspekt wird in den folgenden Kapiteln noch genauer dargestellt werden.

Der Gedanke einer homogenen Weltmusik dagegen ist im ästhetischen Sinne dadurch ad absurdum geführt, dass Musik immer ein offenes flexibles System darstellt. Oder wie Helmut Rösing betont: „Die weltweite Wanderung von Melodien, Melodietypen, Rhythmen, Zusammenklängen, Musikinstrumenten gehörte immer schon zu den Selbstverständlichkeiten musikalischer Praxis.“⁸¹ Dieses Statement deutet bereits die Diskussion an, die sich um das kulturelle Phänomen Weltmusik dreht. Diese Debatte, die immer wieder den hier geklärten Begriff Weltmusik einbindet, thematisiert vorwiegend Aspekte des Globalisierungsprozesses. Hervorzuheben sind dabei die folgenden Themenschwerpunkte: die Verhältnisbestimmung von globaler und lokaler Ebene, die Kolonialismus- bzw. Kapitalismuskritik, Migrationsbewegungen und Multikulturalität sowie eine Kritik der Massenmedien. Auf einige dieser Aspekte möchte ich hier im Folgenden genauer eingehen.

⁸⁰ Feld, 1994, S. 266

⁸¹ Rösing, 2002, S. 23

2.5 Aktuelle Aspekte des kulturellen Phänomens Weltmusik

2.5.1 Global und Lokal

Während in Folge der bereits erwähnten These des kulturellen Imperialismus eine einseitige Zentrum-Peripherie-Dualität beschworen wurde, beschäftigen sich neuere musikethnologische Ansätze eher mit den vielfältigen Wechselbeziehungen. So betont Tony Mitchell: „Most Third World musics are already ‚contaminated‘ by their own appropriations of First World musical influences, and most First World musics contain Third World (or at least African and Latin American) influences, so relations between the two are never simple and always mediated by complex interplays of intercultural cross-fertilizations.“⁸² Alfred Smudits vermutet, „dass gleichzeitig mit der (zumindest propagierten) Globalisierung der Kultur als Gegenbewegung eine verstärkte Tendenz zur Regionalisierung zu konstatieren ist.“⁸³ Diese Rückbesinnung auf lokale Traditionen gehe aber oft mit einer Romantisierung und Nostalgie einher, die „das Element der Stagnation in den Prozess des ständigen kulturellen Wandels bringen würde.“⁸⁴

Auch Ian Chambers warnte in seinem Aufsatz „Travelling Sounds: Whose Centre, whose Periphery?“ vor einer „Nostalgie der verwurzelten Identitäten“⁸⁵. Vielmehr müsse man von einer Bewegung sprechen, „in der kreuz und quer diverse Regionen miteinander in Verbindung stehen. Ein immer instabileres Konzept von „Authentizität“ in einer Welt des musikalischen und kulturellen Nomadentums unterstreicht diese Tendenzen.“⁸⁶ Die Suche des Westens nach einer Ursprünglichkeit beziehungsweise einer Authentizität in der traditionellen Musik einer anderen Kultur wird also von der Musikethnologie als bedenklich empfunden. Sie stelle den Versuch dar, den Verlust eines eigenen „Heimatgefühls“ durch Projektion auf andere zu kompensieren und würde damit das andere in seiner Entwicklung

⁸² Mitchell, 1996, S. 51

⁸³ Smudits, 2002, S. 36

⁸⁴ Blaukopf, Kurt zitiert nach Rösing, 2002, S. 12

⁸⁵ Chambers, 1995, S. 47

⁸⁶ Chambers, 1995, S. 46

hemmen. Gleichzeitig würde ein koloniales Muster der eigenen Höherentwicklung fortgeschrieben, demgegenüber die ursprüngliche „unverschmutzte“ traditionelle Kultur der anderen stehe. Ian Chambers leitet daraus die Forderung ab, mehr „in Formen der ‚Kontamination‘ und Kreuzung durch die Zirkulation der Kulturen zu denken: ein zweigleisiger, irgendwie auch ungleicher Austausch, indem es zum Beispiel kein ‚authentisches‘ unberührtes, nichtinfiziertes ‚Afrika‘ gibt.“⁸⁷ Die Verabschiedung von der „reinen“ Tradition bedeutet aber nicht, dass das Lokale unwichtig wird. Es wird vielmehr als ein sich dynamisch entwickelndes Element betrachtet, das unter dem Einfluss der Wechselbeziehungen mit globalen Musikstilen und vor allem Musikmärkten steht.

2.5.2 Kapitalismuskritik und Kolonisationsvorwürfe

Auch in ökonomischen Hinsicht kann man aktuell eine Veränderung weg von der einseitigen Kolonialismusdebatte hin zu komplexeren Prozessen beobachten. So sieht Joceline Guilbaut gerade in der World Music „ein ideales Beispiel für die Verknüpfung polylateraler Märkte“⁸⁸. Die sich herausbildenden „neuen Allianzen“ mindern sozusagen die zentrale Rolle der Musikindustrie, die bisher den Markt kontrollierte.⁸⁹ Allerdings bewegen sich ihre Ausführungen nach wie vor deutlich im Schema von Macht und Unterdrückung. So gebe es zwar eine gegenseitige Beeinflussung, während der die herrschende Klasse ständig gezwungen sei, „sich neu zu formulieren, um letztendlich ihre Grundwerte nicht zu gefährden. Bei dieser Neubestimmung nimmt sie zwingend einige Merkmale der von ihr unterdrückten Gruppe an.“⁹⁰ Jedoch werde, so formulierte es schon Louise Meintjes „World Music mehr als zusätzliches Instrument am Markt zur Kontrolle gehandhabt, denn als Katalysator der Veränderung und Neuformulierung des Status oder der Position der herrschenden Kulturen in der Musikindustrie.“⁹¹

⁸⁷ Chambers, 1995, S. 48

⁸⁸ Guilbaut, 1995, S. 35

⁸⁹ Guilbaut, 1995, S. 36

⁹⁰ Guilbaut, 1995, S. 40

⁹¹ Meintjes, Louise zitiert nach Guilbaut, 1995, S. 40

Diese „Zweigleisigkeit“ der Differenzierung und Verzweigung des internationalen Musikmarktes durch die Weltmusik einerseits und der gleichzeitigen Bestätigung des ökonomischen Systems andererseits, mag auch der Grund für die Kritik an den in den 80er Jahren entstandenen Netzwerken der Weltmusiklabels und ihrer Festivals sein, wie sie zum Beispiel Veit Erlmann formulierte. Er sieht wie auch Frederic Jameson in der Produktion von Differenz selbst einen Bestandteil der Logik des Kapitalismus.⁹² World Music hat für Erlmann „das selbstgefällige Pathos eines Markenzeichens: eine Art Kürzel für eine neue – wenn auch fragmentierte – globale ökonomische Realität mit all ihren verlockenden kommerziellen Aussichten.“⁹³ Die WOMAD-Festivals sind für ihn „hilfreiche Lektionen in Sachen universaler Warenproduktion“⁹⁴ und er sieht in ihnen „die postumen Schwestern der Weltausstellungen des Maschinenzeitalters“⁹⁵.

Allerdings läuft diese Kritik doch mittlerweile ziemlich ins Leere, da die Protagonisten der Weltmusikszene sich heute durchaus der Mechanismen des Musikmarktes bewusst sind. So stellt beispielsweise Berthold Seliger fest: „Die erste Welt hat die Produktionsmittel, die Welt zu bedröhnen. Der afrikanische Musiker, der in Mali in Bamako irgendwelche Musiken einspielt, hat diese Möglichkeiten nicht.“⁹⁶ So sei es nicht verwunderlich, dass sich Youssou N’Dour das bestausgerüstete Studio Afrikas in Dhakar eingerichtet habe. „Weil er irgendwann erkannt hat, dass er selber produzieren will und dass er nicht ständig darauf angewiesen sein will, dass er zwar die Musik macht, aber dann letztendlich ein westlicher Produzent sie so produziert, dass er sie nicht mehr haben will.“⁹⁷ Auch die eingangs erwähnte Kritik eines David Byrne klingt in den Ohren der Weltmusikverleger lächerlich. Byrne, der als Popmusiker in den 80er Jahren lateinamerikanische Klänge in seine Kompositionen einbaute, lehnt heute die Kategorie World Music ab, da sie verschiedene

⁹² Erlmann, 1995, S. 11

⁹³ Erlmann, 1995, S. 12

⁹⁴ Erlmann, 1995, S. 16

⁹⁵ Erlmann, 1995, S. 17

⁹⁶ Interview mit Berthold Seliger vom 04.09.2003

⁹⁷ ebd.

Rootscultures nivelliere. Jean Trouillet reicht diesen Vorwurf weiter und stellt fest, dass eine solche „Nivellierung nicht über den Begriff passiert, sondern darüber, dass gewisse Konzerne weltweit Informationen und dementsprechend Musik in die hinterletzte Hütte reinblasen können“⁹⁸. Die Diskussion über wirtschaftliche Ausbeutung und Bevormundung sowie über Homogenisierung durch Globalisierung wird also gern am Beispiel des internationalen Musikmarktes geführt und als ein Teil von ihm sieht sich auch die Weltmusik immer wieder im Blickpunkt der Debatten.

2.5.3 Migration und Multikulturalität

Ein weiterer Aspekt, der anhand der Weltmusik seitens der Musikethnologie untersucht wird, ist der von Migrationsprozessen, besonders in urbanen Zentren. So stellt Helmut Rösing fest, dass „insbesondere die multikulturellen urbanen Milieus der Weltstädte als Keimzelle für jede Art der musikalischen Globalisierung, genauer: der Schaffung neuer musikalischer Heimaten von zuvor heimatlos Gewordenen gelten können. (...) Der offene und adaptive Umgang mit den verschiedensten musikalischen Traditionen entspricht keineswegs nur ökonomischer Globalisierungsrealität durch weltweite mediale Vernetzung, sondern vor allem auch der gesellschaftlichen Realität im städtischen Lebensalltag.“⁹⁹ Was Rösing hier als offenen und adaptiven Umgang bezeichnet, entspricht einer Form des musikalischen Austausches der schon 1984 von Malm und Wallis als „Transkulturation“ bezeichnet wurde und den sie verstanden als „a combination of stylistic elements from several forms of local music taking place in the industrial environment.“¹⁰⁰ Laut Smudits finden sich ähnliche Modelle auch bei anderen Theoretikern, wie das der Kreolisierung bei Paul Rutten¹⁰¹ oder der Hybridität bei Motti Regev. Regev versteht darunter „music scenes in which rock elements are

⁹⁸ Interview mit Jean Trouillet vom 09.09.2003

⁹⁹ Rösing, 2002, S. 24

¹⁰⁰ Malm & Wallis, 1984 zitiert nach Smudits, 2002, S. 38

¹⁰¹ Rutten, Paul nach Smudits, 2002, S. 39

selectively adapted and mixed with traditional styles“¹⁰². Ob nun Transkulturation, Kreolisierung oder Hybridisierung – fest steht, dass Vermischungsprozesse in der offenen Struktur von Musik per se angelegt sind und dass diese kulturelle Praxis besonders dort zum Tragen kommt, wo Musiker verschiedener kultureller Prägung aufeinander treffen, beziehungsweise Zugang zu anderen Musikstilen über Medien erhalten. Tony Mitchell, der seine Studie „Popular Music and Local Identity“ diesen Prozessen widmete, nennt als ein Phänomen der urbanen Neubestimmung traditioneller Musik durch Migration den bereits seit den 70er Jahren in London sich kontinuierlich weiterentwickelnden Bhangra.¹⁰³ Schon in den 80er Jahren gab es eine erste Popularitätswelle dieses aus dem indischen Panjab stammenden traditionellen Tanzes. Zuerst von Bands auf Hochzeiten gespielt, entwickelte er sich zur Lieblingsmusik der jungen indischen Migranten, die ihn mit Housebeats unterlegten und Bhangra-Abende mit mehreren tausend Gästen veranstalteten.¹⁰⁴

Heute, rund 30 Jahre später, hat der international bekannte Panjabi MC durch Samples des Bhangra-Rhythmus einen „Nr.1-Hit“ in den europäischen Dancecharts gelandet. Jedoch ist seine Zugehörigkeit zum Weltmusikgenre sehr umstritten. Während man ihn beim Radiosender Multikulti, der „Das Beste der Weltmusik“ spielt¹⁰⁵, des Öfteren auflegt, wird er von Berthold Seliger als Popmusik-Phänomen bewertet, ähnlich dem der Beatles, die schon in den 70er Jahren indische Klänge in ihre Songs einbauten.¹⁰⁶ Es zeigt sich hier also, wie fließend die Grenzen in diesem Bereich sind und auch Steven Feld bezeichnete als einziges verbindendes Element aller unter dem Begriff World Music subsumierten Stile: „senses of commodified otherness, blurred boundaries between exotic and familiar, the local and global in transnational popular culture“¹⁰⁷.

¹⁰² Regev, Motti zitiert nach Smudits, 2002, S. 40

¹⁰³ Mitchell, 1996, S. 60ff

¹⁰⁴ Vgl. Trouillet/ Pieper, 1988, S. 103

¹⁰⁵ aktuelle Jingle des Radio-Senders „Multikulti/ Funkhaus Europa“ in Berlin auf der Frequenz 106,8 MHz FM

¹⁰⁶ Urheberrechtstreit Panjabi MC

¹⁰⁷ Steven Feld zitiert nach Mitchell, Tony, 1996, S. 54

4. Weltmusik in den Massenmedien

3.1 Musik und Massenmedien

Immer wieder wird die Rolle der Massenmedien in Bezug auf die Entwicklung und Verbreitung neuer Musikstile thematisiert. Besonders für die zuvor beschriebenen Wechselbeziehungen zwischen verschiedenen Kulturkreisen sind sie von großer Bedeutung. Massenmedien bieten für eine breite Öffentlichkeit die Möglichkeit, Informationen, seien es Klänge, Melodien, Texte oder Bilder, losgelöst von ihrem „Ursprungsort“ zu rezipieren. Dadurch beeinflussen sie das Denken, Fühlen und Handeln derjenigen, die sich ihnen aussetzen, egal an welchem Ort sie sich befinden. Mit der zunehmenden Entwicklung der technischen Reproduktionsmöglichkeit von Klängen hat sich auch die Musik verändert (z.B. Elektronische Musik). Auch die weltweite Anbindung von lokalen Regionen an globale Datenübertragungsnetze hat die stilistische Entwicklung von Musik maßgeblich beeinflusst. Die diesem Prozess zugrunde liegenden Mechanismen sind sehr komplex und in diesem Rahmen nicht umfassend zu klären.

Tatsache ist jedoch, dass Musik in den Massenmedien einen festen Platz hat und sich in ihnen und durch sie kontinuierlich weiterentwickelt. Aktuelle Massenmedien sind Printmedien, Rundfunk, Kino, Fernsehen und das Internet, sowie diverse Speichermedien (Schallplatte, Audiokassette, CD, Video, DVD u.a.). Jedes dieser Medien besitzt eigene Charakteristika, die sie für bestimmte Funktionen prädestinieren. So können Printmedien beispielsweise durch Orientierung auf Text und Bild zwar über Musik reflektieren und berichten, jedoch diese nicht reproduzieren, da sie über keine auditive Ebene verfügen. Hingegen sind sie in der Lage, Zusatzinformationen zu liefern, die andere Medien, wie der Rundfunk, im Moment der Reproduktion bzw. Übertragung nur bedingt wiedergeben können. Schon 1977 hat Peter Naumann aus

europäischer Sicht auf das generelle Problem der Vermittelbarkeit von kulturellen Inhalten in der Musik hingewiesen: „Ohne Kenntnis der religiösen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und künstlerischen Traditionen bleibt Wesentliches der außereuropäischen Musik unerhell (...). Das Verstehen ihres Sinnes (...) wird dem Publikum verstellt durch die in der Regel fehlenden Sprachkenntnisse.“¹⁰⁸

Die Vorzüge der Kommunikation per Sprache können zwar nicht erreicht werden, aber mit der Möglichkeit, Ton- und Bildebene miteinander zu verbinden, wird für Musik anderer Kulturen durchaus eine Möglichkeit geschaffen, über das Klangerlebnis hinaus Informationen zu vermitteln. Audio-Visuelle Medien sind sogar in der Lage, in einem begrenzten Umfang, ein durch die Übertragung verlorengegangenes Merkmal von Musik wieder herzustellen. Sie sind laut Alice Schwarz dazu befähigt, „die performative Struktur des ‚aesthetic rituals‘ zu vermitteln (im Ggs. zu den rein sprachlichen und musikalischen Aspekten auditiver Medien und der Statik von Printmedien), indem sie Formalaspekte der Performativität als medial vermittelbare Symbole kommunizieren.“¹⁰⁹ Eine Voraussetzung dafür ist natürlich, dass die dargestellten Symbole vom Rezipienten mit entsprechenden Bedeutungen innerhalb seines kulturellen Kontextes in Verbindung gebracht werden können. Ich möchte hier einen Aspekt genauer untersuchen, der für die Debatte um Weltmusik wesentlich ist. Mich interessiert, welche Inhalte, welche Aussagen über und durch Weltmusik in audio-visuellen Medien vermittelt werden können und vor allem, wie dies geschieht. Dazu werde ich drei ausgewählte Beispiele genauer untersuchen.

¹⁰⁸ Naumann, 1977, S. 88

¹⁰⁹ Schwarz, 1995, S. 117

3.2 Die Auswahl der Beispiele

Die Darstellung von Musik durchzieht in Fragmenten den gesamten Bereich der audio-visuellen Medien. Dies geschieht beiläufig in Spielfilmen, Unterhaltungsshows, Dokumentationen oder der Werbung. Hauptsächlich auf Musik ausgerichtete Filme und Sendungen sind allerdings seltener zu finden. Allein spezielle Musiksender, die Musik als Ware präsentieren und inhaltlich von der Produktpalette der Musikindustrie gestaltet werden, bieten eine 24-stündige Endlosschleife von Videoclips und so genannten Hintergrundinformationen. Hierbei handelt es sich jedoch fast ausschließlich um Populärmusik. Jazz, Klassik oder Weltmusikproduktionen sind auf den Musiksendern, die in Deutschland empfangbar sind, bislang nicht oder nur dann vertreten, wenn sie hohe Verkaufszahlen erzielen.

