

Steffan Franzen

Weltmusik – Versuch einer Annäherung

Hinführung zur Problematik und Ursprung des heutigen Terminusgebrauchs

In Jeans und schlichtem Baumwollpulli sitzt Oumou Sangare in der Garderobe und erzählt über die junge Demokratie in ihrem Heimatland Mali, über ihr Engagement für die Frauen in einer immer noch polygamen Gesellschaft, über ihre Aufgabe, als songbird, als „singender Vogel“, soziale Missstände des vielgesichtigen Landes zwischen Sahara und fruchtbarem Grüngürtel aufzudecken. Sie ist dabei, ein Gleichgewicht zwischen Tradition und Moderne herzustellen: über Jahrhunderte alte Melodiemuster, gespielt auf teilweise rituellen Instrumenten, legt sie aufmüpfige und erotische Texte, die vor wenigen Jahren noch undenkbar gewesen wären.¹ So wichtig der Beitrag der 32jährigen Wassoulou-Frau für die Infragestellung gesellschaftlicher Konventionen auf dem schwarzen Kontinent ist, so wenig bilden dies gewöhnlich den Anreiz für uns Europäer, ihre Konzerte zu besuchen. Wenn Oumou Sangare ihre westliche Kleidung gegen ein farbenprächtiges Gewand eintauscht und auf der Bühne zum Rhythmus der Kalebassen und Buschharfe ihre durchdringende Altstimme erhebt, dann ist das für uns ein exotisches Spektakel, das zuerst einmal die Augen anspricht. Wie viele außereuropäische Musiker wird die Sängerin verständnislos den Kopf schütteln, wenn wir sie mit einem Begriff konfrontieren, der für uns im letzten Jahrzehnt Synonym für jedwede Populärmusik wurde, die spezifische Klänge von Ethnien einschließt. Für uns macht Oumou Sangare „Weltmusik“.

Das Beispiel Sangare zeigt: wenn wir von „Weltmusik“ sprechen, dann tun wir dies aus einer eurozentrischen Perspektive. Im Juni 1987 einigten sich etwa ein Dutzend vor allem in London ansässiger, unabhängiger Plattenfirmen auf das Etikett „world music“, um die seit einigen Jahren verstärkter Nachfrage ausgesetzte Musik der bei ihnen unter Vertrag stehenden, vorrangig afrikanischen und lateinamerikanischen Künstler schlagwortartig für ein Publikum vermarkten zu können, welches bislang Mühe hatte, die Schallplatten in den Läden zu lokalisieren. Dies wurde mit einer sich über Monate erstreckenden intensiven Öffentlichkeitsarbeit, die sich um das neu geschaffene Etikett zentrierte, in ganz England erreicht. Sie umfasste eine Bereitstellung von Orientierungshilfen jedweder Art für Käufer, Händler und Musikjournalisten in Form von Fertigung entsprechender Waren-Präsentier, Erstellung von Label- und Künstlerporträts sowie Werbekassetten und Airplay-Charts in Zusammenarbeit mit Printmedien und Funk.² [→ Link zu Anmerkungen] Die Musik der zur Debatte stehenden Künstler war zwar nicht ausschließlich, aber dennoch größtenteils geprägt durch Kombination von Klängen der jeweiligen Herkunftsländer mit westlichem Instrumentarium und dem Produktionsstandard der Studios urbaner Zentren Europas und der USA. Nur in Ausnahmefällen handelte es sich um ausgesprochen traditionelle Musik und ebenfalls selten stammte eine Aufnahme aus der Heimat des jeweiligen Künstlers. Protagonisten dieser frühen Weltmusik waren beispielsweise der in Paris lebende Guineaner Mory Kante mit seinem Welthit Yeke Yeke³ [→ Link zu Anmerkungen], der die Musik der Griots Westafrikas und ihrer Kora-Harfe mit Funk und Pop verband, oder die jemenitische Jüdin Ofra Haza mit dem Album Yemenite Songs⁴ [→ Link zu Anmerkungen], auf dem mystische Liebeslyrik des 17. Jahrhunderts in Pop-Arrangements gebettet wurde. Diese Produktionen können als ein Ausgangspunkt der heutigen Ausprägungen von Weltmusik gelten, die zunächst allgemein gefasst werden können als Ergebnisse von Kontakten anglo-amerikanischer Populärmusik mit traditioneller und populärer Musik der Völker, vorrangig außereuropäischer.

„Weltmusik“ im historischen Abriss

Um das Phänomen Weltmusik in seinen derzeitigen Formen herzuleiten, soll in aller Kürze versucht werden, die Wurzeln für eine Vermittlung zwischen den musikalischen Kulturen der Völker der Welt auf der einen Seite und westlichen Formen von Populärmusik sowie einer an populärer Musik ausgerichteten Hörerschaft auf der anderen darzustellen.

