

Zum aktuellen Stand des musikalischen Kolonialismus = Bilan du néo-colonialisme musical

Autor(en): **Wilson, Peter Niklas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift =
Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): - **(1994)**

Heft 41

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-928122>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Regenwaldgroove und Ethnoelektronik: zum aktuellen Stand des musikalischen Kolonialismus
Die Zeiten, in denen sich abendländische Musikforscher über «mangelhaft gebohrte Pfeifen aus Indonesien» oder die «fragwürdigen Gesangsleistungen farbiger Weiber» mokieren konnten, sind zwar vorbei. Kulturelle Herrschaft spielt sich heute in andern Formen ab: Das Fremde ist zum flüchtigen Reiz geworden, zum billigen Rohstoff, über dessen technische Weiterverarbeitung und Distribution im Westen entschieden wird. Doch auch die Bemühungen um originale Ethno-Musiken laufen Gefahr, lediglich eine krude Form von musikalischem Kolonialismus durch eine subtilere Variante zu ersetzen.

Sonorités exotiques et ethnologie commerciale: bilan du néo-colonialisme musical
L'époque où les musicologues occidentaux se moquaient des « flûtes maladroitement percées d'Indonésie » ou des « chants douteux des femmes de couleur » est certes révolue, mais la supériorité culturelle s'affiche plus insidieusement: l'exotisme est devenu un excitant passager, une matière première bon marché, dont l'Occident contrôle la fabrication et la distribution. Même les efforts accomplis en faveur de musiques ethniques originales courent le risque de remplacer le colonialisme musical grossier par une variante plus subtile.

von Peter Niklas Wilson

Zweimal in der Woche finden im Kraton, dem Sultanspalast der südjava-nischen Stadt Yogyakarta, öffentliche Proben des Gamelan-Orchesters statt. Eine Touristenattraktion ersten Ranges, versteht sich. Und so finden sich an jedem Montag- und Mittwochmorgen Heerscharen Camcorder-bewehrter Europäer ein, die das exotische Schauspiel für den heimatischen Bildschirm festhalten wollen. Ein Schauspiel ist es in der Tat, doch ist seine eigentliche Bühne nicht da, wo sie die eifrigen Dokumentarfilmer vermuten. Ihr eigenes Handeln nämlich ist es, das viel eher einem Spektakel gleicht als das gleichmütige Agieren des Orchesters, und manchmal fragt man sich, wer denn da wem ein exotisches Schauspiel vorführt, wer Akteur, wer Zuschauer ist. Nicht alle der eiligen Gäste machen sich die kleine Mühe, ihre Schuhe auszuziehen – wie es die indonesische Etikette gebietet –, ehe sie den Pavillon betreten, unter dessen Dach das Orchester probt. Und nur wenige wissen offenbar, dass es einem Affront gleichkommt, seinem Gegenüber, also in diesem Fall den ehrwürdigen betagten Instrumentalisten und Vokalistinnen, die nackten Fusssohlen entgegenzustrecken. Aber sitzend können ohnehin längst nicht alle Besucher die überaus gelassene musikalische Prozedur ertragen. In dichten Trauben drängen sie sich dicht an die Musiker heran und gehen in ihrem Eifer, den schönsten *close up* eines der fremden Instrumente oder seines Spielers zu erhaschen, so weit, auch störende

Gegenstände, die sich dem filmischen Blick entgegenstellen, kurzerhand beiseite zu schieben. Unbekannt ist ihnen auch die indonesische Selbstverständlichkeit, dass jüngere Menschen ihr Haupt nicht über das eines Alten zu erheben haben – so wie es die selbst schon nicht mehr ganz jungen Sängerrinnen des Ensembles vorführen, die kauern die Bühne betreten, um sich nicht über ihre älteren sitzenden Kollegen zu erheben. Die Touristen schert's wenig. Ungeniert recken sie ihre Kamera-maskierten Häupter direkt über die ehrwürdigen Palastmusiker, die bei allem Gleichmut ob solcher Rüpelhaftigkeit doch schon einen bösen Blick oder ein vernehmliches Zischen nicht unterdrücken können. Da überrascht es dann auch nicht weiter, dass nur die wenigsten der auf Maximierung farbenprächtiger Tableaux bedachten Amateur-Cinematographen länger als fünf Minuten am Ort des Geschehens verharren. Denn da «passiert» in der Musik doch einfach zuwenig, um die Aufmerksamkeit über ein erstes Aha-Erlebnis hinaus zu fesseln. Die Musik des Palastorchesters von Yogyakarta hat lange Weile, und für die ist keine Zeit im dichtgedrängten Stundenplan des Fernostreisenden.

