

Talia Bachir-Loopuyt und Gesa zur Nieden

Einleitung: Musik | Geschichte | Pluralität

Seit einigen Jahren ist ein verstärktes Interesse für plurale Geschichtserzählungen zu erkennen, die auf die Erarbeitung einer globalen Geschichte zielen oder lokale Verständigungsprozesse in pluralen Gesellschaften ausmachen.¹ Das Musikleben und die damit zusammenhängenden Produktionen (Kompositionen, Konzerte, Aufnahmen) haben an dieser Entwicklung großen Anteil, indem sie biographische Erzählungen von Migranten, interkulturelle Symbole wie den Orient-Express oder die Seidenstraße thematisieren oder sich mit der ›Geschichtslosigkeit‹ marginalisierter Gruppen auseinandersetzen. Auch besteht eine Öffnung gegenüber archivalischen Sammlungen, ethnographischem Arbeiten oder historiographischen Analysen kultureller Transfers, die ebenfalls in künstlerische Produktionen, Repertoires oder Programmgestaltungen eingehen.² Auf wissenschaftlicher Ebene äußert sich diese Tendenz in einer kontinuierlichen Annäherung der historiographischen und ethnologischen Teildisziplinen sowie in der Aufnahme von Ansätzen aus den postcolonial studies, den subaltern studies und den gender studies.³

Anhand der genannten Musikproduktionen und wissenschaftlichen Reflexionen ist zu erkennen, dass sich der Geschichtsbegriff im Hinblick auf plurale Geschichtskonzeptionen, ihre Darstellungsformen, künstlerischen Inkorporationen und politischen Dimensionen stark weitet: Im Mittelpunkt stehen nicht nur transkulturelle und transferorientierte Kulturgeschichten, sondern ebenfalls biographische Migrationserzählungen, die mit nahen oder entfernten historischen Entwicklungen verbunden sind. ›Geschichte‹ meint demnach nicht nur Historiographie, sondern auch Erzählung.⁴ Eine ähnliche Weitung betrifft den chronologischen wie geographischen Umgang mit ›Geschichte(n)‹, der sowohl auf eine Kontrastierung verschiedener Geschichtsverständnisse hinauslaufen kann, als auch auf eine Hybridisierung kulturell unterschiedlicher (Musik)Historiographien. Daran anschließend stehen im Zentrum des Umgangs mit ›Geschichte(n)‹ Fragen nach der Verbindung von Geschichte und Gegenwart sowie auch nach der Verbindung von Musik, Geschichte und Biographie. Nicht zuletzt erscheinen für die Weitung und Neukonturierung von Geschichtsbegriffen zeitgenössische Entwicklungen im Bereich der (Musik) Historiographie entscheidend: Der ›historische‹ Kanon wird in jüngster Zeit mehr und mehr als Kulturelles Erbe eingestuft und damit mit einem Begriff versehen, der den Kanon als erhaltenswert für gegenwärtige und zukünftige Generationen umschreibt und ihn auch für die heutigen pluralen Gesellschaften samt der multimedialen Darstellungs- und Vermittlungsmedien öffnet.

Am Musikleben Frankreichs und Deutschlands ist erkennbar, dass eine Beschäftigung mit ›Geschichte(n)‹ in unterschiedlichsten musikalischen Genres von Oper und Konzertmusik über

- 1 Martin Stokes: *Notes and queries on ›global music history‹*, in: *Studies on a Global History of Music. A Balzan Musicology Project*, hg. von Reinhard Strohm, Abingdon 2018, S. 3–17; Aleida Assmann: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, München 2013; Michael Rothberg und Yasemin Yildiz: *Memory Citizenship: Migrant Archives of Holocaust Remembrance in Contemporary Germany*, in: *Parallax* 17 (2011), Heft 4, S. 32–48; Denis Laborde: *Désirs d'histoire*, in: *Désirs d'Histoire. Politique, mémoire, identité*, hg. von dems., Paris 2009, S. 9–24.
- 2 Gesa zur Nieden: *Des Sons of Gastarbeiters aux Songs of Gastarbeiter. Musique, immigration et diplomatie publique en Allemagne depuis les années 1980*, in: *Une pluralité audible? Mondes de musique en contact*, hgg. von Talia Bachir-Loopuyt und Anne Damon-Guillot, Tours 2019, S. 261–278.
- 3 Talia Bachir-Loopuyt: *Musikethnologie: ein Fachbereich im Spannungsfeld zwischen Area Studies, Kultur- und Sozialwissenschaften*, in: *Reimers Konferenzen Revisited. Zum Verhältnis von Disziplinen und Regionalstudien*, hgg. von Martin Baumeister, Andreas Eckert und Klaus Günther, Bonn 2018, S. 41–48.

