

Mozart, Sting und Marsimoto – zur Bedeutung klanglicher Repräsentationen des ‚Orient‘ in ‚west- licher‘ Musik

Susanne Binas-Preisendörfer

Susanne Binas-Preisendörfer studierte in den 1980er Jahren Musik- und Kulturwissenschaft an der Berliner Humboldt-Universität. ‚Klassisch‘ sozialisiert (Flötenmusik Bachs), gesellte sie sich Mitte / Ende der 1980er Jahre zu den *anderen Bands* des Ostberliner Offgrounds, tourte mit *Der Expander des Fortschritts*, nahm zwei Tonträger und Hörspiele auf, bevor sie sich seit den 1990er Jahren (nach der Geburt ihres Sohnes) als Kulturveranstalterin, Kulturpolitikerin und Kulturberaterin (2003-2007 Sachverständige in der Enquete-Kommission *Kultur in Deutschland* des Deutschen Bundestages) einen Namen machte. Von 1995 bis 2001 kehrte sie als Postdoktorandin (DFG) und Assistentin (Habitationsprogramm der VW-Stiftung) zurück zum *Forschungszentrum Populäre Musik* der Humboldt-Universität, arbeitete anschließend als freie Autorin und Dozentin und ist seit 2005 als Universitätsprofessorin für Musik und Medien an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg tätig. Zu ihren Schwerpunkten in Forschung und Lehre gehören die Themen Theorie und Geschichte mediatisierter Musik- bzw. Kulturformen, Musik und Globalisierung, Musik und Migration, Jugendkulturen und populäre Musik, Kultur- und Kreativwirtschaft.

In seiner aufsehenerregenden Schrift *Orientalism* prangerte der 1935 in Jerusalem als Kind palästinensischer Christen geborene Edward Said das Bild des Westens vom ‚Orient‘ als zutiefst einseitig und diskriminierend an (vgl. Said 2010 [1978]). In der Aufarbeitung literarischer Traditionen des Westens formulierte er Ende der 1970er Jahre die These, dass das Bild des Orients, wie wir Mitteleuropäer_innen es kennen, von den sogenannten Orientalisten im 18. und 19. Jahrhundert konstruiert wurde, um sich selbst davon abgrenzen zu können. Ziel dieser Konstruktion, so Said, sei es, einen Gegensatz zum Eigenen als Rechtfertigung des europäischen Kolonialismus zu schaffen. Said schrieb,

„dass man den Orientalismus als Diskurs auffassen muss, um wirklich nachvollziehen zu können, mit welcher enorm systematischen Disziplin es der europäischen Kultur in nachaufklärerischer Zeit gelang, den Orient gesellschaftlich, politisch, militärisch, ideologisch, wissenschaftlich und künstlerisch zu vereinnahmen – ja, sogar erst zu schaffen“ (Said 2010: 11 f.).

Damit gehörte Said zu den ersten Wissenschaftler_innen, die darauf Wert legen zu betonen, dass die Interessen derjenigen, die einen bestimmten wissenschaftlichen Zusammenhang erforschen, den Blick und die Wissensproduktion zum ausgewählten Gegenstand immer auch maßgeblich mit beeinflussen. Auch in dieser Hinsicht gilt Saids *Orientalismus*-Schrift ähnlich wie Foucaults *Archäologie des Wissens* (Foucault 1969/2002) heute als ein ‚Klassiker‘ der Wissenschafts- und Kulturgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts.

Angesichts der seit Jahrhunderten stattfindenden Austauschprozesse – insbesondere motiviert durch vielfältige Handelsbeziehungen und -wege – zwischen dem sogenannten Orient und dem sogenannten Okzident muss man sich fragen, warum und in wessen Interesse die Konstruktion der von Said angemahnten starren Gegenüberstellung erschaffen wurde und auch heute noch bekannt ist. Ist es vor allem die von Said fokussierte Rechtfertigung von Macht und Protektionismus, die in der Lust am Exotischen als Aneignung und Vereinnahmung des Fremden erscheint? Welche Rolle spielen in diesem Prozess künstlerische Arbeiten und Werke? Welche Rolle spielten alltägliche kulturelle Praktiken? Wer und was haben dazu beigetragen, dass die so entstandenen bzw. imaginierten Bilder und auch Klänge von offensichtlich immenser Beharrlichkeit und Langlebigkeit sind? In welchen sozialen und ökonomischen Zusammenhängen stehen die Protagonist_innen dieser Prozesse? Vor welchen kulturellen Erfahrungshintergründen rücken sie orientalistische Motive, Bilder oder Klänge ins Zentrum ihrer Werke, Stücke, Songs und Arbeiten? Welche Rolle spielen die Erwartungshaltungen des Publikums?

Saids Untersuchungsbasis bildeten v. a. literarische Werke – insbesondere Reisebeschreibungen – des 18. und 19. Jahrhunderts. Wie stellt sich die von ihm angemahnte Situation für die verschiedenen Akteur_innen des Kulturprozesses in postkolonialen Zeiten angesichts gesellschaftlich ungelöster Probleme aktueller Migrationsprozesse, die auch eine Folge des europäischen Kolonialismus sind, einerseits und der nahezu umfassenden Verfügbarkeit kultureller Artefakte (inklusive Klänge) aus allen Regionen und Zeiten der Welt andererseits dar?

Aus schriftlichen Äußerungen Edward Saids ist bekannt, dass er als kleiner Junge ein Konzert der arabischen Sängerin Umm Kalthoum als ästhetisch höchst unbefriedigend, gleichwohl als etwas Faszinierendes in Erinnerung behielt:

„Und weil ich aufgrund meiner vorwiegend abendländischen Erziehung an ein Ethos der Produktivität, eines ständigen Hürdennehmens gewohnt war, konnte ich mit der von Umm Kalthoum praktizierten Kunst- richtung damals wenig anfangen“ (Said 1995: 128 f.).

Said war in Kairo mit ‚westlicher‘ Musik aufgewachsen. Früher Klavierunterricht und Opernbesuche bildeten seinen Erfahrungshintergrund. Die eigene ästhetische Überforderung während des Konzerts von Umm Kalt-houm führte er auf die Fremdartigkeit der arabischen Musik zurück (vgl. Weinreich 2011).

Mit Hilfe von drei Beispielen aus dem weiten Feld der Musik möchte ich nun der Frage nachgehen, welche, warum und wie bestimmte ethnische Repräsentationen in musikalischen Formen entstehen, verwendet und welche Bedeutungen ihnen einerseits durch ihre Produzent_innen / Komponist_innen und andererseits durch das Publikum bzw. die Rezipierenden zugeschrieben wurden bzw. werden. Letzteres kann nicht eindeutig beantwortet werden, weil Bedeutung produzierende kulturelle und musikalische Praktiken im Nachhinein nicht hinreichend und umfassend rekonstruiert werden können. Der folgende Text stellt einen Versuch der Annäherung an die in den angesprochenen Beispielen wirksam gewordenen Praktiken, Verstehens- und Deutungssysteme dar. Dabei werde ich klangliche Stereotypen und Klischees des Orients im Sinne Edward Saids ins Zentrum stellen, um dann wiederum allgemeiner zu fragen, welche Bedeutung ästhetischen Stereotypen und Klischees in der Musik und ihrer Aneignung zukommt. Abschließend möchte ich erörtern, warum es sich lohnt, über Begriffe – wie beispielsweise den der Transkulturalität – zu diskutieren.