Die Geschichte des Begriffes „Weltmusik“ setzt schon kurz nach der vorletzten Jahrhundertwende ein, als der Musikologe Georg Capellen, im Jahre 1906 an der Unerschöpflichkeit europäischer Melodie, Tonalität und Rhythmus zweifelnd, sich nach neuen Quellen zur Belebung der kreativen Vorstellungskraft sehnt, die sich aus einem Stilmix speisen sollen, „der so viel als möglich die exotischen Eigenheiten reflektiert, ohne dabei die europäischen Grundlagen zu verlieren.“⁵ Diese Mischung leite zu einem neuen Stil hin, der „Weltmusik“. Anregungen zu solchen Überlegungen lieferten zu jener Zeit u.a. die Aufnahmen außereuropäischer Ensembles auf Wachszyllindern von Erich Moritz von Hornbostel, die den Grundstock für das Berliner Phonogramm-Archiv und die Disziplin für Vergleichende Musikstudien legten, und das reiche Angebot an Schellackplatten im Katalog der Grammophon-Firma von Emil Berliner. Paul Vernon zufolge waren Aufnahmen mit indigenen Klängen schon kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert fester Bestandteil des Plattenmarktes im gesamten Okzident,⁶ [→ Link zu Anmerkungen] und diese enge Verflechtung außereuropäischer Musik mit der Musikindustrie von Anfang an verifiziert Pannkes Ansicht, dass Weltmusik nicht die „Musik der Welt“ sei, sondern vielmehr ein Medienphänomen, „unsere Wahrnehmung der Musik anderer Kulturen durch das Medium der Aufnahmetechnik“.⁷

In den vierziger und fünfziger Jahren, so der Hinweis von Pannke an anderer Stelle, ⁸ [→ Link zu Anmerkungen] wurde mit der Veröffentlichung der Schallplattenreihe des amerikanischen Labels Folkways unter Moses Ash und der Unesco Collection von Alain Daniélou Musik verschiedener Ethnien, die zuvor der Untersuchung durch Völkerkundler vorbehalten war, einem größeren Hörerpublikum zugänglich gemacht. Den Aspekt gegenseitiger musikalischer Verständigung betont auch der seit den 30er Jahren aktive US-Feldforscher Alan Lomax, wenn er in seinen Aufnahmen den Hauptzweck sieht, "to bring channels of communication to all sorts of artists and areas

Ensemble Mon Gil, klassischer Tanz aus Korea auf dem Tanz- und Folkfest Rudolstadt am 3. Juli 1994 (Foto: Steffan Franzen).

Seit den sechziger Jahren sprach man dann, vor allem angeregt durch Joachim-Ernst Berendts Überlegungen, von Weltmusik, wenn man die Begegnungen von Jazzmusikern mit afrikanischen oder asiatischen Musikern oder auch lediglich die spirituelle Ausrichtung einiger Jazzer meinte. Weltmusik ist für das jazzorientierte Publikum am Ende der siebziger Jahre ein fester Bestandteil des Genres und in diesem Kontext keineswegs auf der Basis kommerzieller Absichten entstanden. Berendt fasst die Begegnungen von Jazz und der Musik der Völker in drei Phasen:

„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. Erst in den siebziger Jahren fand Weltmusik zu ersten künstlerisch hochstehenden Ergebnissen, in denen Durchdringendes und Integratives gelang.“ (...)

„Weil Weltmusik Kategorien sprengt, ist sie nun d e r Katalysator für die stilauflösenden, synkretistischen und eklektischen Formen, Tendenzen und Moden im Jazz der achtziger Jahre.“⁹

Von Art Blakeys Afro Drum Ensemble über die mehr im Spirituellen sich vollziehende globale Öffnung von Coltrane und die weltumspannenden Ansätze Don Cherrys bis hin zur neuen Generation der weltmusikalischen Jazzler wie Rabih Abou-Khalil, Jon Hassell oder Charlie Mariano manifestiert sich nach Berendt

„der Glaube an eine gemeinsame Wurzel alles Musikalischen und eine universale Kraft der Musik.“ (...) "Weltmusik ist die bisher letzte und einzige Utopie, die dem Jazz – nach den gescheiterten Utopien des Free Jazz – in den ernüchterten und skeptischen Zeiten der achtziger Jahre geblieben ist.“¹⁰

Auf dem Sektor der Popmusik allerdings, der für unsere weiteren Betrachtungen bedeutend ist, hatten bis in die achtziger Jahre wenig Berührungen zwischen Inner- und Außereuropa stattgefunden, sieht man freilich von den amüsanten Exotismen der Schlagerszene seit der Nachkriegszeit oder den im Hippie-Kontext Episode bleibenden Indien- und Marokko-Reisen von Pop-Formationen ab, allen voran den Beatles und den Rolling Stones.

Immerhin gab es Kräfte, die die Voraussetzungen zum globalen Hören innerhalb des Pop schaffen wollten. Seit den sechziger Jahren beschäftigte sich der amerikanische Produzent Joe Boyd mit Kulturkreisen, die damals noch außerhalb des Blickfelds der meisten seiner Zeitgenossen lagen, und förderte Musiker vom Balkan, aus Afrika und Asien.¹¹ Hierzulande hatte Trikont Vorreiterfunktion. Deutschlands erster unabhängiger Plattenverlag machte sich ab 1971 für die Verbreitung eines internationalen Klangrepertoires stark. Das hieß damals freilich noch „roots music“ und wurde als „Resistenz eigenständiger Populärkulturen gegen die Gleichmacherei mächtiger Marktdiktaturen“¹² propagiert. Die musikalische und klangtechnische Qualität war in der Regel eher zweitrangig, die revolutionäre Botschaft entscheidend.

