

Max Peter Baumann

—

**Musik
im interkulturellen Kontext**

Interkulturelle Bibliothek

INTERKULTURELLE BIBLIOTHEK

Herausgegeben von

Hamid Reza Yousefi, Klaus Fischer,
Ram Adhar Mall, Jan D. Reinhardt und Ina Braun

Band 118

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Constantin von Barloewen
Prof. Dr. Claudia Bickmann
Prof. Dr. Horst Dräger
PD. Dr. Mir A. Ferdowsi
Prof. Dr. Hans-Jürgen Findeis
Prof. Dr. Richard Friedli
Prof. Dr. Raúl Fornet-Betancourt
Prof. Dr. Wolfgang Gantke
Prof. Dipl.-Ing. Peter Gerdson
Prof. Dr. Dr. h.c. Heinz Kimmerle
Prof. Dr. Wolfgang Klooß
Prof. Dr. Peter Kühn
Dr. habil. Jürgen Maes
Prof. Dr. Karl-Wilhelm Merks
Prof. Dr. Dr. h.c. Dieter Senghaas
Prof. Dr. Alois Wierlacher

**Musik
im interkulturellen Kontext**

von
Max Peter Baumann

Traugott Bautz
Nordhausen 2006

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in Der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Umschlagsentwurf von Susanne Nakaten und Ina Braun

Verlag Traugott Bautz GmbH
99734 Nordhausen 2006

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig
und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigung,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-88309-310-9

www.bautz.de

www.bautz.de/interkulturell.shtml

Inhaltsübersicht

1. Klangkunst, Musik und Begriff.....	7
2. Weltmusik: Zur Geschichte und Idee der Begegnung mit Musiken der Welt.....	15
3. World Music als Phänomen der globalen und technologisch orientierten Moderne.....	26
4. Das Eigene und das Fremde im intra- und interkulturellen Diskurs.....	31
5. Musikalische Vielfalt als Weltarchive des Wissens.....	37
6. Musik in der Konfrontation des Anderen.....	43
7. Aspekte des interkulturellen Hörens	50
8. Kulturwahrnehmung: Innensicht und Außensicht.....	58
9. Zur Wiedereinsetzung des Fremden – Musikverstehen als dialogisches Prinzip.....	63
10. Musikalische Lebenswelten und die Bühnen der Welt	75
11. Raum-Zeit-Horizonte: Diachronie, Synchronie und Polychronie.....	80
12. Musiken der Migrant*innen und Flüchtlinge im interkulturellen Kontext.....	88
13. Musik, Interreligiösität und Weltethos.....	92
14. World Music als Kultur der Übergänge	96
15. Das Aushandeln musikalischer Werte und Normen im globalen Netzwerk	100
16. Interkulturelle Konzeptionen musikalischen Verhaltens	106
17. Entortung kultureller und zeitlicher Zusammenhänge.....	116
18. Transmigrant*innen der Weltmusik und Solidarität	119

Inhaltsübersicht

19. World Music Festivals als Stätten der interkulturellen Begegnung.....	122
20. Mehrfachcodierung: Vom Ende des Plans der Beherrschung?	129
21. Die Einheit der Vernunft in der Vielheit ihrer Stimmen?	132
22. Musikakteure, mentale Konstrukte und regionale Identifizierung.....	134
23. Multipolare Realität und globale Ethik im Pluralismus der Kulturen.....	136
Der Autor und das Buch.....	141