Wolfgang Amadeus Mozart:

Die Entführung aus dem Serail

Als einen musikalischen und stoffgeschichtlichen Meilenstein der Repräsentationen des Orients für das europäische Publikum kann man Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* sehen. In einem Brief an seinen Vater schrieb Wolfgang Amadeus Mozart ein knappes Jahr vor der Uraufführung am Wiener Burgtheater: „[D]er Janitscharen Chor ist für einen Janitscharen Chor alles was man verlangen kann. – kurz und lustig; – und ganz für die Wiener geschrieben“.¹

Die bereits im 8. Jahrhundert aus den ersten türkischen Nomadenstaaten Zentralasiens bekannte Militärmusik galt im 18. Jahrhundert als die Musik der Türken. Typisch für die zumeist aus unterworfenen Balkan-Christen rekrutierten Janitscharenkapellen waren Instrumente wie die „Kege-

¹ Brief vom 26.9.1781 an Leopold Mozart (zit. n. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg 1963: 163).

loboe (*zurna*), Messingtrompete (*boru*), Beckenpaar (*zil*), Zylindertrommel (*davul*), Kesselpauken (*nakkare*) und Schellenbaum (*cagana*)“ (Greve 1998: 55, vgl. S.B.-P.). Ihr Klang muss für europäische Ohren damals schrill, perkussiv und lärmend gewesen sein. Die Funktion der türkischen Militärkapellen – der sogenannten *mehterhâne* – bestand ähnlich derjenigen anderer Militärkapellen darin, die eigene Truppe im Kampf zu motivieren, Takt zu geben bzw. den Kampf symbolisch zu eröffnen und ggf. nach dem Sieg zu feiern. Umgekehrt galt der fremdartige Lärm der Abschreckung und Demoralisierung der Gegner. Es muss davon ausgegangen werden, dass sowohl im Jahre 1529 als auch 1683 während der Belagerungen der Stadt Wien der für die damalige Zeit zweifellos ohrenbetäubende, weil auch unbekannte lautstarke Klang der oben genannten Instrumente als Lärm wahrgenommen wurde. Die Janitscharen-Klänge repräsentierten gewissermaßen die Bedrohung durch die osmanischen Truppen, die durch zahlreiche militärische Erfolge und das Vordringen auf dem Balkan bei den Europäern zu jener Zeit für Furcht und Schrecken gesorgt hatten. Insbesondere in der kollektiven Erinnerung Österreichs sprach man vom ‚türkischem Schock‘ (vgl. Stroh 2004).

Nach der zweiten Belagerung Wiens durch die Osmanen im Jahr 1683 reisten Janitscharenkapellen im Gefolge von Gesandtschaften in westliche Städte und standen nunmehr in einem anderen funktionellen Zusammenhang, als dies im Umfeld kriegerischer Handlungen der Fall gewesen sein dürfte. In Mitteleuropa brach damals eine regelrechte Orientmode aus. Um 1800 gehörten Objekte wie Möbel (Ottomane, Orientteppiche), Nahrungsmittel (Kaffee, Apfelsinen), Gebrauchsgegenstände (Tassen mit Henkel) oder Kleidung bzw. Stoffe (Atlas, Damast, Brokat, Chiffon) zur selbstverständlichen Grundausstattung der Aristokratie und wurden vom aufstrebenden europäischen Bürgertum begehrt (vgl. Pflitsch 2003). Schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts, angeregt insbesondere durch die Übersetzung der *Geschichten aus 1001 Nacht* durch den französischen Orientalisten und Archäologen Antoine Galland (1646-1715), avancierte der Orient zu einem sagenumwobenen Sehnsuchtsort. Insbesondere in Reisebeschreibungen, deren Autoren den ‚Orient‘ zumeist niemals gesehen hatten, wurde ein paradiesisches, von Üppigkeit, Freizügigkeit und vielerlei Annehmlichkeiten gezeichnetes Bild erzeugt und verbreitet. Orientalische Motive (Harem mit Haremswächtern, Odaliske, Basarszenen u. ä.) beeinflussten später auch die Sujets in der Malerei des 19. Jahrhunderts (Orientalismus in der Malerei, z. B. bei Frederick Arthus Brigman oder Amedeo Simonetti), tauchten in Märchen (*Der fliegende Koffer* von Hans Christian Andersen) auf oder wurden als Märchenfiguren rezipiert (*Aladin und die Wunderlampe*). Ein Porträt des Malers Johann Heinrich Schröder (1757-1812)

aus dem Jahr 1800 zeigt Königin Luise von Preußen in einer *Robe à la grecque*², die sie mit einem Musselin-Turban als extravaganten Kopfputz und einem Schal kombiniert³, getragen im Theater und angeblich auch während ihrer Begegnung mit Napoleon in Tilsit im Jahr 1807.

Das Bild vom Orient variierte je nach konkreten regionalen ‚Berührungspunkten‘ derjenigen, die es zu bestimmten Zeiten während der hier angesprochenen Jahrhunderte entwarfen. Insbesondere in Österreich waren die Fronten zwischen den Habsburgern (den Europäern) und den Osmanen deutlich spürbar. Standen in anderen Teilen Deutschlands oder in Frankreich eher der Zauber und das Paradiesische im Zentrum des Begehrens, so war das Bild des Fremden in Österreich durch mindestens zwei weitere Momente geprägt.

„Die Kombination von Lüsternheit und Gewalttätigkeit war bereits zum Paradigma des Orientalen geworden, auch wenn sich die Akzente im Laufe des 18. Jahrhunderts in Richtung des ‚Edlen Türken‘ verlagerten. Das Bild vom Erzfeind blieb jedoch trotz dieser Akzentverschiebung – zumindest im christlichen Südeuropa – als beunruhigendes Moment noch latent vorhanden“ (Betzwieder 1997/98: 50).

Neben dessen Repräsentation in musikalischen Bühnenwerken, lassen sich Belege insbesondere in den Artefakten alltäglicher kultureller Praktiken auffinden. Erinnerung sei an das Kinderlied bzw. den Kanon „C-A-F-F-E-E / Trink nicht so viel Caffee / Nicht für Kinder ist der Türkentrank / Schwächt die Nerven, macht dich blass und krank ...“ oder an ein in Wien um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert beliebtes Kinderbuch vom *Hatschi Bratschi*. Darin heißt es:

„Drin sitzt, die Pfeife in der Hand / Ein Türke aus dem Türkenland / Der böse Hatschi Bratschi heißt er und kleine Kinder fängt und beißt er / O Fritzchen, lauf davon / Sonst kommst Du in den Luftballon!“ (Ginzkey 1960 [1904]: 8 f.).

Die bunten Zeichnungen der Ausgabe von 1960 (Wiederauflage von 1904) zeigen Hatschi Bratschi als einen Turban tragenden dicken Mann, der mit weit aufgerissenen dunklen Augen und nach vorn gestreckten übergroßen

2 Das Bild (Pastell) wurde im Rahmen einer Sonderausstellung zum Leben der Königin Luise von Preußen in Schloss Paretz bei Potsdam im Jahr 2010 als Beleg für Modeeinflüsse aus Antike und Orient in der damaligen Zeit gezeigt.

3 Die Kinnbinde der Königin Luise avancierte zu einem ihrer bekanntesten Accessoires. Während Johann Gottfried Schadow das Tuch als Verhüllung einer Schwellung am Hals erklärte, wird bei einem Blick in die damaligen Modejournale deutlich, dass es damals v. a. ein beliebter Kopfputz war.

Händen die Betrachtenden zu fassen sucht. Dieses Bild bedient – vor allem in seiner Entstehungszeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts – auch antisemitische Klischees.