Der flüchtige, besitzergreifende Blick statt des geduldig aufnehmenden Ohrs, «Kultourismus» als moderne Form der Barbarei: der hässliche Europäer in Aktion. Für mich ist dieser Reiseeindruck zur visuellen Chiffre des westlichen Umgangs mit nicht-westli-

cher Kultur geworden, Sinnbild einer Mentalität, auf die auch heute noch das Etikett «kolonialistisch» passt. Ein hartes Wort, und die Einwände sind schnell bei der Hand. Wer wird denn die rüpelhafte Tolpatschigkeit einiger abendländischer Barbaren zum Symbol des Ganzen aufwerten! Hat sich denn nicht unser Umgang mit anderen Kulturen in den letzten Jahrzehnten grundlegend gewandelt, ist nicht eurozentrischer Hochmut globaler Toleranz und neugieriger Offenheit für das Fremde gewichen? Schütteln wir multikulturell aufgeklärten Zeitgenossen nicht kollektiv den Kopf über den Dünkel der Musikforscher früherer Zeiten, die sich über «ein paar mangelhaft gebohrte Pfeifen aus Indonesien» oder die «fragwürdigen Gesangsleistungen farbiger Weiber» mokierten? Zeugt die Fülle multikultureller Musikfestivals und Radioprogramme, der rege Import von Platten authentischer nicht-westlicher Musiken aus Alaska oder Zaire, das reiche Angebot an Workshops über afrikanisches Djembe-Spiel oder australisches Didgeridoo-Blasen nicht von einem ästhetischen Umdenken, das nachgerade an Selbstverleugnung der eigenen Kultur grenzt?

Sicher, wir schreiben nicht mehr das Jahr 1904, als Hugo Riemann im Vorwort des ersten Bandes seines *Handbuchs der Musikgeschichte* die oben zitierten Urteile über nicht-westliche Musiken abgab. Und dennoch ist es meiner Meinung nach nicht nur legitim, sondern auch höchst notwendig, beim Umgang des Westens mit jenen Musiken, die so gern pauschal als «aussereuropäisch» bezeichnet werden, von kolonialistischen Strukturen zu sprechen. Und da darf man ruhig auf den Wortsinn der Kolonialismus-Definition rekurrieren, wie ihn aktuelle Lexika bieten. Als «wirtschaftliche Expansion, die in Form politischer Beherrschung einer unterlegenen Kultur abgesichert wird», wird Kolonialismus dort beschrieben – wozu in Bezug auf unser Thema eigentlich nur hinzuzufügen wäre, dass zur politischen Beherrschung natürlich auch die kulturelle zählt. Denn was hätte sich, fokussiert man's aufs Musikalische, schon geändert? Nicht-westliche Musiken anno 1994: Das sind billige Ressourcen, Kolonialwaren eben, die dem westlichen Konsumenten ein angenehmes aurales Prickeln verursachen, ganz, wie der tropische Pfeffer die Schleimhäute reizt; Rohstoffe, über deren technische Weiterverarbeitung und Distribution im Westen entschieden wird, der allein federführend ist, was die akustischen Handelsbeziehungen betrifft. Nur eines unterscheidet

diese neuzeitliche Form des Kolonialismus von der historischen: Der christliche Missionsgedanke spielt in ihm keine Rolle mehr. Im Gegenteil: Die Spiritualität nicht-westlicher Kulturen, wie sie sich nicht zuletzt in ihrer Musik artikuliert, ist nicht mehr verhasstes Heidentum, sondern selbst zum Rohstoff geworden, von dem parasitär ein ganzer westlicher Industriezweig namens New Age lebt.

Wem gehört die Musik?

Die globalen musikalischen Besitzverhältnisse sind heute klarer denn je. Im Zuge der allgemeinen wirtschaftlichen Konzentrationsprozesse sind nur wenige musikalische Grossunternehmen verblieben – Sony/Columbia/CBS,



Pavillon im Sultanspalast Kraton in Yogyakarta

Polygram/Philips/Deutsche Grammophon, Bertelsmann/RCA, WEA (Warner-Electra-Atlantic) usw. –, die über nationale Dependancen und Sub-Labels den überwiegenden Anteil globaler musikalischer Produktion und Distribution kontrollieren. Und ob des gestiegenen westlichen Interesses an nicht-westlichen Klängen ist in den letzten Jahren eben auch jene Musik in den Hörbereich der Konzernstrategen gerückt, die zuvor als regionale Randerscheinung ignoriert wurde. Der Afrika- und latin-Boom auf dem Tonträger-Markt beweist es: Die Grossen des westlichen *music business* haben es noch immer verstanden, die Nachfrage nach musikalischer Exotik in ihrem Sinn zu kanalisieren. Wegbereiter zum Portemonnaie westlicher Hörer sind dabei Megastars wie David Byrne und Paul Simon, die – ob aus genuiner Begeisterung oder künstlerischer Ratlosigkeit, sei dahingestellt – ihre eigenen Produktionen und Tourneen der letzten Jahre zu *show-cases* für nicht-westliche Musiker und Musikgruppen machten. Dementsprechend bestimmt sich das westliche Interesse am musikalisch Fremden durch seine

Sanktionierung durch die eigenen Stars: Die deutschen Konzerte der afro-brasilianischen Trommelgruppe *Olodum* vom Herbst 1992 standen unter dem Gütesiegel «bekannt durch Paul Simons *Rhythm of the Saints*».