Ein ähnlicher Prozess, wie ihn der Jazz mehr oder weniger als große Strömung zwanzig Jahre zuvor durchlaufen hatte, bahnte sich Ende der Siebziger zaghaft und nur durch einzelne Popmusiker-Persönlichkeiten an. Der Engländer Peter Gabriel erhob Anfang der achtziger Jahre afrikanische Rhythmus-Patterns zur Basis seiner Songs und führte damit einen neuen Blickwinkel in die Kompositionspraxis populärer Musik ein.

„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.“ (...) „Ich glaube nicht, dass es möglich ist, sich ohne zehnjährige oder fünfzehnjährige Beschäftigung in die Kultur oder das Bewusstsein einer anderen Person hineinzusetzen. Was du tun kannst, ist, kleine Schnipsel aus dieser Musik zu nehmen und damit zu arbeiten.“¹³ Wir finden in diesen Arbeitsgrundlagen die Wurzeln jener Methoden, die sich ab dem Ende der achtziger Jahre häufig in Produktionen des unter Weltmusik gefassten Genres niederschlagen.

Aus Gabriels Interesse für die Musikkulturen der Völker der Welt entstand 1982 in der englischen Grafschaft Wiltshire die Organisation WOMAD (World of Music, Art and Dance), deren Ziel es ist, "to

excite, to inform and to make a wider audience aware of the worth and potential of a multi-cultural society."¹⁴ Dies wird durch die alljährliche Organisation von Festivals und der Arbeit in den RealWorld-Studios angestrebt, die eigens für die Begegnung von Musikern aus verschiedenen Kulturen eingerichtet wurden. Die Resultate der Sessions erscheinen auf dem RealWorld-Label, das für viele Plattenfirmen im Marktsegment Weltmusik Vorbildfunktion bekam.

Es sind in der Tat nur wenige Persönlichkeiten der Popmusik, die ein sich fremden Kulturen öffnendes Hörverhalten angeregt haben und dadurch einerseits einen wie eben beschriebenen „Ethno-Pop“ kreierten, letztlich aber auch die Nachfrage nach Musik aus den Ursprungsländern der verwendeten „Schnipsel“ ankurbelten. Als US-amerikanischer Gegenpart zu Gabriel kann Paul Simon gesehen werden, der auf seinem Album Graceland¹⁵ mit südafrikanischen Künstlern musizierte. In Deutschland erfüllte diese Funktion etwa die Formation Dissidenten, die sich in den gesamten Achtzigern bevorzugt im indischen oder marokkanischen Kulturraum umsahen.¹⁶

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Ergebnisse von Kontakten anglo-amerikanischer Populärmusik mit traditioneller und populärer Musik der Völker, vorrangig außereuropäischer, die Voraussetzungen für ein verstärktes Interesse der europäischen Hörerschaft schufen. Daraus erwuchs anschließend die ökonomische Notwendigkeit einer Klassifizierung. Resultat ist die Verständigung auf die nicht neu geprägte Vokabel „Weltmusik“, die mit ihrem bewusst allgemein gehaltenen Appell aus der Hilflosigkeit, eine konzise Benennung für globale Fusionsprozesse in der Musik zu finden, eine Tugend macht. Die Vokabel blieb auch nach Beendigung der Kampagne, der erfolgreichen Etablierung des Marktsegments und vor allem im Verlaufe ihrer weiter unten zu betrachtenden Verselbstständigung eine Worthülse, unter die Industrie und Konsumenten (jedoch fast nie ausübende Künstler) in einer stillschweigenden Übereinkunft all das subsumierten, wofür es zuvor keinen Terminus gegeben hatte. Simon Broughton, Herausgeber des Rough Guide to World Music, des bislang umfassendsten Nachschlagewerkes für zeitgenössische Musik aller Kontinente:

„Wir ignorieren die westliche klassische Musik und anglo-amerikanischen Rock und Soul und Rap und Jazz und Country – damit hat man sich ja schon ausreichend beschäftigt – und vertiefen uns in all das, was übrig bleibt.“¹⁷

Wie sich sowohl während als auch nach der Kampagne zeigte, entzündeten sich heftige Reaktionen am Terminus. Die Schlagworte „musikalischer Imperialismus“ und „Ghettoisierung“ wurden ins Spiel gebracht, ein ausschließlich kommerzieller Schachzug vermutet, die Steuerung afrikanischer und lateinamerikanischer, quasi „Dritter-Welt-Musik“ von den Schalthebeln der Londoner und Pariser Musikindustrie angeprangert. Noch im Oktober 1999 äußert sich der amerikanische Popmusiker David Byrne in der New York Times abwertend gegenüber dem Begriff, den er angewandt sieht auf ein

„Reich von etwas Exotischem und daher Niedlichem“ (...), „denn Exotika sind wunderschön aber irrelevant. (...) Meiner Erfahrung nach ist der Gebrauch des Terminus Weltmusik ein Weg, Künstler und ihre Musik als etwas abzutun, das keine Beziehung zum eigenen Leben hat.“¹⁸

Ian Anderson hingegen möchte klarstellen, dass die Kampagne nicht den „kleinsten Hauch von Ausbeutung, Exklusivität, Ghettoisierung, Verschwörungen, Kulturimperialismus, Rassismus“ in sich getragen habe und hebt rückblickend auf den Gedanken der gleichzeitigen Förderung von europäischen Labels und außereuropäischen Künstlern ab, entsprungen aus reinem „enthusiastischem Aktivismus“ der Europäer.¹⁹ Um seine Aussagen zu untermauern, zitiert er an gleicher Stelle die Sängerin Angélique Kidjo aus Benin, die die weitverbreitete