Aber zurück zu Mozarts Entführung aus dem Serail. „Ganz für die Wiener geschrieben“, so äußerte sich Mozart, d. h. er war sich selbstredend darüber bewusst, dass sein Singspiel kein authentisches Bild der Türkei oder Klänge ‚des Orients‘ darzustellen hatte, sondern dass er vor dem Hintergrund der damals herrschenden Orientmode wie auch dem nachhaltig wirkenden ‚Türkenschock‘ seine Figuren textlich und musikalisch so in Szene zu setzen hatte, dass sie einerseits verständlich und begehrenswert und andererseits offen genug blieben, die Geschichte um Liebe, Trennung, Treue, Macht, Gewalt und Freiheit auf die Bühne zu bringen.

Hinlänglich bekannt ist, dass Stoffgeschichte und Figurenkonstellationen der *Entführung aus dem Serail* in den sogenannten *histoires galantes*, einem Romangenre, das im Zuge der ersten großen Exotikmode gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine zunehmende Orientalisierung erfuhr, begründet sind. Folgender Handlungsverlauf wurde für die Gattung der sogenannten Entführungs-Oper konstitutiv: die Trennung eines europäischen Liebespaares durch widrige Umstände und ihr Bemühen, wieder zueinander zu finden (vgl. Betzwieser 1997/98). Die Trennung erfolgte zumeist in Folge eines Schiffsunglücks auf dem Mittelmeer. Die schiffbrüchigen Europäerinnen wurden durch Seeräuber gefangen genommen, die diese auf dem Sklavenmarkt einer nordafrikanischen Küstenstadt an einen Pascha für dessen Harem verkauften oder an den Sultan in Konstantinopel überstellten. Im Handlungsmuster der *histoires galantes* erhält die Handlung eine Wendung, wenn der suchende Liebhaber in die fremde Welt eintritt.

Der Plot der sogenannten Türken-Opern kann als Sammelbecken für alles Fremdländische, Exotische verstanden werden. Für das Wiener Publikum waren also weder die Figurenkonstellation und deren Motive noch das orientalische Ambiente fremd. Sie lieferten vermutlich eine hervorragende Projektionsfläche für das damals existierende ambivalente Bild von der Türkei bzw. dem osmanischen Reich, dem Türken bzw. dem sogenannten Orient. Dies wird besonders deutlich in der musikalisch und dramaturgisch aufgewerteten Figur des *Osmîn* als einerseits unendlich komisch und zugleich unendlich gefährlich. Ihm wird die nicht minder ambivalente Figur des ‚edlen Türken‘ in der Gestalt des *Bassa Selim* gegenüber gestellt. Thomas Betzwieser äußert in seinem Beitrag zum Programmheft der Neuenfels-Inszenierung der *Entführung aus dem Serail* an der Stuttgarter Staatsoper, dass anders als in den ‚klassischen‘ Türkenopern, bei denen

der Orient oftmals nur als Staffage und Ambiente inszeniert wird, in Mozarts *Entführung* „[...] das Empfindsame des Protagonistenpaares (Konstanze und Belmonte) durch die Konfrontation mit dem exotischen Ort eine Potenzierung erfährt“ (Betzwieser 1997/98: 46).

Für Betzwieser ist der inszenierte Kulturkontrast ein wesentliches Moment der Mozartschen *Entführung*. In den Entwürfen zu den Kostümen der Uraufführung wie z. B. auch denjenigen einer Koblenzer Aufführung aus dem Jahr 1787⁴ ist das Orientalische im Sinne der damals üblichen Klischees und Stereotype (Turban, farbige lange Mäntel) visuell dominant gemacht. Mozart selbst äußerte gegenüber seinem Vater, dass er an verschiedenen Stellen ‚türkische Musik‘ verwenden werde: „Von der ouverture haben sie nichts als 14 Tackt. – die ist ganz kurz – wechselt immer mit forte und piano ab; wobey bey dem forte allzeit die türkische Musick einfällt.“⁵ Mit türkischer Musik meint Mozart hier nicht nur das Instrumentarium von Triangel, Becken und sog. türkischer Trommel (vgl. Instrumente der Janitscharenkapellen), sondern auch eine bestimmte Gestaltung des musikalischen Verlaufs, wozu insbesondere ständige Motivwiederholungen, die Sequenzierung von Motiven, melismatische Umspielungen von in engen Intervallschritten geführten Melodien sowie unisono geführte Bläserbegleitungen gehören.

Viele Autoren sind sich darin einig, dass in der Gegenüberstellung der als einfach geltenden einstimmigen türkischen Musik und der hochentwickelten Mehrstimmigkeit der europäischen Kunstmusiktraditionen verschiedene Welten klanglich repräsentiert werden (vgl. Pirker 1991; Werner-Jensen 1990; Abert 1955/1956). Angesprochen werden die ‚lärmenden‘ Tuttieinsätze in den für Militanz und Gewalttätigkeit stehenden Janitscharenpassagen wie auch die flirrenden Mollpassagen, die dafür sorgen, dass eine geheimnisvolle Stimmung und Sinnlichkeit der Angstlust erzeugt wird.

Wer mit heutigen Ohren – angesichts der realen und medialen Verfügbarkeit von unterschiedlichsten Musikformen aus dem weiten arabischen Raum – den Klangereignissen der *Entführung* folgt, wird es – zumindest

4 An dieser Stelle sei ausdrücklich der Oldenburger Studentin Maren Bagge gedankt, deren Hausarbeit im Rahmen der Lehrveranstaltung *Butterfly, R und oriental club sound – Orientsehnsucht und Arabophobien in Europas Musikgeschichte* (Susanne Binas-Preisendörfer: Sommersemester 2011) zum Thema *Exotismus in der Oper des 18. Jahrhunderts. Mozarts Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“* der Verfasserin dieses Beitrages, die keine ausgewiesene Musikhistorikerin ist, eine wichtige Quelle in Detailfragen war.

5 Brief vom 26.9.1781 an Leopold Mozart (zit. n. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg 1963: 163).

ohne Partitur – einigermaßen schwer haben diese hier angesprochenen Verweise in die ‚musikalische Fremde‘ nachzuvollziehen. Zumeist bleiben es für die Nichtexpert_innen allein die Janitscharenchöre, die – wenn man uns darauf aufmerksam macht – als solche erkennbar sind. Obgleich die Wiener Theater zur damaligen Zeit relativ große Theater waren, entfalteten die geräuschhaft komponierten Bläser wie auch das Schlagwerk einen erwünschten Theatereffekt, wie er heute, angesichts der falsch verstandenen ‚Entklanglichung‘ von Klassik kaum noch erlebt werden kann. Letztendlich sind jedoch auch bei Mozart die klanglichen Verweise in die andere Welt so gestaltet, dass sie im Rahmen der für das Genre üblichen Formgebung und seiner Instrumentierung verbleiben.

Im Laufe des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts – das zeigen einige Inszenierungen – haben sich Regisseure immer öfter von der Präsentation des Kulturkonflikts als Konflikt zwischen ‚Okzident‘ und ‚Orient‘ verabschiedet. Der Orient bzw. die orientalische Atmosphäre bleiben z. B. reduziert auf einen kaum erkennbaren Ohrring Osmins. In der jüngsten Inszenierung der *Entführung aus dem Serail* an der Berliner Komischen Oper durch den katalanischen Regisseur Calixto Bieito finden wir statt des obligatorischen Harems ein Bordell. Bieito erklärt in einem Interview:

„Mozart schrieb ein Stück, wo sich Europäer über sich selbst auseinandersetzen. Insofern, es ist wirklich mein Interesse, das romantisch orientalisierende oder exotisierende Klischee, das der Entführung oft angeheftet wird, zu zerstören – dieses Klischee ist eine Verharmlosung des Stückes. Ich nehme die Dekoration des Stückes weg [...]“ (Bieito/Kaiser 2010: 7).