Immer wieder zeigt sich dabei, dass die Kontrolle der musikalischen Besitzverhältnisse nicht von der Kontrolle über die Technik zu trennen ist. Denn unter diesem Gesichtspunkt entlarvt sich die so gern beschworene «Gemeinsamkeit» interkulturellen Musikmachens allzu oft als strikte Hierarchie: Dort der mächtige westliche Produzent als konzeptuelles *mastermind* und Verfügung über die technischen Produktionsmittel – dort der «Exot», der sich gutwillig, neugierig oder auch in der berechtigten Hoffnung auf Gewinn an Prestige und Einkommen auf das Abenteuer einlässt, der seine musikalische Ware anbietet, ohne zu wissen, was qua Technik aus ihr wird. Hören wir, wie der Keyboardspieler, Dirigent und multimediale Schaumschläger Eberhard Schoener den Entstehungsprozess seiner LP *Bali Agung* beschreibt – einer Platte, in der Gamelan-Texturen zum willkürlich ein- und ausgeblendeten Dekor einer diffusen pseudo-minimalistischen Elektronik-Klangtapete degradiert werden: «Viele Stunden, Tage und Wochen lang lauschten meine Freunde und ich in der Residenz von Prinz Agung Raka den meisterlichen Vorführungen der Gamelanmusiker. Sie hörten meiner Musik mit grosser Ruhe

und Selbstbeherrschung zu, als sei es nicht das erste Mal, dass sie elektronische Musik hörten. [...] Und wir wurden Freunde und spielten zusammen, als hätten wir das schon immer getan. Ich leitete ihr Orchester und lernte, mit ihnen zu improvisieren. Ich wurde ihr Nadi, ihr Zauberer. [...] Das wahre Bali eröffnete sich uns, ganz langsam und scheu. So wurde die ‚andere Zeit‘ zur Wirklichkeit für uns, und erst dann konnte Bali Agung beginnen.» Kurz: Synthesizer statt bunter Glasperlen; Schoener kam, hörte und siegte. Erst durch Schoeners Elektronik kam das «wahre» Bali akustisch zu sich selbst, und erst durch Schoener wurde dieses «wahre Bali» zur Ware Bali: *All compositions by Eberhard Schoener*, so steht es in unerfreulicher Eindeutigkeit auf dem LP-Cover.

Mehr Verständnis für die musikalischen Beiträge seiner nicht-westlichen Partner hatte zweifellos der New Yorker Trompeter und Elektronik-Experte Jon Hassell, der 1988 eine Platte mit der Perkussionsgruppe *Farafina* aus Burkina Faso einspielte. Doch auch wenn die Konturen der von *Farafina* entwickel-

ten Stücke in *Flash of the Spirit* – so der Name der Platte – erkennbar bleiben: die *hybrid compositional form*, die *electronic musical superstructure*, in die diese Vorlagen gekleidet werden, die Bearbeitung, die *final mix decisions* und das allentscheidende *record concept*: all dies, was offenbar aus dem Getrommel der Afrikaner erst ein zeitgemäßes Ethno-Medienkunstwerk macht, ist – so entnimmt man der Plattenhülle – Werk des New Yorkers Jon Hassell, der dann auch mit dem Etikett *Fourth World Music* gleich eine griffige Formel für solche westliche Veredelung nicht-westlicher Klänge anbietet. Wer die Technik hat, hat das Sagen.