1. Klangkunst, Musik und Begriff

Die Vielfalt von Wirklichkeitskonstrukten manifestiert sich mittels des Erfahrungswissens auf mannigfache Weise in den kulturellen Unterschieden von Konzepten und Begriffen der »Musik«. Der pragmatische Begriff »Musik«, wie es die Sprache suggeriert, bezeichnet nicht eine Einheit von Phänomenen, sondern viele und zahlreiche »Musiken«, die nicht nur in jeder einzelnen Kulturlandschaft nebeneinander existieren, sondern und besonders auch in der Begegnung differenter Kulturregionen. Das Nebeneinander oder Miteinander von musikalischen Ausdrucksformen unterschiedlicher Prägung ist sowohl intrakulturell, in der Gleichzeitigkeit ungleichzeitiger Entwicklungen, als auch interkulturell, in der Begegnung und Konfrontation der Vielfalt diverser Musikstile und -gattungen, wechselweise und dialogisch aufeinander bezogen. Jene Elemente, welche das Besondere der einen Musik in der Abgrenzung zum Besonderen der anderen bestimmen, definieren zugleich auch die Differenz des Eigenen und Fremden in den musikalischen Ausdrucksformen unterschiedlicher Überlieferungsstränge. Die deutsche Pluralbildung zum Wort »Musik« muß erst noch mit Verve eingeführt werden, um die Einseitigkeit der Betrachtungsweise aufzubrechen und die dynamischen Prozesse in der Vielzahl der »Musiken« zu verdeutlichen. In anderen Sprachen, wie etwa im Französischen, ist dies mit Mehrzahlformen *les musiques*, im Anglo-Amerikanischen mit *musics* oder im Spanischen mit *las músicas* schon längere Zeit im Gebrauch.

Es ist darauf hinzuweisen, daß die meisten traditionellen Gesellschaften der Welt scheinbar keinen übergeordneten abstrakten Begriff für Musik kennen, der auf hierarchische Weise die Einzeltätigkeiten wie Singen, Instrument spielen

und Tanzen zusammenfassend begreift. Dennoch existieren in allen Traditionen sowohl für die musikalische Praxis als auch für deren Anschauung differenzierte Bezeichnungen, Begriffe und theoriegeleitete Konzepte, denen ihre eigene innere Logik innewohnt. Im Andenhochland umreißen zum Beispiel die Quechua-Begriffe *takiy* (singen), *tukay* (spielen) und *tusuy* (tanzen) drei Kategorien des spezifischen Musikverhaltens in bezug auf die Organisation von vokalen bzw. instrumental Klängen und tänzerischen Rhythmen. Jede Kategorie kann für sich selber stehen oder gleichzeitig mit den beiden andern in Erscheinung treten wie etwa bei gesungenen, getanzen und *charango*-begleiteten Liedern. Letzteres entspräche in etwa dem alt-griechischen Konzept der *musiké* in der Einheit von Tanz (geordneter Bewegung), Dichtung (Chor oder Lied) und Tonkunst (Instrumentalspiel). Solche Konzeptionen setzen nicht notwendigerweise einen hierarchisch verstandenen Oberbegriff von »Musik« voraus, der selbst in der modernen abendländischen Kunst ohnehin nicht unumstritten ist. Bei den Eipo in West-Neuguinea unterscheidet man etwa den kollektiven Tanzgesang *mot* der Männer von *dit*, dem Einzelgesang, ohne daß es eine übergeordnete allgemeinere Bezeichnung dafür gibt. Ähnliches gilt auch von dem Igbo-Terminus *nkwa*. Dieser denotiert zwar Vergleichbares wie Singen, Instrument spielen und Tanzen, trotzdem ist sowohl bei den Igbo als auch in den meisten afrikanischen Sprachen scheinbar kein übergreifendes Wort in Gebrauch, dem der westlich-konzipierte Begriff von »Musik« in etwa entspräche. In Kiswahili, der aus der afro-arabisch Interaktion hervorgegangenen *lingua franca*, bezieht sich das Wort *ngoma* wie auch bei Bantusprechenden Gruppen auf den Themenkomplex Musik, Tanz und Instrument.¹ Die Übersetzung erfolgt je nach Zu-

