

African Art Music

**Eine Analyse der Musik und
ihres Verhältnisses zum Stereotyp *Afrika***

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg,

vorgelegt von: Benjamin Ziech,
Erstgutachter: Prof. Dr. phil. Silke Leopold,
Zweitgutachter: Prof. Dr. phil. Wolfgang Bender

Datum: 19. September 2017

Vorwort

Eine Dissertation am Musikwissenschaftlichen Seminar in Heidelberg mit dem Thema *African art music* scheint ungewöhnlich – jedoch nur auf den ersten Blick. Die Einflüsse auf diese Musik, die in der vorliegenden Arbeit mit *African art music* bezeichnet wird, speisen sich aus zwei Traditionen: europäische Kunstmusik und regionale Musik des afrikanischen Kontinents. Somit deckte mein Studium bereits einen großen Teil methodisch und inhaltlich ab. Die andere Hälfte konnte ich durch meine Leidenschaft für westafrikanische Percussion und einem einjährigen Studienaufenthalt an der University of Legon (Accra, Ghana) zumindest teilweise bedienen.

Mit der vorliegenden Forschung konnte eine schon lange überfällige Brücke zwischen den unterschiedlichen Fachgebieten geschlagen werden, die notwendig war, um dem Thema habhaft zu werden. Daher gilt mein besonderer Dank Prof. Dr. Silke Leopold und Prof. Dr. Wolfgang Bender für die Betreuung dieser Forschung. Weiter danke ich meiner Familie und meinen Freunden für den großen Zuspruch, den vermutlich jeder Doktorand benötigt. Meinen Kollegen im Verlag bin ich dankbar für das entgegengebrachte Verständnis. Zuletzt muss ich meinem Percussionlehrer Roberto dafür danken, dass er mich für die Feinheiten des Rhythmus' sensibilisierte.

Mannheim, September 2017

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Überlegung zum Thema	1
1.2 Forschungslage	3
1.2.1 Traditionelle/regionale Musik im afrikanischen Kontext . .	4
1.2.2 Kunstmusik im afrikanischen Kontext	5
1.2.3 Macht, Struktur und Konstruktion	7
1.3 Zum Aufbau der Arbeit	9
2. Afrika als Erwartung	11
2.1 Macht und Wissen	13
2.1.1 Was ist Macht?	14
2.1.2 Gehorchen wollen	18
2.1.3 Macht – eine kommunikative Handlung	19
2.1.4 Macht und Wissen schließen einander unmittelbar ein . .	22
2.1.4.1 Diversität von Wissen	24
2.1.4.2 Das Paradigma	25
2.1.4.3 Besetzung von Wissen	27
2.1.5 Veränderung von Machtstrukturen	28
2.2 Stereotyp – was ist das?	30
2.2.1 Ein Überblick	31
2.2.2 Ein Ausweiten des Begriffs	35

2.3	Was bezeichnen wir mit <i>Afrika</i> ?	37
2.3.1	Wir – eine Eigengruppe	37
2.3.2	Afrika	43
2.3.2.1	Essentiell oder kontextuell	48
2.3.2.2	Die Verwendung des Begriffs <i>Afrika</i>	52
3.	Afrika und Musik	55
3.1	Ein historischer Überblick der African art music	55
3.2	Kategorisierung der African art music	60
3.2.1	Afrika ist wieder homogen!	65
3.2.2	Spezifizierung von Begriffen	67
3.2.2.1	African Pianism	67
3.2.2.2	Pattern	69
3.2.2.3	Call-&-Response	73
3.2.2.4	Interlocking	74
3.3	Zur Analyse von African art music	75
3.3.1	Eine Überlegung	75
3.3.2	Horizontale rhythmische Patternanalyse	79
4.	Konkrete Beispiele	85
4.1	String Quartet No. 1 – White Man Sleeps	86
4.1.1	Über <i>White Man Sleeps</i>	93
4.1.2	Unterschiedliche Ansätze	95
4.1.2.1	<i>First Dance</i>	95
4.1.2.2	<i>Second Dance</i>	104
4.1.2.3	<i>Third Dance</i>	110
4.1.2.4	<i>Fourth Dance</i>	113
4.1.2.5	<i>Fifth Dance</i>	114
4.1.3	Erster Überblick	115
4.2	Der Stereotyp <i>Afrika</i> in weiteren Werken	119
4.2.1	Struktur	120

4.2.2	Pattern	123
4.2.3	Interlocking	135
4.2.4	Call-&-Response	141
4.2.5	Adaption traditioneller bzw. regionaler Musik	145
4.2.6	Instrumentierung	160
4.2.7	Sprache	166
4.2.8	Skala	172
5.	Bestandsaufnahme	175
5.1	Probleme bei der Suche	175
5.2	Bestandslisten	178
5.2.1	Komponisten	178
5.2.2	Veröffentliche Werke	199
5.2.3	Was deuten die Listen an?	203
6.	<i>Afrika</i> in der Kunstmusik	205
6.1	Vielschichtiger Ansatz	205
6.2	Abschließender Gedanke	214
	Literaturverzeichnis	217
A.	Anhang	229
A.1	Abbildungsnachweise	229
A.2	Weblinks	232
A.2.1	YouTube	232
A.2.2	Wikipedia	232

1

Einleitung

1.1. Überlegung zum Thema

»What ist the secret of African music?«¹ fragt der Autor Agawu den Leser im zweiten Absatz seiner Einleitung von *Representing African Music*. Seine Frage ist – zumindest in den wissenschaftlichen Forschungen der Ethnologie und Musikwissenschaft – kein Novum. Und dennoch geht eine Faszination von der Frage aus, es entsteht ein Drang, sie zu ergründen und eine schnelle, präzise Antwort geben zu können. Natürlich unterstützt die Art und Weise, wie diese Frage gestellt wurde, den so hervorgerufenen Aktionsdrang. Neutralere wäre vermutlich der Wortlaut *What is African music?*, doch Agawu verweist auf das Geheime, das Unbekannte. Noch fehlt eine eindeutige Antwort, mit der sich das Geheimnis lüften lässt. Warum ist die Musik schwer zu erfassen, die mit dem Begriff *African* bzw. *afrikanisch* charakterisiert wird, und welche Folgen für die Musik und ihren Kontext entstehen durch das schwer Fassbare und auch durch die Bezeichnung selbst?

¹ AGAWU (2003) *Representing African Music*, S. xi.

Den Versuchen, sich der Antwort anzunähern, reiht sich die vorliegende Forschungsarbeit ein. Sie stellt sich der grundsätzlichen Frage, worin das Geheimnis der »African music«² besteht, wie man es ergründen kann und welche Probleme dabei auftreten. Die Frage ist der Ausgangspunkt und zugleich antreibende Motivation. Das Lüften des Geheimnisses beschränkt sich hierbei auf ein bisher wenig beachtetes Gebiet innerhalb der Musik Afrikas – die *African art music*. Mit ihrer Hilfe kann die Problematik des Afrikanischen prägnant beschrieben und aufgezeigt werden, da die koloniale Unterdrückung in Afrika durch die Europäer eine entscheidende Rolle in der Entstehung der *African art music* einnimmt. Auch soll dadurch versucht werden, einen neuen Zugang zum Verständnis der Musik Afrikas zu schaffen. Das Afrikanische wird als Kategorie für die Musik verstanden. Anhand dieser Kategorie wird aufgezeigt, welche Erwartungen an eine solche Musik gestellt werden, wie diese Erwartungen eine »selbsterfüllende Prophezeiung«³ nach sich ziehen und welchen Einfluss sie auf die Musik und ihren Kontext nehmen. Es wird deutlich werden, dass Mechanismen existieren, die durch eine Kategorisierung mithilfe von Stereotypen im Zusammenhang mit Eigen- und Fremdgruppen die Anschauung von Musik und die Verbreitung dieser Musik verändern. Es entwickelt sich eine Suche nach dem Stereotyp *Afrika* in Bezug zur Musik. Was enthält dieses Stereotyp und wie manifestiert es sich in der Musik und ihrem Kontext?

Der folgende Gedankengang umreißt die gesamte vorliegende Forschung. *African art music* steht im Zentrum und es gilt das Geheimnis des Ethnomarkers *afrikanisch* zu ergründen – das heißt, was er bezeichnet und warum er angewendet wird. Es ist anzunehmen, dass *African art music* in Machtstrukturen eingebettet ist. Innerhalb der Strukturen werden dieser Art von Musik Erwartungen entgegengebracht. Die Musik wird einer Kategorie bzw. einem Stereotyp zugeordnet. Mit der Zuordnung entsteht eine Einflussnahme auf die Musik und auf den Umgang mit ihr. Denn Einordnungen in unterschiedliche Kategorien können verschiedene Herangehensweisen evozieren – Analysemethoden, Aufführungsrahmen, Begrifflichkeiten usw.

² AGAWU (2003) *Representing African Music*, S. xi.

³ Vgl. MERTON (1948) *The Self-Fulfilling Prophecy*.

Bei einer Annäherung an den Begriff *African art music* entsteht die Frage, ob die Manifestation des Stereotyps durch vorhandene Elemente in der Musik selbst begründet ist oder ob es durch eine Zuschreibung von außen auf die Musik projiziert wird. Da ausgeschlossen werden kann, dass Elemente in der Musik existieren, die ohne Kontext eine Bedeutung transportieren, muss eine Typisierung durch eine irgendwie geartete Zuschreibung erfolgen. Solch eine Benennung prägt die Musik, ihre Veröffentlichung und die mit ihr verbundenen Personen. In welchem Maße das stattfindet, wird in dieser Forschungsarbeit aufgezeigt.

1.2. Forschungslage

Bei der Betrachtung des Themenkomplexes *African art music* trifft man auf Quellen, die aus unterschiedlichen Fachbereichen stammen. Die meisten der in dieser Arbeit verwendeten Titel wurden in den letzten 30 Jahren verfasst. Dies hängt damit zusammen, dass die Stimmen derjenigen, die über dieses Thema schrieben, in den letzten Jahren und Jahrzehnten zunahmten. Hierbei ist zu bedenken, dass *African art music* nicht allzu lange wahrgenommen wird. Erst das Eintreten in die Unabhängigkeit diverser Staaten auf dem afrikanischen Kontinent verstärkte das offene Auftreten dieser Musik und ihrer Komponisten. Für diese Arbeit wurden fast ausschließlich Titel ausgewählt, die in deutscher oder englischer Sprache geschrieben oder übersetzt wurden.

Einige hervorzuhebenden Quellen lassen sich in folgende Bereiche aufteilen:

- Traditionelle/regionale Musik im afrikanischen Kontext
- Kunstmusik im afrikanischen Kontext
- Macht, Struktur und Konstruktion

Die Bereiche sind nicht immer klar voneinander zu trennen und können daher auch Schnittmengen enthalten. Im Folgenden wird kurz auf die wichtigsten Stimmen eingegangen, jedoch handelt es sich hier um eine vom Autor getroffene Auswahl.

1.2.1. Traditionelle/regionale Musik im afrikanischen Kontext

Nketias *The Music of Africa* (Erstauflage von 1974) ist als erstes Buch zu diesem Thema zu nennen. Dieser Titel vermittelt die Vielfalt, die man bei einer Beschäftigung mit Musik in Afrika antrifft, und gibt damit einen weiten Überblick. Mit dieser schon verhältnismäßig alten Veröffentlichung wehrt sich Nketia gegen die Behauptung, dass Musik auf dem afrikanischen Kontinent homogen und zeitlos sei – im Sinne eines Stehen- und Gleichbleibens. Sein Buch ist in vier Abschnitte unterteilt, von denen die ersten drei besonders im Hinblick auf African art music interessant sind. Zunächst spricht er über den »soziale[n] und kulturelle[n] Hintergrund«, d. h., er nimmt eine historische und gesellschaftliche Einordnung der Musik des afrikanischen Kontinents vor.⁴ Im zweiten Abschnitt gibt er einen systematischen Querschnitt der Instrumente in Afrika.⁵ Er zeigt Gemeinsamkeiten innerhalb der Kategorien wie auch die vorhandene Vielfalt der Instrumente aus unterschiedlichen Regionen Afrikas auf. Der dritte Abschnitt enthält einen Überblick über »die Strukturen afrikanischer Musik« und vermittelt einen raschen Einblick, der jedoch nicht allzu tief ist.⁶ Obwohl Nketia die Vielfältigkeit der afrikanischen Musik betont, konstruiert er dennoch ein *Afrikanisches*, indem er allgemeine Kategorien definiert.

Einen weiteren Ansatz bietet Kubik mit seinem Buch *Zum Verstehen afrikanischer Musik* (Erstauflage von 1988) und dem zweibändigen Werk *Theory of African Music* (2010). Der erste Titel liefert einen Einstieg in die Thematik mit dem Kapitel »Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung«.⁷ Dort werden von Kubik wichtige Begriffe in Verbindung mit den im Hintergrund stehenden Gedankenkonstrukten erörtert. Sie liefern einen ersten Ansatz für die Terminologie, die in wissenschaftlichen Beschreibungen verwendet wird. An anderer Stelle, wie auch in den *Theory of African Music*, geht er auf die Spieltechnik ugandischer Xylophone und die daraus resultierende Theorie ein.⁸ Auffällig an Kubiks Betrachtungen ist, dass er

⁴ NKETIA (1991) *Die Musik Afrikas*, S. 12–89.

⁵ Ebd., S. 90–143.

⁶ Ebd., S. 144–214.

⁷ KUBIK (2004) *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, S. 55–113.

⁸ Ebd.; KUBIK (2010a) *Theory of African Music*

diese in der Regel mit spezifischen Musikpraxen verbindet. Ein Übergang zur Homogenisierung der einzelnen Traditionen wird somit verhindert.

Auch Anku verfolgt mit seinen Artikeln *Circles and Time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music* (2000), *Principles of Rhythm Integration in African Drumming* (1997) und *Towards a Cross-Cultural Theory of Rhythm in African Drumming* (1995) einen theoretischen Ansatz. Anhand der Analyse ghanaischer Tänze leitet er eine Notationsform für zirkuläre Pattern ab. Die abstrakte Art und Weise seiner Methode verdeutlicht die Funktionsweise der behandelten Pattern und bietet eine Möglichkeit, sich diesem Mechanismus analytisch zu nähern.⁹

Im Bereich der traditionellen bzw. regionalen Musik Afrikas lässt sich noch eine große Zahl an Veröffentlichungen, insbesondere aus der (Musik-)Ethnologie und dem pädagogischen Bereich, anführen.¹⁰ Allerdings haben die meisten das Problem, dass die einzelne Erkenntnis nicht auf allgemeine Musiktheorien übertragen wird. Das heißt, dass trotz einer gegenwärtigen allgemeinen Erwartung an die Musik Afrikas kaum Theorien existieren, die allgemeine Aspekte aufgreifen und ein theoretisches Prinzip aus diesen herausarbeiten, wie es im Rahmen der europäischen Musik bekannt ist, z. B. Theorien über Harmonik, Struktur. Die Studien oder Erklärungen – beispielsweise von Tänzen – führen wiederum zu einem fragmentierten Kenntnisstand und eignen sich daher nur eingeschränkt für das Thema African art music, da diese in der Regel einen abstrahierten Charakter besitzt.

1.2.2. Kunstmusik im afrikanischen Kontext

In seinem Werk *Modern African Music. A catalogue of selected archival materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany* (1993) präsentiert Euba eine kurze Definition der African art music, wenn er auch einen anderen Terminus anwendet, und listet eine große Anzahl an Werken – Partituren und Einspielungen – auf, die 1993 im Bestand des Iwalewa-Hauses der Universität

⁹ Vgl. ANKU (1997) *Principles of Rhythm Integration in African Drumming*; ANKU (2000) *Circles and Time*; ANKU (1995) *Towards a Cross-Cultural Theory of Rhythm in African Drumming*.

¹⁰ Vgl. LOCKE (1998) *Drum Gahu*; TRACEY (1971) *The Nyanga panpipe dance*; WIGGINS und KOBOM (1992) *Xylophone Music from Ghana*.

Bayreuth (Deutschland) vorhanden waren. Außerdem präsentiert er jeweils eine kurze Biografie der Komponisten.¹¹

Nketia etabliert im Begleitheft *The Creative Potential of African Art Music in Ghana* (2004) zu seinen MIDI-Einspielungen von 2004 den Begriff *African art music*. Dabei legt er seinen Fokus auf Quellen, die für African art music verwendet werden können, wie auch auf das Umfeld, in dem Kunstmusik – in seinen Beispielen in Ghana – eingebettet ist.¹² Ebenso weist er mit dem Kapitel *Developing contemporary idioms out of traditional music* in seinem Buch *Ethnomusicology and African Music* (2005) darauf hin, dass sich African art music aus traditioneller Musik speist, und postuliert damit einen Grundsatz des Genres.¹³

Die Ausgabe der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Nr. 5 von 2006 widmet sich dem Thema der Kunstmusik im afrikanischen Kontext und bietet mit den enthaltenen Artikeln einen Überblick über bestimmte Fragen, die sich Musiker und Komponisten in Bezug auf diese Musik stellen. Diverse Interviews mit Komponisten zeichnen ein spannendes Bild über Kunstmusik im afrikanischen Kontext. Euba ermöglicht mit dem Artikel *Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte* (2006) einen kurzen und präzisen Einblick in die Entstehungsgeschichte der Kunstmusik in Afrika.¹⁴

Ähnliches leisten Konye mit seinem Buch *African Art Music. Political, Social, and Cultural Factors Behind Its Development and Practice in Nigeria* (2007) und Omojola mit *Nigerian Art Music. With an Introductory Study of Ghanaian Art Music* (1995), wobei sich beide Werke auf die Geschichte Nigerias unter Einbezug Musik in Ghana beschränken. Einige historische und definitorische Aspekte können jedoch auf einen weiteren Raum übertragen werden.¹⁵

Irele stellt sich in *Is African music possible? In an age after modernism, what role is left for local difference?* (1993) die entscheidende Frage, jedoch verzettelt er sich in seiner Darlegung in Berechtigungsargumenten und verliert seine

¹¹ EUBA (1993) *Modern African Music*.

¹² NKETIA (2004) *The Creative Potential of African Art Music in Ghana*.

¹³ NKETIA (2005) *Ethnomusicology and African Music*, S. 337–362.

¹⁴ EUBA (2006) *Zeitgenössische Musik in Afrika*, S. 12–15.

¹⁵ KONYE (2007) *African Art Music*; OMOJOLA (1995) *Nigerian Art Music*.

eigentliche Frage der Möglichkeit einer afrikanischen Musik leider aus den Augen.¹⁶

Im groben Ganzen beharren die Autoren der oben genannten Schriften darauf, dass *African art music*, *Classical African music* oder *Contemporary African music* existiert und belegen dies mit einem historischen Fundament und einer Entstehungsgeschichte wurzelnd auf traditioneller, regionaler und lokaler Musik aus Afrika. Eine politische, postkoloniale Hinterfragung der Bezeichnung und ihrer Auswirkungen wird in der Regel, wenn angesprochen, nur am Rande abgehandelt.

1.2.3. Macht, Struktur und Konstruktion

Der dritte Bereich ergibt sich aus den vorherigen Themen. Man findet Titel, die zeitgeschichtliche und postkoloniale Zusammenhänge in Bezug auf Afrika und Musik aufzeigen. Jedoch steht bei diesen meist die traditionelle und regionale Musik Afrikas im Zentrum. Der Themenkomplex *Afrika* im Zusammenhang mit Sprache und machtpolitischen Aspekten bedarf einer weiterreichenden Literatur.

So bereitet Carl mit *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und 20. Jahrhunderts* (2004) eine gute Basis, um von diesem Standpunkt aus auch auf *African art music* Rückschlüsse ziehen zu können. Er analysiert das Aufeinandertreffen von deutschsprachigen »Weißen« und den »Nicht-Weißen« in Bezug zu Afrika im Kontext von Musik.¹⁷ Vor allem zeigt Carl damit die vorherrschenden Blickwinkel der deutschen Reisenden, Eroberer usw. auf. Einen Schwerpunkt auf diese Blickwinkel legt auch der Verein *glokal e. V.* mit seiner Broschüre *Mit kolonialen Grüßen ... Berichte und Erzählungen von Auslandsaufenthalten rassismuskritisch betrachtet* (2012). Sie bietet nur eine Einführung bzw. eine Sensibilisierung für das Thema des (postkolonialen) Rassismus, der durch bestimmte Blickwinkel verstärkt und aufrechterhalten wird.¹⁸

Einen sprachlichen Ansatz liefern Arndt und Hornscheidt mit ihrem Buch *Afrika und die deutsche Sprache* (2009), in dem sie kolonial- und rassismus-

¹⁶ IRELE (1993) Is African music possible?.

¹⁷ CARL (2004) Was bedeutet uns Afrika?.

¹⁸ GLOKAL E. V. (2012) Mit kolonialen Grüßen

geprägte Begriffe in Kürze erläutern.¹⁹ Somit ist ein gezieltes Herantasten auf der sprachlichen Ebene anhand bestimmter Begriffe praktisch möglich. Durch dieses Annähern an Begriffe werden Strukturen und Kontexte offenbart, innerhalb derer manche Wörter verstrickt sind. Dieses Werk ermöglicht es, einige Begriffe auszuklammern und ihre Verwendung in anderer Literatur kritisch zu hinterfragen.

Mit Agawus Titel *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions* (2003) erhält man eine abstrakte und sehr kritische Sichtweise über das Themengebiet *afrikanische Musik*. Insbesondere drei Kapitel heben sich hervor:

- *The Invention of »African Rhythm«*,
- *Polymeter, Additive Rhythm, and Other Enduring Myths* und
- *How Not to Analyze African Music*.²⁰

In diesen Kapiteln weist Agawu auf die bestehenden Konstruktionen in der Forschung über afrikanische Musik hin, d. h., das unverhältnismäßige Hervorheben des Rhythmus bei der Analyse von Musik aus Afrika im Gegensatz zu beispielsweise Musik aus Europa. Zudem spricht er über die Verwendung von Rhythmusbezeichnungen im Zusammenhang mit Saids *Orientalismus* (Erstauflage von 1978). Im letzten der drei genannten Kapitel werden die verschiedenen Strömungen aufgezeigt, die es in Bezug zur Analyse der Musik Afrikas gibt. Er merkt an, dass es nicht eine einzige bzw. die richtige Art der musikalischen Analyse gibt und man sich der verschiedenen Arten bewusst sein sollte.

Das Einbeziehen der oben genannten drei Bereiche – *Traditionelle/regionale Musik im afrikanischen Kontext, Kunstmusik im afrikanischen Kontext* und *Macht, Struktur und Konstruktion* – ist notwendig, da die vorhandene Forschungsliteratur über African art music oft auf die Analyse einzelner Werke abzielt. Dabei steht meist die Verknüpfung der einzelnen Werke zur traditionellen und regionalen Musik im Vordergrund – z. B. bei Onyejis *Research-composition*

¹⁹ ARNDT und HORNSCHEIDT (2009) »Worte können sein wie winzige Arsendosen.« Rassismus in Gesellschaft und Sprache.

²⁰ AGAWU (2003) *Representing African Music*.

(2012). Das Abstrahieren und Reflektieren der Stereotype, die in einem größeren Kontext durch das Einordnen in eine afrikanische Kategorie entstehen, wird selten thematisiert. Einsatz und Verweis auf die Verwendung traditioneller, regionaler Musik werden als *afrikanisch* akzeptiert ohne eine Überprüfung, was mit *afrikanisch* bezeichnet werden soll.

1.3. Zum Aufbau der Arbeit

Da Stereotype den roten Faden für diese Forschung bilden und sie in einem zirkulären Prozess von Aktion und Reaktion gedacht werden können, sind die Kapitel dieser Arbeit entsprechend angelegt. So könnte die Suche nach dem Stereotyp *Afrika* ebenso mit Kapitel 5 *Bestandsaufnahme* begonnen werden, gefolgt von Kapitel 2 usw. Es wurde sich jedoch für einen Beginn mit der Kontextualisierung entschieden.

Insgesamt ist die vorliegende Forschungsarbeit in drei Abschnitte unterteilt, die einen Kreis formen (Kapitel 1 *Einleitung* und Kapitel 6 *Afrika in der Kunstmusik* sind nicht Teil des Kreises).

In Kapitel 2 *Afrika als Erwartung* werden Grundlagen besprochen, die die Basis der vorgetragenen Argumente bilden. So wird, um sich dem Thema anzunähern, ein kurzer Blick sowohl auf den Begriff *Macht* als auch *Stereotyp* geworfen. Darauf folgt eine Hinwendung zum Begriff *Afrika* und den Erwartungen bei seiner Verwendung. Enthalten sind Überlegungen zu den Blickwinkeln sowie Fragen zu den Hintergründen, was in Bezug auf Musik als *afrikanisch* bezeichnet werden könnte. Ist es eine essentielle oder kontextuelle Bezeichnung?

Der zweite große Abschnitt besteht aus Kapitel 3 *Afrika und Musik* und Kapitel 4 *Konkrete Beispiele*. Dort werden die geschichtlichen Rahmenbedingungen des Einzugs der europäischen Musik in Afrika mit Schwerpunkt auf der Kunstmusik beschrieben. Anhand einer Analyse des *String Quartet No. 1 – White Man Sleeps* von Kevin Volans werden typische Kennzeichen für die Erwartung eines Afrikanischen aufgedeckt. Hierbei spielt die reflektierte und auf das Stereotyp bezugnehmende Verarbeitung durch den Komponisten eine entscheidende Rolle. Die Verarbeitung und Verwendung des Stereotyps

bzw. die Verwendung derselben Kennzeichen des Stereotyps, wie es beim *String Quartet No. 1* der Fall ist, konnte in vier anderen Werken, die bis auf eine Ausnahme der African art music zugeschrieben werden, nachgewiesen werden.

In Kapitel 5 *Bestandsaufnahme* konnte mithilfe des vorher bestimmten Stereotyps und seiner Kennzeichnung eine stichwortbasierte Suche nach Werken und Komponisten, die der Kategorie *African art music* zugeordnet werden, vorgenommen und in Tabellenform präsentiert werden. Aus den so entstandenen Daten können Tendenzen der African art music erkannt werden. Sie führen wiederum zu einer Bestätigung oder Veränderung des Stereotyps und der Erwartungen an das Afrikanische. Jedoch wurde dieses Verfahren nicht ein weiteres Mal durchgeführt, da der stereotype Prozess innerhalb einer Gesellschaft hier nicht in dem gegebenen Rahmen abzubilden ist.

2

Afrika als Erwartung

»Where is [Aishas sister]?«

»In Africa.«

»Where? In Senegal?«

»Benin.«

»Why do you say Africa instead of just saying the country you mean?«
Ifemelu asked.

Aisha clucked. »You don't know America. You say Senegal and American people, they say, Where is that? My friend from Burkina Faso, they ask her, your country in Latin America?«¹

Dieser kurze Dialog zwischen zwei Frauen mit schwarzer Hautfarbe in den USA aus dem Roman *Americanah* der nigerianischen Schriftstellerin Adichie verdeutlicht in Ansätzen die Problematik des Begriffs *Afrika* aus der Sicht von Menschen, die der Gruppe *Afrika* bzw. *Afrikaner* zugeordnet werden. Es werden einige grundlegende Aspekte beleuchtet, die man auch auf einen größeren Kontext ausweiten kann. Die Erwartung und Einschätzung der Gruppe

¹ ADICHIE (2013) *Americanah*, S. 18.

der weißen US-Amerikaner kann tendenziell auf die dominante Gruppe im sogenannten Westen oder »globalen Norden«² übertragen werden.