Mit diesem Standpunkt folgt der Regisseur der Ansicht postkolonial informierter Intellektueller, die die immerfort repräsentierten Klischees vom Orient nicht mehr auf der Bühne sehen mögen. Ihm geht es um die Kräfte- und Machtverhältnisse zwischen Männern und Frauen, die Gewalt in modernen Beziehungen. Das in Szene gesetzte Bordell und sein Milieu stehen laut Aussagen Bieitos für den Sklavenmarkt für Frauen in modernen Großstädten.

In der Tat lassen sich heutige Erfahrungen mit ‚dem Fremden‘ in keiner Weise mit denjenigen des ausgehenden 18. Jahrhunderts vergleichen. Die Auseinandersetzung der Europäer über sich selbst hatte zu Mozarts Zeiten andere Themen: Nachwirkungen des Konfliktes zwischen Protestantismus und Katholizismus, Treue und Untreue, Türkenschock und Türkenmode und all die Ambivalenzen, die sich zwischen diesen Gegensätzlichkeiten seinerzeit aufspannten. Insofern ist die Inszenierung Bieitos konsequent. Vom Berliner Opernpublikum erhielt sie wenig Applaus.

Sting feat. Cheb Mami: „Desert Rose“

Im Zuge des ‚Weltmusikbooms‘ auf westlichen und nordamerikanischen Musikmärkten geriet Ende der 1980er und insbesondere in den 1990er Jahren auch die algerische Musikform *Raï* in den Fokus von Tonträgerunternehmen und Festivalveranstaltern. Um *Raï* und einige seiner Protagonisten soll es im zweiten Beispiel gehen.

Im Sommer 1987 hatten sich in London Vertreter_innen von Independent-Labels zu einer Marketingkampagne zusammengefunden, um den sich damals im Umfeld populärer Musikformen häufenden Produktionen aus dem weiten Feld lokaler Musikkulturen weltweiter Herkunft eine wiedererkennbare Verkaufsplattform zu geben. Vertreter_innen von unabhängigen Labels, Konzertveranstalter_innen, Artist & Repertoire Verantwortliche, Promotor_innen und Journalist_innen wollten dem seinerzeit existierenden Boom und Interesse an nichtwestlicher und nichtenglischsprachiger (Pop-)Musik einen Namen geben, eine identifizierbare Kategorie, ein Etikett bzw. Label, unter dem entsprechende Produkte (Tonträger, Bands, Musiker_innen, Konzerte, Sendeformate, Festivals) beworben und verkauft werden konnten. Als Bezeichnung waren zunächst auch andere Begriffe in der Diskussion, wie etwa *Ethnic Music*, *Folk*, *International* oder *Tropical Music*. Sie schienen schließlich ungeeignet, irreführend, nicht mehr zeitgemäß oder zu speziell (vgl. Taylor 1997).

Stilistisch völlig uneinheitlich wurden schließlich unter dem Label *World Music* sehr verschiedene Musikformen zusammengefasst. Als Repertoirekategorie der Musikwirtschaft bezeichnete sie damals insbesondere Musikformen wie kubanischen und nordamerikanischen *Salsa*, karibischen *Soca* und *Zouk*, algerischen *Raï* und westafrikanische *High Life Music* (vgl. Wicke/Ziegenrucker 1997). Ergänzt durch franco-amerikanische Formen (*Cajun*, *Zydeco*), sowie ‚modernisierte‘ Formen europäischer Volksmusik (z. B. *Värttinä*, eine finnische Frauenband, die in Frankreich produzierten *Gipsy Kings* oder die mit mehreren Tanzkompanien um den Globus tourende irische Tanz-Show *Riverdance*), ethnologische Raritäten und *New Age* ergab sich ein bizarres Bild einer globalen Klanglandschaft.

In den Augen ihrer Kritiker_innen bekamen unter diesem Label verkaufte Musikformen – insbesondere die Kollaborationen zwischen ‚westlichen‘ Popmusikstars wie Peter Gabriel oder Paul Simon (*Graceland*), David Byrne von den *Talking Heads* oder dem Gitarristen Ry Cooder mit Musiker_innen aus nichtwestlichen Kontexten – einen unappetitlichen Beigeschmack. Man warf ihnen vor sich angesichts der eigenen kreativen Armut anderer

Musikformen zu bedienen und diese damit in einen unreflektierten postkolonialen Kontext zu stellen (vgl. Meintjes 1990), schließlich ihren eigenen kommerziellen Erfolg aus nichtwestlichen Musikformen, vergleichbar fossilen Brennstoffen bzw. Rohstoffen zu gewinnen.

Ökonomisch waren die letzten zwei Jahrzehnte des ausgehenden 20. Jahrhunderts gekennzeichnet durch die Ausdehnung und Intensivierung des zwischenstaatlichen Handels und die Liberalisierung von Märkten, den wachsenden Einfluss transnational organisierter und operierender Unternehmensstrukturen (auch in der Musikbranche) und schließlich die Zunahme von Direktinvestitionen im Ausland. Gleichsam hatten sich die einstmals kolonialisierten Länder unabhängig gemacht, der Boykott der südafrikanischen Apartheidspolitik z. B. genoss einen hohen symbolischen Stellenwert auch unter Popmusiker_innen (vgl. Paul Simons Album *Graceland*, veröffentlicht im Jahr 1986, oder die Musikerinitiative *Sun City*, initiiert von Little Steven 1985).


In den westlichen Ländern erreichte die Aufmerksamkeit für ökologische Fragen einen ersten Höhepunkt. Soziale Gerechtigkeit meinte damals v. a. den empathischen Zugang zu anderen Menschen und die Suche nach dem Selbst. Provoziert wurden diese Vorstellungen auch von den unendlichen Strömen an Bildern, Klängen und Informationen, wie sie im Zuge der sich durchsetzenden Digitalisierung der Musikproduktion und ihres Vertriebes global verbreitet wurden. Dadurch erhielten ‚traditionelle nichtwestliche‘ Kulturen neue Aufmerksamkeit. Neben die Szenarien einer globalen ‚Kulturschmelze‘ traten solche, die neotraditionellen Codes und ethnischen Präsentationen einen breiten Raum gaben. Auf der kulturpolitischen Tagesordnung stand damals das Konzept ‚Multikultur‘,⁶ das den unterschiedlichen Gruppen von Migrant_innen einen vor allem ethnisch bzw. national definierten Platz in den Einwanderungsländern zuwies.

Alternativ zum Diktat des allgegenwärtigen Marktes in seiner neoliberalen Verfasstheit wünschte man sich Lebensformen, die sich dem entziehen bzw. erwehren sollten. Nicht zuletzt kulturelle Formen galten als letzte Zufluchtsstätten kritischen Denkens und toleranten Umgangs miteinander. Die Suche nach Überschaubarkeit und Nähe, Synthese und Halt erhielt angesichts der zunehmenden Fragmentarisierung menschlicher Erfahrungsräume neue Impulse. Deshalb war *World Music* immer auch mehr als nur ein Label der Musikwirtschaft. Sie bündelte die kulturellen Bedürfnisse nach Synthese und Differenz. *World Music* war nicht die Musik der

6 Siehe auch den Beitrag von Lisa Gaupp in diesem Band.

‚nichtwestlichen Welt‘, sie war vielmehr heute diese und morgen wieder jene Musik, die aus ‚der Fremde‘ oder der vorindustriellen Vergangenheit kommend ‚westlichen‘ Sehnsüchten eine Projektionsfläche bot.