¹ Vgl. Nketi, Joseph H. Kwabena: *Die Musik Afrikas*. Wilhelmshaven. 2. Aufl. 1991 (S. 19); Kubik, Gerhard: *Zum Verstehen afrikani-*

sammenhang mit Trommel, Tanz, Tanzfest, Musik oder Musikausübung. Es sind primär auditive und kinetische Inhalte, die in Afrika bei der Klangerzeugung und -gestaltung aufs engste miteinander verknüpft bleiben. Sie beinhalten ein anderes kognitives Konzept, das die hörbaren Bewegungsmuster betont und sich einer hierarchisch-rigid und visuell strukturierten Musikvorstellung, wie es eher in der abendländischen Praxis der Fall ist, zu entziehen scheint. Solch eine Musik ist primär körperhaft und bewegungsorientiert.² In Hawaii unterteilten die Einwohner ihr traditionelles Repertoire der Lieder (*meles*) in mehrere Kategorien, wie in Kriegsgesänge, genealogische Gesänge, Lieder mit langgezogenen Klängen u.a.m.³

Dagegen kennt man in der Kunstmusik der alten asiatischen Kulturen seit frühen Zeiten einzelne übergeordnete Begriffe zur Musik wie *sāmgita* in Indien, *yue* in China, *ak* in Korea und *gaku* in Japan. In Japan bezieht sich *gagaku* auf die »vornehme« Musik chinesischer Herkunft in der Unterscheidung zu dem älteren *asobi* (»spielen«) aus der früheren eigenkulturellen Überlieferung.⁴

Die religiöse, geographische, regionale oder ästhetische Verankerung von musikalischen Konzepten ist in vielen Kulturtraditionen zum Teil ähnlich wie in Europa durch die Konzeptionen von sakraler Musik, Volksmusik, Nationalmusik, Kunstmusik usf. vorgegeben. Besonders in den alten Vorstellungen sogenannter »Hochkunst« sind solche Differenzierungen vorhanden, wie dies etwa im semantischen

scher Musik. Leipzig 1988 (S. 63f.); Barz, Gregory: *Music in East Africa*. Oxford 2004 (S. 4f.); Stone, Ruth M.: *Music in West Africa*. Oxford 2005 (S. 15).

² Simon, Artur (Hrsg.): *Musik in Afrika*. Berlin 1983 (S. 203ff., 315).

³ Vgl. Reck, David: *Musik der Welt*. Hamburg 1991 (S. 191).

⁴ Kikkawa, Eishi: *Vom Charakter der japanischen Musik*. Kassel 1984 (161ff.).

und theoretischen Umfeld der indischen Musik verdeutlicht wird. So bezieht sich zum Beispiel *mārga-sāṃgita* auf die Musik nach den alten religiösen Regeln der Veden (*mārga* = Weg). *Deśī-sāṃgita* beschreibt die Musik der Provinzen (*deśī* = flaches Land, Provinz). Diese entwickelte sich zur eigentlichen klassischen Kunstmusik Nordindiens (Hindusthāni-*sāṃgita*) und Südindiens (Karṇāṭaka-*sāṃgita*). Als Kunstmusiken werden sie von der Musik der Dörfer und Bezirke (*loka-sāṃgita*) und der Stammesmusik (*pañcama*) unterschieden.⁵ In Korea differenzierte man den einheimischen Stil (*hyang'ak*) vom importierten chinesischem Stil (*tang'ak*)⁶, und in Japan teilt man die *gakaku*-Hofmusik prinzipiell in zwei Stile auf, nämlich in die Linksmusik (*togaku*), die sich aus dem Alten China herleitet, und die Rechtsmusik (*komaku*), die über Korea als fremde neue Musik nach Japan gekommen war. Die fremdländische Musik erhielt nach ihrem Import einen höheren Bildungswert als die im eigenen Volk überlieferte Musik. Letztere wurde besonders wegen ihren »groben«, »rauen« und »vermischten« Liedern in der Folge zur Vulgärmusik (*zokugaku*) abgewertet.⁷ Auch die tonalen Systeme der Pentatonik leiten sich sowohl in der koreanischen als auch japanischen Theorie der Kunstmusik in erster Linie vom (fremdländischen) modalen System Chinas ab und blieben im Substrat geprägt von dessen fünf Kerntönen mit jeweils zwei wechselnden Nebentönen. In der chinesi-

⁵ Kuckertz, Josef: *Musik in Asien I. Indien und Vorderer Orient*. Kassel 1981 (S.17f.).