Ob die afrokubanischen Priester, die südafrikanischen Township-Musiker, die kolumbianischen Musiker, die der englische Produzent Malcolm McLaren auf seiner LP *Duck Rock* mit Disco-Rhythmen und Scratch-Geräuschen zu einem Hightech-Kultureintopf verrührte, Einfluss auf das Produkt hatten? Gutmütig mag man solche Ethno-Disko-Mixturen als Reklame für die nicht-westlichen Originale interpretieren, nach dem fragwürdigen Motto: Wer den Verschnitt goutiert, wird dann auch nach den Originalen greifen. Doch auch diese musikalische «Entwicklungshilfe» funktioniert nach dem zynischen Motto: Brot für die Welt – aber die Wurst bleibt hier. Als Komponisten sämtlicher Titel werden – wen wundert's – McLaren und sein Koproduzent Trevor Horn genannt. Oft weiss man nicht, was man mehr beklagen sollte: Die finanzielle Enteignung, die solcher freier Welthandel mit akustischen Warenproben bedeutet, oder die künstlerische Entmündigung – so etwa, wenn die subtile Melismatik und höchste rhythmische Differenzierung der libanesischen Sängerin Dunya Yusin, von einer musikethnologischen Platte kopiert, in Brian Enos und David Byrnes Kultplatte *My Life in the Bush of Ghosts* von heulenden E-Gitarren und brachialen Drum-Sounds verschüttet werden. Aber nicht allein in der Konfrontation traditioneller oder neo-traditioneller nicht-westlicher Musiken und westlicher Producer-Mentalität kommt es zu derartiger wirtschaftlicher und ästhetischer Kolonialisierung. Selbst da, wo das nicht-westliche Ausgangsprodukt schon das einer hochtechnisierten industriellen Metropolenkultur ist, meinen die Herren über globale Distribution noch künstlerisch eingreifen zu müssen, um das exotische Produkt «weltmarktfähig» zu machen: abzulesen an Produktionsbedingungen mancher Afro-Pop-Platten, die – ungeachtet des Vorhandenseins modernster Technologie in den westafrikanischen Grossstädten – auf Wunsch der westlichen Produzenten in europäischen oder amerikanischen Studios unter westlicher Regie eingespielt werden; abzulesen auch an neueren Platten brasilianischer Stars wie Caetano Veloso oder Marisa Monte, die erst durch künstlerische Supervision eines New Yorker Produzenten zu global verkäuflichen Markenartikeln geadelt werden mussten

– als wären Künstler dieses Kalibers nicht in der Lage, die technische Umsetzung ihrer musikalischen Vorstellungen selbst zu überwachen.

Schnellschuss oder Synthese

Der musikalische Kolonialwaren-Markt ist einer der flüchtigen Reize. So wie die Lebensmittelabteilungen unserer Warenhäuser in schneller Folge immer buntere exotische Früchte anpreisen, liegt auch im Musikalischen der Reiz im Neuen, Unbekannten – eine Ungeduld, die mitunter musikalisch groteske Formen annimmt: etwa auf Andreas Vollenweiders LP *White Winds* von 1984, auf der innerhalb weniger Minuten im multikulturellen Staffettenlauf indonesische Metallophone, chinesische Mondlauten, (pseudo-)indische

ler Musiken voraus – und die ist leider nicht im Instant-Verfahren zu haben. Der lange Lernprozess, in dem in vielen nicht-westlichen Kulturen, vielfach in direkter oraler Tradierung von Meister zu Schüler, nicht nur musikalische Strukturen, sondern auch die damit assoziierten semantischen, teils metaphysischen Inhalte überliefert werden, lässt sich nicht simulieren, und die New-Age-Musikphilosophen, die interkulturelle Unterschiede als nur belanglose Akzidentien einer im Kern identischen Weltmusik hinwegklären, das essentiell Andere im Handstreich ent-fremden wollen, predigen – bewusst oder unbewusst – ästhetische Respektlosigkeit und künstlerischen Leichtsinn – Leichtsinn, wie er beispielsweise in den letzten Jahren auf diversen Jazz-



Gamelan-Orchester in einem balinesischen Dorf

Saiteninstrumente und karibische Reggae-Rhythmen am Hörer vorbeirasen – bis die schmeichelnden Harfenklänge Vollenweiders, unterlegt mit westlichen Pop-Texturen, den Hörer wieder in die sichere musikalische Heimat zurückgeleiten. Kein Wunder, dass diese Ästhetik des ephemeren Ohrenkitzels auch dort dominiert, wo – selbstverständlich «gleichberechtigte» – Kollaborationen westlicher und nicht-westlicher Musiker annonciert werden. Der indische Perkussionist Trilok Gurtu, seit den späten siebziger Jahren in der Bundesrepublik heimisch und seitdem ein gerne gesehener Gast bei Multi-Kulti-Projekten, wusste schon, wovon er sprach, als er unlängst in einem Rundfunkinterview den Mangel wirklicher musikalischer Kommunikation bei den meisten dieser Projekte kritisierte. Allzuoft wurde er in die Rolle des Ethno-Koloristen gedrängt, der belanglose Produktionen mit einem hübschen exotischen Dekor versehen sollte, und allzu selten hatte er den Eindruck, dass seine westlichen Partner die Bedeutung seiner Beiträge überhaupt verstanden. Aber ein solches Verstehen setzte eben den gemeinsamen Background einer intimen Kenntnis indischer traditionel-

Festivals in Gestalt hastig zusammengeschusterter, oft genug eher von Veranstaltern als von Musikern inszenierter «Jazz meets...»-Projekte zu bestaunen war. Da hiess es meist eben doch Eintopf statt Dialog des Differenten – ein Dialog, der eben nicht nur vom kleinsten gemeinsamen Nenner (der sich natürlich immer finden lässt) handeln müsste, sondern auch von den Unterschieden und Inkommensurabilitäten.