Wer sich Ende der 1980er Jahre bzw. in den 1990er Jahren für *World Music*, *Weltmusik* oder *Ethnobeat* interessierte, war grob umrissen mittleren Alters, d. h. um die 30 und älter, eher weiblich, mittleren Einkommens und mit überdurchschnittlicher Bildung, zumeist im Bereich der Humandienstleistungen und Pädagogik tätig. Diese Gruppe verstand sich selbst als non-konformistisch und multikulturell engagiert. Ihr Umgang mit *World Music* beschränkte sich nicht auf den Kauf von Tonträgern. Die Interessentinnen waren kulturell aktiv. Sie besuchten Konzerte und Workshops. Musik galt ihnen als Schule der Toleranz und des Verstehens jenseits kultureller Grenzen. Die Suche nach dem ‚Authentischen‘ und ‚Ursprünglichen‘, oft in der Verbindung von Körper, Bewegung, Rhythmus und ‚handgemachten‘ Sounds bildeten den kulturellen Rahmen, in dem *World Music* nachgefragt war (vgl. Binas-Preisendörfer 2010).

Dem 1951 geborenen britischen Rockmusiker *Sting* (eigentlich Gordon Matthew Thomas Sumner, in den 1970er Jahren bekannt geworden vor allem mit seiner Band *The Police*) gelang im Jahr 1999 ein beachtliches kommerzielles Comeback mit dem Album *Brand New Day*, dessen Song-Auskopplungen „Brand New Day“ und „Desert Rose“ (Sting feat. Cheb Mami) mehrere Wochen in den Top 10 der internationalen Charts gelistet waren. 2000 erhielt er für das Album einen Grammy und trat zur Verleihung zusammen mit dem Rai-Sänger Cheb Mami (geb. 1966 in Algerien als Mohamed Khelifati) vor den Stars der Musikbranche auf. Angesichts dieser Popularität wurde Sting zugleich der *Khalil Gibran Spirit of Humanity Award* der *Arab-American Institute Foundation* überreicht. In der Zusammenarbeit mit Cheb Mami reihte sich Sting in die Reihe derjenigen ein, die wie Paul Simon oder David Byrne  im Duett‘ mit einer anderen Kultur bzw. deren Vertreter_innen bemerkenswerte kommerzielle Erfolge erlangen konnten. Sting feat. Cheb Mami: „feat.“ (Abkürzung von engl. featuring) ist ein Ausdruck aus der Musikwirtschaft und bezeichnet das Verhältnis zwischen dem Hauptinterpret bzw. Autor und einem nicht als Hauptinterpret aktiven Künstler in einem Song, einem Album oder während eines Auftritts. Die beiden Künstlernamen (ob Solisten oder Bands) werden durch ein „feat.“ oder „ft.“ im Interpreten- bzw. Autorennamen eines jeweiligen Stückes miteinander assoziiert, wobei der Hauptinterpret bzw. Autor vor dem „featuring“-Begriff steht. Damit sind einerseits Hierarchien und wirtschaftliche Fragen berührt, andererseits aber auch der As-

pekt der Ehrbezeugung, der Würdigung desjenigen bzw. derjenigen mit dem bzw. der man singt bzw. auf dem man sich als Autor bezieht.

Cheb Mami gilt im Unterschied zu Cheb Khaled, der sich selbst und von anderen als König des Raï bezeichnet (wird), als der sogenannte Prinz of Raï. Beide avancierten in Frankreich und den Maghreb-Staaten zu Superstars, die – und hier insbesondere Cheb Khaled – auch in Deutschland eine nennenswerte Fangemeinde haben. Während eines öffentlichen Vortrages anlässlich des *Jahres der Geisteswissenschaften 2007* in Oldenburg⁷ wandte sich eine Frau aus dem Publikum im Anschluss an mich und erzählte hinter vorgehaltener Hand, dass sie ihren Schäferhund *Aïcha* – nach dem gleichnamigen Hit von Cheb Khaled – genannt hatte. Dieser Titel weckte auch die Aufmerksamkeit des deutschen Soziologen Ulrich Beck. In seiner damals stark rezipierten Publikation *Was ist Globalisierung?* schreibt er:

„Im Februar 1997 wurde *Aïcha*, der jüngste Hit des Exil-Algeriers Khaled, auch ‚König des Raï‘ genannt, auf den französischen Pop-Olymp gehoben und zum besten Chanson des Jahres gekürt. [...] Es markiert das Ankommen der maghrebischen Migranten in der französischen (Pop-)Kulturnation. Vom Ausland aus gesehen repräsentiert Khaled sogar Frankreich. Seine Musik begeistert in so unterschiedlichen Ländern wie Ägypten, Israel und selbst im erzkonservativen Saudi-Arabien; lokale Co-Versionen existieren in Hebräisch, Türkisch und in Hindi. Khaled musiziert gegen die Arabophobie des Westens“ (Beck 1997: 42 f.).

Beck benutzt dieses Beispiel, um zu verdeutlichen, dass es im Zuge der Globalisierungsprozesse nun auch den einst benachteiligten ‚Kulturen‘ möglich sei, ihre Stimme zu erheben. Dabei mag es durchaus nachvollziehbar sein, wenn Beck schreibt, Khaled singe gegen die Arabophobie des Westens an. Khaled und seine Plattenfirma hatten aber vor allem eine in den vor-, kolonialen und postkolonialen Konflikten zwischen Algerien und Frankreich entstandene Musikform kommerziell erfolgreich gemacht. Dies konnte nur deshalb gelingen, weil es auf Seiten der Musiker_innen, Produzent_innen, Hörer_innen und Fans sehr unterschiedliche Motive in der Aneignung von Raï gab bzw. gibt. Diese oszillieren zwischen den Erinnerungen an den letzten Tunesien- oder Marokko-Urlaub einer Deutschen und den Vorlieben für diese Musik unter der zweiten Migrant_innengeneration⁸ in den französischen Vorstädten. In diesem Szenario fällt eine eindeutige Zuordnung schwer. Wer bzw.

7 Susanne Binas-Preisendörfer: „Global Sound & Local Slang (oder) Wer repräsentiert die Musik des Orients?“

8 Die dritte Generation nordafrikanischer Einwander_innen identifiziert sich eher mit den verschiedenen Formen des HipHop (vgl. Hüser 1999).

was steht für den Westen und was für den Osten bzw. Nordafrika? Wer singt hier gegen wen an? Das ‚Arabische‘ dieser Musik wird in Stings „Desert Rose“ durch Cheb Mami und die für arabische Musikformen typischen melismatischen Wendungen fragmentarisch repräsentiert. Die schlichten improvisierten Texte wurden im europäischen Strophe-Refrain-Modell aufgehoben und befinden sich in gehöriger Distanz zur rauen, zwielichtigen ‚Tiefe der Nacht‘, aus der einst die Diva des Raï Cheikha Remitti (1923-2006) ihre Lieder sang. In Stings Version erklingen neben den Gesangspassagen von Cheb Mami Klänge von Holzblasinstrumenten, die an die nordafrikanische *gawaq* (Flöte) erinnern, aber auch der japanischen *sakuhatshi* nachempfunden sein könnten, deren rauchiger Sound als Sample damals in kaum einem Popsong fehlte. Inmitten der prall gefüllten Klangregale konnten sie dennoch eine emotional aufgeladene Aufmerksamkeit erregen. Die Metapher der Wüste oszilliert zwischen Schönheit und grausamer, lebensfeindlicher Dürre