Weltmusik wird in Deutschland von einem spezifisch interessierten Publikum, vornehmlich im Livebereich oder durch das Radio und mittels Tonträger konsumiert. Das Medium Fernsehen trägt hierzulande dem Interesse an Weltmusik bisher noch eher selten Rechnung. Allerdings gibt es auch hier in den letzten Jahren einige positive Ausnahmen. In anderen europäischen Ländern sind die Medien in dieser Hinsicht jedoch bei Weitem aktiver. Besonders in Frankreich und Großbritannien hat sich im Laufe der Jahre ein größerer Markt mit eigenen Distributionsmechanismen herausgebildet. Das Engagement der Musiklabel und der Festivalveranstalter sorgt hier für neue Formen audio-visueller Darstellung. Die Auswahl der folgenden Beispiele ist ein Querschnitt durch verschiedene für audio-visuelle Medien typische Formate. Die untersuchten Produkte können somit als qualitativ hochwertige Prototypen für ähnliche Formate gelten. Es handelt sich um eine englische DVD-Produktion (Beispiel A), um die Dokumentation eines Musikfestivals im deutschen Fernsehen (Beispiel B) und um ein Electronic Press Kit eines Musiklabels (Beispiel C). Letzteres ist kein Massenmedium, wurde aber für die Weiterverarbeitung in Massenmedien konzipiert.

3.3 Beispiel A – One Giant Leap

3.3.1 Entstehung, Kurzbeschreibung und Philosophie des Projektes

One Giant Leap begann 1999 als Jamie Catto und Duncan Bridgeman beschlossen, gemeinsam ein Projekt anzugehen, das sich an Peter Gabriels World-Music Album *Passion*¹¹⁰ und David Byrnes und Brian Eno's Album *My Life In The Bush Of Ghosts*¹¹¹ orientierte. Diese zwei Alben verkörpern die Begegnung angloamerikanischer Popmusik mit traditionellen Klängen aus Afrika, Asien und Lateinamerika. Catto und Bridgeman, beide bereits erfolgreiche Musiker und Producer¹¹², hatten Demos mit Samples von diversen CDs, Fernsehmaterial und alten Tonbändern angefertigt. Sie planten Reisen zu unternehmen, um die dabei entstandenen Musikcollagen durch Originalaufnahmen zu ersetzen: „We just wanted to replace the samples with real performances. That dictated the places we wanted to go to, because we wanted to replace specific samples from specific places. We had specific countries, specific types of music and even specific musicians in mind.“¹¹³

Ziel war es, Musiker aus verschiedenen Kulturen in ihrem Lebensumfeld aufzunehmen, ähnlich den „fieldrecordings“ zu Beginn des 19. Jahrhunderts (siehe Kapitel 2.2). Sie planten, mehrspurige Aufnahmen zu machen, die während der Reise aufeinander aufbauen sollten. Dies konnte nur durch den Einsatz der neuesten technischen Entwicklungen realisiert werden. Das zu diesem Zeitpunkt sich entwickelnde Laptop-Harddisc-Recording ermöglichte es, mit einem mobilen Tonstudio zu arbeiten und dadurch ohne großen zeitlichen Aufwand an jedem beliebigen Ort Musikaufnahmen im Multitrack-Verfahren zu machen und diese dabei untereinander abzumischen.

¹¹⁰ Soundtrack für M. Scorseses Film „Last Temptation of Christ“, 1989

¹¹¹ Warner Brothers, Februar 1981

¹¹² Jamie Catto war Gründungsmitglied der Dance-Gruppe „Faithless“ und arbeitete als Musikvideoregisseur und Soundtrack-Komponist. Duncan Bridgeman war Mitglied der Soul-Band „I-Level“ und arbeitete 10 Jahre als Musikproduzent unter anderem für Duran Duran, The Eurythmics, Shakespeares Sister, Paul McCartney, Transvision Vamp und Take That.

¹¹³ Interview mit D. Bridgeman in Sound on Sound, Februar 2003 siehe Linkliste Nr. 6

In Chris Blackwell, dem Musical-Director von Palm Pictures¹¹⁴ und ehemaligen Eigentümer von Island Records fanden sie einen generösen finanziellen Unterstützer. Er war es auch, der ihnen vorschlug, die geplanten Aufnahmen zusätzlich in die Bildebene umzusetzen und so entwickelten die beiden ein Konzept für einen Musik-Film mit einzelnen Kapiteln. Jedes Kapitel sollte ein fundamentales Thema des menschlichen Seins behandeln, das dann von der Musik des ursprünglich geplanten Projektes begleitet werden würde. Catto und Bridgeman machten sich, begleitet von dem Kameramann Ben Cole und Catts Freundin Jessica Howie, die ebenfalls als Kamerafrau arbeiten sollte, auf eine sechsmonatige Reise um die Welt. Die Stationen dieser Unternehmung waren Afrika (Senegal, Ghana, Südafrika, Uganda), Asien (India, Nepal, Sikkim, Thailand), Australien, Neuseeland und die USA. Gleichzeitig zu den Musikaufnahmen führten sie Interviews mit Musikern, Schriftstellern, Philosophen und anderen von ihnen für wichtig erachteten Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Kulturen über ihre vorher ausgewählten Themenschwerpunkte. Beides wurde auf digitalem Video festgehalten. Zusätzlich wurden Aufnahmen im Sinne von Landschafts- und Stadtimpressionen von den Orten der Reise gesammelt, die optisch zu den geplanten Themen passen könnten.

Alle teilnehmenden Künstler musizierten zu bereits vorbereiteten Tracks. Duncan Bridgeman hatte auf der schottischen Insel Eilean Shona während einer zweimonatigen Vorbereitungsphase 15 bis 20 sample-, synthesizer- und gitarrenbasierte Tracks komponiert und diese auf seinem Laptop gespeichert. Wenn nun die Musiker aufgenommen wurden, dann spielten oder sangen sie zu vorbereiteten Rhythmen oder Melodien, die sie per Kopfhörer vermittelt bekamen. Bridgeman wertete das Verfahren wie folgt: „A lot of the tracks were harmonically simple, to give the other musicians a bit of scope. The strict tempo could be seen as a bit of a restriction, but it was also a blessing, as it meant not only

¹¹⁴ Palm Pictures ist eine englisches Musik- und Filmproduktionsfirma, die laut Selbstdarstellung "eine faszinierende globale Mischung aus Film, Musikvideo, Animation und visueller Kunst entwickeln und produzieren.", siehe Linkliste Nr. 7

that collaborations added at different times stayed in time, but it also made it easier for me to take vocals off certain tracks and use them in others if I wanted to.“¹¹⁵

Es wurde hierdurch die Kombination der eingespielten Elemente untereinander möglich, da alle Künstler im jeweilig gleichen Tempo und gleicher Harmonie musizierten. So konnte beispielsweise ein Tabla-Spieler bei Aufnahmen in Bombay auf den Rhythmen eines afrikanischen Trommlers aufbauen, die von den beiden Briten erst kurze Zeit vorher im Senegal aufgenommen wurden. Diese mobile Technik des fast gleichzeitigen, interaktiven Musizierens auf einem „groundbeat“ legte auch den Grundstein für die später entstandene Synthese von Musikern aus verschiedenen Kulturkreisen und unterschiedlich tonalen Musikstilen. So sind beispielsweise in dem Song „Daphne“ die Stimmen des südafrikanische Vokaltrios The Mahotella Queens, der indischen Sängerin Revetti Sakalkar, des Ghanaers Yeye und der Britin Eddie Reader zu hören. Die Percussion wird von Trommlern aus Johannesburg und der Türkei geliefert, während eine Flöte aus Mumbai, die kenyanische Nyatiti¹¹⁶ und eine klassische indische Gitarre aus Varanasi ertönen.

Catto und Bridgeman sagen, sie seien mit dem Anspruch in das Projekt gegangen, die unglaubliche Vielfalt des menschlichen Lebens auf der Erde um die Jahrtausendwende zu zeigen. Während der Reise kam es laut Catto jedoch zu einer wegweisenden Erkenntnis: „The more diversity we explored, whether it be colors of skin, diversities of culture, rich people, poor people – anyone who has soul, expressed themselves in a degree of unity that matched up with the person 12,000 miles away. And as we explored that, it became more and more prevalent and so that paradox – that the more diversity we encountered, the more unity was expressed – was a very juicy thing for us (...).“¹¹⁷ Jene Einheit oder Gemeinsamkeit zu zeigen, wurde letztendlich auch zum Hauptanliegen des Projektes, dessen Ergebnisse laut Management „atemberaubende

¹¹⁵ Interview in Sound On Sound, Februar 2003, siehe Linkliste Nr. 6

¹¹⁶ Saiten-Instrument, ähnlich der mittelalterlichen Lyra oder Harfe

¹¹⁷ Jamie Catto im Interview mit Recoil, 3/11, siehe Linkliste Nr. 8

künstlerische und kulturelle Vielfalt illustrieren, mit einer klaren Botschaft einer alles durchdringenden Einheit“¹¹⁸.

Die auf der Reise entstandenen Video-Aufnahmen umfassten schließlich mehr als 300 Stunden, also ein mehr als 12 Tage durchlaufendes, gedrehtes Material. Sämtliche Statements und Impressionen wurden nach den vorgegebenen Themen geordnet, was über sechs Wochen in Anspruch nahm. Während eines langwierigen Editions- und Montageprozesses entstand dann ein Musikalbum mit 12 Titeln und eine DVD mit 11 Kapiteln, zwei Videoclips und Zusatzmaterial. Die *One Giant Leap*-DVD soll hier als ein Beispiel für Weltmusik in audio-visuellen Medien auf den kommunizierten Inhalt näher untersucht werden. Zuerst werden die technischen und strukturellen Besonderheiten des Mediums dargestellt. Daraufhin wird der inhaltliche Aufbau der DVD untersucht und im Anschluss drei Kapitel zur genaueren ästhetischen Analyse ausgewählt.

3.3.2 Das Medium DVD

DVD steht für Digital Versatile Disc, ist also ein vielseitig verwendbares Speichermedium. Auf ihr können diverse Bild- und Tonformate gespeichert werden. Ähnlich der Audio-CD werden die Daten über die Abtastung eines Lasers gelesen. Während die zur Zeit auf dem Markt angebotene Audio-CD circa 700 Megabyte Speicherkapazität besitzt, kann eine DVD bis zu 17 Gigabyte aufnehmen. Dies wird dadurch möglich, dass sie aus zwei verbundenen 0,6 mm starken Halbdisk besteht, die Rücken an Rücken zusammengeklebt werden. Jede dieser Disks lässt sich mit zwei übereinanderliegenden Informationsschichten, so genannten Layern, fertigen, wodurch die Speicherkapazität noch einmal steigt. Meist ist eine „Seite“ halbtransparent, so dass der Laser durch die verschiedenen Layer hindurchdringen kann und die DVD nicht gewendet werden muss.¹¹⁹ Durch die hohe Kapazität der DVD ist sie prädestiniert für das Speichern von ganzen Kinofilmen. Als digitales

¹¹⁸ Beschreibung des Projekts laut Palm Pictures, siehe Linkliste Nr. 9

¹¹⁹ technische Besonderheiten der DVD siehe Linkliste Nr. 10

Medium, das in der Lage ist, erstklassige Bild- und Tonqualität zu liefern, hat sie damit der VHS-Kassette auf dem Zweitverwertungsmarkt der Kinofilme für den Heimgebrauch längst den Rang abgelaufen. Kinofilme können wahlweise im 16:9- oder 4:3-Bildformat abgespielt werden. Bis zu acht Tonspuren stehen für ein kinoähnliches Klangerlebnis in den eigenen vier Wänden zur Verfügung¹²⁰, sogar Untertitel können in verschiedenen Sprachen selbst gewählt werden. Der Nutzer kann über ein Hauptmenü direkt auf verschiedene Daten zugreifen. Meist teilt der Hersteller den Film bereits in bestimmte Sinneinheiten, oder auch Kapitel auf. Lange Suchzeiten entfallen dadurch und ein individuell gestaltetes Seherlebnis wird möglich. Oft werden vom Hersteller zusätzlich zum „Hauptfilm“ verschiedene Zusatzinformationen, wie Interviews mit den Darstellern und dem Regisseur im Sinne eines „Making of“, eingebaut. Auch wird häufig zwar gedrehtes, aber letztendlich im Film nicht verwendetes Material zur Ansicht freigegeben.

Durch diesen individuellen Steuermechanismus, der mit der Fernbedienung des DVD-Players über das Hauptmenü (sozusagen die Schaltzentrale) der DVD bedient werden kann, ergibt sich die Möglichkeit, das klassisch kontinuierliche Seherlebnis eines Spielfilms aufzulösen. Dies geschieht zu Gunsten eines thematisch verknüpften Zugriffs, ähnlich dem bei der Verwendung des Hypertextes, der sich durch die Anwendung von „HTML“¹²¹ in computergestützten Anwendungen durchgesetzt hat. Für Spielfilme ist diese Möglichkeit vorerst nicht besonders relevant, da ihre Dramaturgie bisher noch auf die klassisch kontinuierliche Erzähl- und Rezeptionsweise ausgerichtet ist.¹²² Allerdings werden auf DVD's auch andere Formate angeboten, denen diese technischen Gestaltungsmöglichkeiten sehr entgegenkommen. Mittlerweile werden diverse thematisch orientierte

¹²⁰ Neuere DVD-Produktionen verwenden das Soundformat 5.1 Dabei kann ein räumliches Klangerlebnis hergestellt werden, bei dem der Zuschauer akustisch „mitten in das Geschehen“ versetzt wird. Voraussetzung ist der Einsatz entsprechender Lautsprechersysteme bei der Wiedergabe. siehe Linkliste Nr. 11

¹²¹ „Hyper Text Marker Language“

¹²² Spielfilme haben eine kontinuierliche Erzählweise, die aber nicht zwangsläufig linear ist. Ihre Dramaturgiekonzepte sind vielfältig und in der Verwendung der Zeitebenen oft unlinear.

Produktionen, wie zum Beispiel Reise-, Koch-, Geschichts- oder Naturdoku-DVD's angeboten. Für die Musikbranche ist die DVD zu einem unverzichtbaren Medium avanciert. Musik-DVD's auf denen Konzertmitschnitte und Interviews der promoteten Künstler in hoher Bild- und Tonqualität aufgenommen sind, werden als Merchandising-Artikel zusätzlich zu den veröffentlichten Alben verkauft. Im vorliegenden Fall der *One Giant Leap*-DVD handelt es sich um ein extra auf die technischen Möglichkeiten der DVD zugeschnittenes Gestaltungskonzept. Schon die Auswahl von thematisch orientierten Kapiteln weist in diese Richtung. Weitere bewusst genutzte Anwendungen werden deutlich, wenn man den speziellen Aufbau der DVD genauer betrachtet.

3.3.3 Analyse der *One Giant Leap*-DVD

3.3.3.1 Struktur und Aufbau

Die DVD *One Giant Leap*¹²³ enthält, wie bereits erwähnt, Kapitel, die sich laut den Autoren auf menschlich existentielle Themen beziehen. Im Menü finden sich 9 Hauptpunkte, die in folgender Reihenfolge angeordnet sind:

TIME	MASKS AND ROLES	MONEY
CONFRONTATION	GOD	INSPIRATION
SEX	DEATH	HAPPY

Zentrale Bedeutung kommt dem Themenpunkt GOD zu, der noch einmal in die Unterkapitel FAITH – BLASPHEMY – UNITY aufgegliedert ist, die in ihrer Länge mit 10- bis 14minütiger Laufzeit den anderen Kapiteln ebenbürtig sind. Zusätzlich zu diesen Themenblöcken gibt es noch einen Musikvideoblock mit den zwei Singles „Braided Hair“ und „My Culture“ im klassischen Songformat. Außerdem ist eine Explore-Sektion enthalten, in der sich Material von den Dreharbeiten, also das „Making of“ geordnet nach den jeweiligen kulturellen Regionen befindet.

¹²³ *One Giant Leap*, Palm Pictures 2002 (D 3043, RTD 150.3996.8)

Die gesamte DVD kann in verschiedenen Abspielmodalitäten angesehen werden. Im „Kapitelmodus“ wählt man das gewünschte Kapitel selbst aus. Im „Loop-Modus“ werden alle Kapitel hintereinander in einer Endlosschleife wiedergegeben und im „Jukebox-Modus“ kann man selbst eine eigene Reihenfolge der Kapitel festlegen, die dann nacheinander abgespielt werden. Die interaktive Steuerung der Ansichtsart der DVD wird noch durch die Aktivierung des „Explore Icons“ gesteigert. Es erscheint dann hin und wieder am rechten Bildrand und gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, aus dem laufenden Kapitel mit Hilfe der Fernbedienung in den passenden „Making of“ – Teil zu wechseln. Darüber hinaus können Untertitel in verschiedenen Sprachen, sowie die Klangqualität „Stereo“ oder „Dolby 5.1“ ausgewählt werden. Der gesamte Aufbau, die Struktur und die Rezeptionsmöglichkeiten der DVD sind auf ein interaktives Einbeziehen des Zuschauers ausgerichtet. Wenn dieser es wünscht, kann er mittels Fernbedienung selbst eine virtuelle Reise durch die Themen und Regionen der Erde unternehmen.

Was verbirgt sich nun jedoch hinter den einzelnen Kapiteln? Prinzipiell folgen sie alle einem einheitlichen Design. Basierend auf einem Song, der oftmals den Songs auf der zuvor veröffentlichten Audio-CD entspricht¹²⁴, werden audio-visuelle Reflexionen zum jeweiligen Thema zusammengestellt, man könnte sagen komponiert. Hierbei benutzen die Produzenten das gesammelte Material wie kleine Bausteine, die in assoziativer Weise miteinander kombiniert werden und, ähnlich einem Mosaik, ein Gesamtbild aus vielen kleinen Einzelteilen ergeben. Es sind dabei drei verschiedene Sorten von Bausteinen auszumachen:

1. Sequenzen der Aufnahmen von Musikern beim Musizieren,
2. Teile von Interviews mit verschiedenen Personen und
3. Footage-Material (Impressionen von der Reise, passend zum jeweiligen Thema).

¹²⁴ *One Giant Leap*, Palm Pictures, 2002

Es gibt meist einen einführenden Teil mit Reflexionen über das Thema mittels Kommentaren, der dann oft in den „groundbeat“ des jeweiligen Songs übergeht. Während des Songs wechseln sich die darauf abgemischten Musikstücke (Gesang und Instrumente) mit den Stimmen der Speaker (Interviewte) ab, überlagern sich oder gehen ineinander über. Hinzu kommen teilweise Soundcaptures aus dem Footage-Material, sowie digital erzeugte Klangeffekte.