Immer schön exotisch bleiben!

Das fade Spiel der inszenierten Synthesen, des imperialistischen Kulturklaus westlicher Musiker, Produzenten, Impresarios und Marktstrategen durchschauen inzwischen so manche sensible europäische und amerikanische Mitmenschen. Ihre Parole lautet: weg von Ethno aus zweiter Hand, hin zu den Originalen, zum Echten, Ursprünglichen. So verständlich diese Reaktion ist, so leicht kann sie dazu führen, dass man eine krude Form von musikalischem Kolonialismus mit einer lediglich subtileren Variante vertauscht. Die gibt sich dort zu erkennen, wo diese westlichen Liebhaber des Authentischen allergisch auf solche musikalische «Verunreini-

gungen» reagieren, die nicht westliche Zutat sind, sondern von nicht-westlichen Musikern im Prozess der unvermeidlichen Auseinandersetzung mit der omnipräsenten westlichen Kultur selbst verursacht werden. «Immer hübsch exotisch bleiben!», so lautet, überspitzt formuliert, der Appell jener Connaisseurs, die nicht-westlichen Musikulturen eine museale Statik verordnen wollen, welche sie wohl nie hatten.

Es gibt in vielen Fällen zweifellos gute ästhetische Gründe, die Veränderung traditioneller nicht-westlicher Musiken unter dem medialen Ansturm des Westens als Verlust zu interpretieren. Doch steckt hinter dem Wunsch nach der Bewahrung des Fremden als Fremdes oft genug ein Akt der Projektion: Das andere, Fremde, wird als das erlebt, in dem jene Werte überleben, die man in der eigenen Kultur vermisst. So werden nicht-westliche Musiken in manchmal erschreckender Pauschalierung als «intuitiv», «körperbetont», «sinnlich» beschrieben, unangekränkt von westlicher Ratio und Reflexion. Da wird die kulturelle Welt in Zonen des Intellekts und der Körperlichkeit dividiert, werden Strukturbewusstsein und Rhythmusgefühl genau lokalisiert. Dass etwa die Freunde afrikanischer Musik, die da den afrikanischen Musiker zum rhythmuserfüllten Triebmenschen stilisieren, nur unter positiven Vorzeichen jene rassistischen Klischees weitertragen, die seit Jahrhunderten einer differenzierten Betrachtung afrikanischer Kreativität entgegenstehen, ist ihnen meist selbst nicht bewusst, wird aber dann schlagartig klar, wenn man sieht, wie negativ in den westlichen Medien schwarze Musiker bewertet werden, deren Interessen von denen divergieren, die das Klischee Musikern schwarzer Hauptfarbe zuschreibt: Sie sind, so wird ihnen bedeutet – seien sie nun afrikanische Komponisten Neuer Musik oder komponierende afroamerikanische Musiker aus dem Jazzmilieu –, in fortschrittsgläubiger Naivität westlichen Denkmustern aufgesessen und sollten besser schnellstens zu ihren *roots* zurückkehren: Neger, trommle, denke nicht!

So ist es auch zu verstehen, dass selbst auskomponierte Streichquartettsätze afrikanischer Musiker, wie sie auf der *Pieces of Africa*-CD des Kronos-Quartetts enthalten sind, in einer Weise vermarktet werden, als handele es sich quasi um Naturlaute aus der afrikanischen Savanne: Im Begleittext zur CD ist zwar ausführlich von afrikanischen Vogelstimmen, dem primitiven Wasserrad, von Trommeln und Ritualen die Rede, aber nirgends davon, dass fast alle der hier vertretenen Komponisten ihre afrikanische Heimat vor vielen Jahren mit einem US-amerikanischen Wohnsitz vertauscht haben, dass viele von ihnen an westlichen Universitäten studierten oder nun dort lehren. Dieses selektive Schweigen ist kein Zufall. Denn lenkte man die Aufmerksamkeit auf dieses Faktum, so würde ja schlagartig deutlich, dass es ja eben nicht das «echte», «gute» Afrika ist, das sich hier

musikalisch äussert. Der kommerzielle Erfolg der «*Pieces of Africa*» zehrt von der Suggestion einer Authentizität, die in Wahrheit eine vielfach gebrochene ist: vom Handel mit der Illusion.