Ansicht von Musikkritikern angreift, ein Vertreter fremder Kulturen habe authentische, traditionelle Musik auszuüben. Das zum Vorwurf erhobene hierarchische Verhältnis zwischen Afrika und Okzident lässt er vom senegalesischen Sänger Youssou N'Dour entkräften, der eine Kategorisierung in afrikanische und westliche Instrumente ablehnt. Sobald ein Senegalese Synthesizer spiele, werde dieser zum senegalesischen Instrument.²⁰ Joe Boyd von Hannibal Records analysiert den neuen Trend abseits dieser Diskussion eher kühl und pointiert:

„Es sind nur die wurzellosen Kosmopoliten der Mittelklasse in der überentwickelten Welt, die den kulturellen Hunger besitzen, voller Enthusiasmus einer Musik zu lauschen, die weit entfernten Kulturkreisen entspringt und zu der in Sprachen gesungen wird, die sie nicht verstehen. Dies ist kein beklagenswerter Zustand, es ist lediglich ein beobachtbarer und verständlicher.“²¹

Tatsächlich ist es kaum zu leugnen, dass der Besuch eines beliebigen Weltmusik-Konzertes oder –festivals vor allem für Vertreter der Mittelschicht attraktiv ist. Die Musik fremder Länder war und ist auch ein Refugium für den politisierten urbanen Hörer aus Gesellschaften, in denen die eigene Tradition verschüttet geglaubt oder gar verachtet wird.

Verselbstständigung des Phänomens Weltmusik

Nicht zuletzt aus diesen Gründen blieb die so benannte world music keine vorübergehende, auf saisonale Kommerzialisierung orientierte Modeströmung. Ein Hörerinteresse an solcherlei musikalischen Mischformen hält bis heute an, und es fächerten sich, von den vorrangig durch afrikanische Kulturen inspirierten Produktionen der späten Achtziger ausgehend, wiederum unzählige Facetten multikultureller Musikexperimente auf der Seite der Produzierenden auf. Dies ist zum einen anhand der unüberschaubar gewordenen Anzahl der jährlichen Tonträgerproduktionen des Genres und der vielen neu gegründeten Plattenfirmen zu beobachten. Zwei große Stränge von Vertriebswegen haben sich etabliert: auf der einen Seite die major companies, welche ein häufig am Breitengeschmack ausgerichtetes Weltmusik-Repertoire aus gewinnorientierten Beweggründen unterhalten, und auf der anderen zahlreiche kleinere, spezialisierte Label, die ihr Sortiment sowie den Kontakt zum einzelnen Künstler pflegen. Das andauernde Interesse an Weltmusik schlägt sich außerdem nieder in einer zunehmend ausführlicheren Diskussion über das Phänomen in regelmäßigen Publikationen und in den Rundfunkmedien. Das englische Magazin FROOTS berichtet für eine weltweite Leserschaft monatlich über die Szene, die, wie es schon im Titel anklingt, von den Redakteuren unter dem Oberbegriff folk and roots music, sprich Musik mit Wurzeln in den Volkskulturen, zusammengefasst wird. Das deutsche Pendant zu FROOTS ist Blue Rhythm, ein Seitenableger des Magazins Jazzthing. Mit über 70 verschiedenen Sendungen bundesweit ist Weltmusik in fast allen öffentlich-rechtlichen und in einigen wenigen privaten Radiosendern Deutschlands präsent.²² Der Sender Freies Berlin eröffnete am 1.10.1994 ein eigens für ImmigrantInnen geschaffenes Programm namens Multikulti, auf dem täglich mehrere Stunden Weltmusik zu hören ist. Die Zahl der Festivals mit Weltmusik ist ebenfalls sprunghaft angestiegen. FROOTS veröffentlichte für die Zeit von März bis Dezember 2000 eine Zusammenstellung von ungefähr 250 Veranstaltungen dieser Art europaweit, deren Organisatoren teilweise in einem Mutterverband namens European Forum of Worldwide Music Festivals zusammenarbeiten. Wichtigstes Festival dieser Art in Deutschland ist das Tanz- und Folkfest Rudolstadt. Schließlich hat sich seit 1994 die WOMEX (World Music Exposition) etabliert, eine Messe, die an wechselnden Standorten Plattenfirmen und Künstlern zur Promotion dient, Begegnungen von Musikjournalisten aus aller Welt ermöglicht und Diskussionsrunden über musikalische, soziologische und produktionstechnische Aspekte der Weltmusik anbietet.

Diese Verselbstständigung und Auffächerung des Phänomens hat für die Bestimmung des Begriffs Weltmusik von der heutigen Warte aus eher erschwerende Konsequenzen, von denen hier nur einige herausgegriffen seien:

- Ausgelöst durch die eben beschriebenen Mischformen, die für europäische Hörer zugänglich sind, ist ein neu erwachtes Interesse an ursprünglicher, "authentischer" Musik der Völker der Welt zu beobachten, die keine Verbindung mit Elementen aus Rock und Pop eingegangen ist. Zahlreiche Wiederveröffentlichungen von Archivmaterial, Feldaufnahmen und Dokumentationen verschiedenster inner- und außereuropäischer Musikkulturen legen hierfür Zeugnis ab. Traditionelle Musik der Völker, nicht zum Folklorismus verkümmerte Folklore, wird nun plötzlich ebenso wie ihre Mischformen mit populärer westlicher Musik als Weltmusik etikettiert.