⁶ Korean National Commission for UNESCO (Hrsg.): *Traditional Korean Music*. Seoul 1983 (38-47); Burde, Wolfgang (Hrsg.): *Korea. Einführung in die Musiktradition Koreas*. Mainz 1985 (63f.).

⁷ Malm, William P.: *Japanese Music and Musical Instruments*. Tokyo 1983 (77ff.); Wade, Bonnie C.: *Music in Japan*. New York 2005 (S. 24ff.); Tamba, Akira: *Musiques traditionnelles du Japon*. Arles 1995 (S. 79ff.).

schen Musik *yue*⁸ (wörtl. die »erhabene« oder »edle«) unterschied man schon seit der Han-Dynastie (206 v.u.Z.–220 n.u.Z.) die sakrale Musik (*ya-yue*) von der Bankett-Musik (*yan-yue*), welche eher höfisch-unterhaltenden Charakter aufwies. Die auf der konfuzianischen Ethik basierende *ya-yue*-Zeremonie wurde dagegen von der Grundidee getragen, den Menschen in seiner Gesellschaft in harmonische Übereinstimmung zu bringen mit den lichten Kräften des Himmels (*yang*) und den dunklen der Erde (*yin*). Die Bankett-Musik unterteilte man wiederum nach dem Aufführungsort und der Spielhaltung, entweder im Freien stehend oder gehend als *xing-yue* oder drinnen im Sitzen spielend als *zuo-yue*. Später wurde zudem die neuere profane Musik (*san-yue*) von der sinisierten Fremdmusik westlicher Völker (*hu-yue*) unterschieden. Ein weiterer ungeheurer Reichtum an unterschiedlichsten Tanz- (*wu*), Schlagzeug- (*gu*), Singspielen und Volksmusikensembles prägte den kulturellen Schmelztiegel Chinas, das immer auch bereit war, Musik und Instrumente aus den Nachbarländern zu übernehmen. In der Tang-Dynastie (618-907 u.Z.) wurden sowohl der wirtschaftliche Reichtum als auch das politische Selbstbewußtsein mit einem Hofstaat von 500-700 Musikern zum Ausdruck gebracht. Neben eigenen Orchestern unterhielt man solche aus fernen Provinzen, aus Tibet, Indien, Südostasien. Selbst aus Birma gab es ein fünfunddreißigköpfiges Orchester. Der Kaiser schätzte den »exotischen Klang« der verbündeten Könige und ließ sich die zum Geschenk gemachten fremden Orchester etwas kosten, wie ehemals auch

⁸ Liang, Mingyue: *Music of the Billion*. New York 1985 (S.12f.); vgl. zur Schreibweise der Begriffe und Terminologie allgemein hier wie auch im weiteren die einschlägigen Artikel in *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrg. von Ludwig Finscher. 2. Aufl. *Sachteil*, Bd. 1-9. Kassel 1994-1999.

die ägyptischen Pharaonen an Musikerinnen und Tänzerinnen der Nachbarländer ihren Gefallen hatten. Dies alles bleibt Ausdruck dafür, wie interkulturelle Verflechtungen seit je ein Thema der musikalischer Innovation und Akkulturation waren.