Medium und Message

Nahe liegt da der Einwand, dass es doch in der Wüste des allgegenwärtigen eurozentrischen Musik-Kolonialismus seit einigen Jahren Oasen kultureller Gleichberechtigung gebe: etwa dort, wo auf den unter dem Etikett WOMAD (*World of Music, Arts and Dance*) veranstalteten internationalen Festivals nicht-westliche Musiken ohne jegliche künstlerische Bevormundung präsentiert werden. Der Einwand ist berechtigt – und trägt doch nicht allzu weit. Denn selbst da, wo nicht-westliche Musik künstlerisch unbeeinträchtigt über westliche Bühnen geht, stimmt ihr Kontext nicht mehr. Viele der da einem staunenden und fraglos interessierten Publikum dargebotenen Exotika sind funktionale Musiken – Musiken, deren Bedeutung sich nur durch ihren rituellen, zeremoniellen, metaphysischen Kontext erschliesst. Und der lässt sich nicht transportieren oder simulieren. Was hat der Soundtrack karibischer Voodoo-Zeremonien auf einer europäischen Konzertbühne zu suchen? Was bedeutet die ekstatische Inbrunst sufistischer *Qawwali*-Gesänge bei einem multikulturellen Freiluftspektakel, dessen buntes *laisser-faire* von den *Come Together*-Parolen eines Tabakmultis finanziert wird? Solche Absurditäten, solche eklatanten Widersprüche zwischen Kunst und Kontext deuten auf kaum zu überwindende Inkompatibilitäten zwischen Musik und Medium hin: Im multikulturellen Potpourri eines Weltmusikfestivals werden die individuellen Musiken zu austauschbaren Programmpunkten. Sind die Musiken nur «fremd», «interessant», womöglich noch «authentisch», so werden sie im einzelnen doch gleichgültig, so verschwindet die Aura der einzelnen Musikkultur, ihr Gefüge kultureller, ritueller, religiöser Konnotationen, der geistige Überbau der akustischen Strukturen. Das mag in einer säkularisierten westlichen Musik, in der es allein um das «Interessante» der Musik oder ihrer Präsentation geht, keine Rolle spielen. Für viele nicht-westliche Musiken bedeutet es die Negierung ihrer *raison d'être*, ihrer Substanz – und damit ihr Todesurteil. Nur die klingende Hülle bleibt.

Gute Absichten und ihre Folgen

Gute Absichten allein genügen nicht, um aus der neokolonialistischen Falle zu entkommen. Paradoxerweise kann man beobachten, dass gerade manche multikulturelle Musikprojekte, die als Ansätze zu einer Überwindung von Kolonialismus und Rassismus gedacht sind, unfreiwillig zu Manifestationen kolonialen Umgangs mit nicht-westlicher Musik werden. Ein aktuelles Beispiel: Unter dem Slogan *We Are One* wollte unlängst eine im norddeutschen

Oldenburg beheimatete Musikerinitiative ein musikalisches Zeichen gegen die Ausländerfeindlichkeit und Diskriminierung von Immigranten in der Bundesrepublik setzen. Musikerinnen und Musiker aus Deutschland, Kamerun, Ghana, Peru, aus den USA, der Türkei, Jamaika, Kanada, Grossbritannien und dem Iran, die in interkulturellen Musikgruppen Nordwestdeutschlands mitwirken, wollten mit einem CD- und Festival-Projekt ihr Interesse an einem lebendigen multikulturellen Musikleben artikulieren, das Vertretern aller Kulturen gleiche Möglichkeiten der Entfaltung bietet. Publikums- und medienträchtiges Aushängeschild dieses noblen und mit bewunderswertem ideellem, zeitlichem und finanziellem Einsatz betriebenen Unterfangens ist eine von den Musikern gemeinsam erstellte CD, die Beiträge diverser multikultureller Gruppen enthält und damit ein klingendes Plädoyer für friedliche Koexistenz sein will. Der Titelsong *We Are One* soll das musikpolitische Motto akustisch formulieren: In ihm sind alle fünfzig beteiligten Musiker vokal und instrumental vertreten. Fragt sich nur wie. Beherrscht wird das in der *Dance Mix*-Fassung über siebenminütige Stück von harten Hip-Hop-Maschinen-Beats, die die Musik in ein unentrinnbares rhythmisches Raster pressen. Man will ja schliesslich, so die von den Initiatoren bekundete Intention, dass der Titel im Radio gespielt wird. Über dieser soliden Grundlage erklingt, kollektiv gesungen, der versöhnliche *We Are One*-Chorsatz. Dazwischen eingestreut sind, als akustische Belegexemplare des interkulturellen Hintergrunds und manchmal eher zu ahnen als genau auszumachen, miniaturisierte Schnipsel nicht-westlicher Provenienz: nahöstliche Saitenklänge, orientalische Gesangsmelismen, unlokalisierbare, doch zweifellos exotische Streicher- und Flöten-Sounds. Man hört es: Die künstlerischen Köpfe des Projekts, einige junge, übrigens ausnahmslos deutsche Musiker, haben die Balance zwischen fein dosierter Exotik und *airplay*-Tauglichkeit zweifelsohne genau austariert. Fragt sich nur, ob mit diesem voraus-eilenden Gehorsam gegenüber den musikalischen Usancen der aktuellen Pop-Charts nicht der Bock zum Gärtner gemacht wurde: Exotik unterm Hip-Hop-Hammer. Ein Zufall vielleicht nur, aber ein beziehungsreicher, dass der Keyboarder George Kochbek, Koproduzent der Platte, ein ehemaliger Mitarbeiter Eberhard Schoeners ist... Das andere, Fremde, für dessen Gleichberechtigung doch da geworben werden soll, hat im *dancefloor*-Laboratorium erst gar keine Chance, in seiner Eigenart gehört zu werden. Gleichmacherei statt Emanzipation: Die Musik spricht den hehren Intentionen ihrer Urheber Hohn.