3.3.3.2 Inhalt und Gestaltungsmittel

Im ersten Kapitel TIME wird das Bewusstsein des Zuschauers für die gewaltigen Dimensionen unseres Planeten geöffnet.¹²⁵ Bilder der Erde aus der Weltraumperspektive liefern den Einstieg für die folgende Abstraktion. Die Äußerungen der Speaker über die Relativität der Zeit und die Unendlichkeit des Universums laden ein, über unser Dasein als Menschheit zu reflektieren. Passend dazu ist das Footage-Material gewählt. Aus der Vogelperspektive werden Straßenzüge im Zeitraffer gezeigt, auf denen sich Menschen und Autos klein wie Ameisen bewegen. Verschiedene Kommentare über das Wesen der Zeit und die Technologisierung der Welt werden von Bildern mit Uhren und Maschinen unterlegt. Dieses Prinzip der direkten Bebilderung des Gesagten wird während des gesamten Films beibehalten. Es unterstützt bestimmte Gedanken auf der Bildebene, hebt sie hervor, verdeutlicht die Assoziationen der Macher zu diesem Thema. Wenn zum Beispiel das Bild eines Zifferblattes über einen Globus geblendet wird und die Zeiger der Uhr sich erst vorwärts und dann rückwärts drehen, öffnet die Bildebene den Raum für Gedanken über Vergangenheit und Zukunft der Menschheitsgeschichte.

Währenddessen beginnt im akustischen Hintergrund eine indische Flöte zu spielen. Zum traditionell indisch gekleideten Flötisten, der kurz darauf im Bild erscheint, werden Aufnahmen eines saitenzupfenden Musikers geblendet. Dazu mischen sich Trommelrhythmen und die Perkussionisten werden ebenso eingeblendet. Daraufhin sind wieder

¹²⁵ folgende Ausführungen siehe beiliegende Ausschnitte des Filmbeispiels

Kommentare zum Thema Zeit zu hören und Bilder von Uhren und Zeitrafferaufnahmen zu sehen, während die Musik im Hintergrund anschwillt und bald darauf mit dem Gesang eines afrikanischen Trios (The Mahotella Queens) einen ersten musikalischen Höhepunkt erreicht. Dazu erklingt die Stimme eines anderen afrikanischen Sängers und dann werden Bilder der singenden Frauen mit der Nahaufnahme von auf dem Griffbrett einer Gitarre spielenden Fingern im „Splitscreen-Verfahren“ kombiniert. Im Bildhintergrund ist vage ein Fernsehmonitor zu erkennen, auf dem später der indische Flötist erscheint. Dieses Verfahren, mehrere Bildebenen auf einer Ebene zusammenzubringen, den Bildschirm zu teilen oder aufzusplitten, ist symptomatisch für die Produktion. Es verdeutlicht zum einen die Synthese der Sounds auf visueller Ebene. Außerdem erzeugt es die Illusion eines gleichzeitigen Musizierens, sozusagen eines „Zusammenspiels“ der Musiker aus verschiedenen Kulturen, was wiederum die Botschaft der ‚Einheit in der Vielfalt‘ unterstützt (siehe Aussagen der Macher, S. 36).

Der gesungene Text des Musikteils kann vom Zuschauer nicht direkt verstanden werden, es sei denn er verfügt über Kenntnisse aller verwendeten Sprachen. So dient die Musik zunächst ihrem Selbstzweck als akustisch, emotionales Ereignis um den Zuschauer in Schwingung zu versetzen und einzustimmen. Es folgt wieder eine Passage mit Kommentaren und visuellen Impressionen, ohne dass die Musik abbricht. Die Kommentare übernehmen fast die Funktion einer Strophe im Song, worauf dann wieder, ähnlich eines Chorus, musikalische Motive in den bildlichen und akustischen Vordergrund treten. Die Wiederholung des zuvor schon gehörten Gesangsteils der Mahotella Queens leitet über zur schwebenden Stimme einer englischen Sängerin (Eddie Reader) und einer Passage, die von den meditativen Klängen der indischen Sängerin Revetti Sakalkar bestimmt wird. Auf der Bildebene sieht man Impressionen aus einer indischen Stadt, die singende Revetti Sakalkar in verschiedenen Einstellungsgrößen, türkische Trommeln, die die rhythmische Basis für den Song liefern, eine klassische indische Gitarre und andere Vokalistinnen und Instrumentalisten. Alles geht ineinander über – auf

akustischer Ebene durch gekonnte Abmischung, auf Bildebene durch weiche Ein- und Ausblendungen. Die Kamera ist dabei oft in einer Schwenkbewegung, was das optische „Dahinfließen“ verstärkt und dadurch das Thema Zeit im Sinne einer fluiden Kontinuität verdeutlicht.

Den Abschluss des Kapitels bildet im Ausklingen der Musik ein Kommentar Dennis Hoppers. Er führt zum Ausgangsgedanken des Kapitels zurück und hebt den Zuschauer wieder auf die Abstraktionsebene des ganzen Planeten. Illustriert durch das Bild der Erde vom Weltraum aus gesehen und unterlegt mit ‚sphärischen‘ Klängen konstatiert Hopper: „Das unglaubliche Wunder Mensch, und dieses Vehikel, in dem wir mit wahnwitzigem Tempo durch die Galaxien reisen (...) unsere Vergangenheit, unsere Zukunft. Wir sprechen von Wundern – wir *sind* ein Wunder. Wir leben hier alle in einem Wunder – es ist unglaublich.“¹²⁶

Nachdem die innere Perspektive des Zuschauers geweitet wurde, auf eine Totale für die Erdkugel und die globalen Prozesse auf diesem Planeten, werden nun bestimmte existentielle menschliche Themen angegangen. Das Kapitel MASKS AND ROLES ist eine Reflektion über die Vielfältigkeit der kulturellen Identitäten und das Spiel mit menschlichen Selbst- und Fremdbildern. Die Kapitel MONEY, SEX und CONFRONTATION thematisieren größtenteils den Umgang des Westens mit diesen Themen und seinen Einfluss auf traditionelle Kulturen und Regionen anderer Erdteile. In jedem Kapitel existiert ein Musikeil, der dem des zuvor beschriebenen (TIME) in seiner grundlegenden Form ähnelt. Das Kapitel DEATH regt zum Nachdenken über den Umgang mit dem Tod beziehungsweise das Verdrängen des Vergänglichen in westlichen Kulturen an und lässt verschiedene Stimmen aus Asien, Europa, Nordamerika, Afrika, Australien und Neuseeland zu Wort kommen. Sie formulieren alternative Gedanken zur absoluten Endlichkeit des menschlichen Lebens oder fordern das Bewusstsein für die dessen Vergänglichkeit ein. Es ist ein Kapitel, das mit dem Hauptteil der DVD korrespondiert, dem Komplex GOD.

¹²⁶ Übersetzung laut deutschen Untertiteln der DVD

Die Unterkapitel des Themenkomplex GOD: FAITH, BLASPHEMY und UNITY sind sozusagen das thematische Herz der DVD. Hier versuchen die Macher, den Gedanken der Vielfältigkeit der Kulturen und gleichzeitig deren Übereinstimmungen herauszuarbeiten. Das Kapitel UNITY ist daher akustisch und visuell, sowie inhaltlich als auch formal für die gesamte DVD repräsentativ. Jedem Kapitel auf *One Giant Leap* ist ein Zitat vorangestellt. Bei UNITY wurde ein Ausspruch Martin Luther Kings gewählt: „Wir müssen lernen, wie Brüder zusammenzuleben, oder wie Narren zusammen umzukommen.“

Am Anfang werden zu Gitarrenklängen Bilder vom Mond und der Sonne gezeigt. Beide sind jeden Tag und fast jede Nacht auf der ganzen Erde wahrnehmbar und exponieren somit das Thema der Gemeinsamkeit. Ein neuseeländischer Flötenspieler erklingt und auf dem Klangteppich werden Kommentare von Repräsentanten verschiedener Religionen montiert. Ein Hindupriester, ein Rabbi, ein afrikanischer Baha'í-Priester¹²⁷ kommen zu Wort. Sie reflektieren über die Vielfältigkeit der Menschen und ihrer Religionen und betonen, dass diese zwar unterschiedliche Glaubenswege darstellen, aber letztendlich ein gemeinsames Ziel haben. Dazu hört man die Stimme von Asha Bhosle, einer bekannten indischen Sängerin, die während des Songs hin- und wieder zu sehen ist. Bilder von Menschen in verschiedenen religiösen Ritualen werden gezeigt. Ein buddhistischer Mönch kommt zu Wort, später auch ein Maoripriester. Eine Kora¹²⁸ wird eingewoben und die Stimme Michael Stipes (Sänger der Band REM) erklingt mit der Textzeile „I love the way You dream“. Dazu spielt eine indische Flöte und Rhythmen einer Tabla-Trommel sind zu hören. Eine Zeitraffermontage zeigt, in sich überlagernden Bildebenen, unzählige Menschen verschiedener Hautfarbe. Zum Bild der singenden Asha Bhosle wird von links der englische Sänger Tim Both eingeblendet, hinzu kommt Michael Stipe. Alle drei Stimmen durchdringen, begleiten

¹²⁷ Die Baha'í-Religion geht auf den Religionsstifter Baha'u'llah zurück und zeichnet sich durch ihren Plan für ein Weltgemeinwesen und die Weltkultur aus. Siehe Linkliste Nr. 12

¹²⁸ afrikanisches Saiteninstrument, siehe Linkliste Nr. 13

sich, wechseln sich gegenseitig ab. Bild- und Tonebene vollziehen diesen Prozess gleichzeitig und verdeutlichen somit die Grundaussage des Kapitels. Zum Abschluss kommt der Autor Tim Robbins zu Wort und gibt dem Zuschauer zu bedenken: „Kein Christus, kein Buddha, kein Priester, kein Rabbi kann das für Dich tun, Du musst Deine eigene Beziehung zum Göttlichen finden.“ Damit wird die zuvor beschriebene Einheit wieder geöffnet und der individuelle Zugang zur Spiritualität betont.

Das darauf folgende Kapitel INSPIRATION ist eine Reflektion über die Frage, was Kreativität ist und wie unterschiedliche Künstler mit ihr umgehen. Auch hier spielt Spiritualität und die Beziehung zu Gott eine wesentliche Rolle. Die Befragten äußern ähnliche, sich ergänzende Gedanken. Keine der Aussagen widerspricht den anderen. Das letzte Kapitel HAPPY wird mit dem berühmten Ausspruch des amerikanischen Kosmonauten Neil Armstrong eingeleitet, das dem gesamten Projekt anscheinend auch den Namen gab: „Thats one small step for man, one giant leap for mankind.“

Hier führt nun alles zurück zur Musik, zu ihrer Kraft als eine Verbindungen schaffende Kunst. Damit sind sowohl Verbindungen des Menschen zu seiner eigenen Lebensenergie gemeint, als auch Verbindungen zu anderen Menschen. „Rhythmus ist die Muttersprache. Wir sprechen sie alle.“ sagt Gabrielle Roth und ein indischer Philosoph betont: „Aus dem Sound kommt alles Körperliche“. Eine Montage von Bildern tanzender Kinder stützt diese Aussage. Glück kann dabei von Menschen durchaus unterschiedlich definiert werden. So lacht ein schwarzer Mann über die Aussage Geld würde nicht glücklich machen: „Gib mir 20 Dollar und ich springe umher wie ein Schneekönig“. Ein indianischer Stammesältester berichtet die Geschichte von einem Chayenne-Jungen, der als Strafe für seine fehlenden Englischkenntnisse in der Schule mit einer Narrenkappe in der Ecke sitzen musste. Später erzählte der Junge den anderen Kindern, dass er dabei sehr glücklich war. Die Chayenne haben den Brauch jemandem der etwas Gutes getan hat, den Kopf zu schmücken. Dies ist eines der

wenigen Beispiele im Film, das interkulturelles Missverstehen thematisiert. Es wird aber so dargestellt, dass man darüber lachen kann. „Musik macht Dich glücklich“ sagt eine schwarze Frau. Auf akustischer Ebene ist es ein treibender Trommelrhythmus, auf der Bildebene sind es Bilder von lachenden, springenden Kindern unterschiedlicher Hautfarbe, die diese Aussage verstärken. In einer Splitscreen-Montage laufen in Windeseile noch einmal Bilder aus allen Kapiteln des Films ab, die dann in Form eines Mosaikteppichs den ganzen Bildschirm bedecken. „We beleave It's so simple“, sagt ein Inder stellvertretend für die Macher: „I think I've given you the message“.

3.3.3.3 Einschätzung und Schlussfolgerungen

Der vermittelte Inhalt der DVD entspricht genau der intendierten Botschaft der beiden Macher, die Einheit der Welt in ihrer Vielfalt darzustellen. Die Absicht, den Zuschauer zum Nachdenken über die Menschheit in ihrer Gesamtheit anzuregen wird eingelöst. Durch den bewussten Einsatz der technischen und ästhetischen Gestaltungsmittel kann die These von der Vielfältigkeit des menschlichen Lebens und einer ihr tief zugrunde liegenden Einheit überzeugend auf auditiver wie visueller Ebene dargestellt werden. Dies geschieht zu erst durch die Nutzung der interaktiven Rezeptionsmöglichkeit des Mediums DVD. Die Reise von Bridgeman und Catto durch die einzelnen Musikkulturen kann durch den Konsumenten im Sinne eines selbstgestalteten multimedialen Erlebnisses noch einmal nachvollzogen werden. Er kann eine virtuelle Gleichzeitigkeit der verschiedenen Kulturen herstellen und ihre Gemeinsamkeiten in Bezug zu den dargestellten Themen wahrnehmen.

Die Grundaussage der DVD wird außerdem durch das beschriebene „Sampling“ von Musikperformance, Kommentaren und Footage-Material innerhalb der Kapitel unterstützt und vermittelt. Indem sich die verschiedenen Ebenen ergänzen, kontrastieren, durchdringen oder verstärken, entsteht ein Fluss aus Sinneseindrücken, der gleichzeitig

„cognito“ und „emotio“ des Betrachters anspricht und ihm das Gefühl vermittelt, die Welt in ihrer Vielfalt und gleichzeitig Einheit wahrzunehmen.

Diese inhaltliche Aussage der Utopie der „Einen Welt“ befindet sich in direkter Tradition des Wertekanons der Weltmusikszene der 80er Jahre (siehe Kapitel 2.2 und 2.3.3). Die Aufforderung an den Betrachter, über die Gesamtheit der Menschheit und ihre gemeinsame Entwicklung nachzudenken, findet ihre Entsprechung schon im Titel der DVD *One Giant Leap*, zu deutsch: „Ein großer Schritt/Sprung“. In der Auseinandersetzung mit dem Umgang der westlichen Kulturen mit bestimmten Themen, wie Geld, Sexualität, Konfrontation oder Tod wird eine gesellschaftliche Kritik, im Sinne einer Kapitalismus- und Globalisierungskritik formuliert, die ebenfalls symptomatisch für die Diskussion um die Weltmusik ist (siehe 2.5.2). Abgesehen von den inhaltlich konzeptuellen Übereinstimmungen praktizieren Catto und Bridgeman ein wesentliches formales Merkmal von Weltmusik, nämlich die Synthese verschiedener kultureller Musikstile.

Interessanterweise ist es die digitale Aufnahme-, Wiedergabe- und Sampletechnik, die dies ermöglicht.¹²⁹ Digitale Klangerzeugung wird hier mit analoger Vokal- und Instrumentalkunst verbunden.¹³⁰ Die Umwandlung des analogen, instrumental bzw. vokal erzeugten Klangs in digitale Signale ermöglicht in der digitalen Nachbearbeitung die wahlweise Kombination und Synthese des musikalischen Materials aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten. Durch die Anwendung mobiler Systeme kommt zusätzlich eine virtuelle Interaktion zwischen den Musikkulturen zustande. Es handelt sich hier also um eine Fortführung der Entwicklung der Musik in ästhetischer Hinsicht, beeinflusst von der Weiterentwicklung der technischen Apparaturen.

¹²⁹ vgl. Kapitel 2.5.3 (Transkulturation)

¹³⁰ Sehr gut ist dies im Begleitheft der DVD nachzuvollziehen, wo für jeden Song neben den traditionellen Instrumenten auch Keyboard, Synthesizer und Programming genannt werden.

Über die jeweiligen Kulturen werden nur bedingt spezifische Informationen vermittelt. Am ehesten gelingt dies noch über die Kontextualisierung der musikalischen Darstellung anhand der Themenblöcke. Die jeweiligen Aussagen der einzelnen Persönlichkeiten deuten kulturelle Unterschiede in den unterschiedlichen Herangehensweisen an die Themen zwar an, da es den Produzenten aber um die Darstellung der Gemeinsamkeiten ging, wird dieser Aspekt nicht weiter vertieft. Generell ist kritisch festzustellen, dass es sich bei der gesamten Produktion um eine rein subjektive Darstellung der Macher handelt. Die Behandlung der einzelnen Themen erfolgte aus ihrer kulturell westlich geprägten Perspektive heraus und trotz der von ihnen proklamierten universellen Bedeutung, handelt es sich um eine eindeutig subjektive Auswahl. Dies trifft ebenso auf die von ihnen gewählten Stationen der musikalischen Reise als auch auf die in der Produktion zu Wort kommenden Personen zu. Von insgesamt 34 Speakern stammen dabei 17, also 50%, aus den USA und Großbritannien.¹³¹ Diese westliche Sichtweise korrespondiert direkt mit der Positionierung des Produktes auf dem Markt. Die DVD wurde hauptsächlich in Europa und den USA promotet und verkauft.¹³²

Die Vorgehensweise bei der Produktion der Audio-CD und der DVD ist wiederum symptomatisch für die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen den internationalen Musikkulturen, wie sie in Kapitel 2.5.1 beschrieben wurden. Das Ausgangsmaterial waren traditionelle Klänge, die aus nichtwestlichen Kontexten über technische Medien bereits den Weg nach Europa gefunden hatten.¹³³ Duncan und Catto komponierten diese neu und suchten dann die Quellen auf, um diesen Prozess interaktiv von den Musikern nachvollziehen zu lassen. Das entstandene Produkt ist zwar für den westlichen Markt konzipiert, denkbar ist jedoch, dass es über globale Informations- und Vertriebsnetze (Internet) wieder in die lokalen Kontexte gelangt. Gemäß des heutigen postmodernen Umgangs der Musikethnologen mit dem Phänomen der „traveling

¹³¹ siehe Begleitheft der DVD

¹³² Zur Zielgruppe der DVD siehe Gästebuch und Konzertorte auf der offiziellen *One Giant Leap*-Homepage, Linkliste Nr. 14

¹³³ siehe Zitat Bridgemann in Kapitel 3.3.1

sounds“ wurde von ihnen bisher noch keine wesentliche Kritik an der Produktionsweise von *One Giant Leap* geäußert, wie sie beispielsweise für ähnliche Produktionen in den 80er Jahren üblich war.¹³⁴ Dabei ist jedoch gerade das Verwenden eines vorgefertigten „groundbeats“ und die bewusste Benutzung der verschiedenen Musiker für das inhaltliche Konzept der Macher aus ihrer westeuropäischen Perspektive heraus durchaus nicht unproblematisch.