Der in der arabischen Welt von den Griechen geborgte Begriff *mūsīqī* (bzw. *mūsīqā*) verdrängte im 9. Jahrhundert den älteren semitischen Terminus *ġinā'*, der gleichbedeutend war mit »weltlich bestimmtem Singen und Musizieren«. Al-Fārābī (um 870-950), einer der großen arabischen Philosophen und Gelehrten, der in Bagdad, Aleppo und Damaskus wirkte, vermittelte dem islamischen Denken das Geistesgut der Neuplatoniker und des Aristoteles (384/3-322). Anicius Manlius T. S. Boethius (um 475-524), der letzte große Theoretiker der antiken Musik hatte zuvor bereits mit seiner Schrift *De institutione musicae* den Grundstein für die mittelalterliche Musiktheorie des Abendlandes gelegt. Er unterteilte die Musik in die Bereiche *musica mundana* (Sphärenharmonie), *musica humana* (Harmonie von Vernunft, Körper und Seele) und *musica instrumentalis* (die ausgeübte Musik im engeren Sinn). Al-Fārābī gewichtete dagegen die *mūsīqī* in seiner Theorie nach den Gesichtspunkten der *musica speculativa* und *musica activa*. Sein *Großes Buch über die Musik*⁹ beeinflusste nicht nur die arabischen, persischen und türkischen Musiktheoretiker, sondern auch indische und jüdische Schultraditionen. Al-Fārābī kann mit Fug und Recht als Mittler zwischen Orient und Okzident gelten, der die musiktheoretischen Schriften griechischen Ursprungs in

⁹ Al-Fārābī, Abū Nasr Muhammad Ibn Tarhān: *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr*, hrsg. von G.A.M Hašaba. Kairo 1967; bzw. Erlanger, Rodolphe de: *La musique arabe*, Bd. 1 und 2. Paris 1935; El-Mallah, Issam: *Arabische Musik und Notenschrift*. Tutzing 1969 (S.108ff.); Touma, Habib Hassan: *Die Musik der Araber*. Erw. Neuausg. Wilhelmshaven 1989 (S.45ff.).

der arabischen Tradierung nach Europa vermittelte und damit die Basis der europäischen Musiktheorie vorgab, die bis in die moderne Zeit nachwirkt.¹⁰

Über die Kolonialisierung Afrikas ist im Kiswahili und ebenso in anderen afrikanischen Sprachen *musiki* als Lehnwort mit veränderten Bedeutungen übernommen worden. Die Duala in Kamerun haben ebenso aus dem Französischen den Begriff *musiki* übernommen, verwenden aber weiterhin ihre einheimischen Bezeichnungen *elongi* für Lied und *ngoso* für Gesang.¹¹ Ableitungen aus dem griechischen bzw. lateinischen und arabischen Musikbegriff gibt es heute in vielen Sprachen und Kulturen, insbesondere in allen europäischen Ländern und fast überall auf der Welt, wo der Einfluß der überseeischen christlichen sowie islamischen Expansionen sich Geltung verschaffte.¹² Die interkulturellen wechselseitigen Verflechtungen der Wissens- und Übersetzungstraditionen zwischen Babylon, vedischer Überlieferung, griechisch-römischer Antike, syrischer, arabischer, hebräischer und byzantinischer Welt waren schon in frühester Zeit ein unüberblickbares Phänomen,¹³ das allerdings in der historischen Entwicklung durch die kulturellen und nationalen Differenzierungen und Spezifizierungen in vielen Bereichen fast vollständig wieder vergessen wurde, so daß das Trennende oftmals wichtiger wurde als das Gemeinsam-Verbin-

¹⁰ Braune, Gabriele: »Musik in Orient und Okzident«, in: *Europa und der Orient: 800-1900*, hrsg. von Gereon Sievernich und Hendrik Budde. Gütersloh/München 1989, S. 210-230 (S. 213).

¹¹ Bebey, Francis: *African Music: A People's Art*. New York 1969 (S.12).

¹² Eng. *music*, finn. *musiikki*, frz. *musique*, dän./schwed. *musik*, indones. *myūshiku*, *musik*, nld. *muziek*, norw. *musikk*, poln. *Muzyka*, port./span. *Música*, rumän. *muzica*, russ. *musyka*, serbokroat. *muzsika*, tschech. *muzika*, etc.