Raï gehört in Algerien zu den Unterhaltungsgenres. In der Tradition der Musik der Beduinen (nomadisierender Hirten) wurde Raï um 1900 durch Landflüchtlinge in die als vergnügungssüchtig geltende Stadt Oran gebracht und in den maurischen Cafés, Bars und Bordellen vor allem durch Frauen gesungen (z. B. Cheikha Remitti). Nach der Unabhängigkeit Algeriens von Frankreich (1962) strömten Tausende Algerier_innen als Emigrant_innen nach Marseille und Paris, unter ihnen viele Raï-Musiker, weil deren Musik vom offiziellen Algerien als vom Kolonialismus pervertierte Folklore galt. Erst 1979 öffnete sich Algerien gen Westen und Mitte der 1980er Jahre fand ein erstes offizielles Raï-Festival in Oran statt. Nach dem Sieg der Islamischen Heilsfront FIS gerieten die Raï-Sänger ins Visier der Islamisten und verließen erneut das Land Richtung Frankreich. Die Notwendigkeit des Exils ermöglichte manchen von ihnen den Anschluss an die internationalen Musikmärkte, in diesem Falle den der sogenannten *World Music* (vgl. Broughton et al. 1999).

Wer diese Geschichte(n) kennt, kann mit Becks Argument des Ansingens gegen die Arabophobien des Westens kaum noch etwas anfangen. Aber um diese Geschichte geht es eben auch nicht. Es geht um die westlichen Sehnsüchte, die Stings (feat. Cheb Mami) „Desert Rose“ kommerziell so erfolgreich machten, ein Song, der damals vielen zu Herzen ging und das Klischee von arabischer Musik – der Musik des Orient – festigte.

Marsimoto: „Blaue Lagune“

Auch wenn es ästhetisch und analytisch dem Künstler und der HipHop-Szene kulturell nicht gerecht wird, beziehe ich mich in meinem dritten Beispiel auf einen Song des Rappers, Texters und Songwriters mit dem Alias-Namen *Marsimoto*, auf dessen 2012 veröffentlichtem Album *Grüner Samt* es im Song „Blaue Lagune“ heißt:

„Ich schwimm raus aus der blauen Lagune.
In meinem Rücken steckt ne Harpune.
Euch Menschen wünsch ich alles Gute,
Doch blute langsam aus.“⁹

Unmissverständlich ist hier ein Wal-ähnliches Wesen gemeint. Dieser Song steht eher im Kontrast zum Gros der anderen auf dem Album und in einem gleichnamigen Film *Grüner Samt* gerappten Hymnen und Bildern an den Hedonismus und Referenzen an die Helden der Popmusik. Marsimoto, in der Szene auch unter dem Alias-Namen *Marteria* (*materia*, spanisch für Stoff, Materie) bekannt, wurde 1982 in Rostock als Marten Laciny geboren. Marsimoto, der imaginierte Bruder von Marteria, erzählt seine schräg-verstolperten Songs aus Sicht einer kiffenden Alien-Comicfigur mit Heliumstimme.¹⁰ Popjournalist_innen attestieren den beiden für ihre imposante Fähigkeit zur Formulierung treffender Bilder und Metaphern bekannten Kunstfiguren Einflüsse des amerikanischen HipHop, britischen Grime und des französischen Electro. Bekannt geworden ist Marteria mit seinem autobiographischen Song „Endboss“ („Ich spring von Level zu Level, bis der Endboss kommt“), einer aus Computer-Spielen stammenden Metapher für seinen persönlichen Weg vom bekanntesten Rostocker Fußballclub (Hansa Rostock) über die Laufstege Manhattans bis nach Berlin in die Schauspielschule und auf die Bühnen des HipHop. Zusammen mit *Jan Delay* und *Casper* steht er für den sogenannten Neuen deutschen HipHop. Wie auch *Peter Fox* (*Stadtaffe*), *Die Fantastischen Vier*, *Miss Platnum* oder die Berliner Rockband *Beatsteaks* hat das Label (Four Music Productions GmbH), bei dem Marten Laciny unter Vertrag ist, seine Songs und Alben bei *The Krauts*, einem bekannten Berliner Tonstudio produzieren lassen. Bei den ‚Krauts‘¹¹ wird nicht nur ein ‚fetter‘ moderner Sound pro-

9 Refrain des Songs „Blaue Lagune“, Marsimoto: *Grüner Samt*, Four Music Productions GmbH 2012.

10 Vgl. Stephan Szillus: Biographie von Marteria, http://www.marteria.com/index_frame.php (Stand vom 03.04.12).

11 Krauts (von Sauerkraut) ist eine stereotypisierende Bezeichnung für die Deutschen, die vor allem während des Ersten und Zweiten Weltkrieges unter den

duziert, sondern, wie auf der Website des Musikunternehmens zu lesen ist, hemmungslos in der Musikgeschichte geplündert. „Hier treffen knarrende Bässe auf staubiges Vinyl, kitschige Flächen auf brummende Blueslicks, indischer billig Synthesizer auf 100.000 Euro Equipment.“¹² Im Song „Blaue Lagune“ umspielen arabischen Blas- und Saiteninstrumenten entlehnte Klänge die Strophen und Refrains des meditativ gehaltenen Klanggeschehens, das kaum variiert ständig wiederholt wird. Erahnbar sind der Sound einer Zurna (Kegeloboe) und kurze Tabla-Einwürfe.

Produktionsästhetische und -technische Entscheidungen werden von den Teams in Tonstudios sehr bewusst getroffen. Songwriter kommen mit konkreten Ideen ins Studio. Lange wird darüber beraten und ausprobiert, verworfen und gerungen. Auch wenn populäre Musik als ein kulturelles Medium gilt, mit dem Bedeutungen aus den je verschiedenen Perspektiven der beteiligten Akteure realisiert werden: Die ästhetischen Ergebnisse – repräsentiert im Klang – sind nicht willkürlich. Die verwendeten Stereotype tragen durchaus Bedeutung. Im vorgestellten Beispiel dürften sie in erster Linie emotional ansprechen: Nicht weil sie ‚an sich‘ eine bestimmte Wirkung erzielen, sondern weil sie kulturell aufgeladen sind und dadurch die gewollte Wirkung in westlichen Ohren erzeugen (können).

„Ihr fahrt raus, schwere Geschütze.
Das Tote Meer liegt vor Norwegens Küste.
Dreht mit uns Filme, stellt uns aus in Museen,
Das Becken in Sea World gefüllt mit mein‘ Tränen.“¹³

Fazit I: Zur Bedeutung klanglicher Klischees und Stereotype

Bedarf es im Rahmen der Aussage dieses Songs der klanglichen Konstruktion des Anderen? Würde Edward Said diesem Song Orientalismus vorwerfen (können)? Ob bewusst oder unbewusst werden ähnlich wie in Stings „Desert Rose“ oder Mozarts *Entführung aus dem Serail* Stereotype und Klischees aufgegriffen, deren Verwendung von westlicher Kultur- und Gesellschaftskritik gern gegeißelt wird. Nun könnte man entgegnen, dass es sich bei Sting und Marsimoto ohnehin um affirmative Artefakte des popkulturellen Mainstreams handle, denen Kritik an gesellschaftlichen Macht-konstellationen fremd ist und an denen sich abzuarbeiten nicht lohnt. Ent-

englischen und US-amerikanischen Soldaten gebräuchlich war.