- Unter den zahlreichen Ausformungen von Weltmusik ist auch eine Kommerzialisierung zu beobachten, die diejenige der Endachtziger bei weitem übertrifft. Elemente aus ethnischer Musik, sei es aus dem afrikanischen, keltischen oder asiatischen Raum, werden oftmals als Sequenzen von Sekundenlänge aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen und als gesampelte Sounds in eingängige, meist an schnellen Tanzbeats ausgerichteten Songs integriert, um ein exotisches Flair innerhalb westlicher Pop-Produktionen zu erzeugen. Diese Erzeugnisse stellen eine Art Neuauflage jenes Folklorismus' dar, der lediglich attraktive Ausschnitte von Volkskultur extrahiert, um sie etwa für der Touristikbranche förderliche Zwecke urbar zu machen.²³

- Aufgrund der unüberschaubaren Auffächerung und Neuschöpfung von Stilen kommt es schließlich zu einer zunehmenden Verschwommenheit beim Besprechen weltmusikalischer Produktionen. Musikjournalisten reden heute nicht mehr nur von world music, sondern auch von world beat, ethno-dub, global dance fusion, world ambient und benutzen derartige Neologismen nicht zuletzt, um sich einer genauen Analyse der Vielschichtigkeit der auftretenden Mischformen zu verweigern. Abgesehen davon wurde die Abgrenzung der Welt- von der Folkmusik, die bis vor einiger Zeit noch für Ausprägungen zeitgenössischer Formen anglo-amerikanischer und keltischer Traditionen stand, ebenfalls über Bord geworfen. Als Verlegenheits- und Ausweichvokabel wurde z.T. roots music als Summe aller Klänge gebräuchlich, die auf ethnisch spezifische Wurzeln zurückgehen.

Facetten heutiger Weltmusik

Eine vage, fast beliebige Klassifizierung verschiedenster Musikstile als "Weltmusik" - dies ist die Realität in der Diskussion um den Begriff, dessen Sinn in Frage gestellt werden muss. Wie gesehen, steckt hinter vielen Ansätzen das Phänomen Weltmusik zu beschreiben, letztendlich ein marktorientiertes Interesse und Kategorisierungsdenken, das dem eigentlichen kreativen Prozess einer Produktion nicht gerecht wird. Mit einem Verständnis von Weltmusik als Umsetzung eines schöpferischen Potentials sollen anhand dreier konkreter musikalischer Fallbeispiele, losgelöst vom Aspekt der Kommerzialität, Tendenzen aufgezeigt werden, die im Genre derzeit beschränkt werden. Somit kann eine realitätsgetreue, handwerklich geprägte Einsicht in das gewonnen werden, was Weltmusik im Jahre 2000 sein kann. Aus diesem Ansatz heraus kann das Verständnis geschult werden für

Weltmusik als ein klangliches Produkt, das im Laufe einer kreativen Auseinandersetzung mit verschiedenen musikalischen Ausdrucksformen verschiedener Ethnien entsteht und mit dem nicht zwangsläufig kommerzielle Zwecke verfolgt werden.

a) Carlinhos Brown - Weltmusik als zeitgemäße Bewahrung multikulturellen Erbes

Der Mulatte Brown kann als d e r Katalysator der populären brasilianischen Musikszene der Neunziger schlechthin gelten. Er lebt in Salvador da Bahia im Nordosten Brasiliens, einer Stadt mit einem sehr hohen schwarzen Bevölkerungsanteil, in der sich derzeit die fruchtbarsten Synthesen

zwischen verschiedenen musikalischen Strömungen ergeben. Ausgehend von den afrikanischen Ursprüngen der bahianischen Musik ist er in fast jede denkbare populäre Musikrichtung vorgestoßen.

Zunächst sieht er es als seine Verpflichtung an, das Erbe der schwarzen Kultur zu pflegen, stete Grundlage für seine Musik und wichtigste Inspirationsquelle sind die Rhythmen des Candomblé, der Religion der Yoruba. "Die Quelle aus der meine Musik schöpft, ist das Volk. Ein Musiker erweckt die Gefühle, die im Volk schlummern, nur zum Leben. Meinen Kopf könnte man also zunächst mit einem Museum vergleichen, aber die Rhythmen leben und entwickeln sich, sie erstarren nicht darin."²⁴ [→ Link zu Anmerkungen] Im Zuge seines Engagements für die Straßenkinder Salvadors gründete er in seiner Favela eine Musikschule, in der verschiedene Disziplinen von Gitarre bis hin zu Komposition unterrichtet werden und an die drei Tonstudios angegliedert sind. Die bekanntesten Projekte, die aus dieser Schule hervorgegangen sind, sind die Blocos, Trommelgruppen, von denen Timbalada sogar international erfolgreich wurde. Das Ziel seiner Favela-Projekte schließlich sieht Carlinhos Brown darin, das "Selbstwertgefühl der Menschen, die von der Gesellschaft ausgegrenzt wurden, durch Musik wiederherzustellen. Musik ist eine Art Verteidigung ohne Waffen."²⁵