- 4 Michael Werner: *Metahistory und darüber hinaus. Zum Problem des Erzählens von Geschichte*, in: *Poetik und Politik des Geschichtsdiskurses. Deutschland und Frankreich im langen 19. Jahrhundert*, hgg. von Élisabeth Décultot, Daniel Fulda und Christian Helmreich, Heidelberg 2018, S. 19–44.

Karim Hammou

Das Gedächtnis der Vielheit.

Minderheitsuniversalismus im französischen Rap

»Si le moment révolutionnaire institua la liberté naturelle de l'Homme et l'égalité des droits en principes universels, l'universalisation de ces derniers n'est pas venue de la métropole mais des colonies mêmes. Ce sont au contraire les oubliés de la liberté et de l'égalité qui par leur action politique propre firent effraction dans l'institution de l'universel au point de s'en réclamer avec acharnement, et même avec violence.«¹ (»Wenn der Moment der Revolution die natürliche Freiheit des Menschen und die Gleichberechtigung zu universellen Prinzipien erhob, erfolgte ihre allgemeine Verbreitung nicht von den Metropolen aus, sondern von den Kolonien selbst. Denn es sind die Vergessenen der Freiheit und Gleichberechtigung, die die Institution des Universellen durch ihr eigenes politisches Handeln zum Einsturz brachten, indem sie diese hartnäckig und auch gewaltsam für sich reklamierten.«²)

I – Das traumatische Gedächtnis als gegenwärtige Frage der Gerechtigkeit

Der französische Rap trägt seit 30 Jahren konstant eine Kritik gesellschaftlicher Ordnungen in sich, auch wenn er sich nie auf diesen Aspekt beschränkt hat.³ Bei dieser Kritik geht es im Kern um Fragen der Stigmatisierung und des Rassismus, und sie verdichtet sich im Rap-Repertoire zur Vorstellung einer Kategorie von Bürgern zweiter Klasse

(seconde zone),⁴ welche eng mit den aus der kollektiven Phantasmagorie hervorgegangenen Figuren des »Vorstadtjugendlichen«, des »Arabers« oder des »Schwarzen« aus der Hochhaussiedlung verbunden ist. Vor diesem Hintergrund richtet sich ein Großteil der im französischen Rap geäußerten Kritik gegen die Lebensbedingungen der rassistisch diskriminierten Minderheit der Arbeiter und Immigranten und beschreibt dabei insbesondere die Erfahrungen der jugendlichen und männlichen Randgruppen.⁵ Anstatt sich jedoch nur auf die Gegenwart zu beschränken, beziehen die kritischen Songs auf sehr ausgiebige Weise die Geschichte und das Gedächtnis mit ein, durch die sie die heutigen Übel einer Genealogie der Ungerechtigkeiten einschreiben. Zwei audiovisuelle Produktionen illustrieren dies auf eine besonders eloquente Weise: *Dans nos histoires* (In unseren Geschichten) und *Mille et une vies* (Tausend und ein Leben).⁶

Dans nos histoires wurde im Jahr 2006 von Casey als ein Stück veröffentlicht, das im dazugehörigen Videoclip des Produzenten Tcho auf das traumatische Gedächtnis der Sklaverei und der Kolonisierung Bezug nimmt.⁷ Das Thema steht

1 Silyane Larcher: *L'Autre citoyen. L'idéal républicain et les Antilles après l'esclavage*, Paris 2014, S. 37.

2 Deutsche Übersetzung des gesamten französischen Originalbeitrages von Gesa zur Nieden.

3 Marie Sonnette: *Des manières critiques de faire du rap: pratiques artistiques, pratiques politiques. Contribution à une sociologie de l'engagement des artistes*, Diss. Universität Paris Diderot 2013; Mathieu Marquet: *Une politique du rap? Prise de parole, pouvoir des mots et subversion*, Diss. Universität Paris-Nanterre 2016.

4 Paroma Ghose: »Silence... On est en France«: *A Rap History of the »Other« in France, 1981–2012*, Diss. Graduate Institute Genf 2020.

5 Karim Hammou: *Une histoire du rap en France*, Paris 2012.

6 Die Auswahl dieser beiden Stücke ging aus der systematischen Arbeit an einem größeren Korpus von Rap-Songs hervor, die sich mit der Frage des Gedächtnisses traumatisierter Kollektive beschäftigen. Vgl. Karim Hammou: *Les traumatismes (post)coloniaux dans le rap en français: mises en musique d'une citoyenneté critique*, in: *Traumatisme et mémoire culturelle. France et mondes francophones*, hg. von Silke Segler-Meßner und Isabella von Treskow, Berlin 2020 (im Erscheinen).

7 Casey: *Dans nos histoires*, Track des Albums *Ennemi de l'ordre*, Dooeen' Damage et Anfalsh Productions 2006. Videoclip von Tcho, abrufbar auf YouTube, Transkription der Lyrics unter <https://genius.com/Casey-dans-nos-histoires-lyrics>, letzter Zugriff am 30. August 2020.