- »American people«³ bezeichnet weiße US-Amerikaner. Das Stereotyp *US-Amerikaner* enthält hingegen nicht Menschen mit nicht-weißer Hautfarbe. Eine solche Einschätzung wird von Studien zu Rassismus in den USA unterstrichen, welche die Autoren von *Vor-Urteile im Kapitel Sind Amerikaner Rassisten?* gebündelt präsentieren.⁴
- Die Gruppe der (weißen) US-Amerikaner besitzt kein Wissen über Staaten und die Historie des afrikanischen Kontinents.
- Das Existieren eines solchen Wissens, wie im vorherigen Punkt genannt, wird nicht (mehr) von der Gruppe der (weißen) US-Amerikanern erwartet, daher wird Vereinfachung bzw. Verallgemeinerung angestrebt.
- Nichteinhaltung der allgemeinen Termini erzeugt Irritation bei der Gruppe der (weißen) US-Amerikanern.

Nicht nur in der im Zitat beschriebenen Situation kommt es zu einer Simplifizierung, sondern sie ist auch im Bereich der Musik aufzufinden. Grob 60 Jahre nach dem Beginn der Unabhängigkeitsbestrebungen afrikanischer Staaten sowie 30 Jahre nach der Erstausgabe (1974) von Nketias *Die Musik Afrikas*⁵ existiert immer noch Aufklärungsbedarf in Sachen Afrika und Musik. Die Nachwirkungen der kolonialen Unterdrückung über mehrere Jahrhunderte haben bis heute Spuren bei der Betrachtung und Bewertung von Musik hinterlassen, kontaminiert durch das Weltbild der vergangenen Epochen. Hinzu kommt der erst allmählich einsetzende Diskurs über Postkolonialismus im deutschen Sprachraum, worauf Mar Castro Varela und Dhawan in ihrem Buch *Postkoloniale Theorien* hinweisen.⁶

Das Auffächern der Problematik des Begriffs *Afrika* – dazu gehören auch Objekte und Eigenschaften, die auf *Afrika* bezogen werden – ist zwingend

² GLOKAL E. V. (2012) Mit kolonialen Grüßen ..., S. 6.

³ ADICHIE (2013) *Americanah*, S. 18.

⁴ BANAJI und GREENWALD (2015) *Vor-Urteile*, S. 191 ff.

⁵ NKETIA (1991) *Die Musik Afrikas*.

⁶ MAR CASTRO VARELA und DHAWAN (2005b) *Postkoloniale Theorie*.

notwendig, um eine Tiefenschärfe in der Argumentation zu erreichen. Denn *afrikanische Musik* ist häufig mehr als Musik aus Afrika, wie in späteren Kapiteln zu sehen sein wird.

Häufig stößt man auf Aussagen, die *Afrika* als ein Produkt westlicher Vorstellungen demaskieren. Hierbei spielen Machtstrukturen und Stereotype eine entscheidende Rolle. Daher wird auf beide Mechanismen in den folgenden Kapiteln näher eingegangen. So findet sich in Kapitel 2.1 *Macht und Wissen* ein kurzer Exkurs, der einen Einblick über Macht und das Zusammenspiel mit Wissen vermittelt. Wissen hat Einfluss auf Machtverhältnisse und Macht wirkt sich wiederum auf Wissen und dessen Verbreitung aus. In Kapitel 2.2 *Stereotyp – was ist das?* wird der Begriff *Stereotyp* und der Prozess, der mit ihm bezeichnet wird, beleuchtet.

2.1. Macht und Wissen

Der Grund für einen genaueren Blick auf Macht, Wissen und die daraus resultierende Struktur ist die Annahme, dass sich im Themengebiet *African art music* eine Machtstruktur verbirgt, welche eng mit dem Wissen innerhalb dieser Struktur verbunden ist. Jene Machtstruktur gilt es zu erkunden, um tiefer in die Materie einzutauchen und die Argumentationslinie der vorliegenden Forschung zu verstehen. Daher wird das Verständnis der Macht das theoretische Fundament der nachfolgenden Betrachtung bilden.

Die Machtstruktur bei *African art music* tritt nicht offen zu Tage, allerdings liefert schon das Adjektiv *African* ein erstes Indiz. Häufig wird die Machtstruktur missachtet oder sie wird als ein wichtiger Faktor für eine Betrachtung nur unzureichend hervorgehoben. Hierbei entfaltet sich eine interessante Eigenart – darauf weist der Berliner Philosoph Han mit Berufung auf Beck hin –, »[j]e mächtiger die Macht ist, desto *stiller* wirkt sie. Wo sie eigens auf sich hinweisen muß, ist sie bereits geschwächt«⁷. Wer nicht bemerkt, dass er beeinflusst wird, stört sich nicht daran. Je schwächer der Widerstand ist, umso uneingeschränkter kann eine Macht ihren Willen ausbreiten. Jedoch darf man diese Eigenart wohl ebenso als Stärke wie auch als

⁷ HAN (2005) Was ist Macht?, S. 9.

Schwäche der Macht ansehen. Denn andersherum bedeutet das, dass ein Aufzeigen der Macht diese schon mindert. Bei einer er- bzw. bekannten Einflussnahme besteht die Möglichkeit des Gegenwirkens. Zudem ist allein das Wissen über eine Macht an sich schon eine Schwächung dieser Macht. Bereits Foucault hat auf diesen Aspekt von Wissen und Macht hingewiesen (siehe Kapitel 2.1.4 *Macht und Wissen schließen einander unmittelbar ein*).⁸ Die Wirkkraft der Machtstrukturen im Bereich African art music wird häufig stillschweigend hingenommen, ja als Axiom behandelt. Es wird nicht auf ihre Existenz hingewiesen. Folglich kann das Sprechen über die Machtstrukturen in Bezug auf Afrika und Publikationen aus und über den Kontinent als ein Versuch angesehen werden, einen Machtverlust herbeizuführen. Gleichzeitig steht diesem Prozess das übergroße Schweigen diametral gegenüber, was die Möglichkeit zum Erzeugen einer Aufmerksamkeit begrenzt.

Es sollte vorab darauf hingewiesen werden, dass der Machtbegriff in diesem Kapitel nicht in aller Ausführlichkeit behandelt wird, sondern nur in einigen Eckpunkten berührt wird. Es ist an sich ein weites Forschungsfeld und kann daher hier nicht in seiner ganzen Dimension bedacht oder seine Problematik aufgelöst werden. Die aufgezeigten Aspekte der Macht bilden somit nur die Grundlage für das methodische Vorgehen in der vorliegenden Forschungsarbeit und tragen zu ihrem Verständnis bei.

2.1.1. Was ist Macht?

Allein die Betrachtung des Machtbegriffs macht deutlich, dass man es mit einer komplexen Thematik zu tun hat. Im Vorwort seines Buchs *Was ist Macht?* beschreibt Han kurz die Problematik:

Hinsichtlich des Machtbegriffs herrscht immer noch ein theoretisches Chaos. Der Selbstständigkeit des Phänomens steht eine totale Unklarheit des Begriffs gegenüber. Für den einen bedeutet sie Unterdrückung. Für den anderen ist sie ein konstruktives Element der Kommunikation. Die juristische, die politische und die soziologische Vorstellung von der Macht stehen einander unversöhnt gegenüber. Die Macht wird bald mit der Freiheit, bald mit dem Zwang in Verbindung gebracht. Für

⁸ FOUCAULT (1977) *Überwachen und Strafen*, S. 39.

die einen beruht die Macht auf dem gemeinsamen Handeln. Für den anderen steht sie mit dem Kampf in Beziehung. Die einen grenzen die Macht von der Gewalt scharf ab. Für den anderen ist die Gewalt nichts anderes als eine intensiviertere Form der Macht. Die Macht wird bald mit dem Recht, bald mit der Willkür assoziiert.⁹

Um das »theoretische Chaos«¹⁰ halbwegs einzudämmen, soll hier Macht nicht ex negativum bestimmt, sondern gezielt eingekreist werden. So arbeitet Weber eine Definition der Macht in seinem Werk *Wirtschaft und Gesellschaft* als eine »soziale Beziehung«¹¹ heraus.

§ 16. M a c h t bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht.¹²

Drei Aspekte sind für Weber entscheidend. Zum einen sagt er, dass Macht – wie schon erwähnt – nur in einer sozialen Beziehung existieren kann. Das heißt, dass Macht ausschließlich zwischen Menschen wirkt. Die Konstellation, also die Anzahl der Menschen, Gruppen, Institutionen etc., steht für ihn im Hintergrund. Grundsätzlich gilt für Macht, dass ein soziales Verhältnis existiert. Zum Zweiten muss die Möglichkeit für den oder die Mächtigen¹³ existieren, seinen oder ihren Willen umzusetzen. Dies kann getan werden, ist jedoch nicht obligatorisch. Schuck weist darauf hin, dass man bei der Definition einer Machtkonzeption zwischen »Machtbesitz« und »Machtausübung« unterscheiden sollte.¹⁴ So kann der Mächtige davon ausgehen, dass etwas automatisch getan wird, weil er in dieser Beziehung die Macht besitzt. Um seine Macht auszuüben, muss der Besitzer jedoch aktiv eingreifen, was laut

⁹ HAN (2005) Was ist Macht?, S. 7.

¹⁰ Ebd.

¹¹ WEBER (1972) *Wirtschaft und Gesellschaft*, »Soziale ›Beziehung‹ soll ein seinem Sinngehalt nach aufeinander gegenseitig e i n g e s t e l l t e s und dadurch orientiertes Sichverhalten mehrerer heißen. Die soziale Beziehung b e s t e h t also durchaus und ganz ausschließlich: in der C h a n c e, daß in einer (sinnhaft) angebbaren Art sozial gehandelt wird, einerlei zunächst: worauf diese Chance beruht«, S. 13 (Hervorhebung im Original).

¹² Ebd., S. 28 (Hervorhebung im Original).

¹³ Zur Vereinfachung wird sich im Folgenden darauf beschränkt, von einer singulären machtausübenden Person zu sprechen. Wenn dies auch in einem Netzwerk der Macht nur schwer vorstellbar ist, dass Macht ausschließlich von einer Person ausgeübt werden kann, da sich selbst diese Person in einem Netzwerk aus Wechselwirkungen bewegt.

¹⁴ SCHUCK (2012) *Macht und Herrschaft: Eine realistische Analyse*, S. 39.

Han aber zu einem Machtverlust führt, da die Macht bzw. die machtausübende Person auf sich aufmerksam machen müsste. Das heißt, dass ein aktives Durchsetzen der Macht nicht nur einen Effekt auf den Nicht-Mächtigen, sondern auch Auswirkungen auf die gesamte Machtstruktur hat, was wiederum auf die soziale Beziehung verweist. Der dritte Aspekt bezieht sich auf die Durchsetzung der Macht. Diese ist Webers Meinung nach auf vielerlei Art möglich. So schreibt er:

Alle denkbaren Qualitäten eines Menschen und alle denkbaren Konstellationen können jemand in die Lage versetzen, seinen Willen in einer gegebenen Situation durchzusetzen.¹⁵

Wie der Wille des Machtbesitzers ausgeführt wird – ob im Einverständnis oder Widerstreben –, ist situationsabhängig. Auch hier ist wieder entscheidend, dass der Wille letztendlich durchgesetzt wird.

Wie man den Willen durchsetzt, hängt damit zusammen, ob man Macht als etwas Positives oder Negatives interpretiert. Macht muss nicht als Zwang auftreten, denn »[...] Macht ist vielmehr da am mächtigsten, am stabilsten, wo sie das Gefühl der Freiheit erzeugt, wo sie keiner Gewalt bedarf.«¹⁶ Das trifft beispielsweise auf bestimmte Situationen in einer Demokratie zu. Sobald der Staat seine Exekutive aktiv, mit Gewalt verbunden, einsetzt, fühlen sich die betroffenen Bürger häufig in ihrer Freiheit eingeschränkt. Wo Menschen ihre Verstrickung in eine Macht nicht spüren, entsteht ein Freiheitsgefühl. Han deutet hier an, dass Macht und Gewalt nicht deckungsgleich sind, wobei er beim Gewaltbegriff unpräzise bleibt. Bereits Luhmann thematisierte Macht und Gewalt, wenn er letztere folgendermaßen definiert: »Die Ausübung physischer Gewalt ist keine Anwendung von Macht, sondern Ausdruck ihres Scheiterns [...]«¹⁷ Wenn physische Gewalt¹⁸ Macht verdrängt, da sie deren Scheitern sein soll, ist sie etwas Gegensätzliches. Daraus ist abzuleiten, dass physische Gewalt die vorhandene Macht beschädigt und sogar aus-

¹⁵ WEBER (1972) *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 28 f.

¹⁶ HAN (2005) *Was ist Macht?*, S. 57.

¹⁷ LUHMANN (1987) *Soziologische Aufklärung 4. Beiträge zur funktionalen Differenzierung der Gesellschaft*, S. 119.

¹⁸ Welche anderen Formen der Gewalt es gibt und wie der Begriff der Gewalt verwendet wird, ist in dieser Arbeit bewusst ausgeklammert. Eine Verstrickung in den Gewaltdiskurs soll vermieden werden, da man, wie beim Machtdiskurs, ein zu weites Feld für den vorliegenden Kontext öffnen würde.

setzt. Wie schon oben erwähnt, je mehr eine Macht auf sich hinweisen muss, desto schwächer wird sie.¹⁹ Die letzte Chance, um den Willen durchzusetzen, bietet die physische Gewalt.²⁰ Allerdings verliert man mit diesem Mittel an Macht. Die Macht wird abgeschwächt, ausgesetzt oder zerstört.

[Macht ist eine] handelnde Einwirkung auf Handeln, auf mögliches oder tatsächliches, zukünftiges oder gegenwärtiges Handeln. Gewaltbeziehungen wirken auf Körper und Dinge ein. Sie zwingen, beugen, brechen, zerstören.²¹

Hierbei zeigt sich deutlich das Problem von physischer Gewalt. »Sie schneide[t] alle Möglichkeiten ab.«²² Es bleibt nur die Reaktion in Form von (Gegen-)Gewalt oder Kapitulation.²³

Die Suche nach Positivität oder Negativität von Macht lässt sich noch in eine andere Richtung denken. Ist Macht produktiv oder destruktiv?

Man muß aufhören, die Wirkung der Macht immer negativ zu beschreiben, als ob sie nur »ausschließen«, »unterdrücken«, »verdrängen«, »zensieren« [...] würde. In Wirklichkeit ist Macht produktiv; und sie produziert Wirkliches. Sie produziert Gegenstandsbereiche und Wahrheitsrituale.²⁴

Foucault muss zu dieser Ansicht gelangen, wenn man seine Definition von Macht – auf sie wird in Kapitel 2.1.4 *Macht und Wissen schließen einander unmittelbar ein* eingegangen – zugrunde legt. Seine Einschätzung geht in die Richtung, dass eine Machtstruktur mit einer Wissensstruktur gleichgesetzt werden kann. Das heißt, dass Macht Wissen produzieren muss, um seinen

¹⁹ HAN (2005) Was ist Macht?, S. 9.

²⁰ Als Randbemerkung kann man empirische Daten der jüngeren Geschichte anführen. Mächtige neigen bei Machtverlust zum Einsatz von Gewalt, was per definitionem zum Scheitern verurteilt ist. So hat beispielsweise – sehr vereinfachend dargestellt – 2011 der syrische Präsident Baschar al-Assad nicht gezögert, seinem Militär anzuordnen, physische Gewalt zum Machterhalt einzusetzen. Doch diese Gewalt hat Gegengewalt seitens der sogenannten Rebellen provoziert. Die Folge ist ein Raum ausgefüllt von physischer Gewalt – ein Machtvakuum. Zumindest auf der Ebene des Staates ist jegliche Macht zerstört.

²¹ FOUCAULT (2005) Analytik der Macht, S. 255.

²² Ebd.

²³ Auf die Veränderung von Machtstrukturen wird in Kapitel 2.1.5 *Veränderung von Machtstrukturen* eingegangen.

²⁴ FOUCAULT (1977) Überwachen und Strafen, S. 250.

Durchsetzungswillen zu erhalten oder auszubauen. Es wird sozusagen Wahrheit, der Prozess der Lehre und ihrer Verifikationsystematik (Prüfung) produziert, die allerdings nur für die jeweilige Struktur gilt – wobei es zweifelsohne zu Schnittmengen mit anderen Strukturen kommen kann. Somit verschließt sich Foucault einer rein negativen Seite der Macht. Sie unterdrückt, verdrängt und zensiert, aber sie schafft eben auch Neues. Das passiert auf der Seite der Macht, um sie in ihrer Position zu erhalten, und ist aus der Machtperspektive positiv zu bewerten.

Darüber hinaus lässt sich der Macht noch ein weiterer produktiver Effekt zuschreiben. Auch auf der Seite der Nicht-Mächtigen entsteht etwas Produktives. Die Nicht-Mächtigen können sich innerhalb der ihnen gegebenen Freiräume entfalten bzw. nach Lücken in der Machtstruktur suchen und diese ausnutzen. Dies kommt besonders bei Individuen zum Tragen, die aus der Machtstruktur ausbrechen wollen oder Dinge tun möchten, die innerhalb der Machtstruktur nicht vorgesehen sind. So könnte man schlussfolgern, dass Not – der eingegrenzte Freiraum – erfinderisch macht. Es ist ein Agieren in den Grauzonen der vorgegebenen Strukturen.

Wie man sieht, ist in einer Machtstruktur eine Interaktion von verschiedenen Parteien entscheidend. Ob Macht als Zwang oder Freiheit empfunden wird, hängt vom Vermittlungsgrad ab.²⁵ Jedoch ist nicht nur die mächtige Partei ausschlaggebend für die Empfindung der anderen Parteien. Weber unterstellt den anderen Parteien, dass sie das Machtverhältnis anerkennen müssen – sie müssen beispielsweise bereit sein, zu gehorchen.²⁶

2.1.2. Gehorchen wollen

Ein System kann sich nicht aus eigener Kraft bzw. durch Verhängung von Strafen erhalten. »Man vermeidet das Verbrechen in erster Linie nicht aus Furcht vor der Strafe, sondern *aus Anerkennung der Rechtsordnung* [...]«²⁷ Die Anerkennung formuliert Weber extremer. Er weist auf den Aspekt des

²⁵ HAN (2005) Was ist Macht?, S. 30.

²⁶ WEBER (1972) Wirtschaft und Gesellschaft, S. 122.

²⁷ HAN (2005) Was ist Macht?, S. 25.

»Gehorchen w o l l e n[s]«²⁸ hin. Es soll in einem »bestimmte[n] Minimum«²⁹ vorhanden sein. Damit ist klar, dass der Mächtige nur so lange eine Machtposition einnehmen kann, solange die Position von den Untergebenen auch gewollt wird. Wer es nicht will, kann sich dagegen auflehnen.

Erhebungen gehören zur Geschichte. Aber in gewisser Weise entgehen sie der Geschichte. Die Bewegung, in der ein einzelner Mensch, eine Gruppe, eine Minderheit oder ein ganzes Volk sagt: »Ich gehorche nicht länger«, und einer als ungerecht empfundenen Macht unter Lebensgefahr entgegentritt – diese Bewegung scheint mir nicht erklärbar zu sein. Weil keine Macht sie jemals vollständig unmöglich zu machen mag. [. . .] Für einen Menschen, der sich erhebt, gibt es letztlich keine Erklärung.³⁰

Foucault nimmt hingegen eine andere Position ein. Derjenige, der sich erhebt, will nicht mehr in dieser Form gehorchen. Das heißt, die Positionen oder bestimmte Entscheidungen müssen neu verhandelt werden.

Jedoch beruhen nicht alle Entscheidungen der Mächtigen auf das Gehorchen-Wollen der Nicht-Mächtigen. Denn je stärker die Machtstruktur auf den Anderen einwirkt, desto eher lässt sich der Andere beeinflussen. Han formuliert es folgendermaßen, wobei *Ego* für den Mächtigen und *Alter* für die Nicht-Mächtigen in der jeweiligen Beziehung steht: »Die Macht von *Ego* erhöht aber die Wahrscheinlichkeit, daß *Alter* den Entscheidungen von *Ego* Folge leisten.«³¹ Aufgrund der Existenz der Macht wird ein Durchsetzen von *Egos* Willen und damit das Gehorchen-Wollen erleichtert. Was jedoch nicht bedeutet, dass *Ego* eine Entscheidung willkürlich durchführen kann. *Ego* muss seinen Willen schon entsprechend vermitteln, um kein Aufbegehren zu riskieren, denn das Ausloten der Handlungsgrenzen scheint ein wichtiger Teil der Macht zu sein.

2.1.3. Macht – eine kommunikative Handlung

Die Ausübung von Macht ist keine bloße Beziehung zwischen individuellen oder kollektiven »Partnern«, sondern eine Form handelnder

²⁸ WEBER (1972) *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 122.

²⁹ Ebd.

³⁰ FOUCAULT (2005) *Analytik der Macht*, S. 175.

³¹ HAN (2005) *Was ist Macht?*, S. 19.

Einwirkung auf andere. Das heißt natürlich, dass es so etwas wie *die Macht* nicht gibt, [...]. Macht wird immer von den »einen« über die »anderen« ausgeübt. Macht existiert nur als Handlung, auch wenn sie natürlich innerhalb eines weiten Möglichkeitsfeldes liegt, das sich auf dauerhafte Strukturen stützt.³²

Bei der Betrachtung von Macht als »bloße Beziehung«³³ entstehen einige weitreichende Konsequenzen. So kann Macht niemals inaktiv sein. Sie wird immer ausgeübt, auch wenn der Mächtige sich passiv verhält, so positionieren sich Handlungen dennoch entsprechend der Haltung des Mächtigen. Denn sie beeinflusst das Verhältnis zwischen den involvierten Parteien. Das heißt allerdings auch, dass Macht nur so lange vorhanden ist, wie die Parteien einen Bezug zueinander haben.

»Macht besitzt eigentlich niemand, sie entsteht zwischen Menschen, wenn sie zusammen handeln, und sie verschwindet, sobald sie sich wieder zerstreuen«³⁴. Man könnte daher annehmen, dass Macht eine fragile Struktur einnimmt. Aber diese Folgerung würde ein falsches Licht auf Macht werfen. Das Verschwinden entsteht eben nur bei einem Aussetzen der Handlungen zwischen den Personen bzw. Institutionen. Das kommt einem Ausschluss einer Partei aus dem gemeinsamen System gleich. In diesem Fall wird die Macht ausgesetzt – sie wird zerstreut und könnte möglicherweise zu einem späteren Zeitpunkt wieder aufgegriffen werden, wenn dasselbe mit der Beziehung der unterschiedlichen Parteien geschieht. In allen anderen Fällen, in denen Beziehungen, egal in welcher Weise, aufrechterhalten werden, existiert Macht und das ergibt ein starkes Bild der Macht.

Nun kann es in einem Beziehungsverhältnis mindestens zwei Konstellationen geben, wenn man sich rein am quantitativen Aspekt orientiert. Denn besonders, aber nicht ausschließlich, in einem demokratischen Raum zählen Mehrheiten. Eine bloße Masse kann sehr überzeugend sein. Zwei Modelle sind denkbar:

- Alle Gruppen haben die gleiche Größe.
- Eine der Gruppen ist in ihrer (Mitglieder-)Zahl den anderen überlegen.

³² FOUCAULT (2005) Analytik der Macht, S. 255.

³³ Ebd.

³⁴ ARENDT (2006) Vita activa oder Vom tätigen Leben, S. 252.

Im zweiten Fall bedeutet dies aber nicht automatisch, dass die Mehrheit die bestimmende, mächtige Partei in diesem Verhältnis sein muss.

Eine zahlenmäßig kleine, aber durchorganisierte Gruppe von Menschen kann auf unabsehbare Zeiten große Reiche und zahllose Menschen beherrschen, und es ist historisch nicht allzu selten, daß kleine und arme Völker den Sieg über große und reiche Nationen davontragen.³⁵

Dieses Phänomen lässt sich in der Geschichtsschreibung beobachten. Das ist ein Indiz dafür, dass Organisation ein wichtiger Bestandteil der Machtausübung ist. Wer diese empfindlich stört, rüttelt an der Machtausübung an sich. Denn wer organisiert seinen Willen kommunizieren kann, der kann ihn besser vermitteln und durchsetzen.

Diese Macht ist nicht so sehr etwas, was jemand besitzt, sondern vielmehr etwas, was sich entfaltet; nicht so sehr das erworbene oder bewahrte »Privileg« der herrschenden Klasse, sondern vielmehr die Gesamtwirkung ihrer strategischen Position.³⁶

Organisation ist jedoch nichts Statisches. Der Erhalt der Macht wird nicht durch das Ausruhen auf dem Bestehenden gesichert, sondern durch ständige Reorganisation, um die strategische Position in der Machtstruktur zu erhalten.

Die Schwierigkeit einer Organisation besteht darin, dass Macht keine singuläre, kommunikative Handlung, sondern ein Geflecht aus vielen Handlungen ist.

Im zweiten Buch des *Kapital*³⁷ sehen wir in erster Linie, dass es nicht nur Macht im Singular gibt, sondern Mächte, das heißt Formen der Herrschaft und Unterdrückung, die lokal funktionieren, zum Beispiel in der Fabrik, in der Armee [...]. All das sind lokale oder regionale Formen von Macht, die ihre eigene Funktionsweise, eigene Verfahren, eine eigene Technik besitzen. Diese Formen von Macht sind heterogen. Wenn wir eine Analyse der Macht unternehmen, dürfen wir darum nicht von Macht im Singular, sondern müssen von Mächten im Plural

³⁵ ARENDT (2006) *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, S. 253.

³⁶ FOUCAULT (1977) *Überwachen und Strafen*, S. 38.

³⁷ Foucault bezieht sich auf Karl Marx *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Buch II: *Der Zirkulationsprozeß des Kapitals*, Hamburg 1867.

sprechen und versuchen, sie in ihrer geschichtlichen und geographischen Besonderheit zu erfassen.³⁸

Es existiert eine Machtstruktur, in der viele verschiedene Mächte, also kommunikative Handlungen aufeinander einwirken und sich jeweils positionieren. Eine reine Schwarz-Weiß-Analyse ist in Bezug auf Strukturen der Macht nicht zielführend. Allerdings ist es durch Begrenzung der Rahmenfaktoren möglich, einzelne Elemente zu spezifizieren und ihre Funktionsweisen zu erläutern.

2.1.4. Macht und Wissen schließen einander unmittelbar ein

[Es] ist wohl anzunehmen, daß die Macht Wissen hervorbringt (und nicht bloß fördert, anwendet, ausnutzt); daß Macht und Wissen einander unmittelbar einschließen; daß es keine Machtbeziehung gibt, ohne daß sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert, und kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert.³⁹

Dieses Verhältnis ist sogar so eng, dass das eine ohne das andere nicht denkbar wäre. Wo es Wissen gibt, da etabliert sich auch Macht, und umgekehrt. Zeigen lässt sich das an simplen Beispielen, ohne dabei ins Analytische zu verfallen. Eine Universität vermittelt als Wissensinstitution ihren Studenten Fakten, Daten, Interpretationswege und Weltansichten. Hier existiert ein deutliches Machtgebilde zwischen der Institution – den Vorgaben des Kultusministeriums, dem Rektor, den Kommissionen, den Professoren, Lehrbeauftragten und sonstigen Beteiligten – und den Studenten. »Die Überlagerung der Machtverhältnisse und der Wissensbeziehungen erreicht in der Prüfung ihren sichtbarsten Ausdruck.«⁴⁰ Foucault weist darauf hin, dass spätestens in einer (Abschluss-)Prüfung die Machtposition zwischen Lehrenden und Lernenden deutlich wird. In dieser Situation bewerten die Prüfer die Leistung des Geprüften und haben somit innerhalb der Regeln des Systems Einfluss auf den Ausgang der Prüfung. Foucault widmet in seinem Buch *Überwachen und Strafen* diesem Thema einen eigenen Abschnitt *Die Prüfung* und spricht

³⁸ FOUCAULT (2005) *Analytik der Macht*, S. 224.