Browns Einsatz für lokale Gruppen ist Ausgangspunkt für eine neue eigene Musik, die eine Vielzahl brasilianischer Musikstile bündelt und auch internationale Elemente integriert. In seinen Kompositionen baut er über die Basis der Candomblé-Rhythmik aus dem Rock und Heavy Metal entlehnte E-Gitarrenlinien und bedient sich bei den Vocals oftmals Rap-Techniken. Gleichzeitig lässt er aber auch lyrischere, am Bossa Nova-Schema orientierte Harmoniestrukturen zum Zuge kommen und zeigt sich ebenso beeinflusst vom bahianischen Musiker Gilberto Gil, der mit dem Tropicalismo vor ca. 30 Jahren eine äußerst populäre Synthese aus jamaikanischem Reggae, brasilianischer Samba und afro-amerikanischem Rock, Funk und Jazz geschaffen hatte.

KLANGBEISPIEL 1: Pandeiro-Deiro (Carlinhos Brown)²⁶

Brown kombiniert in der Rhythmusgruppe ein drum kit der anglo-amerikanischen Rockmusik mit den Trommeln des bahianischen Blocos Vai-Quem-Ver und wählt als Begleitinstrument zu seinem Gesang eine verzerrte E-Gitarre sowie eine Blechbläser-Gruppe, die Einflüsse sowohl aus brasilianischer Popmusik als auch aus dem Funk empfangen hat. Produktionstechnisch ist das Stück angereichert durch etliche Klangeffekte im perkussiven Bereich. Browns lautmalerischer Sprechgesang, der sowohl auf Alltagssituationen als auch auf rituelle Praktiken des Candomblé Bezug nimmt, lässt Entlehnungen aus dem repente, einem wetteifernden Gesangsdiallog aus der Tradition des Nordosten Brasiliens erkennen.

Die Arbeit von Carlinhos Brown kann als erfolgreiches Beispiel für das Bemühen gelten, das musikalische Erbe verschiedener Jahrhunderte und Generationen Brasiliens in nicht-musealer Weise vor Ort²⁷ am Leben zu erhalten und es in eine übernationale neue Form zu gießen.

b) Transglobal Underground - Weltmusik als akustische Umsetzung von Migrationserfahrungen

Die zu Beginn der neunziger Jahre in London gegründete Formation Transglobal Underground ist ein multinationales Kollektiv von Musikern, deren Vorfahren zum größten Teil aus Indien, Pakistan und dem Nahen Osten stammen. Ihre Musik ist als innovative Weiterentwicklung der Migranten-Popmusik der britischen Metropolen, dem sogenannten bhangra, zu begreifen. Im Gegensatz zur Kompositionspraxis von Carlinhos Brown gehen TGU nicht von real gespielten Klängen als Grundlage für ihre Stücke aus, sondern oft von Samples, die schleifenartig in sogenannten loops wiederholt werden. In der frühen Phase arbeiteten die Mitglieder der Gruppe vorrangig mit Klangsequenzen zumeist indischer und asiatischer Herkunft, verwendeten aber auch Elemente aus anderen Musikkulturen, zum größten Teil gespeist aus ihrem eigenen Plattenarchiv. In der Tat waren sie eher als DJs denn als Musiker zu bezeichnen. In neuerer Zeit allerdings fließen immer mehr real gespielte Anteile in ihre tanzbaren Soundkollagen ein. So gastieren auf ihren zwei letzten Alben Psychic Karaoke und Rejoice Rejoice u.a. ein pakistanischer Sufi-Sänger und ein klassischer indischer

Flötenspieler, die über eine beträchtliche Anzahl gesampelter Sounds asiatischer und arabischer Instrumente, aber auch afrikanischer Chöre improvisieren.

KLANGBEISPIEL 2: Good Luck Mr. Gorsky (Transglobal Underground)²⁸

Die Basis des Stückes bilden auf dem Keyboard generierte Borduntöne. Die real gespielte Percussion setzt sich aus indischer Tabla und westafrikanischer Djembe zusammen, die im Laufe des Stückes durch programmierte Percussion-Muster massiv verstärkt werden. Die Melodik und Klangfarbe der Keyboards ist an jene der arabischen Popmusik angelehnt, auch der Gesang von Natacha Atlas orientiert sich an arabischen Vorbildern und wechselt sich mit improvisierten Passagen des Bansuri-Spielers (indische Querflöte) Deepak Ram ab.

Eine Sonderstellung innerhalb der Gruppe nimmt die Sängerin Natacha Atlas ein, die mit ihrer Vita stellvertretend für die multikulturelle Realität der anderen Bandmitglieder stehen kann: ihre Familie stammt ursprünglich aus dem Mittleren Osten, ihre Großeltern wurden in Ägypten geboren, die Familie ihres Vaters allerdings ist jüdischer Herkunft. Sie selbst wuchs im marokkanischen Viertel Brüssels auf und erlernte traditionelle Bauchtanz- und Gesangstechniken, bevor sie nach London kam und zu TGU stieß. Im Rahmen ihrer Solo-Projekte verarbeitet Atlas ihre eigenen Erfahrungen, indem sie Elemente aus arabischer Musik der sechziger Jahre, teilweise von ihrem ägyptischen Onkel komponiert, mit tanzbetonten, elektronisch erzeugten Grundrhythmen und Keyboards kombiniert. Hier singt sie - anders als bei ihrer Arbeit mit TGU, die englische, spanische, französische und arabische Vocals umfasst - meist in arabischer Sprache.