Perspektiven

Wer die Beschreibung einer desolaten Lage vorlegt, wird leicht in die Rolle gedrängt, nun auch die probaten Ant-

worten parat haben zu müssen. Solche Erwartungen müssen hier enttäuscht werden, schon deswegen, weil es absurd wäre, wenn der westliche Theoretiker den Königsweg aus dem kolonialistischen Dilemma wies. Antworten können allein die Musiker. Eines scheint jedoch wahrscheinlich: Diese Antworten werden nicht aus der Herrscherperspektive kommen. Westlichen Musikern fällt es offenbar schwer, ihre eigenen kolonialistischen Verhaltensmuster zu reflektieren – und selbst dort, wo Ansätze dazu erkennbar sind, sorgen – siehe Paul Simon und Peter Gabriel – die Strukturen des Musikbetriebs dafür, dass der kleine Funke von Verständnis doch wieder zum Multi-Kulti-Spektakel trivialisiert wird. Festivalveranstalter wollen grossdimensionierte «Projekte», die *executive producers* der Plattenmultis und auch die interkulturellen Dealer vieler kleinerer Weltmusik-Wellenreiter-Firmen erwarten aufregende, neue Fusions-Konzepte und hochtechnisierte Produktionsfinessen (um den unnachahmlichen PR-Jargon zu einer CD des deutschen Schlagzeugers und Elektronik-Experten Harald Grosskopf zu zitieren: «energetischer Regenwaldgroove und pilzberauschte Ethnoelektronik»). Dass in einem solchen Klima das zarte Pflänzchen des ruhigen und gleichberechtigten Dialogs kaum in angemessener Bedächtigkeit wachsen kann, leuchtet ein.

Worauf also könnte man hoffen? Hoffen kann man, so denke ich, auf kulturelle Grenzgänger: Musiker, die an der Peripherie des westlichen Kulturimperiums aufwachsen, Kultur noch vor ihrer Reduktion zum kommerziellen Spektakel erleben und erst nach ihrer Prägung durch eine relativ intakte Musikkultur in den Westen kamen. Von solchen Musikern mögen Impulse zur künstlerischen Reflexion über die Chancen und Schwierigkeiten der Begegnung westlicher und nicht-westlicher Muster des Musikdenkens erwartet werden. Hoffnung kommt da auf, wo Musiker aus nicht-westlichen Traditionszusammenhängen selbst die Partner ihrer interkulturellen Sondierungen auswählen und ihre Platten in Eigenregie produzieren – so wie der libanesische, seit längerem in der Bundesrepublik wohnende Ud-Spieler Rabih Abou-Khalil, der seine Musik unter anderem mit einem aus amerikanischen Jazzmusikern und einem südindischen Perkussionisten besetzten Ensemble realisiert. Hoffnung besteht in der Begegnung kultureller Grenzgänger, die ohne die Regie des Grossen Konzeptionators zum musikalischen Austausch zusammentreffen – einem Austausch, wie er beispielsweise im Trio *Codona* praktiziert wurde, dem der weitgereiste Free-Jazz-Trompeter Don Cherry, der amerikanische Musikethnologe Colin Walcott und der brasilianische Perkussionist Nana

Vasconcelos angehörten: drei Menschen, die alle ihre musikkulturelle Heimat verlassen hatten und gelernt hatten, nicht auf dem Eigenen zu beharren, sich dem anderen zu öffnen und ihm ruhig zuzuhören. Dort, wo – selten genug – auf Seiten des westlichen Partners tatsächlich jene intime Kenntnis der anderen Kultur vorhanden ist, die den Dialog über das Stammeln in einem rudimentären musikalischen Esperanto erhebt: wie auf einer Platte, die der indienervahrende Gitarrist John McLaughlin mit Zakir Hussain und Hariprasad Chaurasia, zwei Virtuosen traditioneller indischer Musik, und dem norwegischen Saxophonisten Jan Garbarek einspielte. Oder dort, wo die verschiedenen Kulturen ohnehin durch