³⁹ FOUCAULT (1977) *Überwachen und Strafen*, S. 39.

⁴⁰ Ebd., S. 238.

dort von der Deutlichkeit, in der Machtverhältnisse und Wissensbeziehungen in einer Prüfung auftreten und sich überlagern.⁴¹ Hier tritt die Macht-Wissen-Beziehung offen zu Tage. In einer Prüfung hängt der oder das Bewertete vom Bewertenden im Rahmen der vorherrschenden Struktur ab. So existiert ein Bestehen und ein Durchfallen, abhängig vom wissenskonformen Verhalten des zu bewertenden Gegenstandes. Der Bewertende steht in diesem Machtverhältnis über dem Geprüften und legt somit fest, was *richtig* oder *falsch* ist.⁴² Das beinhaltet, dass *falsches* Wissen *richtig* wird, wenn sich die Machtverhältnisse ändern, zum Beispiel wenn ein anderer Professor aus einer wie auch immer höher gearteten Machtposition dieselbe Prüfung bewertet. Nach dem Motto: »Andere Macht, anderes Wissen.«⁴³

Der Begriff *Wissen* ist im Verständnis Foucaults kein absoluter. Denn *Wissen* als Begriff unterliegt wie *Macht* einer Unschärfe im Gebrauch. Wissen kann als etwas Absolutes und Unumstößliches angesehen werden oder eben nicht. Schon Platon deutet auf die Problematik mit dem Wissensbegriff hin. Er schreibt im *Theätet* »wahre Meinung verbunden mit Erklärung sei Wissen«⁴⁴. Hierbei bleibt jedoch offen, wie sich das Wahre der Meinung manifestiert. Platon verwendet *wahr* als Gegenwort zu *falsch*. Es existieren falsche und wahre Meinungen.⁴⁵ Eine falsche Meinung kann beispielsweise durch eine Lüge verursacht werden. Die wahre Meinung ist bei Platon mit der Wahrheit verbunden. Diese Wahrheit ist für jedes System gültig, auch wenn die Wahrheit zunächst nicht erkannt wird.

Foucaults *Wissen* zielt – der Terminologie Platons folgend – auf den Begriff *Meinung* ab. Die Bewertung *wahr/falsch* wird von der Machtstruktur vorgegeben und ist vom jeweiligen System abhängig. Wissen bekommt damit eine relative Komponente. Die Notwendigkeit einer Erklärung, ob etwas wahr

⁴¹ FOUCAULT (1977) Überwachen und Strafen, S. 238.

⁴² Bei einer schriftlichen Prüfung entscheidet der Prüfer, ob die Antworten wissenskonform und damit richtig sind. Er könnte ebenso – durch seine Machtposition – dem Geprüften das Wissen absprechen. Dabei ist nicht zu vernachlässigen, dass der Prüfer seinerseits nicht willkürlich agieren kann. Auch er befindet sich in einer Machtstruktur, in der er sich behaupten und rechtfertigen muss, beispielsweise gegenüber einer Kommission oder Vorgesetzten.

⁴³ FOUCAULT (1977) Überwachen und Strafen, S. 290.

⁴⁴ PLATON (2007) *Theätet*, S. 193, 201c.

⁴⁵ Ebd., S. 147, 187a f.

ist, hängt von der Vermittlung im vorhandenen System ab. Denn bei Wissen kann man von einer kommunikativen Handlung sprechen. Nur eine Sache lässt sich nicht verhandeln: Wissen kann – innerhalb eines Systems – nicht falsch sein. Extrem formuliert bedeutet das, dass »die Erde ist kugelförmig« zu einer falschen Aussage werden könnte,⁴⁶ wenn sich die Rahmenbedingungen ändern, z. B. der Mächtige das Wissen ändert oder eine andere Macht aufkommt, ebenso verhält es sich mit Wissen.

2.1.4.1. Diversität von Wissen

In Kapitel 2.1.3 *Macht – eine kommunikative Handlung* wurde darauf hingewiesen, dass Macht aus einem Geflecht besteht. Gleiches kann man aufgrund der Ausführungen des vorigen Kapitels für Wissen annehmen. Es ist in Zusammenhänge eingebettet und in verschiedene Prozesse des Umgangs. Anders gesagt:

Wissen besteht aus einer Beziehung zwischen einerseits Dingen und Fakten (»Wissensinhalt«, *Wissensbestand*) und andererseits Gesetzen, Regeln und Programmen, die im Aneignungs- und Verwendungsprozess zur Geltung kommen (»Wissensaneignung« – »Wissensverwendung«, *Wissensform*).⁴⁷

Beide Unterscheidungen fließen in den Foucault'schen Machtbegriff ein, ohne ihn zu behindern. Wer Macht ausübt, beeinflusst das Wissen. Damit ist es ein Wissen, das zunächst nur in dieser Machtstruktur funktioniert. Es kann natürlich sein, dass auch in anderen Machtstrukturen dasselbe Wissen verwendet wird, dort aber könnte es ebenso ein gegensätzliches Wissen geben. Innerhalb eines Systems tritt Wissen genauso unangefochten, ja absolut auf wie die Macht. Nun scheint dieses Wissen starr und inflexibel zu sein, doch das Entgegengesetzte ist der Fall. Da Wissen durch und mit Macht einhergeht, ist es dem Machtausübenden möglich, das Wissen durch neues Wissen zu

⁴⁶ Eine Änderung des Wahrheitsgehaltes bei der Vorstellung der Erde gab es schon. Die Weltanschauung wurde von Scheibe auf Kugel geändert.

⁴⁷ WALDSCHMIDT, KLEIN und KORTE (2009) *Das Wissen der Leute. Bioethik, Alltag und Macht im Internet*, S. 168.

ersetzen.⁴⁸ Es kann bei einer Verschiebung von Macht, sei es durch Erneuerung oder Abwägung, vorkommen, dass sich Wissensinhalte, die Art der Aneignung, Verwendung und Form radikal ändern. Dabei spielt es in Bezug auf Macht keine Rolle, ob sich die zwei Wissensarten vermengen.

2.1.4.2. Das Paradigma

Was man weiß, was man überhaupt wissen kann und wie man sich Wissen aneignen kann bzw. weitergibt, hängt von der bestehenden Machtstruktur ab. Im Buch *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* zeigt dies Kuhn eindrucksvoll anhand der (Natur-)Wissenschaft, in der sich deutlich Machtstrukturen finden lassen, wenn man darauf achtet.⁴⁹ Kuhn behauptet, dass sich in der Wissenschaft⁵⁰ neue, tiefgreifende Erkenntnisse nicht durch evolutionäre, sondern durch revolutionäre Schritte umsetzen lassen. Das heißt, dass sich neue Ansichten der Dinge – also Wissen über diese Dinge – in der Wissenschaft, sozusagen als Institution für Wissen, durch Umbrüche durchsetzen und nicht eine durchgehende Entwicklung den großen Fortschritt bringt. Das ist so zu verstehen, dass die Wissenschaft in ihrem Alltag das vorhandene Wissen in dem jeweiligen Bereich verfeinert, jedoch nicht revolutioniert. Evolution in der Wissenschaft bedeutet, es gibt einen Fortschritt, der sich immer aus dem vorherigen speist, ohne Ansichten der Dinge zu ändern oder umzustoßen. Das geschieht erst, wenn mehr und mehr Widersprüche durch beispielsweise Anomalien auftauchen und die vorhandenen Methoden keine Antworten mehr auf die entstandenen Fragen finden. Es folgt eine Krise in der betreffenden Wissenschaft. Wie in der Politik, wenn »die Institutionen aufgehört haben, den Problemen [...] gerecht zu werden«⁵¹, so verhält es sich eben auch in der Wissenschaft.

Ganz ähnlich werden die wissenschaftlichen Revolutionen durch ein wachsendes, doch ebenfalls oft auf eine kleine Untergruppe der wissenschaftlichen Gemeinschaft beschränktes Gefühl eingeleitet, daß

⁴⁸ Ähnliches ist bei einem Umsturz eines politischen Systems zu beobachten. In dem einen bestimmten System weiß man beispielsweise, dass das Leben einer bestimmten Minderheit nichts wert ist. Nach dem Umsturz ist ein solcher Gedanke verwerflich und falsch.

⁴⁹ KUHN (2012) *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*.

⁵⁰ Kuhn zieht hierfür immer Beispiele aus der Naturwissenschaft heran.

⁵¹ KUHN (2012) *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, S. 104.

ein existierendes Paradigma aufgehört hat, bei der Erforschung eines Aspekts der Natur [. . .] in adäquater Weise zu funktionieren.⁵²

Das Ende der Krise, des »Nichtfunktionierens«⁵³, geht mit einem Paradigmenwechsel einher, der ebenso die Anschauung der restlichen wissenschaftlichen Bereiche beeinflusst. Hier schließt sich nun der Kreis und es ergibt sich eine Verbindung zu Foucaults Machtbegriff. Kuhns Argumentation stellt das Paradigma in den Mittelpunkt. Sein Fokus liegt dabei auf dem Verhalten der Wissenschaft in Bezug zu den Paradigmen und nicht auf dem Machtaspekt eines Paradigmas. Denn wer das Paradigma festlegt, wer bestimmt, welchen Paradigmen gefolgt wird, der übt Macht aus. Ohne hier eine genaue Identifizierung der Mächtigen vornehmen zu wollen, gibt es dennoch einen Konsens darüber, wer wissenschaftlich arbeitet und wer sich durch das Thema und die Methoden disqualifiziert. Das heißt zum einen, dass ein Machtfaktor existiert, und zum anderen, dass derjenige, der Teil der anerkannten Forschung sein möchte, sich den Methoden des Paradigmas unterwerfen muss. Allein schon dieser Aspekt zeigt mit Deutlichkeit, dass es wissenschaftlich nur durch einen Umbruch bzw. Wechsel zu einem (revolutionären) Fortschritt kommen kann. Denn das vorherrschende Paradigma gibt die anerkannte (Forschungs-)Methode vor, und die angewandte Methode schränkt das zu erhaltende Ergebnis bereits ein.

Kurz, ob bewußt oder nicht, die Entscheidung, einen bestimmten Apparat in einer bestimmten Weise zu verwenden, geht mit der Überzeugung einher, daß nur gewisse Umstände eintreten werden.⁵⁴

Apparate sind dabei nur entwickelt worden, um bestimmte Eigenschaften zu erforschen. Diese Spezialisierung führt zwangsweise zu einem Ergebnis, das sich nur im Rahmen der Spezialisierung bewegen kann – andere Ergebnisse müssten auf eine Fehlfunktion des Geräts hinweisen. Eine weitere Einschränkung entsteht durch die Methode, wie die ermittelten Daten zu interpretieren sind. Das andersartige Interpretieren desselben Datenmaterials kann zu einem veränderten Verständnis führen.

⁵² KUHN (2012) Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, S. 104.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 72.

Dies gilt für die Wissenschaft im Gesamten und schließt entsprechend neben den naturwissenschaftlichen Disziplinen auch die geisteswissenschaftlichen mit ein. Die Wahl der analytischen Methoden schließt bestimmte Ergebnisse automatisch aus. Die Analyse der Harmonik eines Musikwerks wird nicht die Entdeckung eines rhythmischen Patterns zur Folge haben. Folglich werden mit der Wahl der Methode – bestärkt durch das Paradigma, in dem sich selbstverständlich jeder Wissenschaftler bewegt – bereits allerhand Ergebnisse und Informationen ausgeschlossen.

Verfeinerungen von Wissen entstehen in der etablierten Wissenschaft. Die große Neuerung kann nicht aus der etablierten Wissenschaft kommen, sie wird durch eine Krise herbeigeführt und leitet somit einen Paradigmenwechsel ein – eine Veränderung der Weltanschauung.⁵⁵ Das kann ein Machtwechsel sein oder eine Neuorientierung der Mächtigen, wie bereits herausgearbeitet wurde.

Die letztgenannten Aspekte – Paradigmenwechsel bzw. Machtveränderung und die einschränkende Eigenschaft der Methode – sind in Verbindung mit dem Machtbegriff von Foucault für diese Forschungsarbeit besonders interessant. Auch die durch das Einbringen von Kuhns Theorie entstandene Differenzierung von Wissen und Begriff ist beachtenswert: Denn mit der Identifizierung von Paradigmen kann Wissen einer Machtstruktur von Wissen außerhalb derselben Machtstruktur abgegrenzt werden. Beim Verbleiben in Foucaults Wortgebrauch muss nicht zwischen unterschiedlichen Wissen (Inside/Outside) unterschieden werden, da Wissen immer an eine Macht gebunden ist.

2.1.4.3. Besetzung von Wissen

Wenn man der Annahme folgt, dass Macht und Wissen in einer sehr engen Verbindung zueinander stehen, drängt sich die Überlegung auf, ob und wie die Macht das Wissen für sich einnimmt. Ein erster Hinweis bietet Han:

Erst die Macht läßt die Dinge an *Sinn* teilhaben. Die Macht ist auch in dieser Sicht alles andere als ein stummer, *stimmloser* Zwang. Sie

⁵⁵ KUHN (2012) Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, S. 123.

ist *beredet*. Sie artikuliert die Welt, indem sie Dinge nennt und deren Wohin und Wozu bestimmt.⁵⁶

Indem Macht ausgeübt wird, werden die Dinge benannt und ihre Bestimmung festgelegt. Dies lässt den Schluss zu, dass sie Einfluss auf die Sprache oder zumindest auf die Bedeutung von Wörtern haben kann. Diese Eigenschaft gibt Macht die Möglichkeit, auf die Umwelt und die Kommunikation über diese einzuwirken. Denn Gegenstände müssen benannt werden, um sie zu kommunizieren, und mit jeder Benennung schwingt mehr mit als nur der bloße Laut des Zeichens bzw. Worts. So weist Foucault im Abschnitt über die Prüfung in seinem Buch auf einen entscheidenden Punkt hin.

Die politische Besetzung des Wissens erfolgt ja nicht bloß auf der Ebene des Bewußtseins und der Vorstellungen und in dem, was man zu wissen glaubt, sondern auf der Ebene dessen, was ein Wissen ermöglicht.⁵⁷

Wissen wird politisch besetzt. Interessanterweise hängt jedoch seiner Meinung nach die Konnotation nicht so stark vom Bewusstsein oder der Vorstellung ab. Die Tatsache, dass jemand oder etwas festlegt, was Wissen ist, implementiert die politische Konnotation in das Wissen. Kurz gesagt, wer entscheidet, was Wissen ist, läßt zugleich das Wissen mit politischer Bedeutung auf.

2.1.5. Veränderung von Machtstrukturen

Wenn Macht und Wissen zusammengehören, unterliegt Macht dem ständigen Zwang der Anpassung. Da Macht nie in einem isolierten Raum existiert, sondern einem Geflecht von Einflüssen und somit eventuell anderen Machtstrukturen – was u. U. auch anderes Wissen bedeutet – ausgesetzt ist, ist es möglich, dass neues Wissen hinzukommt. Nachdem die politische Besetzung von Wissen durch Macht verdeutlicht wurde, stellt sich im Gegenzug die Frage, wie Wissen Macht beeinflusst. Macht kann nur ausgeübt werden, wo entsprechendes Wissen konstituiert ist. Inhaltlich wirkt sich das Wissen also direkt auf die Art und Weise des Machtausübens aus. So kann das neue Wissen die Macht zu einer neuen Reaktion bzw. Handeln zwingen, denn

⁵⁶ HAN (2005) Was ist Macht?, S. 40.

⁵⁷ FOUCAULT (1977) Überwachen und Strafen, S. 239.

das Neue stellt eine Bedrohung für die Macht dar. Wenn sich Wissen ungewollt etabliert, das nicht von der jeweiligen Macht akzeptiert bzw. kontrolliert wird, entsteht die Möglichkeit eines Gegenpols zu dieser. Han stellt in Bezug auf Macht fest:

[D]ie Macht [ist] aber da am größten, wo dem Machthaber überhaupt kein Widerstand entgegenschlägt. Nicht nur in der unendlichen Gewalt, sondern auch in der unendlichen Macht findet kein Widerstand statt. So gibt es durchaus ein Machtverhältnis ohne Widerstand.⁵⁸

Es gibt also in einem Machtverhältnis die Möglichkeit zum Widerstand, falls es diesen jedoch nicht gibt, ist die Macht laut Han unendlich. Nach der bisherigen Analyse der Macht wäre eine Macht ohne Widerstand ebenso eine Macht, die absolut im Stillen wirkt – wie schon am Anfang von Kapitel 2.1 *Macht und Wissen* herausgearbeitet wurde – und daher am stärksten ist. Eine unbemerkte und unbekannte Macht stellt dementsprechend eine hohe Hürde für den Widerstand dar.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegung lassen sich Schlüsse auf Macht und ihre Veränderung ziehen, die von besonderem Interesse für die vorliegende Forschungsarbeit sind. Welche Möglichkeiten bieten sich an, um Machtstrukturen zu verändern, die einem nicht angemessen erscheinen, z. B. bei Diskriminierung oder Ähnlichem? Es sind drei Vorgänge denkbar:

a) Aussetzen der vorhandenen Macht durch Gewalt

In Kapitel 2.1.1 *Was ist Macht?* wurde Macht von Gewalt abgegrenzt – ja als Gegensatz eingestuft. Gewalt, als physisches Handeln gegen den Körper und Dinge,⁵⁹ beendet die Kommunikation der Macht bzw. flacht die Art der Kommunikation auf eine physische Ebene ab. Im extremsten Fall – einem gewalttätigen Chaos (zum Beispiel einer kriegerischen Auseinandersetzung) – entsteht ein Machtvakuum, welches so lange besteht, bis sich eine neue Macht etablieren kann.

b) Vorhandene durch eine neue Macht ersetzen

Unterschiedliche Faktoren können zu einem Austausch der Macht führen. Sei es durch ein Machtvakuum, das gefüllt werden muss, oder dass

⁵⁸ HAN (2005) *Was ist Macht?*, S. 126.

⁵⁹ FOUCAULT (2005) *Analytik der Macht*, S. 255.

das Machtverhältnis der verschiedenen Parteien durch Wissen verändert wird. Hierbei wird beispielsweise das vorhandene Wissen durch neues Wissen verdrängt. Die Weltanschauung wird in vielen Aspekten verworfen und für die alten Machtausübenden gibt es selten einen Platz in dieser neuen Konstellation. Sie verlieren ihre Macht und müssen eine neue Rolle im Machtverhältnis einnehmen.

c) Veränderung der bestehenden Macht

Im Gegensatz zu b) wird bei einer Veränderung nicht zwangsweise das Personal, die Institution usw. ausgetauscht. Neues und der bestehenden Macht unbekanntes Wissen wird assimiliert und Stück für Stück integriert. Dies ist die Reaktion der Macht auf die Veränderung der Umwelt, um ihre Position zu behaupten. Nur wenn das neue Wissen überhandnimmt und dadurch ein unkontrollierter Informationsstrom entsteht, droht der Machtverlust. Neues Wissen kann, muss aber nicht die vorhandene Macht schwächen.

Das Etablieren von Machtstrukturen lässt sich mithilfe von Bildung und Verwendung einer stereotypen Charakterisierung nachweisen. Denn in Stereotypen werden Anschauungen über und von bestimmten Gruppen gebündelt, die eng mit dem Wissen in dieser Gruppenstruktur verknüpft sind. Beispielsweise könnten bestimmte Stereotype gepflegt und gestärkt werden, damit die betroffenen Gruppenmitglieder keine wichtigen Positionen in bestehenden Machtstrukturen erreichen können. Daher lohnt sich ein Blick darauf, was mit *Stereotyp* bezeichnet wird, um wiederum weitere Rückschlüsse auf die Machtstrukturen zu ermöglichen.

2.2. Stereotyp – was ist das?

Dieses Kapitel soll einen kurzen Überblick über den Begriff *Stereotyp* geben, um die Argumentation über die Verwendung von Stereotypen in der African art music besser nachvollziehen zu können.

2.2.1. Ein Überblick

Der Begriff *Stereotyp*, der aus den griechischen Wörtern *stereos* (starr, hart, fest) und *typos* (Entwurf, feste Norm, charakteristisches Gepräge) abgeleitet wird, wurde 1794 vom französischen Drucker Didot verwendet, um ein »damals [...] neues Druckverfahren« zu bezeichnen, »bei dem Pappmaschee-Formen aus kompletten Seiten handgesetzter Typen hergestellt werden«⁶⁰. 1922 erhielt der Begriff mit dem Buch *Public Opinion* von Lippmann Einzug in die Sozialwissenschaft.⁶¹

Lippmanns Idee war es, dass wir Personen häufig nicht als Individuen, sondern als Teil einer Gruppe sehen und Personen entsprechend vorgefasster Meinung über diese Gruppe – gänzlich dem drucktechnischen Verfahren – einen »Stempel aufdrücken«.⁶²

Hierbei ist festzustellen, dass ein Stereotyp, dessen begriffliche Definition mit der Zeit weiter verfeinert wurde, »nicht auf immer und ewig zementierte Schablonen und Etikettierungen [beschreibt], die anderen Personen, Gruppen oder Nationen zugeschrieben werden, sondern [Stereotype] sind wandelbar, manipulierbar und sie erfüllen je spezifische Funktionen«.⁶³

Jedoch verweisen Petersen und Six ebenfalls auf die existierenden beständigen Formen von Stereotypen.

Der Inventar der Stereotypen und Vorurteile unterliegt zwar einer ständigen Revision, Aktualisierung und Modifizierung [...] aber es haben sich einige über die Zeit beständige Formen entwickelt, wie Sexismus, Rassismus und Altersvorurteile [...]⁶⁴

Genau diese Beständigkeit wird für die Betrachtung der Kategorie *African art music* interessant sein. Doch wie entstehen Stereotypen? Laut Petersen und Six besteht ein »zentraler Mechanismus [...] in der generellen Bereitschaft von Personen zu sozialen Kategorisierungen«, dabei werden Menschen z. B. in Eigen- und Fremdgruppen aufgeteilt.⁶⁵ Bei dieser Einteilung können die

⁶⁰ EWEN und EWEN (2006) Typen und Stereotype, S. 73.

⁶¹ PETERSEN und SIX (2008) Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung, S. 21.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd., S. 17.

⁶⁴ Ebd., S. 17 f.

⁶⁵ Ebd., S. 21.

Gruppen der Kategorien unterschiedlich groß sein (beispielsweise *Frau* als Geschlechterkategorie oder *Ärztin*).

Bei der Einteilung der Eigen- und Fremdgruppen ist festzuhalten, dass es einen Unterschied gibt, wenn man eine Zuordnung zu einer Eigengruppe oder einer Fremdgruppe vornimmt. Bei Fremdgruppen fallen »Inhalte und zentrale[n] Annahmen in der Regel negativer [aus] als die Stereotype über die Eigengruppe«⁶⁶. Das heißt, es besteht eine systematische Sprachverzerrung. So werden positive Verhaltensmuster bei Mitgliedern von Fremdgruppen relativ konkret benannt, während sie bei der Betrachtung innerhalb der eigenen Gruppe relativ abstrakt beschrieben werden. Bei negativem Verhalten wird die konkrete und abstrakte Beschreibung jeweils auf die andere Gruppe angewendet. (»Das Mitglied der Eigengruppe versetzt jemandem einen Schlag«, aber »Das Mitglied der Fremdgruppe ist aggressiv«⁶⁷.) Das Abstrahieren des Verhaltens führt dazu, dass gewisse Verhaltensmuster leichter allgemein einer Gruppe zugeordnet werden können und auf diese Weise zu einer Bildung bzw. Verstärkung eines Stereotyps beitragen.

Nicht nur Sprache prägt Stereotype, sondern auch die Verarbeitung der Wahrnehmung und die Überführung dieser Erkenntnisse in das geteilte Wissen. Zunächst ist festzuhalten, dass Stereotype automatisch aktiviert werden, wenn man eine passende⁶⁸ Person antrifft. Damit beeinflussen sie automatisch die Interaktion zwischen den zwei aufeinander treffenden Parteien. Ein Teil der Reaktion ist die »sich selbst erfüllende Prophezeiung«⁶⁹. Es handelt sich dabei um Erwartungshaltungen einer Person einer anderen gegenüber und die Erfüllung dieser Erwartung durch den Gegenüber. Greitemeyer unterscheidet zwei Arten der sich selbst erfüllenden Prophezeiung: »(1) die erwartungskonsistente Bewertung von Informationen und (2) die tatsächliche Bestätigung von Verhaltensannahmen«⁷⁰. Bei der ersten Art nimmt die urteilende Person die Informationen entsprechend der stereotypen Annahme wahr und verwendet diese Informationen als Bewertungsgrundlage und Be-

⁶⁶ PETERSEN und SIX (2008) Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung, S. 21.

⁶⁷ SCHÖL, STAHLBERG und MAASS (2008) Sprachverzerrungen im Intergruppenkontext, S. 62.

⁶⁸ Im Sinne von passend auf einen bestimmten Stereotyp.

⁶⁹ GREITEMEYER (2008) Sich selbst erfüllende Prophezeiungen, S. 80.

⁷⁰ Ebd.

stätigung seiner vermuteten Eigenschaften. Bei der zweiten Art verhält sich die wahrnehmende Person der anderen Person entsprechend dem angenommenen Stereotyp. Das bedeutet, einer Person wird ein bestimmter Stereotyp zugeschrieben, worauf die zuschreibende Person ein entsprechendes Verhalten an den Tag legt. Dieses Verhalten hat wiederum Einfluss auf die Person, der ein bestimmter Stereotyp zugeschrieben wurde. Denn das Verhalten der ersten Person kann dazu führen, dass sich die zweite Person genötigt fühlt, stereotype Handlungen zu begehen. Die erste Person gibt gewissermaßen die Handlung vor, auf die reagiert werden muss. Wenn beispielsweise – vereinfacht dargestellt – jemand einer anderen Person eine Hand entgegenstreckt, wird der Gegenüber zu einer Reaktion genötigt. Er kann entweder der ersten Person die Hand reichen oder diese Geste verweigern. Eine Reaktion bzw. Handlung ist in jedem Fall die Folge auf die Aktion derjenigen Person, die die Hand ausgestreckt hat. Es handelt sich hier somit um eine Möglichkeit zur Bildung bzw. Bestärkung von Stereotypen, denn »wenn die wahrnehmende Person motiviert ist, ein akkurates Urteil über das Wahrnehmungsobjekt zu treffen«⁷¹, ist eine sich selbst erfüllende Prophezeiung weniger stark und führt somit nicht zur Bestätigung des Stereotyps.

Aber nicht nur durch eine stereotyp-gesteuerte Aktion wird ein Mitglied einer Fremdgruppe zu einer Handlung bewogen, sondern es kann schon ausreichend sein, dass ein Gruppenmitglied sich über das jeweilige Stereotyp, das seiner Gruppe zugeschrieben wird, bewusst ist, um seine Handlung dem Stereotyp konform anzupassen.⁷²

Auch auffallende Merkmale tragen zur Bildung von Stereotypen bei. Mit *Salience-Effekten* wird die Erscheinung bezeichnet, bei der auffällige Merkmale während der Wahrnehmung eher zu Stereotypen führen als dezentere. Daraus lässt sich eine weitere Verbreitung von Stereotypen ableiten, die sich auf sichtbare Unterschiede zwischen der Fremd- und Eigengruppe stützen, wie beispielsweise »Rassen-Stereotype oder Geschlechtsrollenstereotype«.⁷³

⁷¹ GREITEMEYER (2008) Sich selbst erfüllende Prophezeihungen, S. 83 f.

⁷² PETERSEN und SIX (2008) Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung, S. 22.

⁷³ Ebd., S. 21.