KLANGBEISPIEL 3: Bastet (Natacha Atlas)²⁹

Die rein elektronisch generierte rhythm section orientiert sich an Patterns, die seit Mitte der Neunziger im Genre Drum & Bass gebräuchlich geworden sind, und bildet den Unterbau für einen arabischen Sprechgesang, den Atlas als neues, nicht in der Tradition verankertes Element einführt. Traditionell im arabischen Raum ist allerdings das begleitende Streichorchester, das jedoch nur in Versatzstücken zu hören und dem ungewohnten rhythmischen Kontext untergeordnet ist. Charakteristische Melodiefloskeln ertönen außerdem auf dem Hackbrett qanun.

Die Musik von TGU und Natacha Atlas stellt eine im Studio entstandene akustische Widerspiegelung der heutigen Realität von Migranten in europäischen urbanen Zentren dar: Londoner DJ-Kultur im Zusammenschluss mit arabischer und asiatischer Musiktradition, die in stark extrahierter Form erscheint. Sie ist zugleich eine Gegenbewegung zum Britpop, in dem Natacha Atlas einen unzeitgemäßen Rückfall der englischen Musikszene in monokulturelle Ausdrucksformen sieht.³⁰ Bezeichnenderweise heißt die Plattenfirma von TGU Nation Records.

c) Afro-Celt Sound System: Weltmusik als Studio-Konstrukt

Kann man sowohl in der Musik von Carlinhos Brown als auch in der von Transglobal Underground ein Abbild multikultureller Wirklichkeit entdecken, so ist dies beim dritten Beispiel nicht der Fall. Das Afro-Celt Sound System generiert im Studio eine Konfrontation von Kulturen, die realiter kaum stattfindet. Es handelt sich um ein Projekt von afrikanischen, keltischen und britischen Musikern, die während einer Session in den RealWorld-Studios zusammenkamen, um eine vorgegebene Anzahl von Stücken zu erarbeiten. Mit von der Partie waren auf der afrikanischen Seite zwei Mitglieder der Band des Senegalesen Baaba Maal, die die Tama (eine vor allem im westafrikanischen Kulturkreis verbreitete talking drum) und die Stegharfe Kora spielen und der Kenianer Ayub Ogada auf der ostafrikanischen Lyra. Zu den keltischen Musikern des Projekts zählen zwei irische Dudelsackspieler, der Flötist der Band The Pogues, der irische Sänger Iarla Ó Lionáird, der den unbegleiteten gälischen Gesangsstil sean nós pflegt, sowie die schottische Folkrock-Band Shooglenifty. Die unterschiedlichen Traditionen wurden durch den RealWorld-Produzenten Simon Emmerson und den Programmierer Jo Bruce miteinander verknüpft und mit den für Techno und Drum&Bass charakteristischen Elementen bereichert. Hierbei muss betont werden, dass die Musiker nicht - wie heute oftmals Praxis - ihre Parts

getrennt voneinander einspielen, um sie später erst im sogenannten overdubbing zusammenzumischen. Die am Afro-Celt Sound System Beteiligten musizierten im Studio tatsächlich zusammen und gehen in dieser Konstellation auch auf Tour. Der bleibende Höreindruck ist der eines gleichberechtigten Neben- und Miteinanders, bei dem jeder Mitwirkende zur Geltung kommt.

KLANGBEISPIEL 4: Black Cat (Afro-Celt Sound System)³¹

Zu einem simplen Metrum, das vom Tempo her mit dem Genre Techno kompatibel ist, treten ein auf dem Balafon (afrikanisches Xylophon) gespieltes Ostinato und Einwürfe auf der Tama. Im Verlauf des Stückes entwickeln sich über diesem rhythmischen Grundmuster Interaktionen zwischen solistischen Passagen auf der Kora und den uilleann pipes (irischer Dudelsack) und der tin whistle (irische Zinnflöte), die keltischer Volksmusik nachempfundene Melodien spielen. Der rhythmische Unterbau wird zunehmend durch weitere Perkussions-Spuren intensiviert und gemahnt dadurch, wie auch durch den Einsatz gewisser Effekte auf den Keyboards, an den trancefördernden Charakter des Techno.

Laut Ayub Ogada war das Unternehmen "the closest I feel to a true crossover happening between the kind of music I play and the music that has been played in the West"³² und ist weit entfernt von einer Aufpfropfung westlicher Kultur auf afrikanische, wie sie in der Weltmusik vergangener Tage gelegentlich zu beobachten war. Das Afro-Celt Sound System untermauert somit, dass durchaus die Möglichkeit einer stimmigen, jugendkulturgemäßen Synthese aus traditionellen und populären Musikkulturen der Dritten und der westlichen Welt besteht, die sich in der Alltagswirklichkeit nicht berühren.