Eva-Tabea Meineke

Surreale Geschichte(n) in canzoni deutsch-italienischer Migrationszusammenhänge

Vinicio Capossela (*Canzoni della Cupa*, 2016) und Etta Scollo (*Il passo interiore*, 2018)

Migrationszusammenhänge stellen die Frage nach Identität auf besonders nachdrückliche Weise und können aufgrund ihrer komplexen Anlage als exemplarisch für die Selbstverständigung pluraler Gesellschaften und deren »Aufarbeitung der Vergangenheit« sowie deren »Rückbindung an Geschichte [...] angesichts der Orientierungslosigkeit der Gegenwart«¹ betrachtet werden. In der kulturellen Produktion tritt nach der »postmoderne[n] Grablegung weltgeschichtlicher Perspektiven«² insbesondere in diesen Migrationskontexten neben dem »wachsenden Bedürfnis an historischer Gesinnung« eine neue Subjektivität zutage, die ihre persönliche Identität dadurch konstituiert, dass sie ihre eigenen Geschichten mit objektiv beschreibbaren historischen Ereignissen »verstrickt« und dadurch Geschichte subjektiv, als Erzählung begreift.³ Die in der Psychologie als Pathologie beschriebene »Konvergenz von Identitätsverlust und Geschichtsverlust«⁴ wird durch diese Erzählungen kompensiert. Aus surrealistischer Perspektive interessiert die Wiederaufnahme verdrängter Geschehnisse ins Bewusstsein, die durch die Offenheit des jeweiligen migrierenden Subjekts ermöglicht wird und neue Konstellationen und Formen der Identität verheißt. Die Re-Integration erfolgt zumeist schockartig und impliziert eine intensive emotionale Beteiligung; auf den Rezipienten wirkt dies als Provokation. Die durch die medialen Welten von der Realität entfremdete postmoderne Gesellschaft⁵ wird so

über das einzelne Subjekt und seine durchaus auch von menschlichem Leid geprägte(n) Geschichte(n) neu mit den wirklichen Verhältnissen konfrontiert, erfährt eine Erweiterung des Bewusstseins und erlebt Tiefe.⁶

Durch die musikalische Gestaltung werden die Geschichten zusätzlich emotional aufgeladen und die Erinnerung umso authentischer gestaltet. Der vernetzende Charakter der Musik wird insbesondere in der neueren Surrealismus-Forschung diskutiert, nachdem, ausgehend von Aussagen André Bretons, die Musik in diesem Bereich lange Zeit zu Gunsten der Literatur und der Malerei verdrängt worden war.⁷ Außerdem wird der Surrealismus in der Gegenwart stärker von den (europäischen) Peripherien her betrachtet; seine zentralisierte Form in Paris unter seinem Wortführer Breton wird zunehmend dekonstruiert, vor allem im Hinblick auf die ästhetischen Innovationen, die zumeist auf migrierende Künstler – insbesondere aus dem Süden – zurückzuführen sind.⁸ Heute noch gilt der Surrealismus als Phänomen, das in der ganzen Welt Verbreitung findet und Netzwerkcharakter im

1 Emil Angehrn: *Geschichte und Identität*, Berlin 1985, S. 3f.

2 Ders.: *Geschichtsphilosophie: Eine Einführung*, Basel 2012, S. 10.

3 Ders., *Geschichte und Identität* (wie Anm. 1), S. 4f.

4 Ebd., S. 4.

5 Vgl. z. B. den »Realismus« in der Theorie zum Neuen Realismus von Maurizio Ferraris, in: Maurizio Ferraris: *Manifest des Neuen Realismus*, Frankfurt a. M. 2014, S. 15f.

6 Vgl. zur insbesondere über die Musik vermittelten tiefen Lebensweise den Vorläufer der Surrealisten Alberto Savinio: *La scatola sonora*, Turin 1988, aus dem Motto: »La musica insegna a vivere, nel senso più profondo e metafisico della parola.« (»Die Musik lehrt zu leben, im tiefsten und metaphysischsten Sinne des Wortes.«).

7 Vgl. zu Surrealismus und Musik die Arbeiten von Sébastien Arfouilloux: *Que la nuit tombe sur l'orchestre – Surréalisme et musique*, Paris 2009, und *Le silence d'or des surréalistes*, Château-Gontier 2014; Yves Bonnefoy: *Le Surréalisme et la musique*, in: ders.: *Entretiens sur la poésie*, Paris 1990, S. 157–167; Nicolas Castin: *Der Surrealismus und die Musik, ein obrenbetübendes Missverständnis*, in: Werner Spies (Hg.): *Surrealismus 1919–1944*, Düsseldorf [u. a.] 2002, S. 409–415.