Die Wertungen der Musikpresse fielen durchweg positiv aus, was eindeutig der technischen Innovativität und der hohen ästhetischen Qualität des Produktes zu verdanken ist. Die Anerkennung der Musikindustrie äußerte sich in der Nominierung für zwei Grammys und der Verleihung zweier Preise auf der Popkom des Jahres 2002 in Köln. Die DVD *One Giant Leap* wurde hier für „Die Beste Surround Produktion“ und für „Besondere Künstlerische Leistung“ ausgezeichnet.

3.4 Beispiel B – Dokumentation des Musikfestivals „Stimmen“, Lörrach

3.4.1 Festivaldokumentationen im Fernsehen

Die Dokumentation von Festivals im deutschen Fernsehen hat besonders bei den öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten eine gewisse Tradition. Auf Festivals treten viele verschiedene Künstler innerhalb einer begrenzten Zeit an einem Ort oder mehreren Orten auf. Sie besitzen einen Eventcharakter, der sie aus dem gängigen Kulturprogramm einer Stadt oder einer Region heraushebt. Dadurch wird die Aufmerksamkeit eines breiten Publikums angezogen. Das Festival wird zum gesellschaftlichen Ereignis und als solches für die Öffentlichkeit dokumentierbar.¹³⁵ Obwohl Tanz-, Theater- und Musikfestivals nur einen geringen Anteil im Programm der öffentlich-rechtlichen Sender ausmachen, sind sie dort allerdings ein fester Bestandteil. Im Musikbereich handelt es sich dabei meist um

¹³⁴ z.B. an Paul Simon, Peter Gabriel, David Byrne etc.

¹³⁵ Medien sind in ihrer Berichterstattung generell ereignisorientiert, das zeigt sich auch in der Berichterstattung über andere gesellschaftliche Bereiche, wie z.B. der Politik, dem Sport, der Wirtschaft etc.

Klassikfestivals, wie zum Beispiel das alljährlich stattfindende Rheingau-Musikfestival, das Schleswig-Holstein-Musikfestival oder die Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, die bereits feste Sendeplätze belegen.¹³⁶ Aber auch andere Musikfestivals wurden in den letzten Jahren einmalig im Fernsehen dokumentiert oder waren Bestandteil von Musiksendungen.

Eine Dokumentation über ein Musikfestival enthält bestimmte Elemente, die je nach Art des Festivals und gestalterischem Konzept der Regie variieren. Immer sind dabei Ausschnitte der Konzerte zu sehen, hinzu kommen meist Interviews mit Künstlern und Veranstaltern, sowie Impressionen vom Festivalort. Dabei kann es im dokumentarischen Sinn das Ziel sein, einen Gesamteindruck des Festivals herzustellen oder einen bestimmten Aspekt herauszuheben und zu thematisieren. Gleichzeitig wird angestrebt, ein audio-visuelles Erlebnis für den Zuschauer zu schaffen. Dabei werden inhaltliche Aussagen vermittelt, welche hier am Beispiel einer Dokumentation über ein Weltmusikfestival untersucht werden sollen. Zuerst wird jedoch kurz die Situation der Weltmusikfestivals in Deutschland umrissen.

3.4.2 Weltmusik auf Festivals

Innerhalb Europas haben sich mittlerweile etliche Festivals etabliert, die zum großen Teil internationale Musik präsentieren. Im „European Forum of Worldwide Music Festivals“ (EFWMF) sind im Jahr 2003 über 50 Festivals als Mitglieder vertreten. Davon finden fünf Festivals in Deutschland statt.¹³⁷ Die Besucherzahlen der Festivals mit einem hohen Weltmusikanteil haben sich in den letzten Jahren kontinuierlich gesteigert. So konnte in der Festivalsaison 2003 das Folk- und Tanzfest Rudolstadt ca. 60.000 zahlende Besucher an drei Tagen, das Afrikafestival Würzburg über 105.000 Besucher in 4 Tagen und das Stimmenfestival Lörrach insgesamt 35.000 verkaufte Karten (incl.

¹³⁶ Im ZDF und den 3. Programmen der ARD (hr, NDR, SWR, WDR u.a.)

¹³⁷ Weltnacht-Festival Bielefeld, Internationales Afrika-Festival Würzburg, Masala-Festival Hannover, Stimmen-Festival Lörrach und Tanz- und Folkfest Rudolstadt siehe Homepage des EFWMF, Linkliste Nr. 15

übertragbare Dauerkarten) verzeichnen.¹³⁸ Diese Festivals unterscheiden sich neben Größe, Festivaldauer, und regionaler Lage auch in ihrer programmatischen Gewichtung. Während das Würzburger Festival sich hauptsächlich auf die Präsentation von Musik des Kontinentes Afrika spezialisiert hat, treten in Rudolstadt Tänzer und Musiker der ganzen Welt auf. Dabei wird in jedem Jahr ein internationaler Länderschwerpunkt gesetzt und eine deutsche Region hervorgehoben. Zudem steht beim Tanz- und Folkfest Rudolstadt jährlich ein Musikinstrument im Mittelpunkt.

3.4.2.1 Das Festival „Stimmen“ in Lörrach

Das alljährlich stattfindende Musikfestival in Lörrach richtet seinen Fokus auf die menschliche Stimme. Im Gesang sehen die Veranstalter die wahre Weltmusik. Ihr Konzept ist es, „stil-, zeit- und kulturenübergreifend die herausragenden Vertreter und Ensembles der internationalen Gesangs- und Chormusik“ zu präsentieren.¹³⁹ Die Auswahl der auftretenden Künstler ist dabei in jeder Hinsicht vielfältig. Internationale Stars wie Bob Dylan, Neil Young, Paolo Conte, Joan Baez oder Van Morrison gehörten bereits ebenso zum Programm, wie Ensembles und Chöre aus der Region um Lörrach. Die teilnehmenden Sängerinnen und Sänger kommen aus Asien, Afrika, dem Orient, Amerika und aus den verschiedenen Regionen Europas. Das Festival präsentiert die verschiedensten Genres wie Klassik, Jazz, Neue Musik, Pop, Rock, traditionelle und zeitgenössische internationale Musik. Die Veranstaltungsorte liegen im Dreiländereck von Deutschland, Frankreich und der Schweiz also in der Region des Oberrheins. Das Publikum stammt zu fast 50 % aus Lörrach und Umgebung, ca. 20% der Konzertbesucher kommen aus der Schweiz. Aus Freiburg, dem Hochschwarzwald und dem Hochrheingebiet reisen noch ein mal 20% an. Immerhin fast 10% der Besucher stammen aus dem restlichen Bundesgebiet. Der Anteil des Publikums aus Frankreich (Elsass) ist mit

¹³⁸ Alle Angaben laut Resümee der Veranstalter für die Saison 2003, siehe jeweilige Homepage, Linkliste Nr. 16, 17 und 18

¹³⁹ siehe „Einblicke – Ausblicke“. Infoheft des Stimmen-Festivals Lörrach

knapp 2% der geringste.¹⁴⁰ Der Veranstalter beschreibt sein Publikum als besonders gebildet, zahlungskräftig, kulturinteressiert und neugierig. Das Festival findet ungefähr einen Monat lang zwischen Juni und Juli statt und umfasste im Jahr 2003 28 Konzerte an 9 verschiedenen Veranstaltungsorten. Im Jahre 2001 drehte das ZDF unter der Regie von Nele Münchmeier eine Musikdokumentation über das Stimmen-Festival Lörrach, die am 23. September 2001 im Rahmen der Reihe „Musik und Landschaft“ ausgestrahlt wurde. Diese Produktion soll nun als ein weiteres Beispiel für Weltmusik in audio-visuellen Medien untersucht werden.

3.4.3 Analyse der Stimmen-Dokumentation

Eine wichtige Aufgabe dieser Produktion war, einen Überblick über das zuvor beschriebene vielfältige Programm innerhalb einer relativ kurzen Zeit zu geben, ohne in ein bloßes „Aneinanderreihen“ der Konzerte zu verfallen, was die Gefahr der Vermittlung von Beliebigkeit zur Folge gehabt hätte. Um dies zu vermeiden wurden innerhalb der zur Verfügung stehenden 30 Minuten verschiedene Schwerpunkte gesetzt und thematische „Klammern“ gebildet. Mit dem Titel des Festivals war ein Aspekt vorgegeben, der im Laufe der Dokumentation erläutert und bearbeitet werden konnte. Die Auseinandersetzung mit der menschlichen Stimme durchzieht wie ein roter Faden den Film und stellt damit sein dramaturgisches Grundgerüst dar. Schon in der Eingangssequenz wird deutlich gemacht, worum es gehen soll. Nach der Einblendung des animierten Festivallogos, einer Figur mit einem Mikrofon in der Hand, werden in schneller Folge ein Bluessänger, ein klassischer Chor und ein afrikanisches Vokaltrio montiert. Darauf folgt der einleitende Kommentar des Festivalleiters: „Dieses Festival ist eine Verbeugung vor der menschlichen Stimme.“¹⁴¹

Nach einem kurzen Konzertausschnitt des Kammerchors Freiburg, sieht sich der Zuschauer mit einer Stimme konfrontiert, die ihm

¹⁴⁰ siehe „Einblicke – Ausblicke“. Infoheft des Stimmen-Festivals Lörrach, nach einer Studie des Instituts für Kulturmanagement Ludwigsburg, 2002

¹⁴¹ alle Zitate und Ausführungen in diesem Kapitel siehe Videomitschnitt

irgendwie bekannt vorkommen muss. Es ist die deutsche Synchronstimme der amerikanischen Schauspieler Robert de Niro und Harvey Keitel. Christian Brückner, einer der bekanntesten Synchronsprecher Deutschlands, rezitiert hier Beatliteratur zu Jazzklängen. Er übernimmt von nun an in dem Beitrag eine wichtige dramaturgische Funktion. Als Moderator beziehungsweise Erzähler führt er den Zuschauer optisch und akustisch durch das Festival. Die Kamera folgt ihm über den Lörracher Marktplatz, der gleichzeitig als Auftrittsort fungiert, während im OFF seine Stimme Informationen über die Stadt und ihre Veranstaltungsorte liefert. Während des ganzen Beitrags leitet er von einem zum nächsten Thema über oder stellt den als nächstes gezeigten Künstler vor. Dadurch werden weiche Übergänge zwischen den Konzertfragmenten und Themenblöcken geschaffen und die Zuschauer zum gezielten Entdecken eingeladen.

Der erste Schwerpunkt sind die Stimmen aus aller Welt. Es werden Ausschnitte von Konzerten des amerikanischen Bluesängers Keb Mo, des Freiburger Kammerchors und der indischen Sängerin Sudha Ragunathan gezeigt, die mit Kommentaren der Sänger und des Chorleiters zur Bedeutung der menschliche Stimme kombiniert werden. „It's my telefon“ sagt Keb Mo und spricht auf die Kommunikation mit den Hörern seiner Musik an. Winfried Toll reflektiert über den Atem, das Timing und die Resonanz in der Stimme, während Sudha Ragunathan betont, dass Musik Grenzen aufbrechen kann und ganz tief ins Innere des Menschen dringt. Die Aussagen der Künstler korrespondieren mit den gewählten Konzertausschnitten: Keb Mo wird gezeigt, wie er mit Hilfe seiner englischen Songs gezielt das Publikum anspricht, der Kammerchor singt „Alles was Odem hat...“ und der meditative Raga-Gesang der Inderin wird durch einen fast schwebenden Gang der Kamera über die Bühne verstärkt. Hier wird verdeutlicht, dass jeder Künstler sein eigenes Verhältnis zur Stimme hat und dieses über die Musik seinem Publikum mitteilen kann. Brückner, der hier ebenfalls in einer Interviewsituation gezeigt wird, misst der Stimme die Fähigkeit bei, „straight“ also direkt zu Menschen zu sprechen und dabei tief zu treffen.

Es folgt eine Passage, in der zu Chorstimmen Landschaftsbilder zu sehen sind, während Brückner im OFF die Lage Lörrachs am Rhein zwischen Schweiz und Schwarzwald deutlich macht. Im Anschluss liest er, auf einer alten Holzbank sitzend, eine Geschichte des alemannischen Volksdichters Johann Peter Hebel vor. Die nächsten Einstellungen führen zurück zum Festival. Bilder von Aufbauarbeiten vor einem Konzert werden auf der Tonebene mit der Entwicklungsgeschichte des Festivals kommentiert. Gerade die einzigartige Mischung aus Klassik, Pop und Weltmusik im Programm habe zum Erfolg von „Stimmen“ geführt. Einer der Mitveranstalter hebt die heutige internationale Reichweite heraus und liefert damit das Stichwort für den nächsten Musikblock, der die sogenannten „Ländernächte“ dokumentiert. Dies ist auch die Chance, einen weiteren Konzertort vorzustellen, an dem alle Konzerte dieses Schwerpunktes stattfinden. Aus der Italiennacht werden Gianmaria Testa und die neapolitanische Band Spaccanapoli präsentiert. Wieder wählt die Regisseurin Aufnahmen, die zum einen die Stimmung auf dem Konzertplatz einfangen und zum anderen den Gebrauch der Stimme auf der Bühne hervorheben. Bei allen Konzertausschnitten sind es vokal besonders prägnante Momente, die gezeigt werden. Im darauf folgenden Interview beschreibt die Sängerin Spaccanapolis ihre Musik als Verbindung zwischen Tradition und Moderne und den Inhalt ihrer Texte als Kritik an Globalisierung und Massifizierung.

Die nun folgende Band aus der Afrikanacht ist bereits aus Kapitel 3.3 bekannt. Ausschnitte des Konzerts der südafrikanischen Mahotella Queens geben dem Zuschauer einen Eindruck von der Stimmung auf dem Festival. Durch schnelle, auf den Takt der Musik geschnittene Nahaufnahmen der fast 60jährigen Sängerinnen wird die mitreißende Performance des Trios auch für den Fernsehzuschauer nachvollziehbar. Trotz starken Regens tanzt das Publikum vor der Bühne. Man sieht Bilder von lachenden Gesichtern unter Regencapes und hört auf akustischer Ebene den frenetischen Applaus nach dem Konzert. Eine der Sängerinnen aus Kapstadt liefert im Interview einen

weiteren Gedanken zum Thema Stimme. Sie vergleicht ihren Musikstil, der in der Sprache der Zulus „mbaqanga“ genannt wird, mit einer Speise der regionalen Küche. Allein wie sie mit Zunge und Gaumen den Namen von Speise und Musik formt, stellt die gedankliche Verbindung von Klang und Geschmack her.¹⁴²

Das Festival versteht sich auch als Ort musikalischer Selbsterfahrung, die durch den Workshop des Schweizer Obertonsängers und Stimmenexperimentators Christian Zehnder repräsentiert wird. Neben Eindrücken von seiner Arbeit mit den Teilnehmern wird auch eine Kostprobe seines Könnens gezeigt. Laut Zehnder ist das Hörbarmachen von sonst nicht wahrnehmbaren Frequenzen im Klangspektrum eines Tons eine Grenzerfahrung der menschlichen Stimme und damit ein weiterer Aspekt des Festivalthemas. Das ungewohnte Klingen der Obertöne in seiner Stimme lässt den Zuschauer zum bewussten Zuhörer werden, da die Bewegung hier allein auf akustischer Ebene passiert. Eine „Ton-Bild-Schere“¹⁴³ zwischen Obertönen und Menschenmassen leitet den nun folgenden letzten Musikein.

Er zeigt das Konzert Neil Youngs auf dem dicht gefüllten Lörracher Marktplatz, gefolgt von einem Kommentar des Programmverantwortlichen Marcel Falk zur Publikums-Zusammensetzung des Festivals. Den Abschluss dieses Blocks bilden die Konzerte des türkischen Gazel-Sängers Habib mit dem Burhan Öcal-Ensemble sowie der griechischen Popdiva Eleftheria Arvanitaki. Wieder sind hier, wie bei der Auflösung aller Musikstücke Kameragänge über die Bühne mit Totalen, Nahaufnahmen und Impressionen von Konzertbesuchern montiert und geben so die Atmosphäre des Festivals wieder. Indem die Montage rhythmisch auf die Musik abgestimmt ist, erzeugt sie auch für den Zuschauer ein akustisch-visuelles Erlebnis. Christian Brückner verabschiedet sich vom Zuschauer und kommentiert

¹⁴² Die beschriebene Speise ist wie die Musik eine Mischung aus verschiedenen Zutaten bzw. Elementen

¹⁴³ „Ton-Bild-Schere“: Der im Bild gezeigte Gegenstand stimmt nicht mit dem Inhalt auf der Tonebene überein. Beide Inhalte gehen wie eine Schere auseinander.

das Nebeneinander der Stimmen Griechenlands und der Türkei als hoffnungsvolles Symbol des Friedens. Damit verweist er auf die integrative Kraft des Gesangs und stellt das Thema Stimme in den Kontext des interkulturellen Dialogs.

3.4.4 Einschätzung und Schlussfolgerungen

Der Dokumentation gelingt es, in dem begrenzten Zeitrahmen einen guten Überblick über die Vielfältigkeit des Lörracher Stimmen-Festivals zu geben. Während der 30minütigen Sendezeit werden immerhin Ausschnitte von 11 sehr verschiedenen Konzerten gezeigt. Durch den Wechsel von Musikblöcken und Interviews beziehungsweise Kommentaren wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht überbeansprucht und dennoch eine sehr gute Informationsdichte vermittelt. Der Zuschauer kann sich ein Bild vom Aufbau und Ablauf des Festivals machen und zudem über das Thema „Stimme“ reflektieren.