12 <http://www.thekrauts.fm/> (Stand vom 03.04.12)

13 Aus den Lyrics des Songs „Blaue Lagune“, Marsimoto: Grüner Samt, Four Music Productions GmbH 2012.

gegen könnte man aber auch, dass populäre Musikformen fragmentarisch wahrgenommen und angeeignet werden und nicht eindeutig zu klären ist, welche Bedeutungen hier kommuniziert werden (sollen). Entgegen muss man aber auch, dass Klischees und Stereotype notwendige und auch probate Mittel sind, in der Überkomplexität des gesellschaftlichen Alltags Verallgemeinerungen und Orientierung zu ermöglichen:

„Die Standardisierung der Erfahrung geschieht allerdings [...] nicht nur nach den Gesetzen einer von sinnlicher Wahrnehmung gereinigten Bewusstseinsmechanik, [...] sondern zum Teil auf fragwürdige Weise“ (Claussen 2006: 16).

Der Publizist und Naturwissenschaftler Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) beobachtete und schrieb in zahlreichen Aphorismen nieder, wie sich im Deutschland des ausgehenden 18. Jahrhunderts die Wahrnehmung des Alltags im Zuge der Durchsetzung der bürgerlichen Gesellschaft veränderte. Abstrakte Arbeit und die Differenzierung von Gesellschaften nach nationalen Mustern schafften ein ganzes Arsenal an Stereotypen. In so genannten Sudelbüchern und Karikaturen tauchte eine überschaubare Anzahl von sozialen Typen (der Koch, die Marktfrau, der Richter, der Mohr etc.) auf. Obwohl man damals die Begriffe Klischee und Stereotyp noch nicht kannte, war man Zeuge der veränderten Wahrnehmung und Aneignung ‚von Welt‘ durch technische Kommunikationsmittel. Das drucktechnische Verfahren der Lithographie ermöglichte seit Ende des 18. Jahrhunderts erstmals den massenhaften Druck von Büchern, Zeitschriften mit farbigen Bildern und auch Noten. Das Klischee – die fotochemisch oder maschinell erstellte Druckform – wurde später zum Inbegriff einer standardisierten Wirklichkeitswiedergabe.

Die paradoxe Kombination von Wiedererkennung und Neuigkeit ermöglicht in einer Welt, die zunehmend durch technische Kommunikationsmittel (Medien) bestimmt ist, einerseits Orientierung und andererseits reizt sie unsere Aufmerksamkeit. Mozart, Sting und Marsimoto stehen angesichts dieser Erkenntnis ‚in einer langen Tradition‘. Hinter der Oberfläche des Bewusstseins haben sich für westlich sozialisierte Ohren ästhetische Gestaltungsprinzipien herausgebildet, die – erinnert sei an die anfänglich zitierten Erinnerungen Edward Saids an arabische Musik – noch heute in binären Zuordnungen von ‚Orient‘ und ‚Okzident‘ aufzugehen scheinen. Als europäisches Gestaltungsprinzip gilt Spannungssteigerung durch Entwicklung, die im Aufbau einer logischen Struktur von Exposition, Durchführung und Reprise nachvollziehbar gemacht wird. Dominant wurde ein Ethos der Produktivität im ständigen Hürdennehmen (vgl. Said 1995: 128 f.). Etwas ande-

res charakterisiere, so Said, die arabische Musik, der vor allem die ständige Wiederholung in der Variation kurzer Schemata eigen sei, das Einschlagen von Seitenwegen und das Herausstellen von Details (vgl. Weinreich 2011: 224). Angesichts der hier untersuchten Beispiele müssten charakteristische Klänge, die auf die Verwendung bestimmter Instrumente in osmanischer und arabischer Musik verweisen, hinzugefügt werden. Die Ästhetik dieser Klänge basiert nicht allein auf formalen Kategorien, sondern entfaltet ihre Wirkung vielmehr vor dem Hintergrund bestimmter sonischer Konzepte, d. h. den „Regeln, nach denen Schall als Klang und Klang als Musik produziert und wahrgenommen wird“ (Wicke 2008: 3).

Fazit II: Transkulturation von Klängen oder Warum es sich lohnt, über Begriffe zu diskutieren

Das Konzept des Sonischen geht davon aus, dass Klang als Medium von Musik in Abhängigkeit vom jeweiligen geschichtlichen und kulturellen Kontext mit unterschiedlichem Fokus wahrgenommen, verschieden interpretiert und also auf verschiedene Weise relevant werden kann (vgl. Wicke 2008: 2).

In seine frühen Überlegungen zum Begriff und Konzept der Transkulturalität bezieht Wolfgang Welsch Beispiele aus Gestaltung, Wissenschaft und Musik ein. Im Falle der Musik argumentiert er anhand bestimmter Komponisten des 20. Jahrhunderts (Oliver Messiaen, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, John Cage und Peter Michael Hamel) und der in deren Werken offenkundigen Verwendung von bzw. Verschmelzung mit außer-europäischen Musikformen. An den zeitgenössischen Bewertungen dieser Komponisten und ihrer Werke kritisiert Welsch die häufig formulierten Einwände, nach denen „[...] bei allem Bemühen um eine Assimilation an indische Musikvorstellungen [z. B. bei Hamel, dessen Musik] fatal europäisch bleibe, dass er das Indische allenfalls simuliere, nicht aber erreiche“ (Welsch 1992: 20). Diese Einwände, so Welsch, seien vor dem

„unterschwelligem Axiom [formuliert, dass] Musik [...] kultur-rein sein [soll] – rein-eigen oder rein-fremd, oder, wenn schon kombiniert, dann eben rein-eigen *plus* rein-fremd. Noch immer herrscht das alte Kulturdeal, noch immer regiert der alte Purismus und Separatismus“ (ebd., Hvh. i.O.).

Welsch wünschte sich, dass „man die spezifische Gebundenheit solcher Urteile [wenigstens] erkennen würde“ (ebd.) und nicht als etwas Selbstverständliches hinnehmen solle. Mit Selbstverständlichem meinte er das

Denken im ‚Korsett‘ des klassischen Kulturbegriffs, nach dem jede Kultur von einer anderen spezifisch abgegrenzt sei, ein Volk den definitorischen Kern einer Kultur bilde und diese als in sich konsistent erkennbar bleiben müsse (vgl. Welsch 1992: 6). An diesem klassischen Kulturbegriff kritisierte er vor allem das Fehlen von Differenzierungsmöglichkeiten. Sobald ein Komponist das Dispositiv einer bestimmten Kultur – im Sinne des klassischen Kulturbegriffs – verlasse, desto schwieriger sei es, so Welsch, ihn mit eben diesem klassischen Kulturbegriff adäquat zu beschreiben. Welsch wendet sich also insbesondere gegen das Reinheitsgebot des von ihm kritisierten Kulturbegriffes. Diese Kritik schließt die Anerkennung des Nichtverstehens des Anderen ein. „Fremdes wird uns immer, auch wenn wir originär Indisches hören, nur im Zusammenhang mit dem eigenen Idiom verständlich und vertraut werden“ (ders.: 20). In dieser Hinsicht stützt er das Argument, nach dem

„Klang als Medium von Musik in Abhängigkeit vom jeweiligen geschichtlichen und kulturellen Kontext mit unterschiedlichem Fokus wahrgenommen, verschieden interpretiert und also auf verschiedene Weise relevant wird“ (Wicke 2008: 3).