8 Vgl. Stephanie Bung, Susanne Zepp (Hgg.): *Migration und Avantgarde. Paris 1917–1962* (= Mimesis 76), Berlin 2020; Eva-Tabea Meineke: *Rivieras de l'irréel. Surrealismen in Italien und Frankreich*, Würzburg 2019.

Andreas Krause

Pianistische Narration und kompositorische Historiographie als interkulturelle Kommunikation:

Beethoven, Chopin, Heimat und Seidenstraße bei Fazıl Say

Auf die Frage, ob er sich als einen Mittler zwischen der Kultur des Orients und der des Westens fühlt, antwortete der 1970 in Ankara geborene türkische Pianist und Komponist Fazıl Say unlängst: »Ich lebe als ein von der westlichen Klassik geprägter Künstler in der Türkei, die eine ganz andere Kultur hat, wobei die ›Verwestlichung‹ in der Türkei sich zum Teil auch sehr heftig manifestiert. Interessant wird es, wenn ich westliche Musik in anatolischen Städten spiele, in denen womöglich noch nie ein Klavier-Rezital stattgefunden hat. Ebenso spannend erlebe ich es, wenn ich in amerikanischen oder asiatischen Städten meine Musik aufführe, die ganz aus der türkischen DNA entstanden ist. Deshalb könnte ich mich schon als einen Mittler bezeichnen.«¹ Obwohl Say selbstverständlich einen Großteil seiner Klavierabende in den Kulturzentren Europas (das er hier nicht erwähnt), Asiens und Nordamerikas gibt und er als Komponist ebenso selbstverständlich in seinem Heimatland präsent ist, deutet sich in dem kurzen Statement eine reziproke interkulturelle Intentionalität an, die – das soll im Folgenden ausgeführt werden – nicht ohne Konsequenzen sowohl für die pianistische Interpretation des klassischen Repertoires, als auch die kompositorische Ausführung der erwähnten »türkischen DNA« bleibt. Zentraler Begriff hierbei ist Geschichte in doppelter Bedeutung:

1 *Ich hatte Probleme mit dem Staat*, Interview mit Dietrich Stern, in: *Mainzer Allgemeine Zeitung* (31. Januar 2020), S. 33; vgl. auch *Beethoven gehört auch den Türken*, Interview mit Jürgen Otten, in: *Frankfurter Rundschau* (8. Februar 2011), S. 20f, hier S. 20f., in dem ein Musikvermittlungsprojekt in Anatolien mit Beethoven-Klaviersonaten für Kinder, Jugendliche und Erwachsene erwähnt wird, leicht verändert ebenfalls abgedruckt in: Jürgen Otten: *Fazıl Say. Pianist, Komponist, Weltbürger*, Leipzig 2011, S. 94ff. Otten gibt eine anschauliche und detaillierte Beschreibung insbesondere von Says frühen Jahren in Deutschland und der anschließenden amerikanischen Phase (1995–2002).

als Interpret will Say Geschichten erzählen, als Komponist Geschichte darstellen, zugleich historiographisch aus der interkulturellen Tradition der Seidenstraße, als auch aus der emotional bindenden Funktion von Heimat in Zeiten der Globalisierung heraus gestaltet. Als Bindeglied zwischen pianistischer Narration und kompositorischer Historiographie erkennbar: Improvisation.

I – Ein Beethoven auch für die Dörfer Anatoliens (und Chinas)

Es ist der 29. Januar 2007, eine unserer ersten Begegnungen, ein mittägliches Arbeitsessen in Bonn. Unser Gespräch schweift ab zu dem Klavierabend, den Say, damals Mitte 30, am Abend für die Deutsche Welle geben wird. Er habe kein gutes Gefühl, ob er am Abend gut spielen werde: bereits der Bonner Bahnhof löse Beklemmungen in ihm aus, seit er als jugendlicher Stipendiat des DAAD einmal jährlich zur Verlängerung seines Deutschlandaufenthalts, von Aribert Reimann und David Levine 1976 in Ankara entdeckt und zu dem letztgenannten an die Musikhochschule Düsseldorf vermittelt, dort vorspielen musste. Auch wenn das frühe Trauma wohl nur die Beethovenstadt – in der ihm 2016 der Beethovenpreis für Menschenrechte, Frieden, Freiheit, Armutsbekämpfung und Inklusion verliehen wird – und nicht den Komponisten betraf, hat Say zum neuerlichen Beethovenjubiläum 2020, zusammenfallend mit seinem eigenen 50. Geburtstag, mit einer Kompletteinspielung der Klaviersonaten eine umfassende Antwort versucht. Im (bundesdeutschen) Feuilleton ist diese allerdings – was sie mit der Konkurrenzinspielung von Igor Levit teilt – zwiespältig aufgenommen worden. Das professionelle Hörer Verstörende ist etwa in der Rezension von Helmut Mauró in der *Süddeutschen Zeitung* deutlich

Lucille Lisack

Deutsche (Musik-)Geschichte in transkulturellen Kompositionen:

Ein Gespräch mit Aziza Sadikova

Die Komponistin Aziza Sadikova wurde 1978 in Taschkent (Usbekistan) geboren und wuchs in einer Musikerfamilie auf. Taschkent war damals ein wichtiges Zentrum des sowjetischen Zentralasiens, in dessen kosmopolitischer Atmosphäre sich sowohl die europäische als auch die usbekische Kultur sehr dynamisch entwickelten. Aziza Sadikova wurde in den besten Einrichtungen des Landes ausgebildet und zog dann nach England, wo sie ihr Kompositions- und Orgelstudium vertiefte. 2008 beschloss sie dann, in Berlin zu leben – eine ›richtige Wahl‹, da sie ihr Schaffen bis heute in Symbiose mit dem dynamischen Musik- und Kulturleben der Stadt beschreibt. In diesem Interview erzählt sie, wie sie in ihrer Musik auf das plurale Kulturerbe und die vielschichtige Weltgeschichte eingeht, die ihr ganzes Leben und Schaffen geprägt haben, anhand der Werke *Voices from Ravensbrück* (2013) und *Der Ring des Nibelungen – Peking-Oper trifft auf Musiktheater* (2019).

Lucille Lisack: Du stammst aus Usbekistan, du lebst in Deutschland, und deine Musik bezieht sich auf die usbekische, deutsche und russische Kultur. Kannst du uns zuerst erzählen, wie du nach Deutschland gekommen bist?

Aziza Sadikova: Ich bin in Taschkent aufgewachsen, habe dort an der Schule Uspenski¹ und am nationalen Konservatorium studiert. Es war in den 1990er-Jahren, die ökonomische und politische Lage war schwierig in Usbekistan, und mir wurde klar, dass ich ins Ausland

1 Die Schule Uspenski in Taschkent ist berühmt als die beste spezialisierte Musikschule für Kinder im Bereich klassischer europäischer Musik. Dort bekommen die Schüler eine allgemeine Ausbildung, und parallel dazu werden sie als zukünftige professionelle Musiker auf einem hohen Niveau trainiert. Die besten Musiker des Landes sind in diese Schule gegangen.

musste. Ich bin nach England gezogen und habe einen Bachelor am Royal Birmingham Conservatoire und einen Magister am Trinity College of Music (London) absolviert. Aber die deutsche Kultur hat mich immer fasziniert, schon seit meiner Kindheit, weil wir an der Schule Uspenski die deutsche Klassik spielten: Bach, Mozart, Haydn... Und diese Faszination, die ich als Kind für Deutschland als Land der Musik empfand, ist mir geblieben. Ich fühlte mich also immer von Deutschland angezogen, weil ich aus einer musikalischen Familie stamme. Ich war ja auch in England, dort habe ich als Komponistin und als Konzertorganistin viel gelernt, aber nicht so viel Musik geschrieben. Ich hatte immer den Eindruck, dass Deutschland das Land ist, wo man Musik schafft. Ich kannte schon Berlin, ich war hier bei Meisterkursen mit Friedrich Goldmann,² Franghiz Ali-Zadeh,³ Klaus Huber,⁴ Johannes Schöllhorn⁵...

- 2 Friedrich Goldmann (1941–2009) war in der DDR tätig, er studierte Komposition in Dresden und war dann Assistent am Berliner Ensemble in Berlin, wo er sich dauerhaft niederließ. Er schrieb Kammer- und Orchestermusik sowie Bühnen- und Filmmusik. Erst ab den 1970er-Jahren konnte seine Musik im Westen aufgeführt werden. Für mehr Informationen siehe <https://fgoldmann.wordpress.com/biography>, letzter Zugriff am 30. August 2020.
- 3 Franghiz Ali-Zadeh wurde 1947 in Baku, Aserbaidschan, geboren. Sie lebt in Deutschland und vereinigt in ihren Werken aserbajdschanische traditionelle Musik mit neuen Kompositionstechniken.
- 4 Klaus Huber (1924–2017) wurde in Bern geboren und war vornehmlich in der Schweiz und in Deutschland als Komponist und Professor für Komposition tätig. An der Musikakademie Basel und an der Musikhochschule in Freiburg im Breisgau unterrichtete er die berühmtesten Komponisten der folgenden Generation (Brian Ferneyhough, Wolfgang Rihm, Michael Jarrell u. a.).
- 5 Johannes Schöllhorn (geb. 1962 in Murnau) studierte in Freiburg, u. a. bei Klaus Huber. Er ist als Professor und Komponist in ganz Europa tätig.

Olivier Roueff

Ein Jazzerbe auf zweiter Stufe.