Wie sehr Stereotype Einfluss auf die Wahrnehmung nehmen, sieht man an dem Aspekt, der *illusorische Korrelation*⁷⁴ genannt wird. Hier wird bei der Wahrnehmung ein Zusammenhang zwischen zwei Variablen – z. B. ein Fremder und ein Verhaltensmuster – angenommen, »der tatsächlich nicht existiert«. Auf diese Weise kann es u. a. zu einer Überschätzung »negativer Verhaltensweisen bei Mitgliedern von Minoritätengruppen« kommen.⁷⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich Stereotype auf Sprache, Verhalten und Informationssammlung bzw. Wissen (es kann sich dabei um geteiltes Wissen handeln, das »innerhalb einer Gesellschaft oder innerhalb von Teilbereichen einer Gesellschaft vorherrscht und tradiert wird«⁷⁶) direkt auswirken und dass nicht nur die Person Einfluss nimmt, die in Stereotype einteilt, sondern es auch bei der Person festzustellen ist, die eingeteilt wurde. Auch wurde erwähnt, was die Bildung von Stereotypen unterstützt. Da Stereotype grundsätzlich wandelbar sind, ist die gefestigte Zuschreibung gleichzeitig ein Ausdruck der Macht.

Stereotypes remain fairly stable for quite considerable periods of time, and tend to become more pronounced and hostile when social tensions between different ethnic or other groupings arise.⁷⁷

Sie erscheinen nicht nur in angespannten Situationen, sondern sind jederzeit präsent, wenn auch nicht immer vordergründig. Hierfür ist die Langlebigkeit der Stereotype mitverantwortlich. Die Stabilität lässt sich u. a. darauf zurückführen, dass Stereotype nicht zwingend durch »stereotyp-inkonsistente Informationen« korrigiert bzw. verändert werden können.⁷⁸ Solche Informationen werden laut Machunsky nicht integriert, sondern vom Stereotyp »abgespalten« bzw. »als untypisch« angesehen und »deshalb nicht mehr als der Kategorie zugehörig betrachtet«.⁷⁹ Eine Untergruppe für die Ausnahme entsteht – der »Prozess [wird] auch als *Subtyping* bezeichnet« – und trägt damit zum Bestehen und zur Stabilisierung des ursprünglichen Stereotyps bei.⁸⁰

⁷⁴ Vgl. PETERSEN und SIX (2008) Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung, S. 22.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ MEISER (2008) Illusorische Korrelationen, S. 51.

⁷⁷ PICKERING (2001) Stereotyping, S. 12.

⁷⁸ MACHUNSKY (2008) Substereotypisierung, S. 45.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

Im Kontext des Stereotyps sollte der Begriff *Vorurteil* kurz genannt werden. Während dem Begriff *Stereotyp* in der Wissenschaft mehr oder weniger neutrale Prozesse zugeordnet werden, gibt es für *Vorurteil* überwiegend Definitionen, die es als eine negative Haltung beschreiben⁸¹, und Vorurteile entstehen, wenn die »verallgemeinerten Eindrücke mit Emotionen besetzt werden«⁸². Beispielhaft sollen folgende Sätze den Unterschied verdeutlichen: »»ALLE Italiener essen TÄGLICH Nudeln.« (Stereotyp) im Gegensatz zu »Italiener sind Spaghetti-Fresser!« (Vorurteil).«⁸³

In dieser Arbeit wird weitgehend auf den Begriff *Vorurteil* verzichtet, da nicht die emotionale Belastung der Musik, sondern ihre Kategorisierung in Stereotype betrachtet werden soll.

2.2.2. Ein Ausweiten des Begriffs

Bisher wurde der Begriff ausschließlich auf die Kategorisierung zwischen Personen bzw. Gruppen bezogen. Wie verhält es sich jedoch, wenn Objekten, wie Musik, ein Stereotyp zugesprochen wird?

Da Musik innerhalb einer Gesellschaft beurteilt wird,⁸⁴ ist sie den Regeln dieser Gesellschaft unterworfen, und entsprechende Parameter für die Beurteilung werden aus der Gesellschaft und ihrem geteilten Wissen gespeist. Der Betrachter der Musik kann sich bei diesem Wissen bedienen und es für eine stereotyp-gestützte Einschätzung verwenden. Es wird schon an dieser Stelle deutlich, dass die Prozessbeschreibung in Bezug auf Musik der soziologischen Betrachtung entspricht.

Der Unterschied ist, dass ein Objekt betrachtet und beurteilt wird, das nicht selbst auf die Betrachtung reagieren kann, wie vergleichsweise eine andere Person oder Gruppe. Daher kann man hierbei vielleicht von einem Konnotationsobjekt und gleichzeitig einem Reflektor sprechen. Die Musik wird zur Projektionsfläche und der Betrachter schreibt seine Erwartungen dem Objekt zu. Das heißt, dass dem musikalischen Werk bestimmte Ansichten

⁸¹ PETERSEN und SIX (2008) *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung*, S. 109.

⁸² IKUD (2015) *Stereotyp und Vorurteil – Definitionen und Begrifflichkeit*.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ob die Musik dieser Gesellschaft entspringt oder nicht, ist zunächst nicht von Bedeutung für die Beurteilung dieser. Bei der Herstellung von Vergleichen kann sich dies jedoch als problematisch erweisen.

angehängt und diese im weiteren zeitlichen Verlauf immer wieder mit diesem Werk in Verbindung gebracht werden. Diese Konnotationen sind nicht im musikalischen Material inkludiert, sondern werden über den jeweiligen Kontext bestimmt. Gleichzeitig bedeutet das auch, dass das Werk als Reflektor oder Strahlungsobjekt fungieren kann. Die erzeugten Annahmen hängen somit nicht nur vom Werk selbst an, sondern strahlen ebenso auf den Komponisten und andere Personen ab, die mit dem Werk in Verbindung gebracht werden. Sie werden unter Umständen mit dem Stereotyp kontaminiert und können sich in einigen Fällen nur schwer von dieser Einordnung lösen, da in Zusammenhang mit ihnen beispielsweise der Begriff *Afrikanisch* nun immer ins Spiel gebracht wird. Diese Personen können auf die ihnen zugewiesenen Stereotype reagieren, wie z. B. das Bühnenbild oder den Kleidungsstil bei der nächsten Aufführung entsprechend ändern. Musikalisch wäre es denkbar, dass gewisse Elemente stärker in den Vordergrund gerückt werden, wie Rhythmus usw.

Zwei der oben genannten Aspekte kommen bei der Betrachtung von Musik besonders zum Tragen: Die sich selbst erfüllende Prophezeiung hat einen starken Einfluss auf die Bewertung des Musikwerks für den Betrachter. Wenn er bestimmte Erwartungen an das Werk hat – z. B. *afrikanische Musik* wird von Trommelmusik abgeleitet,⁸⁵ also muss man entsprechende Strukturen erkennen –, wird er Informationen im Werk und dessen Kontext sammeln, um seine Erwartungen zu erfüllen. Allerdings kann ein Komponist, der sich des Stereotyps bewusst ist, darauf in einem späteren Werk reagieren, also Elemente inkludieren, die das Stereotyp verstärken oder entkräften können.

Je nachdem, wie der Betrachter auf die Musik trifft, könnten auch die Saliency-Effekte eine Rolle spielen. Bei Aufführungen können augenfällige Kostüme, (traditionelle) Instrumente oder Musiker mit einer bestimmten Hautfarbe stereotype Erwartungen hervorrufen bzw. verstärken.

Es ist festzustellen, dass der Prozess des Stereotyping bei Musik dem bei Gruppen sehr ähnelt. Wobei Musik als Projektionsfläche für Betrachter und

⁸⁵ Zu lesen auch in wissenschaftlichen Artikeln, siehe »African rhyhtm is ultimately founded in drumming.« in VON HORNBOSTEL (1928) *African Negro Music*, S. 52; »The drum is the foundation of all African instrumental music« in AKPABOT (1971) *African Instrumental Music*, S. 84.

Komponist genutzt werden kann, um einen Stereotyp oder gewisse Aspekte zu evozieren.

2.3. Was bezeichnen wir mit *Afrika*?

Die Überschrift lautet richtigerweise nicht »Was wird mit *Afrika* bezeichnet?«. Die Frage »Was bezeichnen wir mit *Afrika*?« eröffnet zwei Diskussionslinien, die zunächst erschlossen werden sollten, bevor man sich den eigentlichen Objekten zuwendet.

Die eine Linie beschäftigt sich mit der Zuweisung des Begriffs *Afrika*. Denn nur durch Zuweisung kann ein Objekt einem Kontext oder anderen Objekt zugeordnet werden. So schreibt Foucault: »Es gibt keine Ähnlichkeit ohne Signatur. Die Welt des Ähnlichen kann nur eine bezeichnete Welt sein.«⁸⁶ Das heißt, ohne eine Zuweisung des *Afrikanischen* zur Musik würde man keinen Zusammenhang zwischen diesen zwei Objekten – Musik und Afrika – herstellen können. Die zweite Linie umreißt die Frage nach dem Fragenden (Wer ist *wir*?). Hierbei enthüllt sich die Bestimmung von *wir* als eine Eigengruppendefinition. Das *Wir* ist nicht individualistisch zu sehen. Es ist vielmehr eine Bildung einer Gruppe mit bestimmten Blickwinkeln und Ansichten, der man als Mitglied angehört.

Um einen besseren Zugriff auf die erste Linie zu erhalten, wird die zweite zuerst verfolgt, da sie eine Abhängigkeit für den bezeichnenden Begriff bedeutet.

2.3.1. Wir – eine Eigengruppe

Dieses Kapitel präsentiert ausschließlich Überlegungen zum Gruppenverständnis und dem Blickwinkel. Es wird keine tiefgreifende Darlegung des Forschungsfelds zu Eigen- und Fremdgruppen geliefert. Die folgenden Überlegungen sind Erkenntnisse und Schlussfolgerungen aus den in Kapitel 2.1 *Macht und Wissen* und Kapitel 2.2 *Stereotyp – was ist das?* beschriebenen Theorien.

⁸⁶ FOUCAULT (2012) *Die Ordnung der Dinge*, S. 57.

Wir kann nichts Absolutes sein, es ist eine Abgrenzung von etwas anderem. Es ist eine Standortbestimmung, die notwendig und erforderlich ist, um am Diskurs über Afrika und Musik teilnehmen zu können. Zwei mögliche Einstellungen sind in Bezug auf den musikalischen Afrikadiskurs denkbar: Zum einen gibt es die Position der Mächtigen. Sie leitet den Diskurs. Zum anderen existiert der Andere.

Wir wird aus der Motivation geboren, der Motivation des Abgrenzens, was zu einer Identifikation des Gemeinsamen (innerhalb der eigenen Gruppe) führt. Man könnte ebenfalls von *Identität* sprechen. Durch die Konstruktion eines Anderen wird ein *Wir* erzeugt. »Othering funktioniert mit Gegenüberstellungen, bei denen eine Seite sich über die Dinge definiert, die die andere Seite nicht hat oder ist.«⁸⁷ Dies heißt aber zugleich, dass eine Gruppenbestimmung nicht starr sein kann, sondern eine flexible Struktur besitzt, je nachdem wer, was oder wann der Andere in Erscheinung tritt. Denn entsprechend der Präsentation des Gegenübers – diese kann selbst- oder fremdbestimmt sein – positioniert man sich selbst und seine Eigengruppe. Das fällt insbesondere dann ins Gewicht, wenn man in einer hegemonialen Beziehung die höhere Position einnimmt, da die Mächtigeren den Informationsfluss, d. h. welche Informationen über wen bekannt sind, diktieren oder zumindest lenken können.

Eine Ausgrenzung an Informationen – bewusst oder unbewusst – über den Anderen lässt sich leicht am Beispiel von Fotografien nachvollziehen. »Fotos werden im Allgemeinen als Beweise dafür gesehen, dass ein Ereignis tatsächlich so stattgefunden hat«⁸⁸. Dass der Fotograf seinem Blick auf die Dinge, seinem Ausdruck oder seiner (Wunsch-)Darstellung der Realität nachkommt, wird häufig vernachlässigt.⁸⁹ Wenn man als Europäer in einer Region Afrikas oder in *Afrika* eine Szene fotografiert und bei der Wahl des Ausschnitts beispielsweise nur schäbige Hütten im Fokus hat und alles Moderne, wie z. B. ein neues Auto, exkludiert, dann zeigt sich darin die Erfüllung einer Vorstellung des Ortes aufgrund eines zugrundeliegenden Stereotyps. Mit der Aufnahme hält der Fotograf *seinen* Blickwinkel fest. Auf diese Weise

⁸⁷ GLOKAL E. V. (2012) Mit kolonialen Grüßen ..., S. 15.

⁸⁸ Ebd., S. 20.

⁸⁹ Ebd.

werden bestimmte Ansichten des Betrachters vermittelt, wie beispielsweise die soziale Stellung der Personen, die abgebildet wurden. Sei es, dass Menschen mit schwarzer Hautfarbe von oben herab oder in einer herabgesetzten Position zu einem weißen Menschen im selben Bild fotografiert wurden oder der Weiße im Zentrum einer Gruppe Andersfarbiger steht.⁹⁰ Auch die katholische Missionsfotografie der letzten beiden Jahrhunderte liefert hierzu zahllose Beispiele.⁹¹ Ebenso werden in der Werbung bestimmte Effekte über eine Inszenierung des *unzivilisierten* Schwarzen hervorgerufen. Hierzu wird z. B. die Frau anscheinend unproblematisch (für die Werbeagentur) barbuisig und der Mann in traditioneller Kleidung abgebildet, was eine exotische Wirkung entfalten soll, um einen Gegensatz zur (scheinbar) modernen europäischen/westlichen Kultur herzustellen. Dies war beispielsweise so zu sehen auf einem Werbeplakat der Deutschen Lufthansa AG aus den 1990er-Jahren mit der Überschrift »Erweitern Sie Ihren Bekanntenkreis. In neun Stunden.«⁹² Es wird auf dem Plakat gänzlich ausgeblendet, ob die Bekleidung oder Nacktheit tatsächlich den Bekleidungsgehnheiten von Frauen in Afrika entspricht. Der Werbeagentur und Lufthansa ging es dabei vermutlich um die Bedienung exotischer Vorstellungen des weißen Touristen über das Fremde und Ferne durch eine stereotype Darstellung einer Afrikanerin.

Des Weiteren ließen sich als Beispiel Plakate von Hilfsorganisationen heranziehen, die ganz bewusst Fotografien auswählen, auf denen ein hungernes schwarzes Kind oder ein weißer (prominenter) Europäer mit einem moralischem Aufruf zu sehen sind, um so den Spender oder die Spenderin zu motivieren, ihre Projekte zu unterstützen. Die Methodik hinter diesen Plakaten wurde in dem Dokumentarfilm *white charity. Schwarzsein und Weißsein auf Spendenplakaten* von Philipp und Kiesel aufgezeigt.⁹³

Bei allen genannten Beispielen, die in vergleichbarer Art bis heute Anwendung finden, handelt es sich nicht um Einzelfälle, die sporadisch vorkommen, sondern um Fälle, die mit einer Konsistenz in Erscheinung treten, welche durch reine Zufälligkeit nicht zu erklären sind. Die Annahme, dass es sich

⁹⁰ GLOKAL E. V. (2012) *Mit kolonialen Grüßen ...*, S. 21.

⁹¹ Vgl. ECKL (2006) *Ora et labora: katholische Missionsfotografien*, S. 231–250.

⁹² Vgl. ARNDT und HORNSCHIEDT (2009) »Worte können sein wie winzige Arsendosen.« *Rassismus in Gesellschaft und Sprache*, S. 52.

⁹³ PHILIPP und KIESEL (2013) *white charity. Schwarzsein und Weißsein auf Spendenplakaten*.

hierbei um eine Konstruktion eines Anderen – des *Afrikaners* – handelt, liegt somit nahe. So zeigen die Beispiele, wie eine Inszenierung von Stereotypen im Bildmaterial stattfindet. Das Positionieren des Abgebildeten spielt dabei ebenso eine große Rolle wie das Weglassen von Inhalten bei einem Bildausschnitt.

Said bemerkte in Bezug auf den *Orient*, was aber auf *Afrika* übertragen werden kann, dass das Erzeugen eines Anderen ein positiver Prozess für die europäische Eigengruppe ist.

Der Orientalismus konstruiert die Menschen im Orient als das Gegenbild der Europäer/-innen als ihre *Anderen*. Der Versuch, die *Anderen* Europas zu verorten und festzulegen, geht zugleich mit der Bestimmung eines positiv besetzten europäischen Selbst einher.⁹⁴

Interessanterweise sind die Weißen im postkolonialen Diskurs nie die Anderen. Um dieser Aussage den rassistischen Klang zu nehmen, muss zunächst die Bezeichnung *Weiß* sowie das Gegenstück *Schwarz* präzisiert werden. Die vorliegende Forschungsarbeit folgt dem Verständnis von *Schwarz* und *Weiß* der folgenden Aussage:

Schwarz & Weiß bezeichnen politische und soziale Konstruktionen und werden nicht als biologische Eigenschaften verstanden. Sie beschreiben also nicht Hautfarben von Menschen, sondern ihre Position als diskriminierte oder privilegierte Menschen in einer durch Rassismus geprägten Gesellschaft.⁹⁵

Vor diesem Hintergrund lassen sich *Schwarz* und *Weiß* zur Kennzeichnung von Machtstrukturen verwenden und nicht nur als Begriffe, welche die biologischen Eigenschaften der Hautpigmentierung beschreiben. Dabei ist jedoch festzuhalten, dass nicht jeder hier zitierte Autor diese Begriffe wie dargelegt verwendet.

Die eingangs gestellte Frage – »Was bezeichnen wir mit Afrika?« – kann natürlich auch von der schwarzen Seite gestellt werden. Denn das Erzeugen eines Anderen kann ebenso von von beiden Seiten aus betrachtet werden. *Wir*

⁹⁴ MAR CASTRO VARELA und DHAWAN (2005a) Postkoloniale Theorie, (Hervorhebungen im Original) S. 32.

⁹⁵ GLOKAL E. V. (2012) Mit kolonialen Grüßen ..., S. 6.

ist nicht exklusiv der Blickwinkel des Weißen. Nun stellt sich die Frage, ob eine Person mit schwarzer Hautfarbe dasselbe unter *wir* versteht oder ob es eine andere Bedeutung hat. Gibt es also einen signifikanten Unterschied bei der Frage, was wir mit *Afrika* bezeichnen, wenn eine schwarze Person sich diese stellt, im Gegensatz zu einer Weißen? Oder ist die Differenz marginal, da in dieser Situation der Unterschied einzelner Individuen gravierender wiegt als die Position in einer Machtstruktur? Hinzu kommt die Überlegung, ob nicht die meisten, egal ob Schwarze oder Weiße, die Sprache der Mächtigen – also die weiße Sprache und Konnotationen – im Kontext der Musikforschung verwenden.

Die Frage »Wer ist *wir*?« ist somit ein hilfreiches Werkzeug, um an pauschale oder scheinbar objektive Aussagen heranzukommen, sie zu hinterfragen, ohne gleich zu verneinen oder zuzustimmen. Mit der Bestimmung des *Wir* bzw. *man sagt* ist es möglich, den Blickwinkel – Gabriel spricht von »Sinnfeldern«⁹⁶ – offenzulegen und so die Aussage in einen Kontext einzubetten. Man entblößt den Beschreibenden, obwohl er versucht, sich mit der Allgemeinheit zu tarnen. Gleichzeitig kann man sich mit der Hinterfragung des *Wir* für stereotype Aussagen sensibilisieren. Festzuhalten ist folglich, dass ein *Wir* die Interpretation einer Situation maßgeblich beeinflusst. Was insofern erstmal kein Problem verursacht, wenn der Blickwinkel öffentlich dargestellt wird.

Es kommt noch ein weiterer Aspekt hinzu, der bei der Identifizierung mit einem *Wir* eine wichtige Rolle spielt. Ein *Wir* ist gleichzeitig ein *Ich*, das bestimmte Blickwinkel des *Wir* – in größeren Zusammenhängen kann man von Eigengruppe, Gesellschaft oder Kultur sprechen – reproduziert und es ggf. trans- oder reformiert, bedingt durch die jeweiligen subjektiven Erfahrungen. Dies hat wiederum Auswirkungen auf das als *wir* Bezeichnete. Mit der Veränderung eines Elements einer Gruppe verändert sich die Gruppe. Das bestätigt Mead, wenn er schreibt:

Die Identität ist nicht etwas, das zuerst existiert und dann in Beziehung zu anderen tritt. Sie ist sozusagen ein Wirbel in der gesellschaftlichen Strömung und somit immer noch Teil dieser Strömung.⁹⁷

⁹⁶ Vgl. GABRIEL (2013) Warum es die Welt nicht gibt, S. 68.

⁹⁷ MEAD (1973) Geist, Identität und Gesellschaft, S. 225.

Man kann also als Teil der Strömung, die Strömung (im individuellen Bereich) beeinflussen. Denn während eine individuelle Identität durch das Einfügen in eine »organisierte Gemeinschaft oder gesellschaftliche Gruppe«⁹⁸ entsteht, verhält es sich bei aufeinandertreffenden Gruppen anders. Wenn sich zwei Strömungen – um in Meads Begrifflichkeit zu verweilen – konfrontiert sehen, wird ein Othering angewendet. Das heißt, eine Strömung hat abhängig vom Kontext die Definitionsmacht und wendet sie auch an, um sich selbst und den Anderen zu definieren.

Beim Übertragen der Überlegungen zur *Wir*-Problematik auf die vorliegende Forschungsarbeit wird deutlich, inwieweit der Blickwinkel des Autors und des wissenschaftlichen Diskurses, in dem sich der Autor befindet, signifikant ist. Zum einen existieren Strukturen und Strömungen in der Musikwissenschaft, Ethnologie usw., die sich mit Afrika beschäftigen. Sie liefern das Fundament mit Quellen, Literatur und Forschungsergebnissen. Zum anderen ist der Autor selbst ein Faktor. Vergleichbar zur Fotografie wählt er einen bestimmten Ausschnitt. Mit der Wahl der Quellen und Methoden formt er den Text u. a. auch nach persönlichen Gesichtspunkten.

Ein Problem der vorliegenden Arbeit besteht darin, dass die durchgeführten Überlegungen auf der Grundlage der deutschen Sprache entstanden sind. Doch genau dadurch könnte es zu Unschärfen kommen, da nicht nur deutschsprachige, sondern ebenso englische Texte als Informationsquellen benutzt werden. So besteht die Möglichkeit, dass bestimmte Überlegungen auf einen deutschen, nicht aber auf den entsprechenden englischen Begriff zutreffen bzw. umgekehrt. Dies ist natürlich einer Übersetzungsproblematik geschuldet. Um das einzugrenzen, wird sich auf wenige zentrale Begriffe – Schlüsselbegriffe – konzentriert, die für die Überlegungen wichtig sind bzw. an denen sich die jeweilige Problematik gut zeigen lässt.

Eine weitere Einschränkung besteht in der Sozialisation und Ausbildung des Autors. Mit diesen Faktoren ist ein bestimmter Blick auf die Dinge gegeben, der ausschlaggebend für Assoziationen und Referenzen ist. Obwohl das auf jede wissenschaftliche Forschung zutrifft, gilt es, die eigene Position und den Blickwinkel zu reflektieren und einzuordnen, insbesondere bei einer

⁹⁸ MEAD (1973) Geist, Identität und Gesellschaft, S. 196.

Betrachtung von Machtstrukturen im (post-)kolonialen Kontext. Der Eigen-
gruppe kann man sich als Autor schwer entziehen. Für den Autor dieser
Arbeit trifft eine Sozialisation als weißer, christlich geprägter Mann aus dem
Süden Deutschlands zu.

Der Blickwinkel *Wir* ist an bestimmten Formulierungen zu erkennen. Häu-
fig werden Marker eingesetzt, um dem Anderen eine Bezeichnung zu geben,
z. B. *afrikanische* Musik. Der Bezeichnende schreibt dieser Musik mit der Nen-
nung des Adjektivs Aspekte zu, die sich von der Musik ohne den Marker
afrikanisch scheinbar unterscheiden, um eine Differenz aufzuzeigen. Eine Be-
zeichnung wie das *Afrikanische* kann jedoch nicht nur von der Gruppe mit
der Definitionsmacht verwendet werden, sondern von allen Seiten, wie in
Kapitel 2.2 *Stereotyp – was ist das?* gezeigt wurde, sie funktioniert also auch
als Selbstbezeichnung.

2.3.2. Afrika

Es ist festzustellen, dass der Terminus *Afrika* ganz unterschiedliche Objekte
bezeichnet und in verschiedenen Zusammenhängen benutzt wird. Das Signi-
fikat ist somit nicht eindeutig. Was wird also mit *Afrika* bezeichnet?

Der Begriff *Afrika* bzw. sein Adjektiv *afrikanisch* lässt sich in zwei Aspekte
spalten. Auf der einen Seite steht der Begriff als Bezeichnung eines Kontin-
ents bzw. einer Region, auf der anderen Seite befindet sich eine Subsummie-
rung von Zuschreibungen, Vorstellungen und Erwartungen gegenüber Ob-
jekten, die mit dem ersten Aspekt von Afrika in Verbindung gebracht werden.
Es ist wichtig zu erwähnen, dass im Folgenden nicht nur der Begriff *Afrika*,
sondern auch der Begriff *afrikanisch* auf denselben Bedeutungsraum verweist,
wobei das *Afrikanische* immer einen Richtungsverweis zum durchaus kritisch
zu betrachtenden Begriff *Afrika* andeutet (vgl. Abb. 2.1). Das bedeutet, dass
mit der Verwendung des *Afrikanischen* eine Verortung des Bezeichneten vor-
genommen wird. Wer *afrikanisch* sagt, meint damit *aus Afrika kommend* bzw.
zu Afrika gehörend.

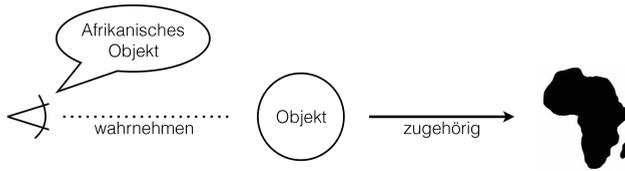


Abbildung 2.1. Das Objekt wird durch den Zusatz in der Benennung in Bezug zu Afrika gesetzt. Es wird in eine Richtung verwiesen.

Die Tatsache⁹⁹, dass ein Kontinent auf der Erde existiert und den Namen *Afrika* trägt, lässt sich nicht leugnen. Geografisch gesehen ist Afrika eine bestimmte Region auf der Erde – ein Kontinent. Es ist in diesem Zusammenhang unerheblich, dass *Afrika* eine Fremdbezeichnung war oder ist. Wenn man sich dort aufhält, ist der Kontinent – zumindest Teile davon – auf unterschiedliche Weise direkt erfahrbar, wie z. B. über Gerüche oder die Erde.

Trotz der Existenz und Erfahrbarkeit der Region Afrika wirkt der zweite Aspekt der Bezeichnung *Afrika* stärker in der Vorstellung. Mit dem Kontinent werden Vorstellungen von Kultur, Religion und Aussehen verknüpft. Diese bestimmen das Bild, welches man von Afrika hat.