Zumindest in Ansätzen wird anhand der drei Beispiele deutlich, dass eine Begegnung verschiedener musikalischer Kulturen und ihre Kombination, sowie die Konfrontation traditioneller Klänge mit aktuellen Tendenzen der Populärmusik und den Möglichkeiten modernster Studioteknik nicht nur unter dem Vorzeichen verkaufsorientierter Interessen geschieht. Vielmehr kann diese Begegnung sich ebenso manifestieren

- als Versuch, kulturelles Erbe eines Volkes in einer zeitgemäßen Form weiterzutragen,
- als Ausdruck eines Bedürfnisses, die Realität einer Vielvölkergemeinschaft akustisch abzubilden und
- als spielerischer Prozess, der auf experimenteller Ebene eine Vielzahl von kulturellen Elementen verschiedener Ethnien auf ihre Vereinbarkeit hin erprobt.³³

Anmerkungen

¹ Vgl. Sangares aktuelle Veröffentlichung *Worotan* von 1996 (World Circuit/eastwest 6923300452)

² Die Sitzungsprotokolle der Teilnehmer an der world music campaign des Jahres 1987 sind neuerdings im Internet auf der Homepage des führenden englischen Weltmusikmagazins *FROOTS* nachzulesen unter www.froots.demon.co.uk. Eine Zusammenfassung der Vorbereitungen schildert Ian Anderson in der Zeitschrift *FROOTS*, Ausgabe 3/2000, S.36ff.

³ zu finden auf *Akwaba Beach*, 1988 (Barclay/Universal 8331192)

⁴ *Yemenite Songs*, 1985 (EFA Medien CD 06115)

⁵ Capellen zitiert bei Pannke: *Freakshow: The first 100 years! – A Short History of World Music in Berlin*, Katalog der World Music Exposition (WOMEX) 1999, Berlin, S.42

⁶ Paul Vernon: *The World at 80rpm*, *FROOTS* 5/93, S.25

⁷ Vgl. Anmerkung ⁵

⁸ Vgl. Pannke: *Where is Europe?*, Katalog der World Music Exposition (WOMEX) 1995, Brüssel, S. 35

⁹ Joachim-Ernst Berendt: „Das Jazzbuch“, Frankfurt am Main 1989, S.83

¹⁰ a.a.O., S. 84

¹¹ Vgl. das Portrait *Joe Boyd - der Musikentdecker. Portrait einer grauen Eminenz der Londoner Musikszene* von Francis Gay, gesendet am 20.10.1993 in *S 2 vor Mitternacht*.

¹² vgl. Beiheft zur CD-Box *Der Trikont-Sampler – 25 Jahre Our Own Voice, Teil 2: International Connections* (Trikont/Indigo 0200-2)

¹³ Gabriel zitiert in St. Michael, Mick: *Peter Gabriel In His Own Words*, London 1994, S.63

-
- ¹⁴ Mitbegründer der Organisation Thomas Brooman in *FolkRoots* 10/91, S. 35
- ¹⁵ *Graceland*, 1986 (WEA 7599254472)
- ¹⁶ repräsentativ für die Arbeit der Dissidenten sind die Alben *Germanistan*, 1982 (Exil/Indigo 5500-2) und *Sahara Elektrik*, 1984 (Exil/Indigo 5501-2)
- ¹⁷ vgl. *The Rough Guide to World Music*, 1. Aufl., Rough Guides Ltd., London 1994 Introduction, Seite 1. Inzwischen ist der erste Band der erweiterten und aktualisierten Neuauflage im gleichen Verlag verfügbar.
- ¹⁸ Byrne zitiert im Artikel *World Wars* von Ian Anderson, publiziert in *FROOTS* 3/2000, S. 36
- ¹⁹ ebd. S.37
- ²⁰ ebd. S.37/38
- ²¹ vgl. Amnerkung 12
- ²² Quelle: *Medienführer Folk 1996/97*, herausgegeben von *ProFolk*, dem deutschen Dachverband für Folkmusik e.V.
- ²³ zum Folklorismus vgl. Hans Moser: *Vom Folklorismus in unserer Zeit*, in: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Jg. 1962, S.177-208.
- ²⁴ Carlinhos Brown in der Dokumentation *Bahia Beat* von Claude Santiago, ausgestrahlt auf *arte* im Sommer 1996
- ²⁵ ebd.
- ²⁶ Das Stück ist zu finden auf Carlinhos Browns erster Solo-CD *Alfagamabetizado*, 1996 (Virgin, 841441-2)
- ²⁷ Dieses Arbeiten "vor Ort" und die Loslösung der Weltmusiker von westlichen Produktionsmechanismen scheint sich in den letzten Jahren vermehrt durchzusetzen. Prominenter Vorreiter ist hier der Senegalese Youssou N'Dour, der seit einiger Zeit verstärkt in Dakar statt Paris oder London auf hohem produktionstechnischen Niveau arbeitet.
- ²⁸ vgl. Transglobal Underground: *Psychic Karaoke*, 1996 (Nation, Zomba Records 140.3119.2)
- ²⁹ vgl. Natacha Atlas: *Gedida*, 1999 (Beggars Banquet/edel connected 5501420031)
- ³⁰ Natacha Atlas in *BlueRhythm*, Ausgabe Sommer 1997, S.15
- ³¹ Afro-Celt Sound System: *Vol.2 Release*, 1999 (RealWorld/Virgin, 847324-2)
- ³² Ogada im Interview mit Sarah Coxson, *FolkRoots* 8/96, S.58
- ³³ Weitere Quellen zu diesem Artikel: Interviews des Autors mit Oumou Sangare, ausgestrahlt auf Radio Dreyeckland Freiburg am 17.3.1997 und mit Hamid Mantu und Natacha Atlas von Transglobal Underground, ausgestrahlt vom gleichen Sender am 20.5.1996