Die Dokumentation funktioniert auf drei Ebenen: 1. dem audiovisuellen Musikerlebnis, 2. der Verortung der Konzerte im Festivalablauf und 3. der thematischen Abstraktion. Die sinnvolle Verknüpfung der drei Ebenen wird durch die abwechslungsreiche Montage erreicht, die dennoch einem grundlegenden Gedanken- und Assoziationsfluss folgt. Die Person des Begleiters Christian Brückner übernimmt dabei die Funktion der Führung der Aufmerksamkeit und die Orientierung des Zuschauers angesichts der Vielfalt an Eindrücken. Brückner tut dies aus subjektiver Sicht, so als würde er selbst das Festival erleben. Der Zuschauer wird also durch ihn in die Besucherperspektive versetzt.

Das Thema „Stimmen“ wird auf auditiver wie visueller Ebene durchgehend während des ganzen Films konsequent entwickelt und reflektiert. Es regt den Zuschauer über die gezeigte musikalische Vielfalt hinaus zu Assoziationen über die Funktion von Musik für den Menschen an. Dabei werden besonders die unterschiedlichen Perspektiven der Künstler aus diversen kulturellen Kontexten deutlich. Der Fakt, dass jeder Mensch eine Stimme besitzt wird also nicht allein

zum verbindenden, sondern auch zum differenzierenden Merkmal. Besonders die Gegenüberstellung oder direkte Konfrontation von musikalisch sich stark unterscheidenden Musikstilen, wie Jazz und klassischer Chormusik oder Obertongesang und Rockmusik verdeutlicht diese intendierte Aussage im dramaturgischen Montagekonzept. Indem Kameraführung und Montage bewusst auf Melodie und Rhythmus abgestimmt sind, wird innerhalb jedes Musikteils die, durch die Übertragung verlorengegangene performative Ebene der Konzerte, für den Zuschauer im Nachhinein wieder hergestellt.

Die Vermittlung kultureller Inhalte erfolgt in der Dokumentation ähnlich wie bei der DVD-Produktion über den Kontext der sprachlichen Kommentare zusätzlich zur gezeigten musikalischen Darbietung. Ein gutes Beispiel hierfür sind die Erklärungen der südafrikanischen Sängerinnen über die Entstehung des Wortes „mbaqanga“ oder die Texte des Synchronsprechers Brückner. Die Gegenüberstellung des Festivalortes mit den Darstellungen und Äußerungen der internationalen Künstler in ihrer Landessprache erzeugt beim Zuschauer ein Bewusstsein für die Wechselbeziehungen zwischen Lokalität und Globalität, zwischen Tradition und Moderne. Dieses Thema wird auch durch den Kommentar der Sängerin der Band Spaccanapoli angesprochen (siehe S. 56). Sie macht genau jenes Spannungsfeld deutlich, in dem sich die Weltmusik befindet und hebt ihre politische Dimension hervor (siehe auch Kapitel 2.5.2). Zwar sind der Reflektion über diese Thematik Grenzen gesetzt, jedoch könnte die Dokumentation den Anstoß für eine intensivere Auseinandersetzung mit ihr geben.

Mit der Dokumentation des Stimmen-Festivals und damit einhergehenden Präsentation von Weltmusik wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ein Stück gesellschaftlicher Realität im Umgang mit verschiedenen internationalen Musikkulturen im regionalen Kontext gerichtet. Die Aussage zum friedlichen Nebeneinander der Kulturen am Schluss des Films bekam diesbezüglich zum Zeitpunkt der

Ausstrahlung unerwarteterweise ein besonderes Gewicht. Wenige Stunden zuvor hatten Streitkräfte der USA mit dem Angriffskrieg auf Afghanistan begonnen.

3.5 Beispiel C – EPK des Musikers Baaba Maal

3.5.1 Electronic Press Kit

Das EPK (Electronic Press Kit) ist ein wichtiges Kommunikationsmedium, um ein Produkt in der Öffentlichkeit bekannt zu machen.¹⁴⁴ Es wird von Firmen aber auch von Agenturen benutzt, um Künstler wie Schauspieler, Entertainer und vor allem Musiker der Presse oder potentiellen Kooperationspartnern vorzustellen. Dabei stellt es mehr als das gewöhnliche „Demoband“ dar. Es wird zusätzlich zu herkömmlichen Informationsmaterialien wie Biographie, Demo-CD und Künstlerphotos hauptsächlich den Vertretern der Print- und audiovisuellen Medien zur Verfügung gestellt. Das EPK hat vor allem die Aufgabe, ein bestimmtes Image des Künstlers zu vermitteln, das dann von den Medienakteuren an die Öffentlichkeit weiter kommuniziert werden soll. Es dient gleichzeitig dazu, Zusatzinformationen über den Künstler, seine Kunst und sein Lebensumfeld zu vermitteln. Ziel ist es, nicht nur die Musik, sondern auch die Person des Musikers darzustellen. Dabei wird die Musik mit Bildern kontextualisiert. Ähnlich wie bei einer Dokumentation erhält auch hier der gesprochene Kommentar eine wichtige Funktion.

Tatsächlich soll ein EPK sendefähiges Material zur Verfügung stellen. Ein Redakteur kann darauf zurückgreifen, wenn Aufnahmen mit dem Künstler nicht möglich sind. Für die Präsentation von Filmen vor ihrer Premiere in den Kinos werden für gewöhnlich Ausschnitte aus EPKs der Produktionsfirmen verwendet. In der Musikbranche werden sie hauptsächlich von den größeren Plattenlabels hergestellt, die bewusst das Image eines Künstlers aufbauen wollen, um sein Produkt, also

¹⁴⁴ Gängige Formate sind Videokassetten, DVD's und „Online-Präsentationen“ im Internet. Das hier besprochene EPK wurde als Videoband produziert.

seine Musik, auf dem Markt zu positionieren. Im Fall von internationaler Musik hat dies den Vorteil, dass nationale Sender nicht erst Dreharbeiten im Herkunftsland des Künstlers durchführen müssen, wenn es sich um kurze Informationen über ein neues Album handelt. Gleichzeitig kann ein aussagekräftiges und qualitativ gut produziertes EPK auch den Anstoß für eine aufwendigere Dokumentation über den Künstler liefern. Im folgenden soll untersucht werden, wie solch ein EPK aufgebaut ist und welche kulturellen Inhalte es vermittelt. Als Beispiel dient das EPK des senegalesischen Sängers Baaba Maal, dessen Musik in Europa und Nordamerika in der Kategorie World Music vermarktet wird. Er wird im folgenden Kapitel kurz vorgestellt.

3.5.2 Der Musiker Baaba Maal

Baaba Maal gehört heute zu den absoluten Stars der afrikanischen Musik, sowohl in Afrika als auch auf dem internationalen Musikmarkt. Er stammt aus dem westafrikanischen Land Senegal, das früher eine französische Kolonie war und wie die meisten westafrikanischen Länder um 1960 seine Unabhängigkeit proklamierte.¹⁴⁵ Dennoch sind die Beziehungen zwischen Frankreich und Senegal auch heute noch sehr stark. Als Sohn eines Muezzinsängers¹⁴⁶ in Podor, einem kleinen Ort im Norden Senegals geboren, kam er zunächst zur Ausbildung nach St. Louis, der ehemaligen Hauptstadt der französischen Kolonie. Hier erhielt er ein Stipendium für ein Kunststudium in Dakar, wo er sich intensiv mit Musik auseinandersetzte. Er trat den Asly Fouta bei, einer Gruppe mit 70 Musikern und begann bei ihnen die traditionelle Musik Westafrikas zu studieren. Gemeinsam mit seinem blinden Musikkollegen Mansour Seck bereiste er mehrere Staaten von Dorf zu Dorf und ließ sich von den Ältesten der Gesellschaft das Wissen über die verschiedenen Musiktraditionen vermitteln. Sein Studium beendete er in Paris an der Ecole des Beaux Artes. Nach seiner

¹⁴⁵ Vgl. Burton (Hrsg.): „World Music. The Rough Guide“, S. 263ff

¹⁴⁶ muslimischer Sänger, der die Gläubigen zum Gebet ruft. Der Islam ist die Hauptreligion im Senegal (ca. 90% der Bevölkerung).

Rückkehr in den Senegal gründete er die Band Daande Lenol ("Voice Of The People").¹⁴⁷

Maal wurde nicht, wie zum Beispiel Youssou N'Dour und andere musikalische Größen Westafrikas in die Kaste der Griots geboren. Die Kultur der Griots ist *die* Musikkultur im Senegal. Allein ihnen war es lange Zeit vorbehalten, in dem sie sangen und musizierten, die Geschichten des senegalesischen Volkes zu erzählen.¹⁴⁸ Maal hatte dadurch anfänglich Probleme, akzeptiert zu werden. Aber besonders die junge Generation konnte sich mit seiner Musik und seinen Texten identifizieren. Seine Musik ist eine Synthese von traditioneller westafrikanischer Musik und modernen Elementen. Er selbst sieht sich als der Vertreter einer neuen Musiker-Generation, die ein selbstständiges Bewusstsein für die Zukunft ihres Landes und Kontinentes entwickelt und bereit ist, eigene Ideen einzubringen und ihre Werte und Lebensweise der Welt mitzuteilen.¹⁴⁹ Mittlerweile sind auf dem internationalen Markt mehrere Alben von Baaba Maal erschienen, auf denen er unter anderem traditionelle Musik mit modernen elektronischen Klängen fusionierte. Er gab erfolgreich Konzerte auf allen Kontinenten der Erde. Im Jahr 2002 wurde er mit seinem Album „Missing You – Mi Yeewnii“ für den BBC-World Music Award nominiert. Dieses Album wurde mit einem mobilen Tonstudio in einem Dorf im Senegal aufgenommen und stellt eine Rückkehr zu seinen musikalischen Wurzeln dar.¹⁵⁰

3.5.3 Analyse EPK

Das EPK für Baaba Maals Album „Missing You – Mi Yeewnii“ wurde vom Label Palm Pictures im Jahr 2001 produziert und hat eine Lauflänge von ca. 26 Minuten. Es besitzt keine genau abgestimmte

¹⁴⁷ Biographie nach Management, siehe Linkliste Nr. 19

¹⁴⁸ Die frz. Bezeichnung Griot (mask.) oder Griotte (fem.) stammt vom dem Wort „gawulo“ aus der Fula-Sprache. Geschichte und Tradition der westafrikanischen „Hofsänger“ siehe „World Music. The Rough Guide“, 1994, S. 242ff

¹⁴⁹ siehe Interviews mit Bob Doran (Linkliste Nr. 20) und Trillo, Richard „World Music. The Rough Guide“, S. 271

¹⁵⁰ *Missing You – Mi Yeewnii*, Palm 2001, PALMCD 2067

dramaturgische Struktur. Dennoch sind gewisse thematische Passagen erkennbar. Baaba Maal stellt seine Musik selbst vor, in dem seine Stimme im OFF Kommentare zu verschiedenen Aspekten seiner Herkunft, seiner Musik und seiner Botschaft gibt. Es sind Impressionen von den Musikaufnahmen, Ausschnitte aus dem Video einer Single und Bilder vom Leben der Menschen in einem Ort an der Küste Senegals, nördlich von Dhakar zu sehen.

Die erste Einstellung ist eine alte Postkarte mit einem Photo der Landschaft um Podor, die dann in eine aktuelle Aufnahme mit einem ähnlichen Motiv überblendet wird.¹⁵¹ Es erklingt der Ton einer Flöte und auf der Bildebene folgt eine Montage mit anderen Landschaftsimpressionen und Bildern von Dorfbewohnern. Ein Mann wirft ein Fischernetz aus und Maal ist singend als Silhouette vor einem Mikrofon zu sehen und zu hören. Dies ist der Einstieg des Films, der den Zuschauer einstimmen soll und gleichzeitig die Verbindung von Musik zu ihrem kulturellen Umfeld herstellt. Während Gesichter von Menschen groß zu sehen sind, spricht der Sänger im OFF den ersten Kommentar. Er nennt den Namen des Dorfes und seines Stammes¹⁵² und beschreibt seine regionale Nähe zu Mauretania und Mali. Damit wird deutlich, dass Maal schon in der Kindheit mit vielen verschiedenen kulturellen Einflüssen konfrontiert wurde. Während auf der Tonebene eine Trommel und eine Kora erklingen, sieht man weitere Impressionen aus dem Dorf: Frauen, die Korn stampfen, Männer in traditionellen Gewändern, Gesichter in Nahaufnahme. Dabei wird die Überblendungstechnik angewendet, so dass man zwei Bildinhalte aufeinandergelegt wahrnehmen kann. Das ist eine Ästhetik, die während des ganzen Films immer wieder verwendet wird. Oft werden die übereinandergelegten Bilder eines Stoffes, einer natürlichen Struktur oder Aufnahmen von Tänzern und Musikern in slow motion abgespielt. Dadurch ergibt sich eine fließende, schwebende Atmosphäre.

¹⁵¹ alle Ausführungen und Beschreibungen in diesem Kapitel siehe Ausschnitte des Filmbeispiels

¹⁵² Maals Familie gehört zu den Pulaar, englisch Fulani genannt. Sie stellen im Senegal eine Minderheit dar. Die Mehrheit der Bewohner sind Wolof.

Der erste thematische Schwerpunkt wird vom Kommentar Baaba Maals gesetzt, der während der gesamten Passage eine Art „mission statement“ abgibt.¹⁵³ Er bedauert, dass die Medien, wenn sie über Afrika berichten, immer wieder die gleichen Stereotype, wie hungernde und bettelnde Menschen, Gewalt und Elend zeigen. Er sieht es als seine Aufgabe an, deutlich zu machen, dass es eine neue Generation gibt, die andere Seiten Afrikas ins Bewusstsein der Öffentlichkeit bringen will. Gleich einer Übersetzung sieht man auf der Bildebene Menschen, die zusammen eine Tanzaufführung ansehen. Lachende Gesichter, Tänzerinnen in bunten Kleidern und Trommler werden gezeigt. Um deutlich zu machen, wie Baaba Maal sein Ziel erreichen will, erklärt er die Bedeutung der Griots für die Bildung der öffentlichen Meinung. Es sei ihre Aufgabe gewesen, dem Volk die Überzeugung ihrer Könige nahe zu bringen, wie sie zu leben hätten. Nun aber wären sie, die modernen Musiker die neuen Griots, weil die Menschen ihre Musik hören und dadurch ihre Botschaften vernehmen würden.

Ein Trommler, der zuvor in einer Überblendungsmontage mit seinem Spiel in Bild und Ton etabliert wurde, erklärt in seiner Landessprache (übersetzt von Baaba Maal) seinen Status als professioneller Musiker. Durch das Spiel der Tama (Talking Drum¹⁵⁴) würde er mit allem versorgt, was er zum Leben bräuchte. Er spielt auf Feiern und gesellschaftlichen Anlässen und die Menschen sichern dafür, sozusagen im Tausch, seine Lebensgrundlage. Ebenso wird Baaba Maals Vorbildrolle als Berufsmusiker hervorgehoben. Durch ihn, der als Student lernte zu musizieren, hätten andere junge Leute den Mut gefunden, ebenfalls Musik als Beruf zu betreiben, ohne aus einer Griotfamilie zu stammen. Das Thema wird assoziativ auf der Bildebene illustriert, in dem Aufnahmen von Schulgebäuden, von Kindern beim Lesen und drei jungen Sängerinnen gezeigt werden. Diese Sängerinnen haben an den Aufnahmen zum Album mitgewirkt und

¹⁵³ „mission statement“: wer? tut was? für wen? und warum?

¹⁵⁴ Die von der Tama erzeugten Klänge können modifiziert werden, in dem die Spannung des Trommelfells über Druck auf Spannschnüre verändert wird (siehe Link Nr. 13)

Maal betont im Kommentar ihre gute musikalische Ausbildung. Sie hätten sich von klein auf mit der Rolle des Griots in der Gesellschaft und der Art und Weise wie er sich ausdrückt beschäftigt.

Das EPK soll, wie zu Beginn beschrieben, Themen und sendefähiges Material für Medienakteure bereitstellen. In diesem Sinne sind die gesetzten Schwerpunkte als Angebote an die potentiellen Nutzer zu verstehen, aus denen sie je nach Bedarf und Interesse auswählen können. Ein weiterer Schwerpunkt sind die Instrumente, die Baaba Maal und seine Musiker spielen. Im EPK werden hintereinander die Gitarre, die talking drum und die Kora erwähnt. Die Gitarre ist für das Entstehen der Songs von entscheidender Bedeutung. „The Album starts between me and my guitar“ sagt Maal und dazu werden Großaufnahmen vom Griffbrett und Eindrücke von den Aufnahmen der Songs gezeigt. Hier wird erneut die Verbindung von Musik und Lebensumfeld hervorgehoben, wenn man den Künstler im Freien vor einem Mikrofon beim Einspielen eines Tracks sieht.

Das nächste prägnante Instrument ist die Tama, die sogenannte „Talking Drum“. Ein Tamaspielder stellt sich und sein Instrument vor und erzählt von der traditionellen Rolle der Trommel als Kommunikationsmedium, in Zeiten als es noch kein Telefon gab. Er berichtet, wie er früher von seinem Bruder mit dem Instrument zum Essen gerufen wurde. Mit Hilfe der Trommel ist es durch Variation der Klanghöhe und des Rhythmus möglich, musikalische Signale zu erzeugen, die dann in einiger Entfernung erkannt und einer bestimmten Bedeutung zugeordnet werden können. Im Film wird dies verdeutlicht, in dem die Erklärungen die der Perkussionist gibt, mit Klangfragmenten kombiniert und rhythmisch geschnitten werden. Der direkte Vergleich von Stimme und Trommelklang stellt dadurch für den Zuschauer die assoziative Verbindung zwischen beiden her. Außerdem werden Aufnahmen von laufenden Kindern eingebaut, so dass in der Vorstellung des Betrachters die Geschichte vom Jungen, der zum Essen gerufen wird, Gestalt annehmen kann. Im Anschluss berichtet Maal zu rhythmisch schnell geschnittenen Bildern einer

Trommelsession von der Tradition der Perkussionisten im Senegal. Er hebt die Bedeutung der Familie hervor. Da es nur vier oder fünf Familien gibt, die die Kunst des Trommelns sozusagen als Erbe weitergeben, hat die Perkussion bis heute eine gesellschaftliche Dimension. Dies mache sich dadurch bemerkbar, dass zu jeder Aufnahme für ein Album die Trommler mit ihren Verwandten anreisen, die dann bei den Aufnahmen zusammen wirken. Zu den Trommelsounds wurde eine Tanzszene geschnitten, die die Dynamik der Rhythmen verdeutlicht. Der hier gezeigte Tanz ist der traditionelle Tanz der Pulaar. Die ausdrucksstarken Bewegungen der Tänzerinnen sind immer wieder im EPK zu sehen.