Das Pelle Mêle in Marseille zwischen Jazzmen, Zuhörern und ihren Geistern

Le Pelle Mêle ist ein Jazzclub in der Nähe des alten Hafens von Marseille, in einem renovierten Viertel voll kleiner Bars und Restaurants für Touristen.¹ Der Jazzclub wurde 1979 von Jean Pelle eröffnet, der bis dahin Tanzlokale geführt hatte, ist spezialisiert auf das Jazzerbe (oder den klassischen Jazz bzw. einfach nur ›Jazz‹ für die Jazzliebhaber, die diesen Stil als ›echten‹ Jazz anerkennen) und kann sich für einen Jazzclub einer seltenen Langlebigkeit rühmen. Als ein Ort musikalischer Aufführung, der das Auditorium und die Musiker physisch zur gemeinsamen Erarbeitung einer ästhetischen Erfahrung vereint, stellt der Jazzclub ein besonders günstiges Forschungsobjekt dar, um die verschiedenen Formen, ›Jazz zu machen‹, zu untersuchen. In der Tat lassen die Abende dort zahlreiche grundlegende Parameter dieser Erfahrungen erkennen (und erhören), die eine von der falschen Transparenz der Aufnahmen oder Noten geblendete musikalische Analyse normalerweise nicht miteinbezieht. Die Jazzabende lenken die interpretatorische Aufmerksamkeit des Beobachters vermehrt auf die Inbezugsetzung (*mise en relation*) zwischen den Parametern, wie sie im Zuge der Interaktionen zwischen Musikern und Zuhörern und im Zuge der Verwendungen (*usages*) der einen durch die anderen, aber auch der Verwendung des szenischen Dispositivs und der produzierten Klänge durch jeden Beteiligten Gestalt annehmen.² Die Musik, die sich an solchen Abenden ereignet, scheint daher innerhalb der sich etablierenden Verfahrensweisen dieser Inbezugsetzung ein absolut integrales Element zu sein – wie es auch Denis Laborde anmahnt: »Es gibt keine Musik außerhalb der sozialen Praktiken ihrer Ausführung, außerhalb der sie kommentierenden Diskurse, außerhalb allem, was sie vollbringt.«³

Die hier vorgestellte Studie beruht auf mehreren Beobachtungen von Konzertabenden im Pelle Mêle, die im Frühjahr und Sommer 1998 gemacht wurden sowie auf einer Reihe freier Interviews (April 1998) mit Jazzliebhabern, Musikern und dem Eigentümer von Le Pelle Mêle, ebenso wie mit Musikern und Programmplanern von anderen Jazz-Veranstaltungsorten in Marseille – über die Wege und Geschichte des Jazz in Marseille.

Im folgenden Beitrag werden zunächst einige nützliche Elemente zum Verständnis dessen gesammelt, was in Le Pelle Mêle gespielt wird. Die Tradition, die sein Eigentümer vorgibt zu verkörpern, kann praktischerweise tatsächlich in schriftlichen Berichten nachgelesen werden. Die Analyse der Berichte, gefolgt von einem schlaglichtartigen Vergleich zwischen Le Pelle Mêle und anderen Orten in Marseille, an denen Jazz gespielt wird, erlaubt es, die Eigenheiten des Ortes und der Art und Weise nachzuvollziehen, wie Herausforderungen und Prozesse, die den heutigen Jazzgeschmack mitgestalten, im lokalen Jazzclub Konturen annehmen. Im Anschluss wird der typische Ablauf eines Konzerts in Le Pelle Mêle unter dem Aspekt der Bedingungen für Beziehungen zwischen Auditorium, Musikern und den Meistern des Jazz (*Jazz Masters*) dargestellt⁴ – diese geisterhaften Figuren der Jazzgeschichte, mit denen man die Erfindung neuer Formen und ästhetischer Spielweisen verbindet und die von Zuhörern wie Musikern gleichermaßen geliebt und während eines Konzerts aufgerufen werden, um ihr Erbe lebhaft zu erfahren.

Vgl. auch Jacques Cheyronnaud: *Ethnologie et musique: l'objet en question*, in: *Ethnologie Française* 27 (1997), Heft 3, S. 382–393; Antoine Hennion: *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris 1993.

1 Deutsche Übersetzung des Textes von Verena Liu.

2 Vgl. Olivier Roueff: *Musiques et émotions*, in: *Terrain* 37 (September 2001), S. 5–10.

3 Denis Laborde: *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion*, Paris 1997, S. 14.

4 Vgl. z. B. Lucien Malson: *Les Maîtres du Jazz*, Paris 1979 [1952]; Philippe Baudouin: *Jazz, mode d'emploi. Petite encyclopédie des données techniques de base*, Bd. 2, Paris 1992, S. 145–148.