Wenn man [...] nach dem Bild fragt, das die Außenwelt und insbesondere Europa von Afrika gemalt hat, dann verschwinden [...] Differenzierungen, und stereotype Vorstellungen vom wilden Kontinent, von Willkürherrschaft und von geschichtslosen Gesellschaften, von denen schon Hegel gesprochen hat, nehmen Überhand. Dieser Prozess hat mit der Aufklärung eingesetzt und seit dem Ausgreifen des modernen Imperialismus nach Afrika noch einheitlichere, düstere Farben zur Schilderung des afrikanischen Lebens verwandt. Das so entstandene Bild kündigt allerdings weniger von der Wirklichkeit der schwarzen Gesellschaften als von der Phantasie und ideologisch-politischen Interesse der Europäer. Diese Umkehrung der Realität wird erst langsam durch eine neue und kritische Afrika-Wissenschaft erkannt und zurechtgerückt.¹⁰⁰

Harding bringt die Erwartung an Afrika und damit das Stereotyp gut auf den Punkt. Eine Veränderung in der Wahrnehmung von Afrika hat eingesetzt, sie befindet sich jedoch noch am Anfang. Wesentlich weiter verbreitet ist

⁹⁹ »Eine Tatsache ist etwas, das über etwas wahr ist.« (GABRIEL (2013) Warum es die Welt nicht gibt, S. 48)

¹⁰⁰ HARDING (2013) Geschichte Afrikas im 19. und 20. Jahrhundert, S. XIV.

die Art und Weise der Betrachtung, die Afrika zu einem homogenen Objekt werden lässt, in dem Stereotype vorherrschend sind. Zu sehen ist diese Homogenisierung an Gegenüberstellungen, die unterschiedliche Ebenen miteinander vergleichen. Solch Ungleichgewicht findet sich in den Medien, bei Parolen von Politikern, aber auch bei Aussagen von Wissenschaftlern. So wird beispielsweise oft die Bundesrepublik Deutschland sprachlich auf eine Ebene mit dem Kontinent Afrika gesetzt.¹⁰¹ Dieser Vergleich verschiedener Ebenen suggeriert eine Vergleichbarkeit, die in dieser Form allzu häufig nicht funktioniert. Eine Region mit einer Fläche von rund 360 Tausend km² und 81 Millionen Einwohnern mit einer anderen Region von über 30 Millionen km² und geschätzten 1,1 Milliarden Einwohnern vergleichen zu wollen, deutet auf bestimmte Ansichten und Annahmen über die größere Region hin. Die Vorstellung, dass Afrika als homogene Einheit¹⁰² gedacht werden kann, ist schon anhand der unterschiedlichen Ebenen und Dimensionen zum Scheitern verurteilt.

Aus solchen Überlegungen heraus gab es schon immer Tendenzen, den Kontinent nach einigen Kriterien, die nicht direkt an die kolonialen Verwaltungsregionen und – später – an die staatlichen Grenzen angelehnt sind, zu unterteilen.¹⁰³ Bis heute ist eine Teilung in Nord und Süd, insbesondere in der musikalischen Betrachtung, anzutreffen. Daher lassen sich die folgenden Argumente für eine Nord-Süd-Einteilung des afrikanischen Kontinents aufzählen:

- Geografische Gegebenheit:

Durch die Existenz der Wüste Sahara ist eine natürliche Trennungslinie zwischen dem Norden und dem Süden Afrikas gegeben. Es ist eine Barriere, die lange Zeit nur mit einigen Strapazen zu überwinden war. Dies

¹⁰¹ Eine Broschüre aus dem Jahr 2011 des Auswärtigen Amts trägt beispielsweise die Überschrift *Deutschland und Afrika* (AUSWÄRTIGES AMT (2011) Deutschland und Afrika: Konzept der Bundesregierung).

¹⁰² Hierbei geht es insbesondere um den Gedanken, dass beispielsweise alle Afrikaner bestimmte gemeinsame Eigenschaften haben sollen.

¹⁰³ Ein Grund für die Nichtbeachtung der staatlichen Grenzen bei solchen Überlegungen könnte darin begründet sein, dass diese meist von Kolonialmächten gezogenen Grenzen keine Rücksicht auf das Zerschneiden vorhandener ethnischer Kulturen nahmen.

schließt einen Austausch von Nord und Süd nicht aus, aber erschwerte ihn erheblich.

■ Religiöse und kulturelle Gemeinsamkeiten:

Der Kontinent wird gerne aufgrund der zwei vorhandenen *großen* Religionen in Nord- und Südregion aufgeteilt. So findet man einen vom Islam beeinflussten Norden, während das Christentum südlich der Sahara anzutreffen ist. Die Grenze kann man nur als ungefähre Angabe deuten, da der Islam auch in Ostafrika (z. B. Somalia oder Sansibar) und damit wesentlich südlicher als die Sahara-Trennlinie zu finden ist. Auch ist die islamische Religionsausübung in Nordnigeria zu verzeichnen. Somit gibt es ein breites Gebiet südlich der Sahara, in dem der Islam schon lange praktiziert wird.

Eine Unterteilung bezüglich der Religionen bzw. damit einhergehenden kulturellen Aspekte lässt sich ebenfalls in Einschätzungen über die Musik Afrikas finden. Bemerkenswert hierbei ist, dass die Einteilung in Islam und Christentum meist nur bei der Betrachtung von African art music gewichtig ist.¹⁰⁴ Bei der Frage nach *Afrika* – besonders in Verbindung mit afrikanischer Musik – ist eine Exklusion von Kulturräumen etabliert. Um das *Afrikanische* zu finden, werden der islamische Kulturraum – Nordafrika und Teile Ostafrikas – sowie die (Musik-)Kultur der europäischen Siedler ausgeschlossen.¹⁰⁵ So schreibt Kubik in seinem Buch *Zum Verstehen afrikanischer Musik*¹⁰⁶, dass »[d]ie Musikulturen des heutigen Nordafrika [...] grundlegend verschieden von jenen Schwarzafrikas [sein]«¹⁰⁷. Mit »afrikanischer Musik« meint Kubik »Schwarzafrika«, womit er auf die Sub-Sahara-Region abzielt.¹⁰⁸ Auch im Titel *Theory of African Music, Vol. 1* bekräftigt er die getrennte Betrachtung von Nord und Süd.

For most researchers today the term »African music« refers to musical practices of the peoples of sub-Saharan Africa. Not normally

¹⁰⁴ Vgl. Kapitel 3.1 *Ein historischer Überblick der African art music*

¹⁰⁵ KUBIK (2010a) *Theory of African Music*, S. 9.

¹⁰⁶ Die erste Auflage erschien bei Reclam: KUBIK (1988) *Zum Verstehen afrikanischer Musik*.

¹⁰⁷ KUBIK (2004) *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, S. 8.

¹⁰⁸ Ebd., S. 16.

included in the term are those in Arab-speaking North Africa, belonging to a Euro-Asian rather than African culture world.¹⁰⁹

Wenn Kubik demnach über afrikanische Musik spricht, ist weder der islamische Norden noch die Musik der »European settler communities particularly in southern Africa« eingeschlossen.¹¹⁰ Kubik ist mit seiner Einschätzung nicht allein, auch Nketia vertritt diese Auffassung. Für eine Definition einer musikalischen Tradition in Afrika wird »der Musikstil dieser Völker außerafrikanischer Art« disqualifiziert.¹¹¹

■ Rasse:

Bei dieser Art der Einteilung steht das Aussehen bzw. die Rasse der Menschen, die in der jeweiligen Region leben, oder zumindest die Vorstellung vom Aussehen dieser Menschen im Mittelpunkt. Der Begriff der *Rasse* wurde »zur Unterscheidung verschiedener Menschentypen [...] von [Immanuel] Kant in den deutschen Diskurs eingeführt, der diesen aus dem Französischen übernahm«.¹¹²

Anhand von Begriffen wie *Schwarzafrika* lässt sich diese Einteilung nachweisen. Machnik kontextualisiert in ihrem Artikel *Schwarzafrika* den Begriff und verortet ihn »im Kontext von Kolonialismus und Rassismus«¹¹³. Sie zitiert Fanon, der die Unterteilung Afrikas in Schwarz und Weiß oder in »südlich und nördlich der Sahara« als latenten Rassismus einstuft. Während »Weißafrika« mit einer »Tradition einer tausendjährigen Kultur« und als Fortsetzung »der abendländischen Kultur« in Verbindung gebracht wird, bezeichnet es das »Schwarze Afrika [...] als eine träge, brutale, unzivilisierte – eine wilde Gegend«.¹¹⁴ Der Begriff verleitet außerdem dazu, »das nördliche wie auch nicht-nördliche Afrika« als »homogene Räume« zu klassifizieren, weil »die kulturelle, sprachliche, religiöse usw. Pluralität dieser Großregionen« ignoriert wird.¹¹⁵ Der Begriff transportiert die rassistische Vorstellung,

¹⁰⁹ KUBIK (2010a) *Theory of African Music*, S. 9.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Vgl. NKETIA (1991) *Die Musik Afrikas*, S. 12 f.

¹¹² CARL (2004) *Was bedeutet uns Afrika?*, S. 86.

¹¹³ MACHNIK (2009) *Schwarzafrika*, S. 204.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

dass *Schwarzafrika* mehrheitlich von Menschen bewohnt wird, die man – u. a. wegen ihrer Hautfarbe – als »Schwarze« bezeichnet. »Dabei wird einem Verständnis von Schwarzen nicht im politischen, sondern rassen-theoretischen Sinn gefolgt«¹¹⁶.

Die Bezeichnung *Schwarzafrika* ist beispielsweise bei Kubik¹¹⁷ und Harding¹¹⁸ zu finden, was zumindest in Bezug auf Hardings Buch der aktuellen Fachliteratur entspricht. Dies zeigt, dass der Begriff noch immer im Wortschatz wissenschaftlicher Arbeiten vorhanden ist, um der Region Afrika eine grobe Einteilung geben zu können.

Keiner der drei genannten Punkte liefert stichhaltige Argumente für eine kulturelle Betrachtungsweise von Afrika in Form einer Nord-Süd-Einteilung. So bleibt nur die Möglichkeit, konsequent den gesamten Kontinent als Ganzes, einzelne Staaten oder Ethnien als Einheiten zu betrachten.

2.3.2.1. Essentiell oder kontextuell

Die Verortung eines Objekts ist, wie gezeigt werden konnte, problematisch, denn der Begriff *Afrika* scheint als reiner Marker *aus Afrika stammend* indifferent zu sein. Kulturelle Aspekte beeinflussen die Verortung erheblich. Selbst eine Aufteilung des Kontinents Afrika in nur zwei Bereiche benötigt mehr als eine willkürlich gesetzte Trennlinie. Daher ist der zweite Aspekt, den man beim Signifikat *Afrika* bedenken muss, die Begründung für eine Verortung. Existiert ein Element eines Objekts, z. B. einer Musik, das jemanden dazu veranlasst, dem Objekt den Begriff *afrikanisch* zuzuweisen? Die Antwort auf diese Frage lässt sich wiederum in zwei Überlegungen aufspalten. Die Zuweisung zu Afrika beruht auf

- einem Element innerhalb des Objekts (essentiell) oder
- auf dem Kontext, in dem das Objekt kategorisiert wird (kontextuell).

¹¹⁶ MACHNIK (2009) Schwarzafrika, S. 205.

¹¹⁷ KUBIK (2004) Zum Verstehen afrikanischer Musik, S. 8.

¹¹⁸ HARDING (2013) Geschichte Afrikas im 19. und 20. Jahrhundert, S. 3.

Wenn man die Konstruktion *Afrika* betrachtet, ist festzustellen, dass Objekte mit einem Bezug zu *Afrika* hinlänglich mit *afrikanisch* ausgezeichnet werden, wie beispielsweise afrikanisches Essen oder afrikanische Musik. Verweist die Bezeichnung *afrikanisch* überhaupt auf einen Zusammenhang, in dem sich ein Objekt befinden könnte? Beschreibt es nicht vielmehr ein Element des Objekts, das typisch ist für Objekte, die einen Bezug zu Afrika besitzen? Anders formuliert: Warum sollte es nicht elementare Eigenschaften geben, die einer bestimmten Region oder Gruppe zugeordnet werden können. Europäische Musik lässt sich doch eindeutig begrifflich von afrikanischer Musik trennen, da scheinbar Elemente bzw. Eigenschaften in der europäischen Musik existieren, die man vergeblich in einer afrikanischen Musik sucht, und ebenso andersherum. Wäre dem nicht so, wäre eine Unterscheidung durch die Bezeichnung *europäisch/afrikanisch* unnötig und irrelevant.

Zunächst wirkt die Annahme, dass es elementare Eigenschaften von Objekten gibt, plausibel und leicht nachvollziehbar. Beim Analysieren von Musik können ihr aufgrund des gefundenen Materials, das bestimmte Eigenschaften besitzen soll, bestimmte Aussagen oder Kategorien zugeordnet werden. Das Material verortet die Musik in einer Kategorie, es ist der bestimmende Faktor.¹¹⁹ Wenn man Musik hört und diese als *afrikanisch* erkennt, so muss diese Musik folglich *afrikanisches* Material bzw. Eigenschaften enthalten. Denn das Material hätte seinen Ursprung in diesem Fall in Afrika und sollte von den meisten als ein solches erkannt werden. Was aber, wenn das Material nicht ausschlaggebend ist, sondern die Interpretation und das erkannte Element nur als etwas *Afrikanisches* konstruiert werden? Die Zuschreibung von Elementen zu einem Objekt müssten absolut zu definieren sein. Wenn dies nicht der Fall wäre, wäre das Element nicht an sich ausschlaggebend für eine Zuschreibung, sondern der Kontext.

1. Gibt es etwas an oder in dem bezeichneten Objekt – etwas Essentielles –, das den Benennenden zu seiner Aussage bewegt?

Dies hätte zur Folge, dass bei einer Analyse von afrikanischer Musik etwas gefunden werden könnte, das sich deutlich von anderer (nicht afrikanischer) Musik abgrenzt, da es ansonsten keiner begrifflichen Un-

¹¹⁹ Vgl. ADORNO (1978) Philosophie der neuen Musik; ADORNO (1973) Ästhetische Theorie.

terscheidung bedarf. Diese Eigenschaft müsste nicht räumlich und zeitlich gebunden sein, das heißt, sie könnte immer und überall nahezu ohne kontextuelle Verknüpfung – mit Ausnahme des innerkontextuellen Zusammenhangs des Musikwerks – erkannt werden. Es existierte ein universelles Afrika bzw. Afrikanisch, welches überall erkannt wird. Bei Musik lassen sich mindestens sechs Elemente herausgreifen, die man für eine Analyse des Materials verwenden könnte¹²⁰:

- Instrument
- Melodie
- Rhythmus
- Skala
- Sprache
- Struktur

Einzig Instrument und Sprache verleiten zu einer essentiellen regionalen Zuordnung. Instrumente besitzen durch ihr Material, aus dem sie bestehen, durch ihren einzigartigen Aufbau oder ihre Spieltechnik eine scheinbar enge Verknüpfung mit einer Region und Kultur. Jedoch stellt sich die Frage, ob man Musik aufgrund der Verwendung eines bestimmten Instruments, z. B. einer Sitar, grundsätzlich als (nord-)indisch eingeordnet werden kann? Ebenso verhält es sich mit Sprache. Sie verweist wahrscheinlich umso stärker auf eine bestimmte Region und Kultur. Doch macht die Sprache ein Musikstück, in dem gesungen wird, beispielsweise portugiesisch, brasilianisch oder mosambikanisch? Wie wäre diese Musik einzuordnen, die von einem deutschen Staatsbürger komponiert und aufgeführt wurde, wenn portugiesische Texte verwendet wurden? Ist die Musik aufgrund des Komponisten und Interpreten deutsch oder hinsichtlich der verwendeten Sprache portugiesisch?

Die restlichen Punkte lassen sich wesentlich schwerer einer Region und Kultur zuteilen. Weder ein enger sprachlicher Bezug zu einer Kultur

¹²⁰ Hier trifft man schon auf das erste Problem. Was umfasst der Begriff *Musik*? Ist es nur das Klangereignis, gehört eine schriftliche Fixierung dazu, etc.? Da in dieser Arbeit jedoch nicht der Musikbegriff diskutiert werden soll, wird dieser Gedanke hier vernachlässigt.

noch eine Verbindung durch Herstellungsmaterial ist vorhanden. Wie soll eine eindeutige kulturelle Bindung bei einer Struktur, Melodie und Skala möglich sein, die nicht auch auf andere Regionen und Kulturen zutreffen würde? Was hat es zu bedeuten – im Sinne des Essentialismus –, wenn eine Melodie als afrikanisch gilt? Und was passiert mit dieser Konnotation, wenn die Melodie über einen längeren Zeitraum in der Musik verwendet wird, die mit europäischer Tradition verbunden ist? Das musikalische Material müsste eine (unveränderliche) Konnotation in sich tragen, die zudem von unabhängigen Gruppen erkannt werden müsste.

2. Punkt 1 legt nahe, dass zwar Elemente in der Musik existieren, sie aber nicht eindeutig sind. Ein Zuordnen ausschließlich aufgrund des musikalischen Materials kann unversehens zu Schwierigkeiten führen. Wenn nun festgestellt ist, dass sich die Elemente in der Musik nicht absolut bestimmen lassen, sondern von Kontexten abhängig sind, eröffnen sich neue Fragen:

- Welche Gründe, die mit dem Material zusammenhängen können, aber nicht müssen, bewegen den Benennenden dazu, einem Gegenstand einen Marker, z. B. in Form eines Adjektivs, zu geben?
- Wie wichtig ist der Kontext, in dem eine solche Aussage getroffen wird?
- Wird das Objekt bezeichnet oder wird nicht vielmehr auf eine (Macht-)Struktur mit einer Benennung hingewiesen?
- Woher bezieht der Benennende seine Informationen für seine Aussage? Was oder wer sind seine Informanten?

Die Quelle der Informationen ist wichtig, denn sie lässt Rückschlüsse auf Blickwinkel, Betrachtungsweise und Interpretation der Daten zu – Informationen müssen nicht nur aus rohen Daten bestehen, sondern können ebenso gut aus schon interpretierten Daten hervorgehen.

Diese Fragen zielen hauptsächlich auf die Person, die das Objekt benennt, und den Kontext, in dem jene Person sich bewegt, ab. Zu beach-

ten ist bei diesen Überlegungen auch, dass das musikalische Material nicht verschwindet, aber in seiner Wichtigkeit zurücktritt. Es ist nach wie vor der Auslöser für eine Aussage.

Festzustellen ist, dass sich eine Aussage über Musik, die sich allein auf das Material stützt, nicht als sehr stabil erweisen kann. Der Kontext, in dem ein Werk entstanden ist, und stärker der Kontext, innerhalb dessen das Werk betrachtet wird, scheint von entscheidender Bedeutung für die Bewertung und Kategorisierung. Eine Betrachtung der *African art music* sollte somit mit der Betrachtung von *African* bzw. *Afrikanisch* beginnen.

2.3.2.2. Die Verwendung des Begriffs *Afrika*

In anderen Zusammenhängen wird der Begriff *Black Music* gebraucht. Wie *Afrika* ist es ein kontrovers diskutierter Begriff, der in seinen auseinanderdriftenden Definitionen ungefähr auf »music which composes the musical tradition of peoples of African descent«¹²¹ gemittelt werden kann. Im Vergleich zu *Afrika* rückt bei ihm jedoch die Hautfarbe stärker ins Zentrum.

Trotz des problematischen Kontextes wird der Begriff *Afrika* im Folgenden weiter verwendet, insbesondere da er in der Bezeichnung *African art music* ein fester Bestandteil ist. Mehrere Gründe sprechen hierfür:

Zum einen würde die Nichtverwendung des Begriffs zu einer Verschleierung des Kontextes und der Einbettung des bezeichneten Objekts in eine bestimmte Machtstruktur führen. Einen ähnlichen Effekt hätte zum anderen ein Ersatzbegriff, also das Verwenden eines anderen Begriffs anstelle von *Afrika*, der jedoch dasselbe aussagen würde. Beide Ansätze tragen zudem zu einer kryptischen Sprache bei, was im Widerspruch zu einer transparenten Vermittlung von Informationen steht. Auch Said wies auf das Negative einer allzu verschlüsselten Sprache hin.

Für Said hat das akademische Sprechen und Schreiben, welches sich einer verschlüsselten Geheimsprache bedient, monologischen Charakter, das den Kontakt mit dem gemeinen Alltagsleben verloren bzw. bewusst aufgekündigt hat.¹²²

¹²¹ WILSON (1983) *Black Music as an Art Form*, S. 1.

¹²² MAR CASTRO VARELA und DHAWAN (2005a) *Postkoloniale Theorie*, S. 46.

Aus diesem Grund wird der Begriff *Afrika* weiter in der vorliegenden Forschungsarbeit zu finden sein. Auch wenn ein Buch weitgehend monologisch agiert, soll nicht der Kontakt zum Alltag, der das Sprechen über die Musik Afrikas mitbestimmt, durch kryptische Begriffskonstruktionen aufgekündigt werden.

Des Weiteren existiert die Eigenbenennung durch betroffene Personen – z. B. Komponisten, Musiker und andere Menschen aus Afrika. Dies ist ein weiterer Grund, den Begriff in dieser Form weiter zu verwenden. Jedoch ist der Schritt nicht unproblematisch. Denn der Begriff wurde zunächst von den unterdrückenden Mächten eingeführt. So zeigt Gramscis, dass »der unterdrückten Bevölkerung durch Erziehung und kulturelle Praxen eine Einwilligung in hegemoniale Ordnungsverhältnisse abgerungen wird«¹²³. Auf diese Weise fand der Begriff *Afrika* bzw. *afrikanisch* Einzug in die Sprache der Personen, die in diesen Kontext selbst – von der Eigen- oder Fremdgruppe – eingeordnet werden. Zunächst war es der Westen, der *Afrika* als Zuweisung benutzte, jetzt ist es die Gruppe, die mit dem Begriff abgegrenzt wurde, die dieselbe Bezeichnung verwendet. So versuchen beide Gruppen, Identität durch Alterität zu erzeugen.¹²⁴

In seinem Buch *Culture and imperialism* von 1993 schreibt Said über auftretende Effekte im Rahmen von »Widerstandskulturen und Befreiungsbewegungen«. Er warnt »vor einem separatistischen Nativismus, der das koloniale Selbst abzuschütteln versucht, indem er sich auf die Suche nach einem essentiellen präkolonialen Selbst macht«.¹²⁵ Mit dieser Einschätzung hebt er die Schwierigkeit hervor, die durch das Erzeugen von Alterität mithilfe von vorkolonialen essentiellen Eigenschaften der gewünschten Identität entsteht. Durch eine solche Bestimmung wird wiederum ein Stereotyp bestärkt, welches in Kapitel 2.2 *Stereotyp – was ist das?* beschrieben wurde. Somit wird deutlich, dass die Eigenbenennung einer Gruppe nicht zwingend ein sicherer Weg im Gebrauch des Begriffs *Afrika* darstellt.

¹²³ MAR CASTRO VARELA und DHAWAN (2005a) Postkoloniale Theorie, S. 35.

¹²⁴ BACHMANN-MEDICK (2010) Cultural Turns, S. 206 f.

¹²⁵ MAR CASTRO VARELA und DHAWAN (2005a) Postkoloniale Theorie, S. 54.

3

Afrika und Musik

»It is now common knowledge that the continent of Africa is not as culturally homogeneous as has been generally assumed.«¹ So eröffnet Nketia sein erstes Kapitel des Buchs *The Music of Africa* und verkündet zum einen, dass die Annahme über eine Homogenität der Kulturen Afrikas veraltet und nicht vertretbar ist. Zum anderen weist er damit auf die Schwierigkeit bei der Betrachtung der Musikkulturen Afrikas hin: die Heterogenität. Was ihn jedoch nicht davon abhielt, 1974 ein Buch zu schreiben, welches sich zur Aufgabe gemacht hat, die (gesamte) Musik Afrikas auf 278 Seiten zu kategorisieren und zusammenzufassen.

3.1. Ein historischer Überblick der African art music

Der folgende Überblick soll keine allgemeine Darlegung der Musikgeschichte für den afrikanischen Kontinent sein. Diese wäre zu komplex, zu umfangreich und zu heterogen, um sie im Umfeld und Umfang der vorliegenden Forschungsarbeit auch nur ansatzweise zu besprechen. Im Fokus stehen haupt-

¹ NKETIA (1974) *The Music of Africa*, S. 3.

sächlich die Entstehung und die Entwicklung der sogenannten *African art music*.

Um zu verstehen, wie es zu dieser Bezeichnung kam, soll zunächst beleuchtet werden, auf welche Weise europäische Musikvorstellungen über Kunstmusik² auf den afrikanischen Kontinent gelangten und wie sie zur Differenzierung der Musik in den verschiedenen Regionen Afrikas beitrugen.

Hierzu kann die Musikgeschichte auf dem afrikanischen Kontinent in drei grobe Perioden eingeteilt werden: vorkoloniale und koloniale Periode sowie die Periode ab dem Zeitpunkt der Unabhängigkeit der neugebildeten Staaten in Afrika (bis heute). Bei dieser Unterteilung existiert keine scharfe Trennung, und sie ist zudem je nach Region unterschiedlich anzusetzen. Allerdings ist diese Einteilung hilfreich, um drei große Strömungen zu identifizieren, die bei der Betrachtung von Musik, die mit Afrika in Verbindung gebracht wird, eine Rolle spielen.

In der Regel wird über die Musik Afrikas mithilfe von drei Kategorien gesprochen, die beispielsweise Euba in seinem Artikel *The Dichotomy of African Music*³ oder Konye in seinem Buch *African Art Music* für die Musik Nigerias verwendet:

- (a) traditional/indigenous/folk
- (b) popular/commercial
- (c) art/church music⁴

Diese Kategorien, die Konye für die Musik Nigerias verwendet, können ebenso auf andere Staaten und Regionen Afrikas angewandt werden. Denn in deren Kontext wird mit ihnen eine Differenzierung erreicht, wenn auch diese Einteilung nach europäischem Vorbild kritisch gesehen werden muss.⁵ Unter

² Der Begriff *Kunstmusik* besitzt eine eigene Problematik und Dynamik, auf die im Zusammenhang dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden kann.

³ Vgl. EUBA (1975) *The Dichotomy of African Music*.

⁴ KONYE (2007) *African Art Music*, S. 45.

⁵ Eine einzelne Kategorie wie *traditional* lässt sich nur durch die Existenz mindestens einer weiteren dieser Kategorien begründen. Der Begriff *art music* funktioniert nur so lange, wie es auch einen Begriff *traditional* oder *popular* gibt. In diesem Fall wird mindestens ein Gegenbegriff benötigt, ansonsten wäre eine Kategorie *art music* sinnlos. Denn mit einem Begriff sind auch immer Abgrenzungsmerkmale verknüpft. Verschwimmen die Merkmale, verschwimmen die Grenzen zwischen beiden Kategorien und eine Zuordnung wird schwieriger bis unmöglich.

Punkt (a) – *traditional/indigenous/folk* – versteht man normalerweise Musik, die sich auf Traditionen aus der vorkolonialen Periode beruft. Oft stehen die Begriffe *traditional*, *indigenous* und *folk* für die Annahme, dass diese Musik *ursprünglich*, *rein*, *echt* und *authentisch* ist, da sie keinen Austausch mit Traditionen anderer Volksgruppen erfahren haben soll. Es wird eine feststehende, unveränderliche Musiktradition suggeriert, die sich heute wie damals ausschließlich auf die vorkoloniale Periode bezieht. Diese Einschätzung lässt sich jedoch nicht halten, da ein kultureller Austausch nicht negiert werden kann. Dennoch wird die Kategorie *traditional/indigenous/folk* in der Musikforschung und -literatur am häufigsten besprochen, und sie prägt damit den Diskurs über Afrika wesentlich.