¹³ Vgl. Oesch, Hans: *Außereuropäische Musik (Teil 2)*. Laaber 1987 (S.132).

dende. Dominante Schübe des arabo-europäisch-asiatischen Musikaustausches, insbesondere auch was die Musikinstrumente betraf, erfolgten vor allem über die Seidenstraße,¹⁴ im Gefolge der Handelswegserweiterungen, später der portugiesischen und holländischen Seefahrer, der überseeischen Missionierungsbewegungen und der Wissenschaftsexpansion. Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden zudem zahlreiche Musikschulen und Konservatorien nach westlicher Prägung mit dem Orff-Instrumentarium in den meisten Ländern der Welt eingerichtet, die sich zeitweise den einheimischen Traditionen der eigenen Länder musikalisch derart entfremdeten, daß ihre dem »Westen« verpflichteten Eliten sich den Musiktraditionen vor Ort oft verschlossen. Die heutige Pluralisierung und die internationale Medienlandschaft beschleunigten unabhängig davon die internationale Verflechtung von Elementen traditioneller Ausdrucksformen mit denen des Blues, Jazz, Rock und HipHop sowie mit Produktionsformen des weltweit vorherrschenden anglo-amerikanischen und europäischen Musikmarktes. Der Musikmarkt hatte sich seit den 1980er Jahren mit der Werbung über Radiosender, TV, MTV und *billboards* mit dominant westlichen Produktionskonzepten verbündet und erstreckte sich von Ethno-Klassik, Ethno-Pop, World-Beat und Jazz bis hin zur traditionellen Musik anderer Kulturen. Als integrierendes Merkmal dieses globalisierten Marktes wurde schließlich zur besseren Vermarktung der Begriff *world music* eingeführt.

Wenn der westlich-geprägte Begriff »Musik« in sprachlichen Ableitungen nicht-europäischer Provenienz aufscheint, so bezeugt dies weniger die Gleichheit der zugrundeliegen-

¹⁴ Vgl. z. B. das Album *The Musical Silk Road*, produziert von Martina A. Catella und Henri Lecompte. Accord Croisés 2004.- 2 CDs AC102 oder *Bukhara: Musical Crossroads of Asia*. Smithsonian Folkways 1991. - CD SF 40050.

den Konzepte als vielmehr das einseitige Gefälle kultureller, politischer, ökonomischer und sprachlicher Dominanz im Zuge der überseeischen und weltweiten Begegnungen. Das Verstehen des Begriffes und der Sache selbst findet deshalb auch zunehmend in mehr als nur einem kulturspezifischen Raum-Zeit-Horizont statt. »Musik« beinhaltet im Zusammenprall und in der Vermischung unterschiedlicher Ausdrucksformen weiterhin ein bedeutendes Stück des ethnozentrischen Hör- und Selbstverständnisses, impliziert aber im erweiterten Konzept der »Musiken der Welt« (pl.) andererseits bereits auch das Fremdverständnis des Anderen (Neuen) und definiert sich auf diese Weise zunehmend aus der Wechselbeziehung unterschiedlicher kultureller Perspektiven sowie unterschiedlicher Hörerwartungen und Hörerfahrungen. Über die Jahrhunderte hinweg gab es seit jeher in der Völkerbegegnung einzelne Traditionsstränge, die über mündliche Überlieferungen, über Schrift- und Übersetzungstraditionen kulturelles, religiöses und musikalisches Wissen untereinander zum Austausch brachten. Neu ist inzwischen die unglaubliche Beschleunigung der Austauschprozesse in der Entwicklung der musikalischen Produkte, der Vermischung unterschiedlichster Kompositions-, Sampling- und Soundtechniken und im Überspringen von musikalisch gebundenen Orts- und Zeitgrenzen.

2. Weltmusik: Zur Geschichte und Idee der Begegnung mit Musiken der Welt

Die Idee der »Weltmusik«¹⁵ wurde innerhalb der westlichen Kunstmusik verschiedentlich zum Tragen gebracht, wie

¹⁵ Fritsch, Ingrid: »Zur Idee der Weltmusik«, in: *Weltmusik: Feedback Papers*, hrg. von Peter Ausländer und Johannes Fritsch. Köln 1981, S. 3-27.