Talia Bachir-Loopuyt

Statt einer Geschichte der Weltmusik: Historizität und Zeithorizonte in einem Weltmusikfestival

Am 7. Mai 2011 erschien in der Weltmusik-Beilage der Tageszeitung *taz* aus Berlin ein Artikel mit dem Titel *Das Ende der Weltmusik (wie wir sie kennen)*. Der Autor und Experte für Integrations- und Einwanderungsfragen, Daniel Bax, stellte darin einen »Paradigmenwechsel« fest: »Früher galten die Beatschmieden von London und New York, vielleicht noch Bristol oder Berlin, als Nabel der Dancefloor-Welt. Doch die Globalisierung hat längst auch die Tanzflächen der weltweiten Clubszene ergriffen. Heute gelten pumpender Baile Funk aus den Favelas von Rio, überhitze Cumbia-Mutationen aus Kolumbien oder selbst gebastelten Dance-Tunes aus afrikanischen Metropolen als letzter Schrei. Als In-Stile gelten Kuduro aus Angola, der Partysound Funana von den Kapverden und Shangaan Electro, ein Pop-Bastard aus Südafrika. [...] »Die alte, saubere und sanfte Weltmusik wird attackiert und ersetzt durch neue, unbequemere Sounds«, meint der Schweizer Musikwissenschaftler Thomas Burkhalter und prägte dafür das Wort von der ›Weltmusik 2.0‹. Aber passt der Begriff überhaupt noch? Der genaue Migrationshintergrund ist der Musik ja oft nicht mehr anzuhören, sie ist längst das hybride Produkt einer transnationalen Kulturindustrie. Die WDR-Welle Funkhaus Europa, auf dem Gebiet globaler Klänge in Deutschland führend, verzichtet deshalb inzwischen ganz auf das Schlagwort ›Weltmusik‹ und fasst die neue Vielfalt lieber unter dem unverfänglichen Begriff Global Pop zusammen.«²

- 1 Der vorliegende Artikel besteht z. T. aus übersetzten Auszügen meiner Dissertation (*Une musique du monde faite en Allemagne? Les compétitions Creole et l'idéal d'une société plurielle dans l'Allemagne d'aujourd'hui*, EHESS Paris und Humboldt-Universität zu Berlin 2013; Einleitung, 4. Kapitel) und aus dem Text *Plus cela change, plus c'est la même chose? L'identité d'un festival dans le temps*, in: *Cahiers d'ethnomusicologie* 27 (2014), S. 101–115.
- 2 Daniel Bax: *Das Ende der Weltmusik (wie wir sie kennen)*, in: *taz* (7. Mai 2011). Das Zitat Burkhalters stammt aus einer Ausgabe der Kulturzeitschrift *Fikrun wa Fann*, hg. vom Goethe-Institut, November 2011.

Etwa um dieselbe Zeit wurde in Deutschland der Begriff »Weltmusik« an verschiedenen Stellen (Rundfunksendungen, Zeitungen, Musikagenturen, Festivals) durch Bezeichnungen wie »Global Pop« oder »globale Musik« ersetzt. Doch was wurde damit tatsächlich verändert, und wovon ist das bei Daniel Bax festgehaltene »Ende der Weltmusik« eigentlich das Ende? Das Ende eines Labels, eines Begriffs, einer philosophischen Idee? Oder eher einer konkreten Wirklichkeit wie einer Musikgattung, eines Felds, einer Kunstwelt?

Neben der philosophischen Frage nach dem Verhältnis zwischen Allgemeinbegriffen und Realität wirft der konstatierte »Paradigmenwechsel« eine gängige epistemologische Frage auf. Wie andere Kulturwissenschaftler sehen sich Musikwissenschaftler – ob sie nun mit ethnographischen oder historischen Methoden arbeiten – häufig mit Diskursen über vergangene, gegenwärtige oder künftige Musikformen und -begriffe konfrontiert, die je nach Zeit- und Standpunkt der Akteure verschieden eingeordnet werden. Auch der von Daniel Bax festgestellte Wandel der alten Weltmusik hin zu neuen Formen und der an einigen Stellen vollgezogene Begriffswechsel, erfolgt vor dem Hintergrund eines impliziten, bei den Lesern der Weltmusik-Beilage der *tageszeitung* vermuteten Allgemeinwissens über Vergangenes, worauf bereits der Untertitel des Artikels – »die Weltmusik wie wir sie kennen« – hindeutet. Dabei geht es um »die gediegene Weltmusik, wie sie Leute wie Ry Cooder, Paul Simon oder Peter Gabriel einst populär machten«, aber auch um die nun vermutlich unhaltbare »romantische Illusion, Musik aus Afrika müsse ein Gegenmodell zum anglophonen Pop bieten.«³ Der Begriff »Weltmusik« wird hier mit einer besonderen Epoche sowie mit spezifischen Namen und Ideen assoziiert, die als vergangen bzw. unzeitgemäß gelten, sobald sie mit der Gegenwart – d. h. einer

3 Ebd.

Roman Lüttin

»Protege Cosum Ducem«?