Die zweite Kategorie nennt Konye *popular/commercial*, gemeint ist damit Musik, die in Bars, bei (Tanz-)Veranstaltungen, im Rundfunk usw. gespielt wird – und die nicht als *traditional/indigenous/folk* bezeichnet werden kann. Als Beispiel kann unter anderem der *Highlife* genannt werden, wie er sich in Ghana ab den 1920er-Jahren entwickelte.⁶ Das ist nur eines von unzähligen Genres, die auf dem afrikanischen Kontinent entstanden sind. Diese Kategorie trägt denselben Namen wie eine europäische oder nordamerikanische Musiktradition. Was wenig verwunderlich ist, da die Dreiteilung der Musik nach europäischem Vorbild entstand. Ob sie mit der *Populären Musik* Europas und anderer Kontinente als Kategorie vergleichbar ist, bleibt eine offene Frage. Die Geschichte der jeweiligen kontinentalen oder regionalen *Populären Musik* ist zu individuell, um sie an dieser Stelle in Kürze behandeln zu können.

Die momentan wohl am wenigsten beachtete Kategorie in Bezug auf Afrika ist *art/church music* – allerdings bezieht sich diese Einschätzung hauptsächlich auf *art music* –, sie ist jedoch Kahnemans »Invisible Gorilla«⁷ in Bezug auf die Musik Afrikas.⁸ Es lohnt sich ein Blick in die historische Entstehung,

⁶ BENDER (1991) *Sweet mother*, S. 77.

⁷ Vgl. KAHNEMAN (2011) *Thinking. Fast and Slow*, S. 23.

⁸ Bei der Betrachtung der Musik des afrikanischen Kontinents wird die *African art music* nicht zur Kenntnis genommen, vergleichbar mit dem Gorilla in dem von Kahneman beschriebenen Experiment. Obwohl diese Musik ab und an auf der Bildfläche erscheint, wird sie ausgeblendet und bleibt damit hinter den anderen zwei Kategorien zurück.

wobei im Folgenden die Kunstmusik im Zentrum stehen wird, da sich die späteren Beispiele ausschließlich aus der Kunstmusik speisen werden.⁹

Euba verweist zurecht auf die unterschiedlichen Strömungen, die die sogenannte Kunstmusik beeinflussten. Allerdings stilisiert er zugleich Ägypten zu einer Region, die eine besondere Stellung in der Entstehung der Kunstmusik mit einem nichtchristlichen Hintergrund innehaben soll:

Die Ursprünge der modernen afrikanischen Komposition [...] sind eng mit den Aktivitäten der christlichen Missionare verbunden; eine Diskussion dieser Musik muss daher mit einer kurzen Einführung in die Geschichte der Kirche beginnen. Dabei dürfen wir jedoch nicht vergessen, dass Ägypten zu den Wiegen der modernen Komposition in Afrika gehört und dass es für deren Auftreten in diesem Land andere Gründe als Christentum gibt.¹⁰

Im Norden und Osten des afrikanischen Kontinents herrschte mit der Ausbreitung des Islams ein Austausch der lokalen mit den aus der Region des Nahen Ostens stammenden Kulturen vor, der auch mit einer Übernahme von Musikpraxis und -theorie einherging. Gestärkt wurde dieser Austausch durch die Entstehung islamischer »Herrscherkasten« und Staaten.¹¹ Dieser Prozess begann mit der Eroberung Ägyptens im achten Jahrhundert n. Chr. Ende des 16. Jahrhunderts etablierte sich der Islam an der nordafrikanischen Küste und »bis zum 19. Jahrhundert drang er weiter bis in das Afrika südlich der Sahara vor.«¹² Die Zwangskonvertierung zum Islam bzw. die Islamisierung hatte laut Nketia regional unterschiedlich starke Einschnitte in der lokal vorhandenen Musiktradition zur Folge. »In den meisten Teilen des afrikanischen Subsahara-Gürtels war die Angleichung nicht so radikal, wie gemeinhin angenommen worden ist.«¹³ Die eingeführten Mittel wurden weitgehend modifiziert und stilistisch verfeinert, insbesondere Instrumente wurden übernommen.¹⁴

⁹ Die Einbeziehung der Kirchenmusik würde hier zu weit führen. Einen Einstieg in diese Thematik bietet das Buch von King (KING (2008) *Music in the Life of the African Church*).

¹⁰ EUBA (2006) *Zeitgenössische Musik in Afrika*, S. 12.

¹¹ NKETIA (1991) *Die Musik Afrikas*, S. 19.

¹² Ebd., S. 20.

¹³ Ebd., S. 20.

¹⁴ Ebd., S. 19 f.

Ähnlich verhielt es sich mit dem Auftreten des Christentums – die Missionierung und die kolonialen Bestrebungen europäischer Staaten unterstützten einander. Eine große Ausnahme bildet Äthiopien, dort hatte das Christentum bereits seit dem vierten Jahrhundert großen Einfluss gewinnen können,¹⁵ wobei das Christentum im siebten Jahrhundert übergangsweise vom Islam verdrängt wurde. In anderen Teilen Afrikas fand der christliche Glaube wesentlich später Einzug. »[E]r hat aber erst Mitte des 18. Jahrhunderts in Westafrika Fuß gefasst.«¹⁶ Jedoch erst mit dem Ende des 19. Jahrhunderts kann man von einem breiten Auftreten sprechen.

Mit den Missionaren gewannen auch europäische Musikpraxen und -theorien der Kirchen an Bedeutung. Sie sollten u. a. »für geeignete Musik in den örtlichen Kirchen [...] sorgen«, was beispielsweise durch Übersetzung der Texte in die lokale Sprache erreicht werden sollte.¹⁷ Die mitgebrachte Kirchenmusik führte laut Euba zu einigen Problemen:

- Viele afrikanische Sprachen sind Tonsprachen. Daher kam es nach der Übersetzung der ursprünglichen Texte zu Irritationen bzw. einer Bedeutungslosigkeit des Textes, wenn der vorgegebenen Melodie aus Europa gefolgt wurde, da die notwendige Tonhöhenabfolge nicht eingehalten werden konnte.
- Die rhythmische Struktur unterschied sich oftmals sehr von der lokal bekannten Musik.
- Die Texte der Kirchenlieder beinhalteten kulturelle Besonderheiten, die befremdlich für die Konvertiten in Afrika waren.
- Die Musik in der Kirche war nicht als Tanzmusik gedacht und widersprach somit einem Großteil der afrikanischen Musikpraxen.¹⁸

Die Irritationen sollten mit neu komponierten Werken mit einer »afrikanischen Perspektive« behoben werden, die lokal kulturelle Besonderheiten berücksichtigte.¹⁹ Diese Aufgabe wurde weitgehend von Pastoren und Chor-

¹⁵ NKETIA (1991) Die Musik Afrikas, S. 26.

¹⁶ EUBA (2006) Zeitgenössische Musik in Afrika, S. 12.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 12 f.

leitern übernommen, die eine Ausbildung in Liniennotenschrift und englischem bzw. französischem Tonwortsystem erhielten. Somit stand ihnen theoretisch die Musik Europas offen und sie konnte studiert sowie aufgeführt werden.

Mit der Christianisierung ging auch ein Verbot für Konvertiten einher, an sogenannten traditionellen Musikaufführungen teilzunehmen. Ein solches Verbot ließ sich damit begründen, dass diese Musikaufführungen als Ausübung nichtchristlicher Riten und Religionspraxis von den Missionaren eingestuft wurden. Der Kontakt zu bzw. die Partizipation an nichtchristlichen Religionen sollte auf diese Weise unterbunden werden. Das führte zum einen zur Entfremdung von diesen Traditionen, zum anderen kam es zu einer Annäherung an die europäische Musiktradition. Verstärkt wurde die Entwicklung durch eine vermehrte Einführung von Instrumenten – beispielsweise der Orgel und des Klaviers für Kirchen und Missionsschulen.²⁰

Die Kirchen und ihre Lehranstalten trugen somit entscheidend zur Verbreitung der europäischen Musiktheorien und -praxen bei. Aber auch Lehreinrichtungen, die nicht von den Kirchen oder Missionen geführt wurden, förderten die Etablierung erheblich. Während der Kolonialzeit wurden in der Regel keine »indigenen« Musiktraditionen unterrichtet, sondern die Traditionen der Kolonialmacht.²¹ Ebenso waren bei der Polizei, dem Militär und im Unterhaltungssektor, wie beispielsweise in Bars, fast ausschließlich westliche Instrumente und deren Traditionen präsent.²²

In diesem Klima konnte sich nun nicht nur eine neue Kirchenmusik, sondern auch eine darüber hinausgehende Musik – eine Kunstmusik – entwickeln.

3.2. Kategorisierung der African art music

Die Anfänge der Kunstmusik auf dem afrikanischen Kontinent sind, wie in Kapitel 3.1 *Ein historischer Überblick der African art music* beschrieben, in weiten Teilen eng mit der Christianisierung und der Etablierung kolonialer

²⁰ EUBA (2006) *Zeitgenössische Musik in Afrika*, S. 13.

²¹ KWAMI (1994) *Music Education in Ghana and Nigeria*, S. 546.

²² AGAWU (2003) *Representing African Music*, S. 6.

Aggressoren aus Europa verbunden. Anders formuliert bedeutet das, dass durch die christliche Missionierung ein Grundstein für eine neue und andere Art des Komponierens gelegt wurde. Durch die Kolonialmächte, und später im Zuge der Unabhängigkeitsbestrebungen der jeweiligen Regionen Afrikas, entstand zudem ein Prozess der Eigendefinition und Abgrenzung gegenüber den Kolonialmächten. Dies schlug sich u. a. in einer *African art music* nieder.

Das Ende des Zweiten Weltkriegs leitete eine neue Phase für die Kolonien auf dem afrikanischen Kontinent ein. Die Unabhängigkeitsbestrebungen der einzelnen Regionen hatten nach und nach Erfolg. Dieser Geist erfasste auch oder vielleicht gerade die Musik, so versuchten die Komponisten in den sich befreienden Regionen verstärkt, sich der eigenen Wurzeln zu besinnen und diese in ihren Werken zu artikulieren.

Mit dem allmählichen Heranwachsen des Nationalismus in der gebildeten Schicht, der ein neues Bewußtsein vom musikalischen Erbe Afrikas entstehen ließ, begannen einige Komponisten, ihre Aufmerksamkeit traditionellen afrikanischen Materialien zuzuwenden. Was folgte war dennoch kein völliger Bruch mit der westlichen Tradition, wie sie sie kannten, sondern sie schufen eine neue, vom Westen hergeleitete afrikanische Musik [. . .]

Diese Annäherung schien einigen Kunstrichtern in der Kolonialzeit willkommen; sie sahen die Zukunft afrikanischer Musik in Form einer Synthese von afrikanischen und europäischen Quellen.²³

Nketia spricht hier von einer Synthese beider Traditionen, welche angestrebt wurde. Von Hornbostel schätzte Ende der 1920er-Jahre die Musik – in Bezug auf Vermischung von Idiomen – komplett anders ein:

1. African and (modern) European music are constructed on entirely different principles, and therefore
2. they cannot be fused into one, but only the one or the other can be used without compromise.²⁴

Die Theorie der Unvermischbarkeit beider Kategorien begründet von Hornbostel an anderer Stelle mit dem Argument, dass wohl der Hauptunterschied

²³ NKETIA (1991) *Die Musik Afrikas*, S. 29.

²⁴ VON HORNBOSTEL (1928) *African Negro Music*, S. 30.

in der Existenz der Harmonie in der europäischen Musik sowie der Verankerung purer Melodie in der afrikanischen Musik liege.²⁵ So existieren in den jeweiligen Kulturen unvereinbare Idiome in der Musik, die eine gemeinsame Anwendung ausschließen. Man könnte hier den Artikel *The Clash of Civilizations?* von Huntington unterstützend anführen. Im Artikel wird behauptet, dass die »dominating source of conflict will be cultural«²⁶.

Ungeachtet dieser Annahmen etablierte sich spätestens seit den jeweiligen regionalen Unabhängigkeitsbestrebungen eine, wie Irele es formuliert, »art music, in the sense of a conscious and highly elaborated form«²⁷. Die Idee einer Kunstmusik und die eines Komponisten wurden durch historische Ereignisse in die jeweilige Kultur hineingetragen und dort mit der Musik verbunden. Sie wurde bereits zu diesem Zeitpunkt als *African art music* bezeichnet, auch wenn sich diese Bezeichnung erst später durchsetzte und mittlerweile ein gängiger Begriff in der anglophonen Fachliteratur ist.²⁸

Als besonderes Merkmal der Kunstmusik stellt sich weiter die Frage, wie sich dieses *African* auf die Musik auswirkt. Laut Bebey ist afrikanische Musik im Wesentlichen »a collective art«²⁹, er widerspricht zunächst mit diesem Gedanken der (europäischen) Idee eines Komponisten. Diesen Gesichtspunkt muss der Komponist durch andere Aspekte kompensieren. Irele formuliert es folgendermaßen: »How does the African composer create a musical work at once aesthetically valid and recognizably African?«³⁰ Mit anderen Worten, wie kann ein afrikanischer Komponist zeitgemäß und gleichzeitig afrikanisch komponieren? Omojola beschreibt es so: »One of the problems which confront modern African composers of classical music is how to come to terms with the musical legacy of Europe.«³¹ Nur mit einem Bewusstsein des Vermächtnisses kann ein Komponist versuchen, sich zu lösen bzw. sich abzugrenzen. Die Suche nach der entscheidenden Eigenschaft, die einen Kompo-

²⁵ VON HORNBOSTEL (1928) *African Negro Music*, S. 34.

²⁶ HUNTINGTON (1993) *The Clash of Civilizations?*, S. 22.

²⁷ IRELE (1993) *Is African music possible?*, S. 56.

²⁸ Vgl. EUBA (1993) *Modern African Music*; KONYE (2007) *African Art Music*; LWANGA (2012) *Intercultural Composition*; NKETIA (2004) *The Creative Potential of African Art Music in Ghana*; OMOJOLA (1995) *Nigerian Art Music*.

²⁹ BEBEY (1975) *African Music*, S. vi.

³⁰ IRELE (1993) *Is African music possible?*, S. 56.

³¹ OMOJOLA (1998) *Style in modern Nigerian Art Music*, S. 458.

nisten als afrikanischen Komponisten auszeichnet, wurde in Kapitel 2.3 *Was bezeichnen wir mit Afrika?* bereits angeschnitten. Nketia hielt es schon 1964 für notwendig, dass sich »African composer« dem Wert ihrer eigenen traditionellen Musik bewusst werden und sie als Inspiration in ihren Werken verarbeiten.³²

Im Mittelpunkt des Interesses steht, wie etwas erkennbar afrikanisch in einer Musik ist und was es bedeutet, dass etwas in der Musik afrikanisch ist. Für Euba existieren graduelle Unterschiede in der Verarbeitung und Anwendung afrikanischer Elemente. Aufgrund dieser unterteilt er die African art music folgendermaßen:

Neo-African art music may be broadly divided into four categories, namely:

1. Music based entirely on Western models and in which the composer has not consciously introduced any African elements.
2. Music whose thematic material is borrowed from African sources but which is otherwise Western in idiom and instrumentation.
3. Music in which African elements form an integral part of the idiom (through the use of African instruments, or texts, or stylistic concepts and so forth) but which also includes non-African ideas.
4. Music whose idiom is derived from African traditional culture, which employs African instruments, and in which the composer has not consciously introduced non-African ideas.³³

Die erste Kategorie ist nicht ganz eindeutig. Sie beschreibt Musik, die vordergründig nicht afrikanisch erscheint und gedacht wurde, jedoch unbewusst Idiome Afrikas enthalten kann. Andererseits könnte die erste Kategorie auf Musik eines (in welcher Art auch immer) afrikanischen Komponisten zutreffen, der nur nach europäischem/westlichem Vorbild das Werk komponiert hat. Das »not consciously« tritt sehr indifferent auf und klingt eher wie eine Unterstellung an eine Komponistin, die als regional-afrikanisch sozialisierte Komponistin trotz ihres westlichen Kompositionsstils ihre musikalische Herkunft dem Werk einpflanzt. Euba nennt als Beispiele u. a. *Toccata and Fugue* von Bankole und *Oh Render Thanks* von Sowande.³⁴

³² NKETIA (1964) *Traditional and contemporary idioms of African music*, S. 37.

³³ EUBA (1993) *Modern African Music*, S. 6.

³⁴ Ebd.

Die zweite und dritte Kategorie liegen eng beieinander. Beide beschreiben eine Mischung von westlichen und afrikanischen Elementen. Der Unterschied ist durch die Instrumentierung und den Schwerpunkt definiert. Mensah verkürzt diese Kategorien auf drei Gruppen, wobei er die zweite und dritte Kategorie von Euba zu seiner zweiten Gruppe zusammenfasst:

- (1) those who work strictly according to Western rules of composition,
- (2) those who seek to blend Western and African musical elements in original composition, and (3) those who seek to write new compositions for enjoyment as authentic African creations.³⁵

Für die zweite Kategorie führt Euba *Folk Symphony* von Sowande und *Sonata No. 2 in C »The Passion«* von Bankole an.³⁶ In diese Kategorie passen auch die Werke *Mu Kkubo Ery'Omusaalaba* von Tamusuza und *String Quartet No. 1* von Volans. Die Werke von Tamusuza und Volans sind von der Instrumentierung – Streichquartett –, Notation usw. dem, wie Euba sagt, Westen zuzuschreiben. Beide enthalten aber Material der traditionellen Musik Afrikas. Jedoch ist die Grenze zu Eubas dritter Kategorie schwer zu ziehen. Man könnte die oben genannten Werke auch aufgrund des starken integralen Bestandteils der afrikanischen Elemente der dritten Kategorie zuordnen.

Für seine dritte Kategorie führt Euba die Werke *Four Igbo Songs* von Uzoigwe und die *Volta Fantasy* von Nketia auf.³⁷ Erweitern kann man die Aufzählung mit *Pentanata No. 1* von Kafui und *Fraternity Suite No. 1* von Dor. Durch die Verwendung von Trommeln oder des Klaviers – begründet durch den African Pianism (vgl. Kapitel 3.2.2.1 *African Pianism*) – kann man diese Werke der dritten Kategorie zuteilen.

Die vierte Kategorie von Euba beschreibt eine Kategorie, die eine große Schnittmenge insbesondere zur traditionellen Musik aufweist. Denn eine Musik, die gänzlich von der regionalen Kultur, ihren Instrumenten und Eigenheiten hergeleitet wird, lässt sich nur durch das Konzept *Kunstmusik* von der traditionellen Musik trennen. Auch in der traditionellen Musik werden zeitgenössische Stücke und Tänze entwickelt und komponiert – es ist sozusagen eine moderne bzw. zeitgenössische traditionelle Musik. Für Euba ist jedoch

³⁵ MENSAH (1998) *Compositional Practices in African Music*, S. 222.

³⁶ EUBA (1993) *Modern African Music*, S. 7.

³⁷ Ebd.

die Kunstmusiktradition der entscheidende Bezug der Musik, auf die er seine Kategorien anwendet. So schlägt er für diese vierte Kategorie die Werke *Oba Koso* von Ladipo und *Midday Dream* von Mbabi-Katana vor.³⁸

According to J. H. Kwabene Nketia, an African school of composition must be a »fusion of African and European idioms«. If composers write music that solely express Western musical styles and is devoid of intrinsic African elements, they often find their music not appreciated by African audiences.³⁹

Das Zitat zeigt, dass Komponisten, die Musik mit Bezug zu Afrika komponieren, laut Nketia vor die Problematik gestellt werden, dem Geschmack des lokalen Publikums zu entsprechen, daher fließen Elemente der Musik Afrikas ein. Mensah ergänzt:

African composers frequently quote traditional phrase patterns. In newly composed pieces, phrases often incorporate traditional motives, and these provide the tools for period-construction and working out an entire composition – what may be called a »well-made African musical piece«. ⁴⁰

Diese Aussage liefert ein Indiz dafür, was ein *gut gemachtes* Werk ausmacht, das afrikanisch sein soll. Es wird darauf verwiesen, dass der Verweis auf eine Tradition Afrikas eine wichtige Komponente der African art music ist.

3.2.1. Afrika ist wieder homogen!

Die momentane Situation ist eine weitgehend akzeptierte – und westlich geprägte – Dreiteilung der Musik (vgl. Kapitel 3.1 *Ein historischer Überblick der African art music*), deren Struktur innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses gefestigt ist. Diese dreiteilige Kategorisierung ermöglicht erst die Existenz von African art music, da ohne Kunstmusik keine African art music denkbar ist, was sich allein schon in der Namensgebung zeigt.

Die Behauptung in der Kapitelüberschrift, dass Afrika wieder homogen ist, ist zum einen überspitzt formuliert und zum anderen weist sie darauf hin, dass die vielbeschworene heterogene Musik Afrikas⁴¹ sich in Bezug auf

³⁸ EUBA (1993) *Modern African Music*, S. 7.

³⁹ ONOVWEROSUOKE (2007) *African Art Music for Flute*, S. 5.

⁴⁰ MENSAH (1998) *Compositional Practices in African Music*, S. 223 f.

⁴¹ Vgl. NKETIA (1991) *Die Musik Afrikas*, S. 12.

eine Kunstmusik auflöst. Mit *African* wird allein auf der begrifflichen Ebene eine gewisse Homogenität angestrebt. Schließlich erzeugt die Kategorie überhaupt erst eine Vereinheitlichung der Musik. Denn obwohl über Jahrzehnte hinweg versucht wurde, die Vorstellung einer vielseitigen Musik auf dem afrikanischen Kontinent mit einem heterogenen Bild dieser Musik zu ersetzen, wird bei der Betrachtung der African art music auf eine alte, koloniale Praxis zurückgegriffen. Anstelle einer Differenzierung der lokalen Merkmale treten die bekannten allgemeinen Konstruktionen auf, die der Musik Afrikas seit ihrer vermeintlichen Entdeckung durch die Europäer zugeschrieben wird. Hierin zeigt sich im Ansatz, wer die Definitionsmacht ausübt. Nach wie vor wird in Blöcken – Westen und Afrika – gedacht, wobei sich der Westen in weiten Teilen wortführend gibt.⁴²

Bei den Konstruktionen für eine African art music handelt es sich um Eigenschaften, die weitgehend abstrahiert werden. Die Abstraktion der Eigenschaften ist erforderlich, um sich mit möglichst vielen lokalen Musiktraditionen zu decken. Andersherum argumentiert sind die abstrakten Eigenschaften die Schnittmengen der lokalen Musiktraditionen. Sie erzeugen eine allgemeinere Verständlichkeit und breitere Vergleichbarkeit, lösen aber gleichzeitig die Musik von ihrem lokalen Bezug. Das ist notwendig, um der Musik eine überregionale Verständlichkeit und Zugänglichkeit geben zu können. Der Bezugspunkt wird mit solch einer Abstraktion enorm vergrößert, da so nicht nur ein kleiner Kreis von Eingeweihten den Schlüssel zum Verständnis besitzt. Das hat zur Folge, dass man beim Betrachten von African art music nicht mehr ausschließlich nach einzelnen, sehr lokalen Eigenschaften, wie beispielsweise Melodien bestimmter Lieder, suchen muss, sondern sich nach allgemeineren Idiomen richten kann.

Es gibt zwar Versuche, das Vereinheitlichen auf eine nationale bzw. staatliche Ebene zu beschränken,⁴³ doch mehrheitlich spricht man in der Forschung

⁴² Als Hinweis auf die Dominanz kann ein Blick auf die Orte der Veröffentlichungen von Büchern, Zeitschriften und Partituren nützlich sein. Der Großteil stammt aus dem Westen oder zumindest kommt ein Großteil der zugänglichen Veröffentlichungen aus dem Westen. Das heißt, es existiert vielleicht eine große Anzahl an Veröffentlichungen aus dem afrikanischen Kontinent, die aber nicht leicht zugänglich sind und damit oft unbeachtet bleiben.

⁴³ Vgl. OMOJOLA (1995) *Nigerian Art Music*, Der Titel verweist schon auf eine nigerianische Kunstmusik.

und Wissenschaft von einem *afrikanischen* Phänomen.⁴⁴ Dies ist wohl der Fall, weil die (abstrahierten) Idiome eines Kontinents mit denen eines Staats oft deckungsgleich sind. Sie unterliegen derselben Schnittmengensystematik. Der einzige Vorteil einer auf Staaten bezogenen Bezeichnung ist eine Präzision in der Ortsangabe. Allerdings scheint beim Bezug zur musikalischen Tradition des Komponisten die Verbindung mit der eigenen Ethnie wichtiger bzw. stärker zu sein als die zur eigenen Nation.

Eine Beobachtung kann in Bezug auf African art music in der Musikwissenschaft, aber auch im Alltag gemacht werden: African art music ist eine Musik, die sich auf eine bestimmte Tradition bezieht. Allerdings treten die Komponisten als Individuen zurück und die Kategorie selbst befindet sich im Vordergrund. Alle Komponisten, die dieser Kategorie zugeschrieben werden – aus welchen Gründen auch immer –, werden nicht individuell betrachtet. Gut zu beobachten ist dies am vorherrschenden Diskurs. Es wird nur allzu selten über einzelne Kompositionsstile der Komponisten gesprochen, eher wird darüber verhandelt, ob eine Bezeichnung als *African composer* zulässig ist. In der Kunstmusik wird Afrika wieder eine homogene Musiklandschaft, die den Erwartungen an das Stereotyp *Afrika* gerecht wird.

3.2.2. Spezifizierung von Begriffen

Bei der Betrachtung von African art music treten immer wieder Begriffe auf, die eine Erklärung und Einordnung benötigen. Dabei handelt es sich um einige zentrale Termini, die immer wieder im Zusammenhang mit Afrika und African art music in Erscheinung treten und auch für die vorliegende Forschungsarbeit bedeutsam sind: *African Pianism*, *Pattern*, *Call-&-Response* und *Interlocking*. Aus diesem Grund werden sie in den folgenden Kapiteln exponiert und aufgeführt.

3.2.2.1. African Pianism

African Pianism ist eine Unterkategorie der African art music und kann als ein besonderer Umgang – d.h. Spieltechnik und Komposition – mit dem

⁴⁴ Vgl. NKETIA (2004) *The Creative Potential of African Art Music in Ghana*; KONYE (2007) *African Art Music*.

Klavier verstanden werden. Hierzu schreibt Kafui in seinem Programmheft zum Konzert in der *British Council Hall* in Accra 2009:

This is a new concept by Akin Euba and supported by Nketia in which, piano works by African composers are classified under the title »African Pianism«. Ekuba [sic!], describes such pieces as pieces in which the composer tries to »make the piano behave like an African instrument«. ⁴⁵

Präziser wird Nketia im Vorwort der Notenausgaben von *African Pianism. Twelve Pedagogical Pieces* und in *Five Dialects in African Pianism* von Labi:

African Pianism refers to a style of piano music which derives its characteristic idiom from the procedures of African percussion music as exemplified in bell patterns, drumming, xylophone and mbira music. It may use simple or extended rhythmic motifs or the lyricism of traditional songs and even those of African popular music as the basis of its rhythmic phrases. It is open ended as far as the use of tonal materials is concerned except that it may draw on the modal and cadential characteristics of traditional music.

Its harmonic idiom may be tonal, atonal, consonant or dissonant in whole or in part, depending on the preferences of the composer, the mood or impressions he wishes to create or how he chooses to reinforce, heighten or soften the jaggedness of successive percussive attacks. In this respect the African composer does not have to tie himself down to any particular school of writing if his primary aim is to explore the potential of African rhythmic and tonal usages. ⁴⁶

Da das Klavier sich schon während der kolonialen Unterdrückung in den Regionen Afrikas etablieren konnte, begünstigt durch den Import von Organen und Klavieren für Kirchen und Missionsschulen, war es nur ein kleiner Schritt, bis es auch in den Besitz privater Haushalte kam. ⁴⁷ Die Verfügbarkeit und Verbindung zur Kirche führten automatisch dazu, dass Kompositionen für die jeweilige Gemeinde häufig mit dem Klavier in Zusammenhang stehen. Der percussive Aspekt sorgte des Weiteren für Interesse und förderte damit

⁴⁵ KAFUI (2009) A concert featuring the piano work of Kenn K. A. Kafui, S. 8.