Tanzorchester Bharhut (Indien)

ihre Geschichte so viele Berührungspunkte haben, dass es an musikalischem Gesprächsstoff nicht fehlt – so, wenn der tunesische Ud-Spieler Anouar Brahem und sein trommelnder Landsmann Lassad Hosni mit zwei Vertretern verschiedener türkischer Musiktraditionen musizieren: dem Nay-Bläser Kudsi Erguner, der die sufistische Derwisch-Musik repräsentiert, und dem Zigeuner-Klarinettenisten Barbaros Erköse. Bezeichnend wohl, dass bei keinem der genannten Beispiele der Machtfaktor Technik anders als in der Gestalt moderner Aufnahmeverfahren ins Spiel kommt: keine Mehrspurmontagen, keine Live-Elektronik, keine Verfügung über gesampelte Klangproben. In solchen ruhigen, intimen, unforcierten, selbstbestimmten wechselseitigen Lernprozessen steckt die Saat eines musikalischen Verhaltens, das kolonialistische Barrieren des Verständnisses wenn nicht niederreißen, so doch durchlässiger gestalten könnte.

Postskriptum

Gerade, als ich diesen Text fertigstelle, bringt mir die Post eine Broschüre der *Sony Music* ins Haus. Ein buntes Foto vom immergrünen Regenwald lässt tropische Musikgenüsse erwarten. In der Tat: «*Deep Forest* ist ein tanzbarer Traum», so lese ich da, «Der Traum

vom Einklang, von Harmonie. Michel Sanchez und Eric Mouquet haben diesen Traum vorgeträumt. Den beiden französischen Komponisten ist es gelungen, eine universelle Sprache zu schaffen, die weit davon entfernt ist, sich in die Schublade der sogenannten ‚Aussereuropäischen Musik‘ einzureihen. Moderne, tanzbare Grooves bilden das Gerüst einer Musik, die sich jenseits aller Kategorien bewegt – Musik, die die Seele berührt.» Aber auch dieses universelle Seelenlabial, das mittels segensreicher Grooves aus französischer Feder dem Ghetto der aussereuropäischen «Schublade» entflieht, kommt nicht ganz ohne «echt exotische» Spurenelemente aus – in homöopathischer Dosierung, versteht sich. Denn, so belehrt uns der *Sony*-Werbetexter weiter: «Hugo Zemppe und Shima Aron sind Musikwissenschaftler der UNESCO. Fast 30 Jahre lang waren sie in Afrika unterwegs und haben die Stimmen unterschiedlichster Kulturen eingefangen. Sie besuchten Pygmäen und Eingeborenenstämme in Ghana, Kamerun, Burundi und Senegal und zeichneten ihre Gesänge auf. Diese Originalaufnahmen wurden gesampelt und bilden zusammen mit der Musik ein Gespann, das verzaubert. *Deep Forest* ist geprägt von der Weisheit der Naturvölker, faszinierend und voller Kraft.» Auch wenn man einmal von der feinsinnigen Differenzierung zwischen den Gesängen der Eingeborenen einerseits und «Musik» andererseits absieht: Afrikanische Musik als würzende Prise im Regenwaldgroove *made in France*, das Fremde als Dekor des Eigenen, das zum Universellen überhöht wird, das Öko-Zeitgeist-Thema «Regenwald» als durchsichtiges Motiv einer Falschmünzerei, die die Sehnsucht nach dem Bewahren des Natürlichen mit der laborproduzierten Fälschung bedienen will – es sieht ganz danach aus, als seien noch längst nicht alle Varianten des musikalischen Kolonialismus durchgespielt, als sei der aktuelle Stand des musikalischen Kolonialismus kein Endstand, sondern nur ein Zwischenstadium.

Peter Niklas Wilson

Schallplattenhinweise

- Eberhard Schoener: *Bali Agung* (1980); Celestial Harmonies Cel 002
- Jon Hassell: *Flash of the Spirit* (1988); Intuition No. 9 (EMI 1C 066-7 91186)
- Malcolm McLaren: *Duck Rock* (1983); Charisma 810 432
- Brian Eno/David Byrne: *My Life in the Bush of Ghosts* (1980); Virgin 207 963-620
- Caetano Veloso: *Circulado* (1991); Philips 510 639-2 (produziert von Arto Lindsay)
- Andres Vollenweider: *White Winds* (1984); CBS 26195
- Kronos Quartet: *Pieces of Africa* (1992); Elektra Nonesuch 7559-79275-2
- We Are One: *We Are One* (1992); Leffi Records LR 510-3
- Rabih Abou-Khalil: *Bukra* (1988); MMP 170889-CD
- Codona: *Codona 3* (1982); ECM 1243
- Zakir Hussain: *Making Music* (1986); ECM 1349
- Anouar Brahem: *Conte de l'incroyable amour* (1992); ECM 1457