Analytische Überlegungen zu Costanzo Portas *Missa Ducalis*

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts verwies Peter Wagner in seiner *Geschichte der Messe* auf die liturgische Funktionalität von mehrstimmigen Ordinariumsvertonungen.¹ Spätestens seit den 1990er-Jahren lässt sich in der musikwissenschaftlichen Forschung zudem ein besonderes Interesse an Messvertonungen des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit im Kontext ihres Messritus beobachten.² Die Forschungsdiskurse um die Gattung und ihre liturgische Funktion sind dabei zumindest für das 16. Jahrhundert um eine Perspektive zu erweitern, betrachtet man Costanzo Portas *Missa Ducalis* aus dem Jahr 1565. Die Messe erfuhr wissenschaftlich und praktisch bislang wenig Aufmerksamkeit,³ doch nicht nur

durch ihre kompositorische Anlage und massive Besetzung (drei Chöre zu je vier Stimmen, dazu kommen eine bzw. im Agnus Dei zwei gesonderte cantus firmus-Stimmen), sondern auch durch die ausgefallene Art der Widmung an den Medici-Herzog Cosimo I. und seinen Sohn Francesco ist die Messe in ihrer Zeit als Einzel- und Sonderfall anzusehen. Die Komposition reiht sich zwar in eine Tradition von Herrschermessen⁴ ein, sie scheint jedoch auch durch verschiedene Momente des ›Modernen‹ gekennzeichnet, sowohl in satztechnischer Hinsicht als auch in ihren ›Werkzeugen‹ der symbolischen Herrscherhuldigung. Die einzige und vermutlich autographe Quelle der *Missa Ducalis*, der Kodex *Laurenziano Mediceo Palatino 6* aus der Biblioteca Medicea Laurenziana in Florenz, wirft durch Ausführungsanweisungen auf dem reich kolorierten und verzierten Frontispiz sowie durch Veränderungen des liturgischen Messtextes verschiedene Fragen kompositionstechnischer und ausführungspraktischer Art auf. Nach einigen Vorüberlegungen zu Herrschermessen im 16. Jahrhundert folgen eine Diskussion ikonologisch-musikalischer Aspekte des Frontispizes sowie eine Analyse und Interpretation der satztechnischen Zugänge Portas im Agnus Dei. Eine Einordnung der Messe u. a. in ihren liturgischen Rahmen beschließt die Untersuchung.

1 Peter Wagner: *Geschichte der Messe*, Bd. 1: *Bis 1600*, Leipzig 1913, S. 15: »Außerhalb der Liturgie würde der Verbindung [der Ordinariums-]Teile die innere Berechtigung fehlen; die höhere Einheit, in der sie zusammentreten, ist eine liturgische.«

2 Vgl. dazu Franz Kördle: *Das musikalische Ordinarium Missae nach 1400*, in: *Messe und Motette* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 9) hg. von Horst Leuchtmann, Siegfried Mauser, Laaber 1998, S. 154–188. Vgl. ferner Andrew Kirkman: *The cultural life of the early polyphonic mass: Medieval context to modern revival*, Cambridge 2010, Stefan Gasch: *Das mehrstimmige Ordinarium Missae als ›musikalisches Kunstwerk‹? Gedanken zu einem musikwissenschaftlichen Topos*, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol*, hg. von Andrea Ammendola [u. a.], Göttingen 2012, S. 39–52, sowie zuletzt Elisabeth Schmierer: *Messenkompositionen zwischen Kunstwerk und Funktion*, in: dies.: *Geschichte der Musik der Renaissance. Die Musik des 16. Jahrhunderts* (= Handbuch der Musik der Renaissance 1/2), Laaber 2016, S. 132–151.

3 Ausführliche Betrachtungen der Messe sind bislang bei Andrea Ammendola und Iain Fenlon zu finden. Vgl. Andrea Ammendola: *Polyphone Herrschermessen (1500–1650). Kontext und Symbolizität* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 26), Göttingen 2013, S. 189–198, Iain Fenlon: *Music, Piety and Politics under Cosimo I: The Case of Costanzo Porta*, in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa dell'500*, Bd. 2: *Musica e spettacolo. Science dell'uomo e della natura* (= Biblioteca di Storia Toscana

Moderna e Contemporanea. Studi e documenti 26), hg. von der Unione regionale delle province toscane, Florenz 1983, S. 457–468 sowie ders.: *Costanzo Porta and the Missa Ducalis* in: *Il cantus firmus nella polifonia* (= Quaderni di Polifonia 3), hg. von Francesco Facchin, Arezzo 2005, S. 15–27.

4 Ammendolas Definition der ›Herrschermesse‹ wird im Folgenden übernommen. Durch den Begriff lassen sich »verschiedene weltliche Herrscherarten erfassen«, ohne dabei für die jeweilige Messvertonung bestimmte, »(mitunter unklare) Entstehungshintergründe« zu suggerieren. Ebd., S. 24.