⁴⁶ NKETIA (1994) *African Pianism. Twelve Pedagogical Pieces*, S. iii (Hervorhebung im Original).

⁴⁷ EUBA (2006) *Zeitgenössische Musik in Afrika*, S. 13.

die Verbreitung und Etablierung des Instruments. So wurde das Klavier und die damit verbundene Musiktheorie für die Musik- und Kompositionspraxis in vielen Teilen Afrikas adaptiert und somit ein integraler Bestandteil der African art music und der Popmusik.

Werke wie die *Pentanata No. 1* von Kafui oder die *Volta Fantasy* von Nketia zeichnen sich eben durch ihren percussiven Gestus und die Einbettung in einen Kontext traditioneller Tänze aus Ghana, insbesondere in Bezug auf ihrer Instrumente und ihre Patterns, aus. Das Konstrukt des African Pianism ist durchwoben von der Idee, dass das Klavier auch ein afrikanisches oder zumindest kein exklusiv westlich konnotiertes Instrument ist und dass es eine auffallend einfache Projektionsfläche für regionale Musiktraditionen bietet.

3.2.2.2. Pattern

J. H. Kwabena Nketia sagte einmal: »African musicians think in patterns« [. . .], und wollte damit einen wichtigen Wesenszug afrikanischer Musikauffassung und -denkweise ausdrücken [. . .]⁴⁸

Was bedeutet es nun, Musik in Patterns zu denken? Zunächst sollte verdeutlicht werden, dass *Pattern* kein Synonym für *Rhythmus* ist. In einem Pattern ist selbstverständlich Rhythmus enthalten, jedoch muss es sich bei einem Rhythmus nicht um ein Pattern handeln. Daraus lässt sich folgern, dass *in Patterns denken* nicht mit *rhythmisch denken* gleichzusetzen ist.

Den englischen Begriff *pattern* kann man mit »Muster, Formel, Gestalt, Modell«⁴⁹ übersetzen. Man könnte auch von Bausteinen sprechen. Denn es handelt sich bei Patterns um musikalisch abgeschlossene Einheiten, die nach einem Baukastenprinzip »aneinandergereiht, miteinander kombiniert, gegeneinander ausgetauscht, umgedreht«⁵⁰ werden können. Es ist nicht unüblich, dass dasselbe Pattern mehrfach aneinandergereiht bzw. wiederholt wird und damit eine Stimme gestaltet wird.

Bei einem Pattern existiert zudem die Möglichkeit, dass

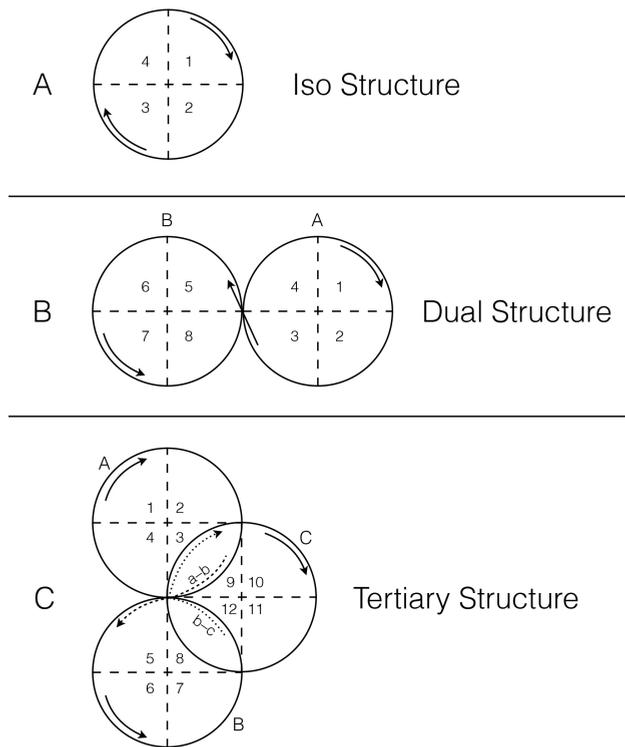
⁴⁸ KUBIK (2004) Zum Verstehen afrikanischer Musik, S. 86.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

»[...] sie zerlegt werden können in kleinere Einheiten, die selbst wieder Pattern-Charakter haben. Ferner können mehrere Patterns in Kombination ein übergeordnetes Ganzes bilden«⁵¹.

Auf diese Weise entstehen nicht nur Variationen des ursprünglichen Patterns, sondern es lassen sich darüber hinaus Verknüpfungen und Zusammenhänge erzeugen, die das Musikstück strukturieren können.⁵² Anhand der Patterns und ihrer Anordnung können sich die Musiker, die in Patterns denken, orientieren.



Quelle: Anku (2000) Circles and Time

Abbildung 3.1. Kreisförmige Strukturen von Patterns
(Pfeile a-b und b-c sowie Reihenfolge von A nicht im Original)

Auch Anku ist der Meinung, dass »[m]uch of African music is circular«⁵³. Dies unterstreicht er mit seiner Theorie, dass man Patterns als Kreise notieren kann, denn zumindest im Zusammenhang mit »African dance drumming«

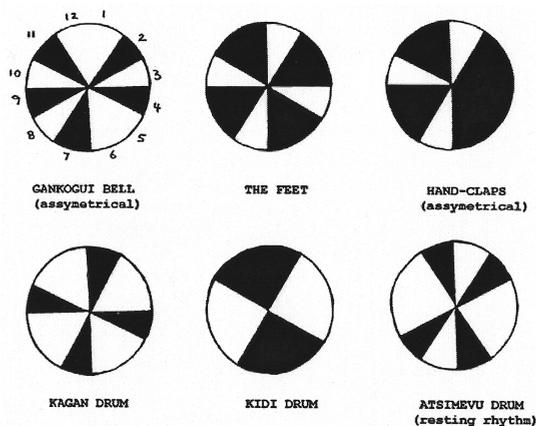
⁵¹ KUBIK (2004) Zum Verstehen afrikanischer Musik, S. 86.

⁵² Hierzu mehr in Kapitel 3.3.2 *Horizontale rhythmische Patternanalyse*.

⁵³ ANKU (2000) Circles and Time, ABSTRACT.

ist die Charakteristik für Patterns »not metrical but are structural«. ⁵⁴ Eine Notierung in Takten erfasst laut Anku nicht die Idee des Patterns. Kreise fördern besser als die lineare Notation das Grundverständnis der Zusammenhänge, beispielsweise Trommelmusik aus Ghana.

Das Grundprinzip besteht darin, dass Patterns im afrikanischen Kontext als Kreise verstanden werden, die sich einander an mindestens einer Stelle berühren oder auch überschneiden, wie in Abb. 3.1 zu sehen ist. An den Berührungs- und Überschneidungspunkten kann das Pattern gewechselt werden (*Wechsellpunkte*). Hierbei kann jeder Kreis seine eigene *Eins* besitzen, da Wechsellpunkte nicht zwingend auf *Eins* liegen müssen. Auf dieses Phänomen weist auch Chernoff hin: »frequently, the rhythms have different starting points« ⁵⁵. Bei *Dual Structure* und *Tertiary Structure* in Abb. 3.1 sieht man, dass z. B. Kreis A und B unterschiedliche Startpunkte besitzen (Anfang von 1 und Anfang von 5 befinden sich an anderen Stellen im jeweiligen Kreis). Ebenso müssen die Wechsellpunkte nicht am Patternanfang oder -ende liegen. Wenn man der Zählung folgt, wechselt man den Kreis A bei 3 zu 5 und Kreis B bei 8 zu 9. Am Ende ist ein Wechsel von Kreis C zu A bei 12 zu 4 zu erkennen. In dieser Abbildung wäre ebenfalls ein Wechsel von Kreis A zu C denkbar (Nr. 3 zu 9), solange C im Uhrzeigersinn gespielt wird.



Quelle: Collins (2004) S. 67

Abbildung 3.2. *acoustic mandalas des agbadza*

⁵⁴ ANKU (1995) *Towards a Cross-Cultural Theory of Rhythm in African Drumming*, S. 170.

⁵⁵ CHERNOFF (1991) *The Rhythmic Medium in African Music*, S. 1096.

Collins unterstützt die Anschauung des zirkulären Patterns. So notiert er in seinem Buch *African Musical Symbolism In Contemporary Perspective* u. a. die Tänze *adowa*, *agbadza* und *gahu* als sogenannte »acoustic mandalas«. ⁵⁶ In Abb. 3.2 werden diese dargestellt. Es handelt sich um die verschiedenen Stimmen des *agbadza*, die auf separate Kreise aufgeteilt wurden.

The white segments of the circles thus represent the time-intervals in which the percussive notes (or dance-steps) fall, and the black segments are the intervals where they are not played or danced. ⁵⁷

Auf diese Weise wird zum einen der zirkuläre Aspekt verdeutlicht und zum anderen wird durch die Visualisierung aufgedeckt, dass ebenso die Pausen ein wichtiger Teil des Patterns sind.

Die Existenz von Patterns in einem Werk kann dazu führen, dass man eben diese Musik auf abweichende Art hört als Musik, die auf anderen Prinzipien aufbaut. In seinen *Theory of African Music* beschreibt Kubik sehr treffend, wie sich das Hören von afrikanischer und europäischer Musik unterscheiden kann:

Listening to African music demands different abilities from the listener than European music. It demands also a different direction of attention. In European concerts one's attention is normally more directed to what will happen in the horizontal development of the composition. In African instrumental music this way of listening is certainly not absent, but it is less emphasized. A listener to African music has to direct his attention more to the inner dimensions of the compositions, which are so manifold that they cannot be perceived all at once in a split second. The listener has to change his own »position« gradually, just in the same way that one looks at an object from different sides. ⁵⁸

Mit dieser Gegenüberstellung verdeutlicht Kubik sein Verständnis in Bezug auf das Musikhören. Er legt dabei den Schwerpunkt beim Hören auf Musik mit extrem ausgeprägten repetitiven Eigenschaften, die einen Bezug zu Afrika besitzt. Eine solche Musik bedarf Wiederholungen, um das Ohr durch die Musik und ihre Feinheiten wandern zu lassen. Es benötigt Zeit, um sich

⁵⁶ COLLINS (2004) *African Musical Symbolism In Contemporary Perspective*, S. 65 ff.

⁵⁷ Ebd., S. 66.

⁵⁸ KUBIK (2010a) *Theory of African Music*, S. 78 f. (Hervorhebung im Original).

einzu hören und die Klänge zu ordnen, da viele Eindrücke in überlagerter Form auf den Zuhörer eindringen und von ihm zugeordnet werden müssen (vgl. *inherent pattern* bei ugandischer Xylophonmusik⁵⁹). Damit wird nicht ausgeschlossen, dass dieses Einhören nicht auch in der Musik mit europäischem Bezug existiert, es wird von Kubik nur hervorgehoben, dass bei Musik mit afrikanischem Bezug vom Hörer verlangt wird, sich in einer bestimmten Weise der Musik zu nähern, da sich der musikalische Verlauf mit den Spannungs- und Entspannungsphasen sehr von Musik unterscheiden kann, die nicht in derselben Kategorie verortet wird. Wenn der Zuhörer nicht auf solche Eigenheiten eingeht, führt dies zu einem unangemessenen Urteil über diese Art Musik. So schreibt er über Zuhörer, die auf andere Art und Weise an diese Musik herantreten:

If anyone finds African music »monotonous« or »repetitive,« [sic!] if it is tiresome to him to listen even for a few minutes, we simply see that he has not yet discovered how to listen to it.⁶⁰

Kubiks Einschätzung gibt insgesamt einen Hinweis darauf, was bei einer Betrachtung von Musik, die Bezüge zu beiden (Musik-)Kulturräumen (Europa/Afrika; Norden/Süden usw.) hat, wichtig sein kann, damit es nicht auf eine Fehlinterpretation aufgrund unpassender Annahmen hinausläuft.

3.2.2.3. Call-&-Response

Mit *Call-&-Response* wird eine Struktur in der Musik benannt, die u. a. mit Musiktraditionen aus Afrika in Verbindung gebracht wird, so taucht der Begriff auch im Umfeld von *Black Music* in den USA auf.⁶¹

Diese Technik funktioniert folgendermaßen:

[. . .] one performer of group of performers plays or sings first, followed by second part, which becomes the response. This response is often performed by a chorus of singers or, more rarely, another single performer.⁶²

⁵⁹ KUBIK (2010a) *Theory of African Music*, S. 70.

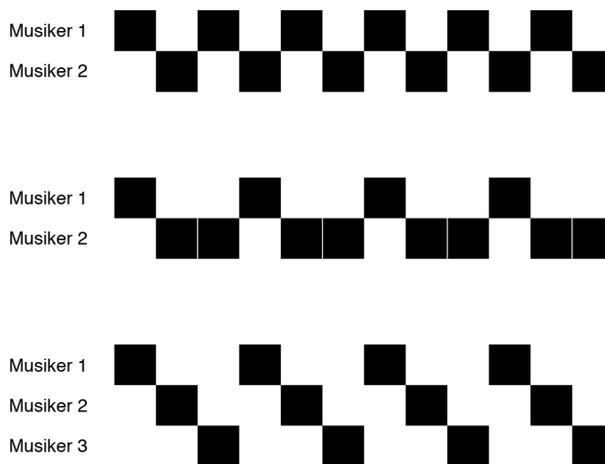
⁶⁰ Ebd., S. 79.

⁶¹ Vgl. FLOYD JR. (1995) *The Power of Black Music*, S. 226 ff.

⁶² STONE (2005) *Music in West Africa*, S. 64.

Diese Aussage gilt ebenso für Instrumentalmusik, hier antworten mehrere Instrumente dem Ruf eines Solisten. Dabei ist die Länge des Rufs wie auch die der Antwort, variabel. Das heißt, dass Call-&-Response sehr kurz sein kann – beispielsweise kurze rhythmische Einheiten –, es kann aber auch aus längeren Patterns bestehen. Entscheidend ist, dass die beiden Teile in einem erkennbaren Verhältnis zueinander stehen, also dass es sich um Call-&-Response handelt und nicht nur um zwei aufeinanderfolgende Teile. So wird Call-&-Response oft als ein Kennzeichen für einen Wechsel eingesetzt – sei es um einen Beginn oder ein Ende eines Teils zu markieren bzw. den Übergang vorzubereiten.

3.2.2.4. Interlocking



Quelle: Kubik (2004) S. 84

Abbildung 3.3. Drei schematische Darstellungen von Interlocking

Wenn sich die Töne von mindestens zwei Stimmen in einem bestimmten Kontext verzahnen, kann dies *Interlocking* genannt werden. Hierbei müssen »[...] Töne eines Musikstückes so miteinander kombiniert werden, daß sie völlig zwischeneinanderfallen, ineinandergreifen. Beim ›interlocking‹ kommt es somit zu keinen simultanen Klängen«⁶³. In Abb. 3.3 wurden drei Arten von Interlocking schematisch dargestellt. Es handelt sich dabei lediglich um Bei-

⁶³ KUBIK (2004) Zum Verstehen afrikanischer Musik, S. 84.

spiele. Sie decken nicht alle Möglichkeiten ab. Das einfachste Interlocking kann von zwei Musikern erzeugt werden, wie der obere Teil der Grafik in Abb. 3.3 zeigt.

Bei der Zweierverzahnung greifen die miteinander kombinierten Stimmen ineinander wie die Finger gefalteter Hände oder wie die Zähne zweier Zahnräder.⁶⁴

Ein Interlocking muss nicht, wie in Abb. 3.3 dargestellt, regelmäßig ablaufen, sondern es kann auch durch unregelmäßig verteilte Rhythmen entstehen.

3.3. Zur Analyse von African art music

3.3.1. Eine Überlegung

»Die Theorie verändert die Wirklichkeit, die sie beschreibt.«⁶⁵ Mit diesen Worten verweist Dick auf den Umstand, dass die gewählte Theorie – also der Blickwinkel, mit dem man eine Sache betrachtet – direkten Einfluss auf den Gegenstand hat, auf den die Theorie angewendet wird.⁶⁶

Das Wichtigste einer (modernen) Forschung scheint – mit Kuhns Vorstellung einer paradigmatisch-veranlagten Wissenschaft im Hintergrund⁶⁷ – zu sein, sich selbst zu hinterfragen, welches Ergebnis man erreichen will. Denn nur wenn man sich dessen bewusst ist, lassen sich überhaupt Methoden für die Anwendung bestimmen und die herausgefundenen Daten entsprechend interpretieren.

Hier lassen sich zwei Aspekte differenzieren. Zum einen benötigt man eine Fragestellung an das Forschungsthema, bei der die Antwort jedoch nicht offen ist, sondern maximal eine positive oder negative Antwort hervorbringt. Eine Überraschung kann in der Regel nicht eintreten. Verglichen mit der Mathematik ergibt $1 + 1$ immer 2, da die Rechnung den mathematischen Axio-

⁶⁴ KUBIK (2004) Zum Verstehen afrikanischer Musik, S. 85.

⁶⁵ DICK (2004) Eine andere Welt, S. 155.

⁶⁶ Als Beispiel könnte man das kreationistische und das darwinistische Modell der Tierarten anführen. Beide Theorien beschreiben denselben Gegenstand, setzen ihn jedoch in einen anderen Kontext bzw. wenden unterschiedliche Blickwinkel an.

⁶⁷ Vgl. KUHN (2012) Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Zusammenfassend soll Wissenschaft paradigmatisch veranlagt sein, und tiefgreifende Änderungen bzw. Neuerungen sollen durch Revolution und nicht durch Evolution entstehen.

men unterworfen ist, können wir bei der Frage nach dem Ergebnis von $1 + 1$ auch keine Überraschung, z. B. eine 3, erwarten. Zum anderen kann man sogar häufig davon ausgehen, dass die Antwort, d. h. wie man die Ergebnisse interpretiert, untrennbar von der Fragestellung abhängt. Wenn man ein musikalisches Werk auf harmonische Modulationen untersucht, wird man am Ende nicht mit einer rhythmischen Form aufwarten, da sich die Rhythmik außerhalb des vordefinierten Bereichs befindet. In diesem Fall hätte man nicht konsequent analysiert. Nur die Frage nach der harmonischen Modulation kann mit den methodischen Werkzeugen kohärent beantwortet werden.

Bei der Übertragung auf eine allgemeine Betrachtung der Musikwissenschaft fällt auf, dass auch in ihr Paradigmata vorherrschen, die den Blick auf die Werke beeinflussen. Dass ein standardisiertes Vorgehen – ein Vorhandensein von Paradigmata – in der wissenschaftlichen Betrachtung von musikalischen Werken vorhanden ist, lässt sich nur schwer bestreiten. Nun gilt es in erster Linie, nicht die Paradigmata abzuschaffen, vielmehr sollte es um einen reflektierten und flexiblen Umgang mit ihnen gehen. Stellt man an Musikwerke immer die gleichen Fragen, kann man auch nur die gleichen Antworten erwarten.

Gerade bei zeitgenössischer Musik⁶⁸ kann einem schnell bewusst werden, dass übliche analytische Methoden versagen können bzw. die Ergebnisse einer herkömmlichen Methode nicht aussagekräftig sind. Mit welchen Methoden und analytischen Mitteln kann und sollte man zeitgenössische Musik betrachten, die sich den üblichen Methoden entzieht?

Es ist eine grundsätzliche Entscheidung zu treffen. Verwendet man die *alten* Mittel, so kommt es zu den bereits erwähnten gleichen Antworten. Sind die Könige der Musik nicht bereits gekrönt? Die großen Namen in der (europäischen) Musikgeschichte sind fest etabliert, jeder neue/zeitgenössische Komponist muss sich mit unfairen Methoden messen lassen. Unfair deshalb, weil die Analyse anhand der *alten* Meister entwickelt und auf ihre Werke zugeschnitten wurde. Die Analyse zielt darauf ab, dass die Genialität, das Können und das Handwerk des jeweiligen Komponisten wie auch seines Werks hervorzuheben. Für eine weitere Betrachtung bleibt aufgrund der Regeln des

⁶⁸ Gemeint ist Musik des vergangenen und des jetzigen Jahrhunderts.

Paradigmas nur der Vergleich. Ein neuer Name kann mit dem vorhandenen Regelwerk selten glänzen. Kann man die Genialität bzw. eine neue musikalische Konzeption nur anhand der alten Fragen und Methoden ermitteln oder stellt man schlicht die falschen, unangemessenen Fragen? Falsche Fragen bringen Falsches – Uninteressantes bzw. Aussagen ohne Inhalt – hervor.

Solche Überlegungen treten zwangsweise auf, wenn man sich am Rande der Peripherie eines Paradigmas bewegt. Der Rand ist durch Werke vertreten, auf die das alte Paradigma keine Antwort bietet, ja schlimmer, für die es keine Fragen zu stellen weiß. Bei diesen Werken laufen viele herkömmliche Ansätze ins Leere, was auch an der Sprachlosigkeit zu sehen ist. Bekannte Begriffe greifen nicht mehr, und dennoch wird zwanghaft versucht, die Begriffe den *Randerscheinungen* aufzustülpen. Schwierig wird es, wenn die *Randerscheinungen* an Anzahl zulegen und keine Minderheit mehr bilden oder wenn ein anderer Traditionsstrang hinzukommt, auf den sich nur sehr beschränkt alte Fragen anwenden lassen. Dies trifft auf die Kompositionen der African art music in aller Härte zu. Alte paradigmatische Fragen/Antworten wirken oft unpassend und deplatziert – oder laufen ins Leere und liefern kein wirkliches Ergebnis.

Aufgrund der genannten Überlegungen stellt sich die Frage, wie man aussagekräftige Ergebnisse erzielen kann. Ein Wechsel der Methoden könnte dazu führen, bessere Aussagen über die Musik treffen zu können. Vermutlich hat dies auch ein Angleichen bzw. Modifizieren der Fragen zur Folge. Jedoch sollte jedem bewusst sein, dass das Einführen neuer Methoden kein Garant für zufriedenstellende Erkenntnisse ist. Neu ist nicht zwangsweise besser, kann aber helfen, alte Denkweisen aufzubrechen.

Damit neue Methoden anwendbar sind, benötigt man eine gemeinsame Grundlage. In der individualistischen und pluralistischen Musiklandschaft des vergangenen und jetzigen Jahrhunderts – jeder (Komponist) hat seinen eigenen Stil – ist das durchaus nicht immer eine leichte Aufgabe. In Bezug zur Musik, die mit Afrika in Verbindung gebracht wird, wird sich oft an homogenisierenden Stereotypen orientiert, um eine Klassifizierung anwenden zu können. Daher findet sich die Eigenschaftszuschreibung der Kolonialzeit in

heutigen Analysen und Methoden aus diesem und anderen Gründen wieder, wie in den folgenden Kapiteln zu sehen sein wird.

Da, wenn man über African art music spricht, zwangsweise die Theorien über afrikanische Musik, die stark kolonialistisch geprägt sind, in den Fokus geraten, sollte man sich auch den kritischen Stimmen zu theoretischen Ansätzen zuwenden. Agawu weist in seinem Buch *Representing African Music* darauf hin, dass mit diversen Bezeichnungen koloniales Gedankengut einhergeht.⁶⁹ Die Erfindung des »African rhythm« nimmt hierbei für ihn eine zentrale Rolle ein:

That the distinctive quality of African music lies in its rhythmic structure is a notion so persistently thematized that it has by now assumed the status of a commonplace, a topos. And so it is with related ideas that African rhythms are complex, that Africans possess a unique rhythmic sensibility, and that this rhythmic disposition marks them as ultimately different from us.⁷⁰

Mit »us« meint er Nicht-Afrikaner und spricht somit wieder über die Zuweisung einer bestimmten Vorstellung, d. h. einen Stereotyp: Afrikaner und ihre Rhythmussensibilität (den sogenannten Rhythmus im Blut). Er weist der Musik Afrikas ein übermäßig starkes Vorhandensein einer Rhythmik zu. Diese sei schon so verfestigt, dass sie ein Topos geworden sei. Allerdings schreibt er: »»African rhythm«, in short, is an invention, a construction, a fiction, a myth, ultimately a lie.«⁷¹ Damit möchte er nicht zum Ausdruck bringen, dass kein Rhythmus in der Musik existiert, die als *afrikanisch* bezeichnet wird, sondern es soll durch diese Aussage vielmehr darauf verwiesen werden, dass das Vorhandensein eines speziellen, essentiellen afrikanischen Rhythmus reine Dichtung sei. Es gebe keine Rechtfertigung für die Begriffskombination *African Rhythm*, außer der Tradition der Benennung kolonialistischer und postkolonialistischer Mächte, insbesondere in der Musikforschung.⁷² Innerhalb dieser Tradition des afrikanischen Rhythmus kursieren viele Unterbegriffe – »additive rhythm, inherent pattern, interlocking rhythm polyrhythm, time

⁶⁹ Vgl. AGAWU (2003) *Representing African Music*, S. 55 ff., S. 71 ff.

⁷⁰ Ebd., S. 55.

⁷¹ Ebd., S. 61 f.

⁷² Vgl. ebd., S. 71 f.

line«⁷³ und viele mehr –, die wiederum Besonderheiten des Afrikanischen hervorheben sollen.

Agawu skizziert auf diese Weise ein kritisches Bild in Bezug auf die Forschung afrikanischer Musik und es wird deutlich, dass man beim Sprechen über afrikanische Musik sich im Bereich von Stereotypen befindet. Seine genannten Begriffe sind auch in der vorliegenden Forschungsarbeit zu finden. Ursache dieses Umstandes ist, dass die Betrachtung von African art music ein Aufgreifen des Stereotyps *Afrikanische Musik* und somit *Afrikanischer Rhythmus* bedingt. Aufgrund dieses Aspekts steht, trotz aller Kritik Agawus, auch der Rhythmus in den folgenden Kapiteln im Fokus, da die Komponisten der behandelten Werke eben diesen als wichtiges Merkmal des Afrikanischen verarbeitet haben.

3.3.2. Horizontale rhythmische Patternanalyse

Diese Versteifung der Komponisten auf einen (rhythmischen) Stereotyp führt dazu, dass eine etwas andere Analysemethode angeführt wird. Auch wenn sich Agawu gegen eine solche Sonderbehandlung von Musik ausspricht, die in Verbindung mit Afrika steht,⁷⁴ benötigt das Aufspüren des Stereotyps diese Art der Analyse.

Zugleich ist eine Versteifung auf Methoden der vergangenen Jahrhunderte nicht ausreichend, um das Stereotyp der African art music greifbar zu machen. Da ein Fokus auf Rhythmus innerhalb des Stereotyps existiert, lassen sich durch eine genaue Analyse der Rhythmik und rhythmische Patterns nachweisen.

Für die vorliegende Untersuchung wurde versucht, sich von der gängigen Notenschrift des Westens (*Common Western Notation*) zu lösen bzw. nur eine Eigenschaft der Noten weiterzuverwerten. Hierzu werden die Notenwerte durch Zahlen ersetzt, die Tonhöhe und jegliche – dynamischen usw. – Anweisungen verschwinden. Diese Methode wurde durch Ankus Artikel *Circles*

⁷³ AGAWU (2003) *Representing African Music*, S. 72.

⁷⁴ Ebd., S. 173. Eine besondere Behandlung innerhalb der Methoden würde zu einer Ausgrenzung der Musik führen, daher wäre eine Anpassung der Methoden insgesamt der bessere Weg anstelle der Extrabehandlung.

*and Time*⁷⁵ sowie durch sein unveröffentlichtes Buch⁷⁶ über diese Thematik inspiriert.