Welschs Kulturbegriff ist keineswegs universalistisch und damit deshalb letztendlich unbrauchbar. Vielmehr ist Welschs Kulturbegriff im Kern ein politischer Begriff, der Wissenschaftler_innen und Vermittler_innen bewusst machen soll, worin die konzeptionellen und damit auch praktischen Grenzen des klassischen Kulturbegriffes bestehen und begründet sind. Sein Konzept fragt nicht nach dem Authentischen, dem Wesen einer Kultur, sondern ermöglicht die Untersuchung bestimmter musikalischer und klanglicher Phänomene (Mozart, Sting und Marsimoto) vor dem Hintergrund ihrer Aneignung des ‚Orient‘ (als Konstruktion) im Rahmen des eigenen ‚westlichen‘ Idioms. Welche ggf. neokolonialen Implikationen derartige Konstruktionen – im Sinne Edward Saids – haben, hängt davon ab, in welchen Auseinandersetzungen wir Europäer_innen uns jeweils historisch konkret befinden. Dies herauszufinden, ist m. E. mit den Methoden der dichten Beschreibung im Sinne Gliffort Geertz‘ (Geertz 1983) möglich: dem Beobachten, Erforschen und Verstehen sozialer bzw. kultureller Sinnsysteme, respektive der in diesen Zusammenhängen kommunizierten Stereotype und Klischees. Dabei sollte es immer auch darum gehen, die eigene Rolle und Herangehensweise – also auch das ‚eigene‘ Idiom – bei der Beschreibung und Interpretation kultureller Systeme zu reflektieren. Nicht zuletzt aus diesem Grunde lohnt es sich nicht nur für Wissenschaftler_innen, über Begriffe zu diskutieren, die helfen, sich diesen Zusammenhang bewusst zu machen.

Literatur

- Abert, Hermann (1955/56). *W. A. Mozart*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Bagge, Maren (2011). *Exotismus in der Oper des 18. Jahrhunderts. Mozarts Singspiel ‚Die Entführung aus dem Serail‘*. Erstellt im Rahmen der Lehrveranstaltung „Butterfly, Rai und oriental club sound – Orientsehnsucht und Arabophobien in Europas Musikgeschichte“, Sommersemester 2011, Dozentin: Susanne Binas-Preisendörfer, Universität Oldenburg.
- Beck, Ulrich (1997). *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Betzwieser, Thomas (1997/98). „Exotik – Fremde – Exil. Stoffgeschichte und Figurenkonstellationen der Entführung aus dem Serail.“ In: *Programmheft zur Aufführung von Wolfgang Amadeus Mozart – Die Entführung aus dem Serail, Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 1979/98*. Hrsg. von Staatsoper Stuttgart, S. 42-55.
- Bieito, Calixto / Kaiser, Anke (2010). „Liebe Sex, Macht, Gewalt, Freiheit ... Gespräch mit dem katalanischen Regisseur Calixto Bieito in den Proben zu Mozarts ‚Entführung aus dem Serail‘ an der Komischen Oper.“ In: *Programmheft zur Aufführung von Wolfgang Amadeus Mozart – Die Entführung aus dem Serail, Komische Oper Berlin 2010*. Hrsg. von Komische Oper Berlin, S. 6-13.
- Binas-Preisendörfer (2010). „Musiken der Welt – World Music – Global Pop.“ In: Dies.: *Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit. Popmusik auf globalen Märkten und in lokalen Kontexten*. Bielefeld: transcript, S. 75-164.
- Broughton, Simon / Ellingham, Mark / Trillo, Richard (Hg.) (1999). *World Music. The Rough Guide Volume 1: Africa, Europe and the Middle East. An A-Z of the Music, Musicians and Discs*. London: routledge.
- Claussen, Detlev (2008). „Versuch über das Bekannte – Über Klischees, Stereotype und Vorurteile.“ In: *typisch! Klischees von Juden und Anderen*. Hrsg. vom Jüdischen Museum Berlin und dem Jüdischen Museum Wien, Berlin/Wien: nicolai, S. 15-38.
- Foucault, Michel (2002). *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (frz. Originaltitel *L'archéologie du savoir*.)
- Ginzkey, Franz Karl (1960 [1904]). *Hatschi Bratschi*. Kinderbuch. Wien: Rikola.
- Greve, Martin (1998). „Die Türkei als Beispiel für islamische Musikkultur.“ In: *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*. Hrsg. von Herbert Bruhn und Helmut Rösing. Reinbek: rowohlt's enzyklopädie, S. 544-556.

- Hüser, Dietmar (1999). „Vive la République – Botschaften und Bilder einer ‚anderen Banlieue‘.“ In: *Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag*, 1999/2, S. 271-295.
- Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hg.) (1963). *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Gesammelt u. erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Band 3, Kassel: Bärenreiter.
- Meintjes, Louise (1990). „Paul Simon’s Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning.“ In: *Ethnomusicology* 34(1), S. 37-73.
- Pflitsch, Andreas (2003). „Von Palästen, Basaren und vom Kaffeeduft.“ In: Ders.: *Mythos Orient*. Freiburg/Basel/Wien: HERDER spektrum, S. 28-41.
- Pirker, Michael (1991). „Die türkische Musik und Mozarts ‚Entführung aus dem Serail‘.“ In: *Die Klangwelt Mozarts. Eine Ausstellung des kunsthistorischen Museums Wien*. Wien, S. 133-148.
- Said, Edward (2010 [1978]). *Orientalism*. New York: Pantheon Books. (dt. Übersetzung: *Orientalismus*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.)
- Said, Edward (1995). *Musical Elaborations*. New York: Columbia University Press. (dt. Übersetzung (1991): *Der wohltemperierte Satz. Musik, Interpretation und Kritik*. München/Wien: Hanser.)
- Stroh, Wolfgang Martin (2004). „Die Dekonstruktion von ‚alla turca‘ – Mozarts Musik nach dem 11. September 2001.“ In: *Diskussion Musikpädagogik* 2004, Nr. 24, S. 27-33.
- Szillus, Stephan (o.J.). „Biographie von Marteria.“ http://www.marteria.com/index_frame.php (Stand vom 03.04.12).
- Taylor, Timothy D. (1997). *Global Pop. World Music. World Markets*. New York/London: routledge.
- Weinreich, Ines (2011). „Musik zwischen den Welten. Zur Entwicklung des modernen Musiklebens in arabischen Staaten.“ In: *Orient – Orientalistik – Orientalismus. Geschichte und Aktualität einer Debatte*. Hrsg. von Burkhard Schnepel, Gunnar Brands und Hanne Schöning, Bielefeld: transcript, S. 221-243.
- Welsch, Wolfgang (1992). „Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen.“ In: *Information Philosophie* 1, S. 5-20.
- Werner-Jensen, Arnold (1990). *Reclams Musikführer. Wolfgang Amadeus Mozart. Bd. 2: Vokalmusik*. Stuttgart: reclam.

Wicke, Peter (2008). „Das Sonische in der Musik.“ In: *Das Sonische. Sounds zwischen Akustik und Ästhetik*. Hrsg. vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität Berlin. (= PopScriptum, Schriftenreihe, Nr. 10). http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10_wicke.htm (Stand vom 03.04.12).

Wicke, Peter / Ziegenrucker, Kai-Erik / Ziegenrucker, Wieland (1997). *Handbuch der populären Musik. Rock, Pop, Jazz, World Musik*. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Zürich u. a.: Atlantis Musikbuch-Verlag Schott.

Diskographie

Marsimoto (2012). *Grüner Samt*, FOR 88691913542.

Sting (1999). *Brand New Day*, A&M.

susanne.binas.preisendoerfer@uni-oldenburg.de