Die Vorstellung des dritten Instruments, der Kora wird von den Klängen des Songs „Miyaabele“ begleitet, der auf einem alten Fischerlied aufbaut.¹⁵⁵ Dementsprechend sieht man eine Montage mit Bildern des Meeres und von Fischerbooten. Dazu kommen Bilder des singenden Baaba Maal vor dem Mikrofon und gezupfte Saiten einer Kora. Die Musik wird leiser und Maal stellt seinen Koraspieler vor. Während man ihn bei den Aufnahmen zum Song sieht und im Hintergrund die Musik weiterläuft, erklärt Maal, was er an dem jungen Musiker schätzt. Er sei jemand der mit dem Instrument Melodien erzeugen könne, die gleichsam modern und traditionell klingen. Man höre seine Einflüsse aus dem Jazz, dem Funk, dem Reggae. „He understands the coalition between different styles of the music“ sagt Maal und deshalb könne er leicht die Verbindungen zwischen Traditionellem und der Musik von Maal herstellen.

Im folgenden Kommentar beschreibt Baaba Maal die verschiedenen Einflüsse der westafrikanischen Kulturen in seiner Musik. Die einzelnen Instrumente stammen aus unterschiedlichen Ländern oder Stämmen. Die Perkussion ist beispielsweise von den Wolof, während die Kora, die Flöte und das Balafon. Die Lieder kommen von den Pulaar. Maal singt und spielt eine „western guitar“. „Niemand wird sagen, es ist nicht meine Musik. Es ist die Musik der westafrikanischen Völker“ sagt Maal.

¹⁵⁵ Titel Nr. 2 auf „Missing You“

Dieser integrative Aspekt seiner Musik, die Möglichkeit für eine sehr große gesellschaftliche Gruppe identitätsbildend zu sein, wird auch vom Produzenten Jhon Leckie hervorgehoben. Eine Aufnahme mit Baaba Maal sei etwas Besonderes, sagt dieser wenig später, während Bilder von den Recordings der verschiedenen Instrumente im Freien gezeigt werden: „The music he is doing is kind of universal.“ Der Abschluss des Themenschwerpunktes, der sich mit den Instrumenten und dem Musikstil befasst, ist die Vorstellung des ständigen musikalischen Begleiters Baaba Maals, des Gitarristen Mansour Seck. Mit ihm hat er die Reise durch Westafrika unternommen, von ihm hat er das Gitarrenspiel gelernt, mit ihm schreibt er Songs und er ist auch bei einem Titel des Albums vertreten. Mansour Seck ist ein Nachfahre der Griots, die zu Baaba Maals Familie gehören. Er war sein Mentor und Unterstützer, sozusagen die Schlüsselfigur für Maals Zugang zur Musik.¹⁵⁶ Man sieht die Beiden zusammen Gitarre spielen für die Aufnahmen im Studio. Alles was zuvor an Geschichte, Tradition und dem modernen Umgang der neuen Generation mit ihr gesagt wurde, ist plötzlich in dieser Situation präsent.

Im letzten Teil des EPK, der sich von den bisherigen Teilen schon durch die optische Ästhetik abhebt, wird der Schwerpunkt Konzertauftritt thematisiert. Es geht also um die Kommunikation Baaba Maals mit seinem Publikum innerhalb und außerhalb Afrikas. Es werden Aufnahmen verwendet, die nicht alle von den Machern des ersten Teils stammen, dessen Material ja ausschließlich während den Musikaufnahmen zum Album im Senegal entstanden ist. Daher ist die Qualität der Bilder sehr unterschiedlich in Farbe, Kontrast, Brillianz, Kameraführung etc. Es handelt sich um eine Montage von Konzertaufnahmen, Musikvideofragmenten und dokumentarischen Impressionen. Dennoch wird eine Geschlossenheit dieses Blocks über die inhaltlichen Aussagen und den Montagestil erzeugt. Es gibt keine Überblendungen von mehreren Bildebenen wie im ersten Teil und die Konzertaufnahmen wurden zwar in einer neuen Ordnung und versetzt mit anderem Bildmaterial montiert, aber dennoch passend auf die

¹⁵⁶ siehe World Music. The Rough Guide, 1994, S. 270

jeweilige Musik zugeschnitten. Die erste Aussage Baaba Maals im OFF bezieht sich auf die unterschiedliche Motivation für seine Konzerte im jeweiligen kulturellen Kontext. Innerhalb Afrikas suche er die Reaktion auf seine Musik als Bestätigung seiner kulturellen Zugehörigkeit. In westlichen Orten sieht er seine Rolle als Vermittler der afrikanischen Kultur. Dies wird auf der Bildebene untermauert, indem Konzertaufnahmen aus Afrika eine gemeinschaftliche Nähe zum Publikum darstellen, während man bei anderen Konzerten eine deutliche Trennung zwischen den Musikern auf einer hohen Bühne und der Publikumsmasse wahrnehmen kann.

Ein weiterer Aspekt ist die Bühnenshow. Maal betont, dass jedes Konzert Theaterszenen und Tanz enthält. So könne sein Publikum, auch ohne die Sprache der Texte zu verstehen, über den Ausdruck des Körpers die inhaltlichen Aussagen nachvollziehen. Seine Musik wird also bei Auftritten in anderen Kulturen mit zusätzlichen Ausdrucksformen kontextualisiert. Unterstützend sieht man dazu, wie ein Trommler mit einem Tänzer kommuniziert, wobei jeder Klang der Trommel beim Tänzer eine physische Reaktion hervorruft. Maal wird in den verschiedenen Ausschnitten immer mit einem anderen farbenfrohen Kostüm gezeigt, denn in dieser Passage wird auch besonders die ansprechende Show des Sängers und seiner Band dargestellt.

In einer geschlossenen Montage sind noch einmal Impressionen von den agierenden Musikern und dem tanzenden und singenden Publikum passend zur Musik geschnitten. Dabei wird ein Frage-Antwort-Spiel zwischen Sänger und Publikum dargestellt. Aufnahmen von verschiedenen Konzertsituationen sind auf einen durchgehenden Ton montiert, so dass ein dynamischer Gesamteindruck entsteht und gleichzeitig die Begeisterung vieler Fans an unterschiedlichen Orten vermittelt werden kann. Ein Konzertausschnitt mit Santana und der Band „Taj Mahal“ verdeutlichen die besondere Stellung Baaba Maals auf dem Musikmarkt. Kurz darauf wird noch eine emotional bewegende Szene gezeigt, in der Nelson Mandela bei einem Treffen mit

verschiedenen internationalen Künstlern zu sehen ist. Er hebt die Bedeutung der Künstler hervor, weil sie unabhängig von der Politik Verbindungen zwischen Menschen schaffen. Als er ein Lied fordert, bringt er die Anwesenden in Verlegenheit, die sich aber löst, als Baaba Maal zu singen beginnt. Der Klang seiner Stimme, seine Gestik und Mimik vermitteln in diesem Moment die Bewunderung und den Respekt für den berühmten Kämpfer gegen die Apartheid in Südafrika. Für einen Moment ist Baaba Maal der Griot, der für seinen König singt – das traditionelle Bild hat seine Entsprechung in der Moderne gefunden.

3.5.4 Einschätzung und Schlussfolgerungen

Das EPK für Baaba Maal ist in Bezug auf seine Funktion ein bewusst und anspruchsvoll gestaltetes Promotionsvideo. Die Produzenten haben gezielt Inhalte dargestellt, die den Künstler unverwechselbar charakterisieren und die Qualität seiner Musik herausstellen. Durch die Qualität der Produktion in Bildästhetik, Montage und inhaltlicher Gestaltung kann sich ein fachlich geschulter Betrachter (Redakteur, Musikjournalist etc.) angesprochen fühlen. Durch die Technik der Verzögerung und Überlagerung der Bilder wird eine veränderte Wahrnehmung erreicht und der Blick des Betrachters wird gleichsam verzaubert oder entrückt. Das audiovisuelle Erlebnis wird dadurch verstärkt, der performative Moment für den Betrachter wieder hergestellt.

Der Film kann durch die thematische Strukturierung und Verknüpfung als Gesamtwerk rezipiert werden. Einzelne Themenblöcke bieten jedoch auch die Möglichkeit unabhängig voneinander zu wirken und bieten ausreichend sendefähiges und für Reportagen verwendbares Material (z.B. unterschiedliche Konzertaufnahmen). Die Person Baaba Maal wird konsequent positiv dargestellt. Besonders unterstrichen wird die Beliebtheit des Künstlers bei Musikerkollegen und bei seinem Publikum. Indem eine Person als Star vermarktet und sein Erfolg dargestellt wird, steigert man die Begehrlichkeit nach seinem Produkt und das Bedürfnis, über ihn zu berichten. Ein weiterer

marketingtaktischer Zug ist die Assoziation des Künstlers mit anderen beim Konsumenten bereits bekannten Menschen, wie zum Beispiel mit Santana und Nelson Mandela.

Es werden im EPK jedoch auch gezielt Inhalte vermittelt, die sich in die Diskussion um den Begriff Weltmusik einfügen. Das Verhältnis Tradition und Moderne ist durch die Musik vorgegeben und wird durch die Kommentare Baaba Maals in dem Film weiter ausgebaut. Der Künstler soll ganz offensichtlich in die Kategorie World Music eingegliedert werden. Dem Zuschauer werden außerdem geschichtliche Zusammenhänge verdeutlicht, die zum Entstehen seiner Musik geführt haben. Dabei werden ihm sowohl traditionell kulturelle Merkmale Westafrikas als auch aktuelle Themen vermittelt. Bewusst wird dabei darauf geachtet, den Anspruch des Sängers einzulösen, ein Afrikabild zu zeichnen, das nicht aus Elend, Hunger und Gewalt sondern auf Kunst, Gemeinschaft und einer kulturell reichhaltigen Tradition beruht. Unterstützt wird dies durch die ästhetische Darstellung der Landschaft und des Küstenortes. Das Bild einer gesellschaftlichen Idylle wird nicht durch die sonst üblichen Schocks gebrochen. Bewusst wird die Verbindung von Musik und Gesellschaft hervorgehoben und dabei auf ihre rituelle Funktion verwiesen. Die Darstellung der Aufnahmen des Albums in der Heimatregion Maals folgt dabei dem Grundkonzept von „Missing You – Mi Yeewnii“, das ja eine Rückbesinnung auf die musikalischen Wurzeln Baaba Maals darstellen soll.

Kritisch ist dabei anzumerken, dass es sich hier um die bewusste Konstruktion einer Authentizität handelt, die an die Auseinandersetzung um Nostalgie und Verklärung in der Weltmusik erinnert.¹⁵⁷ Ebenfalls muss betont werden, dass die in den Liedtexten des Albums durchaus thematisierten Probleme Afrikas, wie die Verantwortung von Staatsführern für die Situation ihrer Völker, die Forderung nach einem vereinten Afrika, die veränderte Rolle von Mann und Frau in der Familie oder die Forderung nach gewaltfreier Lösung von Konflikten¹⁵⁸ im EPK

¹⁵⁷ siehe Kapitel 2.5.1

¹⁵⁸ Inhaltsangabe der Songs siehe Information von Palm Pictures (Linkliste, Nr. 19)

nicht besonders behandelt werden. Man konzentriert sich voll und ganz auf die Positivdarstellung Baaba Maals und seiner Heimatregion und zeichnet letztendlich ein ebenso einseitiges Afrikabild, wie das durch den Künstler kritisierte (siehe S. 61). Diese Darstellung Afrikas über Künstlers Baaba Maal dürfte sich in Zukunft anders gestalten, da er seit Juli 2003 zum UNDP-Botschafter berufen wurde. In dieser Funktion soll er auf das Bewusstsein der Jugend für HIV/Aids und Armut in Afrika einwirken.

Bemerkenswert für die Diskussion um den Weltmusikbegriff ist, dass in der EPK auf die Synthese der verschiedenen traditionellen und modernen Musikstile hingewiesen wird. Die dadurch erreichte Universalität der Musik und Rezipierbarkeit in unterschiedlichen kulturellen Kontexten entspricht in Ansätzen durchaus dem Modell einer globalen Weltmusik. Musikethnologisch interessant dürfte in diesem Zusammenhang die Tatsache sein, dass der Einfluss der westlichen Gitarre in der westafrikanischen Musik vom Einfluss des kubanischen *son* und *rumba* herrührt.¹⁵⁹ Die Ursprünge dieser Musik stammen nun aber wieder aus der Manding-Musik, einem traditionell westafrikanischem Stil. Diese wechselseitige Beeinflussung der kubanischen und westafrikanischen Musikkultur ist ein gutes Beispiel für „travelling sounds“ wie sie in Kapitel 2.5.1 erwähnt wurden.

3.6 Ergebnisse der Medienanalysen und Rückschlüsse für den Stellenwert von Weltmusik in den Massenmedien

Alle drei untersuchten Beispiele fügen sich inhaltlich in die in Kapitel 2.4 aufgezeigte aktuelle Diskussion um den Begriff Weltmusik ein. Welche neuen Rückschlüsse lassen sich nun aber aus den gewonnenen Erkenntnissen für den Begriff Weltmusik ziehen? Das Merkmal der Synthese musikalischer Stile aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten konnte zumindest bei zwei Beispielen wieder gefunden werden. Bei der Produktion *One Giant Leap* wird sie durch den Eingriff

¹⁵⁹ um 1960 entstanden z.B. in Mali viele Tanzorchester, die kubanische Musik nachspielten, siehe „World Music. The Rough Guide“ S. 249ff

der Macher und ihre technischen Gestaltungsmitteln vollzogen. Hier wird ein weiteres Merkmal deutlich, die Verbindung von Tradition und Moderne. In dem EPK Baaba Maals ist der Synthese-Gedanke direkt in seiner Musik wiederzufinden, die verschiedene Stile Westafrikas verschmilzt und traditionelle und moderne Klänge vereint. Bei der Festivaldokumentation ist es eher das Nebeneinander der verschiedenen Musikkulturen, die das vermittelte Bild bestimmt. Jedoch handelt es sich hierbei im einzelnen ebenfalls um Musikstile, die Vermischungen unterschiedlicher Traditionen und moderne Neuschöpfungen darstellen.

Interessant ist ebenfalls die Herausstellung von Gemeinsamkeiten verschiedener Kulturen, beziehungsweise die Konstruktion einer Universalität. Bei *One Giant Leap* ist Universalität das generell zu Grunde liegende Konzept. In der Musikdokumentation wird sie durch das Thema des Weltmusikfestivals (der menschlichen Stimme) präsentiert. Jan Wagner beschreibt Universalität als einen „gedachten idealen Zustand (...) deren weltliche Umsetzung in Form der Universalisierung betrieben werden kann.“¹⁶⁰ Diese Universalisierung impliziere die Herstellung einer bereits gedachten Gleichheit aller. Dahinter stehe die Hoffnung und der Wunsch nach Aufhebung von Ungleichheit und Ungerechtigkeit. Wie bereits in der Untersuchung von *One Giant Leap* beschrieben, orientieren sich die Macher der DVD an dieser Utopie, die ihre Ursprünge in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts hat und versuchen sie in künstlerischer Form zu verwirklichen. Baaba Maals Musik hingegen wird von dem Produzenten seines Albums zwar als universell beschrieben, er selbst hingegen versteht sich deutlich als Botschafter einer bestimmten kulturellen Region (Westafrika), auch wenn diese Region ein Zusammenspiel verschiedener kultureller Traditionen ist. Abgesehen davon, dass dem Produkt Baaba Maal eine gewisse Konstruktion von Authentizität zugrunde liegt, transportiert seine Musik und besonders ihre Kontextualisierung in Bild- und Sprachebene spezielle kulturelle Inhalte und Werte. Diese wiederum unterscheiden sich z.B. von

¹⁶⁰ Wagner, 1999, S. 184

westeuropäischen und fördern eher das Bild von Vielfalt denn von Gleichheit. Vielfalt und Differenziertheit wird auch in der Festivaldokumentation „Stimmen“ vermittelt. Universalität als wichtiges Merkmal des Konzeptes Weltmusik ist hier nicht als starre, feste Größe zu verstehen, die dem physikalischen Zustand „Entropie=0“¹⁶¹ gleichkommt, sondern eher als ein fortlaufender Prozess, in dem kulturelle Differenz sich wechselseitig beeinflusst und zusammenklingt.

Welche kulturellen Inhalte konnten in den besprochenen Beispielen über die Selbstbeschreibung als Weltmusikproduktionen hinaus dargestellt beziehungsweise vermittelt werden? Zuerst einmal muss festgestellt werden, dass die Kontextualisierung von Musik mit Bildern tatsächlich die Dimension des „aesthetic rituals“¹⁶² besser reproduzieren kann als die rein akustische Ebene der Übertragung von Musik. Dies wird vor allem durch die Darstellung der musizierenden Künstler und durch die Montagetechnik in Verbindung zum Rhythmus der Musik erreicht. Die Vermittlung der rein emotionalen Inhalte der Musik wird dadurch im besonderen Maße befördert.¹⁶³ Für die Vermittlung kognitiver Inhalte konnte festgestellt werden, dass die Kontextualisierung von Musik mit anderen Ausdrucksweisen unabdingbar ist. Dies geschieht in den gewählten Beispielen durch die Verbindung der Musik mit Bildinhalten, ähnlich der Verbindung von Musik mit Tanz und Schauspiel in der Bühnenshow Baaba Maals.¹⁶⁴ Da die Kommunikation in audio-visueller Medien immer Symbolcharakter hat, stellt sich das Problem der Rekonstruktion von Bedeutung der Symbole in einem anderen kulturellen Kontext. Hilfestellung bieten hier Kommentare in einer dem Konsumenten verständlichen Sprache und die Verbindung der musikalischen Performance mit kommentierten kulturellen Praktiken auf der Bildebene. So kann zum Beispiel die Erzählung einer Sängerin über die Verbindung ihrer Musik mit der

¹⁶¹ physikalischer Zustand des absoluten Energiegleichgewichts, auch Wärmetod genannt, Erklärung siehe Netlexikon, Linkliste Nr. 21

¹⁶² siehe Zitat Schwarz in Kapitel 3.1

¹⁶³ siehe Besprechung des Kapitels „Happy“ von OGL in Kapitel 3.3.3.2 oder Konzertauflösung Mahotella Queens S. 55

¹⁶⁴ siehe Kapitel 3.5.3, S. 66

Zubereitung von Speisen¹⁶⁵ oder die illustrierte Darstellung der Griot-Tradition¹⁶⁶ Inhalte oder Werte einer bestimmten kulturellen Tradition vermitteln, die allein durch die Übertragung bzw. Reproduktion der Musik nicht möglich wären. Die so vermittelten Inhalte sind zwar in dieser Form zuerst sehr oberflächlich, könnten aber für den Zuschauer den Anstoß für eine intensivere Auseinandersetzung mit der jeweiligen Kultur liefern.

Allerdings muss beachtet werden, dass dieses Angebot in der Realität der Rezeption der Massenmedien heutzutage eines unter vielen darstellt. Es wird unter den gegebenen Umständen der Angebotsvielfalt sogar in Frage gestellt, überhaupt noch von Massenmedien zu sprechen. Im vielfach beschriebenen Prozess des Strukturwandels der Massenmedien hin zu einer zunehmenden Ausdifferenzierung des Angebots wird oftmals gleichzeitig ein Zerfall der Öffentlichkeit befürchtet.¹⁶⁷ Dieser hätte dann zur Folge, dass „sich das Medienpublikum in Teilpublika ausdifferenziert und so immer weniger über gemeinsame medienvermittelte Erfahrungen verfügt.“¹⁶⁸ Im Falle der Darstellung von Weltmusik wäre die Folge, dass einem spezifisch interessiertes Publikum ein gutes Angebot an Sendeformaten zur Verfügung stehen würde, dieses Publikum aber ein zahlenmäßig begrenztes wäre. Allerdings wird in der gleichen Diskussion darauf hingewiesen, dass es gerade *nicht* zu einer Verminderung der gemeinsam konsumierten Informationen kommt, sondern eher zu einer „Vervielfachung des Informationskernbestandes“. Das heißt, dass zu bestimmten Tageszeiten „more of the same“¹⁶⁹ geboten wird. Diese Homogenität des Inhaltes in den Hauptmedien, hat zur Folge, dass die beschriebenen Angebote nach wie vor aus der massenmedialen Öffentlichkeit herausfallen, ganz gleich ob für ein breites oder ein spezifisch interessiertes Publikum. Diese Situation wird solange evident sein, wie das Thema Musik verschiedener Kulturen im Bewusstsein der Medienakteure nicht einen entsprechenden Stellenwert hat.

¹⁶⁵ siehe Kapitel 3.4.3, S. 55

¹⁶⁶ siehe Kapitel 3.5.3, S. 63

¹⁶⁷ siehe Rössler, 2000 S. 169

¹⁶⁸ Holtz-Bacha/ Peiser zitiert nach Rössler, S. 169

¹⁶⁹ Rössler, 2000, S. 170

Die Darstellung von Weltmusik in audio-visuellen Medien bietet, das hat die Analyse gezeigt, die Chance und Möglichkeit andere Kulturen positiv und differenziert abzubilden. Sie könnte also auch eine „Bessere Präsentation durch bessere Repräsentation“ von Migrantenkulturen in Deutschland bieten.¹⁷⁰ Das Problem der medialen Integration von Migranten wird von den Sozial- und Kommunikationswissenschaften bereits verstärkt diskutiert.¹⁷¹ Die dabei beklagte Ausblendung beziehungsweise Negativberichterstattung von Migranten hätte hier eine Möglichkeit zu einem positiven Gegenpol. Bei Weltmusikdarstellungen in audio-visuellen Medien, werden zwar nicht zwangsläufig Musiker gezeigt, die gleichzeitig Migranten sind, jedoch kann die dargestellte und damit aufgewertete Musikkultur ein positives Bild von Migrantenkulturen erzeugen und damit eine integrative Funktion für das Bewusstsein der Öffentlichkeit ausüben. Die zu erwartende demographische Entwicklung, besonders in den urbanen Ballungszentren Deutschlands wird in Zukunft noch eine intensivere Auseinandersetzung mit dieser Thematik zur Folge haben.

¹⁷⁰ Geißler, 2000, S. 129ff

¹⁷¹ siehe „Migranten und Medien“, Schatz/Holtz-Bacha/Nieland, 2000 oder „Medien und multikulturelle Gesellschaft“, Butterwege, Hentges, Sarigöz, 1999

4. Fazit

Es hat sich gezeigt, dass das kulturelle Phänomen auf welches der Begriff Weltmusik verweist, vielschichtig und komplex ist. Die verschiedenen Be-Deutungen des Begriffes wurden vor dem musikgeschichtlichen Hintergrund aufgezeigt und geklärt. Zusammenfassend ist zu betonen, dass das kulturelle Phänomen Weltmusik im deutschsprachigen Raum heutzutage hauptsächlich als Genrebezeichnung existiert, die auf die Marktkategorie „World Music“ zurückgeht. Gleichzeitig verbindet sich jedoch mit der Genrebezeichnung nach wie vor das ästhetische und das utopische Konzept „Weltmusik“. Das utopische Konzept der Musik als „Lingua franca“ ist immer wieder aktuell, besonders in Zeiten in denen das Wissen um Kriege und Konflikte auf der Erde den Wunsch nach Weltfrieden und Gewaltlosigkeit stärker hervortreten lässt. In diesem Sinne zeigt das Konzept Weltmusik Parallelen zum Konzept Weltliteratur (siehe Kapitel 2.1.1).

Das ästhetische Konzept hat seine geschichtlichen Wurzeln in den Weltmusikmodellen um 1900 und dessen wichtigstes Merkmal ist die Synthese von Musikstilen unterschiedlicher Kulturen, sowie von traditioneller und moderner Musik. Die wechselseitige Beeinflussung verschiedener Musikkulturen in räumlicher, wie zeitlicher Dimension im Sinne von „travelling sounds“, wie sie unter anderem Ian Chambers beschreibt (siehe Kapitel 2.5.1) ist nun aber generell ein wesentliches Grundmerkmal von Musik. Insofern bezeichnet das Wort „Welt-“ in Weltmusik lediglich den Raum, innerhalb dem diese gegenseitige Beeinflussung stattfindet. Da dieser Raum heutzutage durch die Übertragungsgeschwindigkeit der Medien geradezu verschwindet, beziehungsweise sich die Distanzen innerhalb dieses Raumes minimieren¹⁷², kann man auf seine Bezeichnung durch das Wort „Welt“ aus strukturell-ästhetischer Sicht eigentlich verzichten. Denn der Begriff

¹⁷² siehe dazu auch Dromologie bei Virilio, Paul: L'inertie polaire (Rasender Stillstand) Paris, 1990, München, 1992 u.a.

Weltmusik würde aus dieser globalen Perspektive allein als Beschreibung der Gesamtheit aller auf der Erde vorkommenden Musikstile und ihrer Wechselbeziehungen untereinander gerechtfertigt sein. Die Kulturleistung Musik braucht also heutzutage eine ästhetische Bezeichnung Weltmusik nicht mehr! Sie beinhaltet durch die ihr innewohnende Funktionsweise, immer wieder neu variierende Klänge zusammenzufügen, sie zu komponieren, unter dem Einfluss der modernen Informations- und Übertragungssysteme bereits jenen Synthesegedanken.

Allerdings funktioniert der westliche „globale“ Musikmarkt bislang noch aufgrund von Kategorisierungen und Unterscheidungen verschiedener Musik-Genres. Solange dieser also immer wieder Einteilungen zwecks Orientierung und gezielter Vermarktung treffen muss, wird eine Kategorie oder ein Genre die irritierende Bezeichnung Weltmusik tragen müssen. Baaba Maal wehrte sich anfangs auch gegen dieses Label mit der Begründung: „I think that African music must get more respect than to be put in a ghetto like that. We have something to give to others. When you look to how African music is built, when you understand this kind of music, you can understand that a lot of all this modern music that you are hearing in the world has similarities to African music. It's like the origin of a lot of kinds of music.“¹⁷³ Mittlerweile wird er sich jedoch damit zufrieden gegeben haben müssen, im Musikstore oder der Online-Musikbörse unter World Music oder Weltmusik eingeordnet zu werden, da seine Alben so den einfacheren Weg zum Käufer finden.

Vorstellbar und wünschenswert wäre, dass im Zuge des Umstrukturierungsprozesses des Musikmarktes, wie er sich gerade vollzieht, eher verschiedene Musikregionen der Erde als Kategorien fungieren und damit gleichfalls traditionelle als auch moderne Musikproduktionen subsumiert würden. In gewisser Weise vollzieht sich dieser Prozess ja bereits innerhalb der Weltmusikabteilungen der

¹⁷³ Interview von Bob Doran mit Baaba Maal, 1995 vor Welttournee zu seinem Album *Firin' In Fouta* siehe Linkliste, Nr. 21

Musikstores.¹⁷⁴ Wenn also diese Abteilungen in Zukunft weiter anwachsen würden und größere Gewichtung bekämen als die Abteilungen anderer Genres, hätte sich dieses Problem von selbst gelöst. Dies ist jedoch eine sehr optimistische Sichtweise. Wahrscheinlicher hingegen ist die Vorstellung, dass sich das bisherige Monopol der internationalen Musiklabels in den neuen Vertriebsstrukturen des Internets auf die Musikbörsen verlagern wird und sich dort ähnliche Kategorien wie in den Musikstores wiederfinden werden. Da dieser Prozess sich allerdings noch im Vollzug befindet, sind solche Vermutungen bislang reine Spekulation.

Diese Arbeit wollte neben der Klärung des Begriffs Weltmusik auch die Vermittelbarkeit von kulturellen Inhalten über die Darstellung von Musik in den Massenmedien untersuchen. Dies konnte nicht durch eine empirische Untersuchung erfolgen, da dies den Rahmen der Arbeit überschritten hätte. Der Autor hat daher subjektiv drei Präsentationsbeispiele ausgewählt und sie als Prototypen für audiovisuelle Medienformate analysiert. Die Ergebnisse dieser Untersuchung wurden in Kapitel 3.6 bereits erläutert. Wichtig ist, noch einmal zu betonen, dass für die Vermittlung von Inhalten anderer Kulturen besonders die audio-visuellen Medien prädestiniert sind. Die hier mögliche Kontextualisierung von Musik mit Bildinhalten, sowie gesprochenem Kommentar kann kulturelle Sachverhalte leichter vermitteln als „eindimensionale“ Kommunikations-Medien. Ebenfalls entscheidend ist die Erkenntnis, dass andere oder fremde Kulturen über die Darstellung ihrer Musik in Massenmedien positiv repräsentiert werden können.

Die ästhetische Struktur von Musik stellt zudem einen virtuellen Raum dar, in dem interkulturelle Austauschprozesse stattfinden können. Die von der Ethnologie entwickelten Theorien zu Hybriden Gesellschaften¹⁷⁵ wurden von der Musikethnologie ja bereits

¹⁷⁴ Die Weltmusikabteilung des Kulturkaufhauses Dussmann ist z.B. nach Regionen unterteilt

¹⁷⁵ siehe Bronfen, 1997

hinreichend validiert.¹⁷⁶ Im künstlerischen Prozess der Komposition von Klang-Bildern liegt also durchaus die Möglichkeit neue Gesellschaftsmodelle entstehen zu lassen. Im Prozess der Aufführung und Rezeption können diese dann erprobt und praktisch nachvollzogen werden. Dies böte auch die Chance, das bereits seit langem eingeforderte Bewusstsein für Deutschland als Einwanderungsland in der Öffentlichkeit zu stärken und zu gestalten.¹⁷⁷ Notwendig wäre, in dieser Hinsicht in Zukunft auch andere Formate in audio-visuellen Medien, wie Videoclips, Unterhaltungs-Shows, Jugend- und Lifestylemagazine oder Kultursendungen auf die dargestellten Inhalte hin zu analysieren. Die Repräsentanz von Musik anderer Kulturen in deutschen Rundfunk- und Fernsehprogrammen ist immer auch von der persönlichen Wertschätzung der Redaktionen der Sendeanstalten abhängig. Daher wäre es für die Verleger dieser Musik sinnvoll, ähnliche Strategien wie z.B. die der englischen Labels zu entwickeln, die ihre Künstler mit Hilfe von eigenen audio-visuellen Produktionen ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu bringen versuchen. Eine Zusammenarbeit zwischen Labels, Festivals, Musikverbänden und Musikjournalisten könnte dabei den Anstoß dafür geben, dass Weltmusik in Zukunft auch in Deutschland vom seltenen zum häufigeren kulturellen Phänomen in den Massenmedien wird.

¹⁷⁶ siehe Kapitel 2.5.3

¹⁷⁷ siehe dazu auch Meier-Braun: Deutschland, Einwanderungsland, 2002, S.183ff

Danksagung

Für die Unterstützung und Begleitung während dieser Arbeit möchte ich mich herzlich bei Frau Nele Münchmeyer bedanken.

Vielen Dank auch für die anregenden und ideenstiftenden Interviews an Bernhard Hanneken, Berthold Seliger und Jean Trouillet.

Außerdem danke ich herzlich Susanne Merz für die Redigierung der Arbeit und Jürgen Meissl für die technische Unterstützung.

5. Literaturliste

Autor/ Hrsg.	Titel, Ort, Jahr
Adorno, Theodor W.	Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt, 1975
Anderson, Ian	fROOTS, 3/2000, S. 36ff
Ausländer, Peter/ Fritsch, Johannes	Weltmusik. Arbeitsgemeinschaft Musik in Ostwestfalen-Lippe, Köln, 1981
Ausländerbeauftragte der Freien Hansestadt Hamburg (Hrsg.)	Medien Migration Integration – Elektronische Massenmedien u. die Grenzen kultureller Identität, Schriftenreihe HAM; Band 19, Hamburg/ Berlin, 2001
Baumann, Max Peter (Hrsg.)	World Music. Musics of the World. Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation, Wilhelmshaven, 1992
Berendt, Joachim-Ernst	Das Jazzbuch, Frankfurt am Main, 1989
Berendt, Joachim-Ernst	Nada Brahma. Die Welt ist Klang, überarb. Ausgabe, Reinbeck bei Hamburg, 1985
Berendt, Joachim-Ernst	Über Weltmusik. In: WeltBeat. Jabuch für Globe-Hörer, Der Grüne Zweig 132, Löhrbach, 1988, S. 15 - 20
Berendt, Joachim-Ernst	Das Leben - ein Klang. Wege zwischen Jazz und Nada Brahma, München, 1996
Borris, Siegfried	Der Einbruch des Primitiven in die Musik des Abendlandes. In: Institut für Neue Musik und Musikerziehung. Vorträge und Programm der VIII. Arbeitstagung, Lindau, 1955
Bronfen, Elisabeth (Hrsg.)	Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, Tübingen 1997
Burton, Kim (Hrsg.)/ Broughton, Simon/ Trillo, Richard u.a.	World Music. The Rough Guide, London 1995
Butterwegge, Christoph (Hrsg.) u.a.	Medien und multikulturelle Gesellschaft. Reihe: Schriften für interkulturelle Studien. Band 3, Opladen 1999
Capellen, Georg	Exotische Rhythmik, Melodie und Tonalität als Wegweiser zu einer neuen Kunstentwicklung. In: Die Musik, Bd. XXIII, 1906/07, S. 216 - 227
Chambers, Ian	Reisende Klänge: Wessen Zentrum, wessen Peripherie? In: WORLD-MUSIC. Beiträge zur populären Musik, Berlin, 1995, S. 45 - 51
Debussy, Claude	Einsame Gespräche mit Monsieur Croche. Antidilletant und andere Aufsätze, Leipzig, 1971

Autor/ Hrsg.	Titel, Ort, Jahr
Erlmann, Veit	Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music. In: WORLD-MUSIC. Beiträge zur populären Musik, Berlin, 1995, S. 6 - 29
Feld, Steven/	Notes on "World Beat". In: Feld/ Keil, Music Grooves: Essays And Dialogues, Chicago/ London, 1994
Forschungszentrum Populäre Musik (Hrsg.)	WORLD-MUSIC, Beiträge zur populären Musik, Popspectrum 3, Berlin 1995
Fritsch, Ingrid	Zur Idee der Weltmusik. In: Weltmusik. Arbeitsgemeinschaft Musik in Ostwestfalen-Lippe, Köln, 1981, S. 3 - 27
Geißler, Rainer	Bessere Präsentation durch Repräsentation: Anmerkungen zur medialen Integration von ethnischen Minderheiten. In: Schatz/ Holtz-Bacha/ Nieland: Migranten und Medien..., Wiesbaden, 2000, S. 129 - 146
Goethe, Johann Wolfgang	Über Kunst und Altertum. Band 6. Heft 1. In: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Friedmar Apel u.a., Frankfurt/M. 1985 - 1999, Bd. 22, S. 356
Gradenwitz, Peter	Musik zwischen Orient und Okzident, Wilhelmshaven/ Hamburg, 1977
Guilbaut, Jocelyne	Über die Umdeutung des „Lokalen“ durch die World Music. In: WORLD-MUSIC. Beiträge zur populären Musik, Berlin, 1995, S. 30 - 44
Hamel, Peter Michael	Durch Musik zum Selbst, München, 2. Aufl., 1976
Hornbostel, E.M.v.	Musikalischer Exotismus. In: Melos, Nr. 9, 1921
Jarren, Otfried/ Imhof, Kurt/ Blum, Roger (Hrsg.)	Zerfall der Öffentlichkeit?, Wiesbaden, 2000
Koch, Manfred	Weimarer Weltbewohner: Zur Genese von Goethes Begriff "Weltliteratur". Niemeyer Verlag, Tübingen, 2002
Malm, Krister	Local, National and International Musics. A Changing Scene of Interaction. In: Baumann (Hrsg.): World Music. Musics of the World. Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation, Wilhelmshaven, 1992, S. 211
Meintjes, Louise	Paul Simon's <i>Graceland</i> , South Africa and the Mediation of Musical Meaning. Ethnomusicology 34(1), 1990, S. 37 - 73
Mitchell, Tony	Popular Music And Local Identity. Rock, Pop And Rap In Europe And Oceania, London/ New York, 1996
Naumann, Peter	Probleme der Vermittlung außereuropäischer Musik in den Medien. In: Rösing, Helmut (Hrsg.): Symposium Musik und Massenmedien, München/ Salzburg 1977
Nemetz-Fiedler, Kurt	Europäische Musik als Weltmusik. In: Musikerziehung XXI/5, Mai 1968, S. 211 - 212

Autor/ Hrsg.	Titel, Ort, Jahr
Phleps, Thomas (Hrsg.)	Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften -heute-, Karben, 2002
Pieper, Werner	Die Internationale der Musikliebhaber. Ein Festival-Bericht von Werner Pieper. In: WeltBeat. Jabuch für Globe-Hörer, Der Grüne Zweig 132, Löhrbach, 1988, S. 34/35
Rösing, Helmut	Populäre Musik und kulturelle Identität. In: Heimatlose Klänge?, Karben, 2002
Rössler, Patrick	Vielzahl = Vielfalt = Fragmentierung? Empirische Anhaltspunkte zur Differenzierung von Medienangeboten auf der Mikroebene. In: Jarren/ Imhof/ Blum (Hrsg.) Zerfall der Öffentlichkeit?, Wiesbaden, 2000 S. 168 - 188
Schatz, Heribert/ Holtz-Bacha,Christina/ Nieland, Jörg-Uwe	Migranten und Medien - Neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rundfunk, Wiesbaden, 2000
Schwarz, Alice	Calypso und Calypsonians - Kontextualisierungs- und Intentionalisierungsveränderungen durch den Einfluß von Massenmedien. In: World-Music. Beiträge zur populären Musik, Berlin, 1995
Smudits, Alfred	Die Kleinen und die Großen. Lokale und Minoritäre Sounds und der globale Musikmarkt. In: Thomas Phleps (Hrsg.), Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften -heute-, Karben, 2002, S. 35 - 57
St. Michael, Mick	Peter Gabriel In His Own Words, London 1994, S.63
Stockhausen, Karlheinz	Weltmusik. In: Texte zur Musik 1970 - 77. Band 4, Köln, 1978, S. 468 - 476
Strich, Fritz	Goethe und die Weltliteratur. Zweite Auflage, Bern, 1957
Trouillet, Jean	Die Internationale der Musikliebhaber. Ein Portrait von Jean Trouillet. In: WeltBeat. Jabuch für Globe-Hörer, Der Grüne Zweig 132, Löhrbach, 1988, S. 31 - 33
Trouillet, Jean/ Pieper, Werner	WeltBeat. Jabuch für Globe-Hörer, Der Grüne Zweig 132, Löhrbach, 1988
Wagner, Jan	Virtuelle Welten als globalisierte Kulturen? In: Engel/ Marx u.a.: Globalisierung und Universalität. Forum für interdisziplinäre Forschung, 19(1999), Dettelbach, 2000, S. 183 - 199

6. Linkliste

Linknummer	Internetadresse
1	http://www.frootsmag.com/content/features/world_music_history/
2	http://www.folkway.si.edu/database/index.asp
3	http://www.mukc.edu/lib/spec-col/dex-bio.htm
4	http://www.mukc.edu/orgs/kcjazz/jazzfolk/dextd_00.htm
5	http://laurel.lso.missouri.edu/search/
6	http://www.frootsmag.com/content/features/world_music_history/minutes
7	http://www.soundonsound.com/sos/feb03/articles/1giantleap.asp
8	http://www.palmpictures.com/palmpictures.html
9	http://www.recoilmag.com/interviews/1_giant_leap_0502.html
10	http://www.palmpictures.com/videos/1giantleap.html
11	http://www.cinemagic.de/faqs/dvdstory11.html
12	http://www.dolby.com/
13	http://www.bahai.de/
14	http://www.brotfabrik.de/klangwelt/
15	http://www.1giantleap.tv
16	http://www.efwmf.org
17	http://www.rudolstadt.de/tff/
18	http://www.afro.wuerzburg.de/
19	http://www.stimmen.com/
20	http://www.palmpictures.com/artists/baabamaal.html
21	http://worldbeatplanet.com/baaba-maal
22	http://netlexikon.akademie.de/Entropie.html

7. Anhang

Ausschnitt Telefoninterview mit Bernhard Hanneken Fr. 08.08.2003 15:00

Was bedeutet der Begriff Weltmusik für Sie?

„Für mich selbst ist Weltmusik ein **Dachbegriff** analog zu beispielsweise Jazz oder Klassik. Also unter Jazz oder Klassik subsumiert man ja eine ganze Reihe von Stilen, die je nachdem miteinander etwas zu tun haben oder auch nicht und so ähnlich sehe ich es auch bei der Weltmusik, **dass also Weltmusik alles von Global-Beat bis Ethno-Dance und Ethno-Jazz bis zu ganz traditioneller ethnischer Musik, Folk und Volksmusik und was es alles gibt, darunter beinhaltet**. Das Problem, im Vergleich zum Jazz und im Vergleich zur Klassik ist, das wir es noch nicht geschafft haben, die Unterkategorien so sauber voneinander zu trennen, wie das beispielsweise im Jazz mit Ragtime und Freejazz und Bebop usw. der Fall ist, so dass sich darunter immer noch eine ganze Menge tummelt, was nicht eindeutig definiert ist oder für viele nicht eindeutig definiert ist. Aber das ist für mich die einzig sinnvolle Definition, weil es sich ja auch **anschließt an den Weltmusikbegriff, den es ja schon seit 100 Jahren gibt oder etwas mehr**. Ich meine, dass der von Plattenfirmen neu definiert worden ist, 1987 um ein Regal in den Plattenläden zu finden, ändert ja nichts daran, dass es den Begriff schon seit 100 Jahren gibt und dass der ja ganz am Anfang von Musikethnologen und später vom Jazz stark okkupiert worden ist und zwischendurch **immer wieder neue Inkarnationen** erfahren hat. (...) Ich muss es für mich ja praktisch umsetzen, das heißt für Sendungen im Rundfunk oder eben auch für Veranstaltungen und Festivals und da ist es das, was ich darunter verstehe, also **ein ganz breites Spektrum**.“

Heißt das, dass es sich dann als Abgrenzung um Musik handelt, die nicht aus dem westlichen Kulturraum kommt, bzw. das sie sich genau dadurch auszeichnet, dass sie Ursprünge anderer Kulturen beinhaltet?

„Nö! Ich halte überhaupt nichts davon, wenn Weltmusik auf Global Beats reduziert wird. Ich halte überhaupt nichts davon, dass Weltmusik ausschließlich angesehen wird, als etwas, was gegen den Folkbegriff der 70er Jahre steht. Das heißt, ein

traditioneller Musiker aus Rumänien und Mali ist Weltmusiker, ein traditioneller Musiker aus den USA oder aus England oder aus Irland ist es nicht (...) Ich halte auch nichts davon, Weltmusik darauf zu reduzieren, das einige Leute in westlichen Popstudios meinen, ihnen fällt zur Pop- und Rockmusik nichts mehr ein, also nehmen sie mal Versatzstücke vom Okinawa oder Okabangodelta oder so. Was teilweise ein ziemlich kolonialistischer, arroganter, kultureller Missbrauch ist. Aber das alles sind Teile davon, mit denen wir leben können. (...) Aber unter dem Begriff Weltmusik wird wesentlich mehr subsumiert, so eng sollte man den nicht fassen (...) Alles andere ist im Prinzip schon wieder eine Art von Zensur und irgendeine Art von Angstabgrenzung und irgendeine Art von Arroganz, die ich so nicht teilen kann.“

Sie hatten ja sicher relativ früh Kontakt zu Musikstilen aus anderen Kulturen. Was ist denn so das Wichtigste woran Sie sich erinnern können?

„Die Einflüsse aus anderen Musikkulturen, solange sie auf westlichen Tonleitern basierten, sind einem ja in der Popmusik der 60er Jahre nicht so sehr aufgefallen. Natürlich war eine Miriam Makeba mit „Pata Pata“, ein Desmond Decker mit „Israel Lights“ schon irgendetwas anderes gewesen, aber man hat es nicht so als fremde oder andersartige Musik aufgefasst. Ich glaube, da war dann wirklich Ravi Shankar mit seiner Sitar gewesen (...) Monterey und Woodstock und die ganzen Tourneen, die da gefolgt sind. Weil das eben auch nicht nur ein fremdes Instrument war, sondern eben auch ganz andere Tonleitern, ganz andere Skalen... die dadurch dass die Sitar auch von den Stones und den Beatles verwendet worden ist, aufgefallen sind.“

Ausschnitt Interview Berthold Seliger vom 04. 09. 2003

Was haben Sie für ein Weltmusikverständnis, was bedeutet der Begriff Weltmusik für Sie?

„Was ist Weltmusik, ich mein, was ist Volksmusik, was ja eigentlich der hiesige Begriff wäre, was ist Folkmusik? **Folkmusik** ist für mich **heutzutage eine Musik, die weltweit ähnlich ist**. Das sind zum Beispiel die Beatles. (...) Public Domain (...) Da ist ein Song wie „Yesterday“ Weltmusik im Sinne von „public domain“. Das ist natürlich nicht das was die Szene als Weltmusik vermarktet oder meint, aber das ist etwas, was ich eigentlich sagen würde, das ist Weltmusik. Es gab ja bereits in der klassischen Moderne den Begriff (...).“

„Dann ist es ja irgendwann so gewesen, das eine bestimmte Sorte von Musik, hauptsächlich als erstes afrikanische Musik, auf den Markt der ersten Welt kam, hauptsächlich nach Europa. Und dann haben viele Leute aus Marketinggründen nach irgendeinem Begriff gesucht, unter dem sie das verkaufen können und haben das Weltmusik genannt. In Deutschland sicher ein spannender Begriff deswegen, weil es ja auch Weltliteratur gibt und den Begriff hat meines Wissens Goethe erfunden. Weil man dann meint, das Feuilleton hinter sich zu haben, wenn man das Weltmusik nennt.“

„Es gibt ja nicht den Begriff „Weltmusik“. Der hieße **Worldbeat** oder es gibt längst im englischen den Begriff **Folkmusik** und das kann man ja in Deutschland nicht mehr so richtig sagen, weil Volksmusik zweifach belastet ist: erstens völkisch, also durch die Nazis – seit den Nazis kann man nicht mehr so einfach irgendetwas verwenden, wo der Begriff Volk vorkommt und zweitens weil Volksmusik in unserer aktuellen Musik eben auch die dumpfe Untertanmusik ist, die volkstümliche Musik, die in meinen Augen eher eine Schlagermusik ist wenn man es musikalisch sieht.... Zillertaler Schürzenjäger ist eine Rockband.... aber das ist eigentlich keine Volksmusik. und vor drei Jahren gab es dann... dieses ‚**marketingtrench**‘ das man gesagt hat: Wir müssen das ja irgendwie verkaufen. In den Plattenläden müssen die CDs stehen. Die können nicht zu Jazz rein...., Rock passt auch nicht so richtig und dann hat die erste Welt beschlossen, dass das „**Weltmusik**“ heißen soll. Und ich

persönlich bin mit dem Begriff eigentlich unglücklich. Ich bevorzuge für mich den Begriff „**ethnic avantgarde**“. Das ist eigentlich das, was wir vertreten: **Das Künstler auf Tradition ihrer Kulturen zurückgreifen und daraus ihre eigene Avantgarde machen, also etwas Modernes Eigenes**. Die sind ja nicht Reproduzenten eines bereits bestehenden Gebiets, sondern versuchen etwas Eigenes machen. **Youssou N'Dour** ist ein wunderbares Beispiel dafür, wenn man den traditionellen Teil von Youssou N'Dour nimmt, der ja natürlich auf die Griot - Tradition seines Landes, im Senegal verweist. Der gleichzeitig auch Unterricht hatte, bei Frauen wie Andokulo Sein und danach etwas eigenes daraus gemacht hat und dazu auch die kubanischen Salsa-Einflüsse verwendet hat, in der ersten Welt. Deswegen finde ich den Begriff ‚ethnic avantgarde‘ interessant.“

„Dann finde ich, dass es diesen Begriff **Worldbeat** gibt. Das sind so Sachen wie Sergio Garcia. In Frankreich gibt's da sehr viel (Orchestre Nacional de Barbez) Leute, die Immigranten in Frankreich sind, in Barbez, im arabischen Immigrantenviertel von Paris leben und natürlich die Musiken ihrer Heimat spielen und sich damit auseinandersetzen, also marokkanische in dem Fall, die aber etwas ganz Eigenes machen, weil sie natürlich in Paris und nicht in Marakesh leben. Das heißt, sie machen dann natürlich etwas Poppiges was Tanzbares draus und verwenden diese Einflüsse und das ist eine unterschiedlichere Herangehensweise, als ein DJ, der irgendwelche indischen Sounds für ein DJ-Set nutzt, das hat es ja immer schon gegeben, das haben die Beatles auch gemacht ... – das ist nach wie vor Pop-Musik und die Grenzen sind natürlich nach wie vor fließend in dem Bereich, das ist das Problem.“

Wie wichtig ist denn der Begriff Heimat in der Weltmusik für Sie?

„Für mich ist der Begriff Heimat immer sehr wichtig und ich kann mir nicht vorstellen, dass irgendein Weltmusiker, der etwas auf sich hält, diesen Begriff ignoriert oder für sich nicht auch als wichtig darstellt“

Wie würden Sie für sich den Begriff definieren?

„Immer im Blochschen Sinn, ist doch ganz klar: **Prinzip Hoffnung** (...) Das ist der Beginn und das Ende von ‚Prinzip Hoffnung‘ (...)“

„Heimat ist der Ort an dem wir uns wohlfühlen, den wir uns erträumen und nach dem wir uns sehnen und den wir eigentlich nie erlangen. Also in einem viel weitergehenden Sinne als in einem Roots-Sinn oder in einem völkischen Sinn...“

„Man kann Heimat in einem Stück Mozartsinfonie finden oder eben auch in einem Stück Bayrischer „Stanzel“. Ich denk **da wo man bei sich ist**. Ich würde sagen Heimat ist für mich, wenn man es jetzt musikalisch belassen will, mehr Youssou N'Dour, bestimmte Musiken die ich seit zwei Jahrzehnten kenne, als Herbert Grönemeyer.“

Was sagen Sie zum Vorwurf der Aneignung einer Kultur?

„Musiker haben schon immer in die Welt hineingehört und Einflüsse aus aller Welt verwendet“ „Ein **Musiker der sich etwas aneignen kann, was ihm gefällt, der soll das doch machen**, Musik ist doch eine universelle Sprache – das finde ich eine akademische Diskussion“ „Viel spannender finde ich die Frage, wenn man sich in der afrikanischen Musik anschaut, die ersten großen afrikanischen Musiker, die in der Neuzeit hervorgetreten sind. Also wenn man von den ganzen Fieldrecordings absieht. Das war dann im Grunde (...) **Fela Kuthi, Mitte der 70er Jahre. Wenn man das genau analysiert ist das ja eigentlich Popmusik. .. eine afrikanische Version von Popmusik.** ... Mali in den 60er Jahren: viel cooler als alles was in New York zu dieser Zeit getrieben wurde (Mode, Musik)“

„Ich glaube schon, dass das passiert (Aneignung) , aber ich glaube nicht, dass das etwas ist was irgendwelche Afrikaner umtreibt. (...) Das Problem ist doch (...) die Produktionsmittel (Marx) (...) **Die erste Welt hat die Produktionsmittel, die Welt zu bedröhnen. Der afrikanische Musiker, der in Mali in Bamako irgendwelche Musiken einspielt, hat diese Möglichkeiten nicht.**“

Protokoll Telefoninterview Jean Trouillet 09. 09. 2003

Wie ist ihr persönliches Verständnis vom Weltmusikbegriff?

„... Weltmusik ist eigentlich ein **unideologischer wertfreier Begriff** so es im Idealfall **Jazz, Klassik, Rock, Reggae und so weiter** ist. Also ich verbinde mit dem Begriff Weltmusik jetzt nicht irgendeine ideologische Schlagrichtung sondern eher stelle ich mich da hinter die Analyse der **Kollegen in England**, die (...) die moderne Form des Weltmusik-Begriffs geschöpft haben, Mitte der 80er, die einfach das Problem hatten, dass es in den Plattenläden kein **Regal für die Ware** gab, die sie angeboten haben. Die fielen da sozusagen (...) durch den Rost und überlegten sich, wir müssen die Ladeninhaber überzeugen, das Zeug reinzustellen, also schaffen wir ein Fach. Also ist der Weltmusik-Begriff für mich ein neutraler. Natürlich muss man jetzt im nächsten Schritt das präzisieren. Was kann Weltmusik sein? Ich kann Weltmusik natürlich nur von Deutschland aus betrachten und da ist für mich **Weltmusik jegliche Musik, die sich ganz besonders auf Roots also auf traditionelle Volkskultur bezieht, das kann ad1 sein die traditionelle Musik, das kann ad2 sein, die Stile, die sich daraus entwickelt haben. Das heißt also auch Hybridformen, das heißt auch Pop, bei dem man halt die Roots noch stark raushört und das Dritte wäre dann natürlich die berühmte .. Nord-Süd, West-Ost, also die Begegnung von Künstlern aus zwei Kulturräumen, die dann wieder etwas Neues schaffen.**

Wie sieht es mit dem ursprünglichen Begriff aus (Anfang des Jahrhunderts)?

Da gab es das Institut in Berlin, „Wo man sich das erste Mal ganz seriös mit außereuropäischer Musik beschäftigt hat (...)“ „Dieses Institut hat viele interessante Wissenschaftler angezogen und ist ja dann Ende des 20. Jh. vom Berliner Senat geschlossen worden.“ „Amerikanische Kritiker (Byrne) haben kein Problem von Weltliteratur, Weltreligionen zu reden (...) „auf einmal ist Weltmusik ein böser kolonialistischer Begriff, der die verschiedenen Rootscultures nivellieren soll. Dass diese **Nivellierung nicht über den Begriff passiert, sondern darüber, dass gewisse Konzerne weltweit Informationen und dementsprechend Musik in die hinterletzte Hütte reinblasen können**, wird dabei eben mal ganz cool vergessen. ... Frage, ob jetzt der Begriff WM ein imperialistischer ist, oder ob die Kritik nicht vielleicht bei den Informations- und Entertainmentkonzernen anfangen muss. Also ich sehe in McDonalds immer noch `ne größere Bedrohung als in der armen Weltmusik-Schublade.“