Die Grundlage der Zahlenmethode bildet Ankus Einschätzung der Musik: »Much of African music is circular.«⁷⁷ Üblicherweise wird bei Musik ein linearer Verlauf unterstellt, selbst bei einer häufig vorkommenden Repetition, da traditionell in Europa das Hauptaugenmerk auf der Harmonie und ihrer Entwicklung im werkinernen Verlauf oder zumindest auf Melodie liegt. Zu sehen ist die lineare Anschauung in der Weise, wie eine Partitur bzw. das Notenbild notiert wird. Die Linearität einer Partitur wird in der Regel nur von dem Format des Papiers⁷⁸ zu einem Seiten- und Zeilenumbruch gezwungen. Anderenfalls könnte man jede Stimme in jeweils einer langen Spalte vom Anfang des Werks bis zu seinem Ende notieren.

Bei scheinbar afrikanischer Musik, wie der African art music, ist anzunehmen, dass ein Werk ebenfalls linear komponiert wurde, aber der stereotype Aspekt *Pattern* in einer auffallenden Weise, z. B. zirkulär, vertreten sein wird. Man könnte auch von einer block- oder modulartigen Kompositionsweise sprechen. Daher bietet es sich an, eine Methode anzuwenden, die sich rein auf den Rhythmus und seine zirkuläre Eigenschaft, also das *Pattern*⁷⁹, konzentriert.

Es existieren Notenausgaben von Tänzen aus Afrika, die unterschiedliche Metren und Taktarten für die verschiedenen Stimmen verwenden. In diesen Partituren konnte man das lineare Denken nicht überwinden und versuchte auf diese Weise das Verständnis afrikanischer Musik – oder präziser das Musikdenken, das in der jeweiligen Region Afrikas vorherrschte – in eine europäische Vorstellung zu pressen.⁸⁰ Mit dem Kreismodell von Anku ergibt

⁷⁵ ANKU (2000) *Circles and Time*.

⁷⁶ Durch den Tod von Anku im Jahr 2010 wurde das Buch nicht fertiggestellt und es wurden während der Entstehung der vorliegenden Arbeit auch keine Teile veröffentlicht. Zwei Kapitel des Manuskripts bekam der Autor allerdings bei einem Aufenthalt in Ghana 2009 von Anku gezeigt.

⁷⁷ ANKU (2000) *Circles and Time*, ABSTRACT.

⁷⁸ Dies gilt ebenfalls für die elektronischen Varianten, beispielsweise als PDF.

⁷⁹ Ein *Pattern* muss nicht zwingend als Kreis gedacht werden. Es sich kreisförmig vorzustellen, kann zu einem besseren Verständnis des Wechselzeitpunkts von einem zum nächsten *Pattern* führen.

⁸⁰ Vgl. ZABANA (1997) *African Drum Music*.

sich eine neue Möglichkeit, die Musik und ihre Eigenheiten akkurater zu beschreiben.

Indem man nun die Noten durch Zahlen ersetzt, wird der visuelle Eindruck der Partitur komplett verändert. Mit der Veränderung tritt auch ein anderer Blickwinkel auf die Musik zutage. Durch Reduktion des Notenmaterials wird das Erkennen von Mustern und Verwandtschaften erleichtert, da ja fast alle anderen Eigenschaften entfernt wurden.

Um dies zu erreichen, existieren zwei Herangehensweisen, die sich jedoch gegenseitig nicht grundsätzlich ausschließen:

1. Man agiert innerhalb der Taktstrukturen. Der Vorteil ist, dass man leichter den Überblick über die Position in der Partitur behält. Allerdings hat dies als Nachteil, dass man sich nicht komplett vom Taktgerüst und der Taktdenkweise distanzieren kann. Das kann zur Folge haben, dass man komplizierte Verschachtelungen, die über Taktstriche hinweg stattfinden, nicht leicht erkennt.
2. Die Strukturierung durch Takteinteilung wird ebenfalls vernachlässigt wie die Notenhöhe. Man hat eine freie – aber auch kontextlose – Sicht auf das Material. Das heißt, dass die Einteilung des Werks nicht an Orientierungspunkte gebunden ist, was allerdings der Übersichtlichkeit auch entgegenwirken kann.

	Noten	Umschrift
A		22112
B		42212131
C		33
D		231 (1)14
E		2[111]2

Tabelle 3.1. Vergleichstabelle: Rhythmus und Zahlenschrift

Wie in Tab. 3.1 zu sehen ist, gilt es zunächst den kleinsten verwendeten Notenwert zu lokalisieren und ihn mit der kleinsten natürlichen Zahl zu ersetzen. In Beispiel A entspricht der kleinste Notenwert also einer Achtelnote einer 1, während eine Viertelnote mit der doppelten Länge auch mathematisch verdoppelt und durch eine 2 ersetzt wird. Falls der kleinste Wert eine

Sechzehntelnote ist, erhält diese die 1, und die anderen Noten bekommen entsprechende Zahlen zugeschrieben. Eine 4 ist somit eine Viertelnote (vgl. Beispiel B). Da mit dieser Methode die Klangereignisse und ihre Entfernung zum Nächsten im Vordergrund stehen, werden Pausen nur in bestimmten Situationen verzeichnet. In der Regel zählen sie zum vorherigen Notenwert, wie in Beispiel C zu sehen ist. Eine Viertelnote plus eine Achtelpause erhalten denselben Wert (3) wie eine punktierte Viertelnote, da sie drei Achtel lang sind. Eine Pause wird nur vermerkt, wenn sie sich am Anfang eines Takts befindet, sei sie ausgeschrieben oder übergebunden. Sie wird dadurch sichtbar, dass man die Pausenlänge mit derselben Zahl ersetzt, als ob es eine Note wäre, nur dass man diese Zahl in Klammern setzt wie in Beispiel D. Hier zeichnet sich der Unterschied zwischen Herangehensweise 1 und 2 ab. Bei der zweiten muss man keine Pausen kennzeichnen, da keine Takte notiert werden und somit keine Pausen am Anfang eines Takts existieren. Wenn das binäre Feeling eines Takts durch z. B. Triolen unterbrochen wird, ist es notwendig, diese mit beispielsweise einer Klammer zu kennzeichnen, wie bei E in Tab. 3.1 gezeigt wird. Hier sind immer noch Achtel die kleinste Einheit, somit erhalten auch die triolischen Achtel eine 1.

	Noten	Umschrift
E		1212
F		12111
G		222
H		2112
I		11112
J		111111

Tabelle 3.2. Verwandtschaft von Patterns

Nachdem die Noten in Zahlen übersetzt wurden, lassen sich nicht nur Muster – sofern vorhanden –, sondern auch Verwandtschaften zwischen den Rhythmen erkennen. Ähnlich der harmonischen Analyse, bei der Akkorde in einen größeren Zusammenhang einsortiert und Verwandtschaftsverhältnisse konstruiert werden (vgl. Quintenzirkel), können nun Patterns herausgegriffen und in Beziehung zu anderen Patterns gesetzt werden. In Tab. 3.2 wurden Beispiele aufgelistet, die das Prinzip der Verwandtschaft verdeutlichen. Eine

Verwandtschaft zwischen Patterns lässt sich daran festmachen, dass dieselbe Grundidee in den Patterns enthalten ist. So unterscheiden sich Beispiel E (1212) und F (12111) durch das Ende, also eigentlich durch eine Stelle. Somit ist dieselbe Idee noch leicht zu erkennen, wobei eine Verwandtschaft immer vom Kontext abhängig ist. Die Beispiele G bis J zeigen die Problematik mit dieser Art von Analyse auf. G und H, H und I sowie I und J weisen jeweils Gemeinsamkeiten auf, allerdings sind G und J relativ weit voneinander entfernt, sodass das Hervorheben eines Verwandtschaftsverhältnisses nicht zielführend wäre.

Der Vorteil der Bestimmung einer engen Verwandtschaft – ein bis zwei Veränderungen – ist, ein Werk oder Teile eines Werks in Module einteilen zu können. Dadurch kann eine weitere Reduktion des Materials auf das Wesentliche vorgenommen werden. Es ermöglicht einen Blick auf die Konstruktion und die verwendeten Hauptpatterns der Komposition.

4

Konkrete Beispiele

African art music befindet sich, wie schon gezeigt wurde, in einem Netzwerk aus Zuschreibungen mit unterschiedlichen Konnotationen. Diese Zuschreibungen wirken auf den kompositorischen Prozess sowie auf die Betrachtung, die hinterher erfolgt, ein. Anhand beispielhaft ausgewählter Werke lässt sich zeigen, dass nicht nur das vorliegende musikalische Material ausschlaggebend für die Herangehensweise an das jeweilige Werk ist, sondern ebenso die Bezeichnung und Rezeption des Werks verantwortlich für die Einschätzung und -ordnung sind. Das heißt, dass im Wirbel der Zuschreibungen in Bezug auf Musik Afrikas sich Stereotype herausbilden, die wiederum eingesetzt werden, um eine afrikanische Musik komponieren zu können. So existiert ein Kreislauf, in dem Stereotypen eingesetzt werden, um die erwarteten Ansprüche zu erfüllen. Der Einsatz verstärkt und bestätigt jedoch die Ansprüche und führt dazu, dass beispielsweise eine afrikanische Musik erkennbare Stereotypen enthalten sollte, da sie in einer afrikanischen Musik erwartet werden.

Auf der Suche nach den Stereotypen und ihrer Anwendung bzw. Verarbeitung wurden Werke herausgesucht, die in der wissenschaftlichen Litera-

tur als African art music oder mit einem vergleichbaren Begriff bezeichnet werden,¹ aber auch eines, das nur im Laufe des kompositorischen Prozesses in Kontakt mit Musik aus Afrika kam und das nicht zur African art music gezählt wird. Hierbei wird interessant sein, welche Aspekte des Stereotyps *Afrika* allgemein in diesen Werken verarbeitet wurden, wie diese eingesetzt wurden und wie dadurch ein Bezug zu Afrika hergestellt wurde.²

4.1. String Quartet No. 1 – White Man Sleeps

Dieses Werk ragt in diesem Kontext besonders hervor, da es mit Musik der schwarzen Bevölkerung Südafrikas assoziiert wird und zur Zeit der Apartheid³ in South Africa (ZA) entstand. Die Periode ist, generell gesprochen, geprägt von einer repressiven Herrschaft einer Minderheitengruppe mit weißer Hautfarbe über die Bevölkerung mit nicht-weißer Hautfarbe. Dieses System dauerte in ZA offiziell bis 1994 an.⁴ Vor diesem Hintergrund ist bemerkenswert, dass Kevin Volans – geboren 1949 in Pietermaritzburg, ZA – sich als weißer Komponist entschied, sich der Musik der schwarzen Bevölkerung zuzuwenden und die Eindrücke in seinen »African Paraphrases«⁵ zu verarbeiten. Hierbei sollte beachtet werden, dass der Komponist in seiner Kindheit kaum Kontakt zu der Musik der schwarzen südafrikanischen Bevölkerung hatte – was für die damalige Zeit in South Africa nicht ungewöhnlich war. So erzählt er 1995 im Interview mit Taylor:

¹ Auf der Website www.africanartmusic.com wurde vom Autor begonnen, eine Sammlung von Informationen über Komponisten und ihre Werke zu erstellen, die in unterschiedlichen Medien – Literatur, Einspielungen, Video – mit *Afrika* in Verbindung gebracht werden. In Kapitel 5 *Bestandsaufnahme* werden einige Aspekte für diese Arbeit mithilfe der Datenbank der Website aufgeführt und ausgewertet. Sie legen den Schluss nahe, dass sich eine Erwartung wie *African art music* an den Komponisten und dessen Werk sowohl stark auf die inhaltliche Verarbeitung von bestimmtem Material und kompositorischen Techniken auswirkt als auch signifikant in der Rezeption und Verbreitung widerspiegelt.

² In Kapitel 4.2 *Der Stereotyp Afrika in weiteren Werken* werden die Werke in einer Tabelle aufgeführt.

³ Dies bedeutet seit 1950 die Trennung »der gesamten Bevölkerung nach vier ›Rassenkategorien‹: ›White‹, ›Coloured‹, ›Asiatic‹ (›Indian‹) und ›Native‹ (später ›Bantu‹ oder ›African‹)« (NIEDRIG (2000) *Sprache – Macht – Kultur*, S. 55).

⁴ OLWAGE (2008) *Introduction*, S. 1.

⁵ TAYLOR (1995) *When we think about music and politics: The case of Kevin Volans*, S. 518.

I had no contact with African music at all except that I used to walk home from school every day and hear Zulu guitar music and people singing and sitting on the streets. I'd walk past all these people playing African music and go home and play Chopin.⁶

An diesem Rückblick wird deutlich, dass in ZA die gesellschaftliche und rassistische Spaltung sich auch im Bereich der Musik äußert. Somit bedeutet das Einarbeiten in die Musiktradition für Volans ein Einarbeiten in eine – für ihn – neue Tradition. Es spielt keine Rolle, wo er geboren und aufgewachsen ist, da er durch die westliche Musiktradition geprägt wurde. Er bezeichnet mit *African Paraphrases* also eine Periode in seinem Schaffen, in der er sich einer fast fremden Kultur annähert. w Anfangs schlug Volans einen Weg ein, bei dem nicht abzusehen war, dass er sich mit einer bestimmten Musiktradition in Form seiner *African Paraphrases* beschäftigen würde. Nach seinem Musikstudium an der Witwatersrand-Universität in Johannesburg, ZA, war er ab 1975 »teaching assistant« von Karlheinz Stockhausen in Köln.⁷ »Mitte der 1970er Jahre wurden seine Kompositionen mit der Stilrichtung »Neue Einfachheit« assoziiert – die Anfänge der Postmoderne in der Musik.«⁸ Daraufhin erfolgte das Entdecken der für ihn unbekanntes Musik seines Geburtslands.⁹ »In 1979 after research trips to South Africa, he began a series of pieces based on African composition techniques, which occupied him for the next 10 years.«¹⁰ Während dieser Zeit komponierte er auch die folgenden vier Werke:

1. *Mbira* (1981) – das mittlerweile zurückgezogen wurde – beinhaltet sowohl traditionelle wie auch neu komponierte Patterns und eine gänzlich nicht traditionelle Coda für ein Mbira-Stück.¹¹
2. *Matepe* (1982) wird weitgehend keinem traditionellen Stil treu, es wird versucht, den Tonvorrat des Cembalos auszunutzen.¹² Allerdings las-

⁶ TAYLOR (1995) When we think about music and politics: The case of Kevin Volans, S. 511.

⁷ VOLANS (2015a) Biography.

⁸ SWR 2 (2007) Biografie: Kevin Volans.

⁹ GRÖZINGER (2006) »Zur Freiheit führen viele Wege«, S. 16.

¹⁰ VOLANS (2015a) Biography.

¹¹ VOLANS (2015b) White Man Sleeps: Composer's Statement.

¹² Ebd.

sen sich auch in diesem Werk Parallelen zur Mbira-Musik identifizieren.

3. *White Man Sleeps* (1982) enthält unterschiedliche Ansätze für den Umgang mit einem Stereotyp *Afrika*.
4. *She Who Sleeps With A Small Blanket* (1985) soll als einzige Verbindung zum afrikanischen Stereotyp nur den eigenen Titel haben.¹³ Bei diesem Werk handelt es sich um ein Solo ohne Begleitung für verschiedene Percussions.

Zur unterschiedlichen Handhabung des afrikanischen Stereotyps in den Werken erklärt Volans:

[*White Man Sleeps*] is the third in a series of pieces in which I hoped, perhaps somewhat naively, to reconcile African and European aesthetics. I wanted to reflect in the music an image of a multicultural society – one in which the traditions of different cultures are represented, honoured and, above all, shared – no more »separate development«! In order to achieve this I planned a series of pieces which were graded (as a learning curve) from pure transcription (in the manner of Bach), through paraphrase (as in Liszt), quotation as objet trouve (Charles Ives), assimilation (in the tradition of Stravinsky and Bartok) to what was then called an »invented folklore« – what I thought of as a new music of southern Africa, or music for a new South Africa.¹⁴

Zwei Aspekte werden aus den Äußerungen Volans deutlich: Zum einen beschreibt er eine reflektierte und zielgerichtete Vorgehensweise, da er eine »learning curve« nach dem Vorbild der genannten Komponisten erzeugen wollte, um eine Annäherung und Gleichberechtigung zu erreichen. Zum anderen tritt eine politische Komponente offen zu Tage. Mit den Werken der *African Paraphrases* wollte er nicht nur die Ästhetiken beider Musiktraditionen wertungsfrei nebeneinanderstellen, sondern auch eine neue Tradition für ein neues ZA schaffen – ohne Apartheid.

Um eine Angleichung zu erreichen, erstellte der Komponist einige Grundregeln, in denen die (politische) Motivation deutlich erkennbar wird. Er woll-

¹³ VOLANS (2015b) *White Man Sleeps*: Composer's Statement.

¹⁴ Ebd.

te keine »westernising« der afrikanischen Musik, hierzu diente ihm die Industrie der Popmusik, aber auch die Ansätze der zeitgenössischen Komponisten mit der Bestrebung einer »world music«¹⁵ als abschreckendes Beispiel. Geplant war ein Umdrehen des vorhandenen Vorgangs. Volans wollte Aspekte der afrikanischen Musik, die als nicht-westlich eingestuft wurden, in das europäische Konzertrepertoire integrieren, »an African colonisation of Western music and instruments«¹⁶. Zu beachten ist hierbei immer, dass Volans mit *Afrikanisch* ausschließlich die Tradition der schwarzen Bevölkerungsschicht (Süd-)Afrikas bezeichnet.

Für seine umgekehrten Kolonialisierungsbestrebungen definiert er bestimmte Elemente, die seiner Meinung nach nicht in der westlichen Musiktradition der 1970er- und 1980er-Jahre vorhanden waren.¹⁷

[...] the anti-hierarchic nature of traditional African music, the interlocking techniques, shifting downbeats, the largely non-functional harmony, the open forms, the extremely fast tempi of some music, the non-developmental use of repetition, contrasting and irregular patterning, the tone colour, the energy and the joy [...].¹⁸

Es werden Eigenschaften beschrieben, die sich in die bekannten Stereotypen über die Musik Afrikas einordnen lassen, auch wenn seine Einschätzung vermutlich nur für das südliche Afrika getroffen wurde.

Des Weiteren hatte sich der Komponist dazu entschieden, kein exotisches, d. h. nicht-westliches, sondern ein westliches Instrumentarium zu verwenden, um unter anderem eine »local colour« zu umgehen.¹⁹ Allerdings stellt sich auch hier die Frage nach der Möglichkeit einer sauberen Trennung zwischen westlichen und nicht-westlichen Instrumenten. Volans geht bei westlichen Instrumenten wahrscheinlich von solchen aus, die eine lange Tradition in der westlichen Musikkultur besitzen.²⁰ Eine Unterteilung dieser Art kommt allerdings schon beim Klavier und der Gitarre in Schwierigkeiten.

¹⁵ VOLANS (2015b) *White Man Sleeps: Composer's Statement*.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. ebd., Instrumentierung der *African Paraphrases*.

Diese Instrumente haben mittlerweile in der westlichen Musik wie auch in der nicht-westlichen Musik eine lange Tradition.

Die Instrumente stehen jedoch nur bedingt im Interesse des Komponisten. Ihm geht es bei der Annäherung der Ästhetik primär um das Finden eines neuen Klangs und sekundär um eine Erweiterung der Techniken.²¹ Dies alles basiert selbstverständlich auf seiner Musiksprache und musikalischen Sozialisation, die bestimmte Instrumente bevorzugen. So müsste er ein Instrument, wie beispielsweise die *mbira*, wenn er sie in seinen Werken nicht nur als Lokalkolorit einsetzen möchte, seinem Repertoire einverleiben, bevor er es verwendet. Das heißt, er müsste nicht nur die Technik und Idee einzelner Stücke analysieren, sondern auch die *mbira* und ihre Tradition erlernen. So ist verständlich, weshalb Volans bei dem für ihn bekannten Instrumentarium verbleibt. Dies hat noch einen weiteren Effekt, den er in seinem *Composer's Statement* beschreibt:

It was obvious to me, that by re-casting the source material onto new instruments, it stripped it of its original significance, and gave it a new one. (However accurately transcribed, a folk tune played by a symphony orchestra is no longer a folk tune.)²²

Mit der Adaption und Übertragung auf andere Instrumente verliert das Material laut Volans einen Teil seiner vorherigen Konnotation. Es verändert das Material, indem man es in einen neuen Kontext setzt. Dennoch räumt er ein, dass dies den Komponisten nicht von seiner Pflicht entbindet, Material nicht willkürlich in die jeweilige Musiksprache einzuflechten.²³ Jedoch spricht er sich nicht gegen Zitate allgemein aus, denn Zitate sieht er als »*the technique of the twentieth century*«²⁴. Jedoch müssen sie in dem Kunstwerk mit der Sprache des Künstlers verarbeitet sein und können dann auch nicht mehr zur Kategorisierung herangezogen werden. Wer würde Picassos *Les Femmes d'Alger* als afrikanisches Werk bezeichnen allein aufgrund seiner Inspiration durch afrikanische Skulpturen?²⁵

²¹ VOLANS (2015b) *White Man Sleeps: Composer's Statement*.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ TAYLOR (1995) *When we think about music and politics: The case of Kevin Volans*, S. 512.

²⁵ Ebd.

Bei der Verwendung des Materials einer anderen Musikkultur mahnt Volans allerdings zur Vorsicht, da Kulturen nicht ausgeschlachtet werden sollten. Kompositionen sind für ihn von politischer Bedeutung, so erklärt Volans im Gespräch mit Taylor:

I thought it was important to have a reconciliation of African and European aesthetics. I thought this was essential, because I feel that nearly all the political problems are aesthetic problems. Real racial problems are aesthetic ones. Most White people don't try to understand Black aesthetics. And so I thought it was really important for survival that there was a reconciliation of aesthetics, and that meant not plundering aesthetics, not turning African music into Western music, or more particularly, Western pop music.²⁶

Volans ist der Ansicht, dass die Versöhnung der unterschiedlichen Ästhetik sich auch auf die politische Lage auswirkt, falls man nicht denselben Fehler wie die westliche Popmusik beginge. Das heißt, dass es eine Annäherung ohne Plünderung und Assimilation von Seiten des Westens geben muss.

Solche Aussagen erklären sein vorsichtiges Vorgehen bei den Kompositionen der *African Paraphrases*. Trotzdem stieß er mit seinen Stücken auf große Kritik, was ihn im Interview mit der BBC 1992 dazu bewegte, über das Afrikanische in seinen Werken zu sprechen:

I have found, for example, with these so-called African pieces, that there has been a tremendous misunderstanding, not really so much on the part of the public but the critics, [...] because they see it as an attempt to bring Africa into Europe. And my concerns in writing the string quartets have been strictly Western in sense of trying to write without proportion, or whatever. [...]

And people then have completely overlook what the music may be about. I mean, for example, the fact the *White man sleeps* does have some African elements in it seems to work against people listening to it as a contemporary string quartet. They don't actually see what aspect of the piece is contemporary and what has to do with the string quartet, it's a piece about the string quartet not a piece about African dance.²⁷

²⁶ TAYLOR (1995) When we think about music and politics: The case of Kevin Volans, S. 512.

²⁷ Ebd., S. 518.

Interessanterweise scheint es nur signifikante Kritik aus den intellektuellen Kreisen heraus gegeben zu haben, die sich mit der europäischen Tradition verbunden fühlten.²⁸ Dafür kann es zwei Möglichkeiten geben. Entweder stören sich nur ebendiese Kritiker daran, dass Europa durch Afrika kontaminiert wird, oder Kritiker und Stimmen, deren Bezugspunkt andere, nicht europäische Traditionen sind, beispielsweise eine afrikanische Musikkultur, finden kein Gehör. Es ist anzunehmen, dass dieses Nicht-wahrgenommen-Werden auf die vorhandenen Machtstrukturen zurückzuführen ist und weniger auf Volans' Wahrnehmung.

Ein anderer Punkte bewegt Volans jedoch mehr. Er sieht seine Werke in der Tradition des Westens komponiert. So zeigt er sich erstaunt, dass die Zuhörer im *String Quartet No. 1 – White Man Sleeps* eher die verwendeten afrikanischen Elemente in den Vordergrund rücken, als eine Besprechung des Werkes im Rahmen der Kunstmusik selbst vorzunehmen. Hier erlebt er ein typisches Verhaltensmuster, auf das auch die anderen in dieser Arbeit genannten Komponisten stoßen. Sobald der Begriff *Afrika* mit Kunstmusik in Verbindung gebracht wird, tritt sehr häufig die Musik zurück und das Stück wird auf das Afrikanische reduziert.²⁹ Die Zuweisung der Identität eines afrikanischen Werks überlagert die Bewertung der Stücke nach westlichen, zeitgenössischen Maßstäben. Denn die Erwartung, dass bestimmte Stereotypen erfüllt werden müssen, erscheint wie ein Abwehrmechanismus, um Kunstmusik mit afrikanischen Elementen von Kunstmusik kategorisch zu trennen. Diese Tendenz spürt auch Volans, der sich dem Vorwurf ausgesetzt sieht, Afrika nach Europa zu bringen, was er im oben genannten Interview mit der Begründung abwehrt, dass er ein Werk über ein Streichquartett und nicht über afrikanischen Tanz komponiert habe.³⁰ Zwar schreibt er in seinem *Composer's Statement*: »It was a bit like introducing an African computer virus into the heart of Western contemporary music.«³¹ Doch es ist anzunehmen, dass Volans eher über die Doppelmoral³² und Vehemenz der Abwehrhaltung

²⁸ Vgl. SCHERZINGER (2008) *Whose »white man sleeps«?*, S. 210 ff.

²⁹ Dies lässt sich auch bei Popmusik und sogar bei Folklore bzw. traditioneller Musik beobachten.

³⁰ TAYLOR (1995) *When we think about music and politics: The case of Kevin Volans*, S. 518.

³¹ VOLANS (2015b) *White Man Sleeps: Composer's Statement*.

³² Seit Jahrhunderten nimmt der Westen Einfluss auf nahezu alle Musikbereiche in den verschiedenen Teilen Afrikas. Bei einer Umkehr des Flusses scheint es zu Vorbehalten zu

überrascht war und nicht über eine negative Reaktion allgemein. Auffallend ist hierbei, dass die Diskussionen immer aus einem westlich-europäischen Blickwinkel heraus geführt werden.³³

Es wird deutlich, dass der Komponist Volans sich der Problematik zumindest ansatzweise bewusst war, jedoch selbst keine Notwendigkeit der Differenzierung zwischen zeitgenössischer Kunstmusik und zeitgenössischer Kunstmusik mit afrikanischen Elementen sah. Es ging ihm in erster Linie bei den *African Paraphrases* um eine Annäherung der Ästhetik innerhalb seiner eigenen Musiksprache, auch wenn er im Verlauf der Jahre seine Beweggründe für die Kompositionen anders artikuliert.³⁴ Eine besondere Spannung wurde spätestens mit *White Man Sleeps* erzeugt, als er dieses Stück für ein Streichquartett arrangierte.

4.1.1. Über *White Man Sleeps*

Unter dem Titel *White Man Sleeps* ist eine kompositorische Idee zu verstehen, die Volans in drei unterschiedlichen Besetzungen veröffentlichte:³⁵

- zwei Cembali, Viola da Gamba und Percussion (1982)
- Streichquartett (1986); es trägt den Namen *String Quartet No. 1*
- drei Gitarren (1986, rev. 1995)

Das Hauptinteresse liegt in diesem Kapitel auf dem Arrangement als Streichquartett. Volans musste, nach eigener Aussage, erst zwei Jahre lang vom Kronos Quartet überzeugt werden, das *White Man Sleeps* für Streicher umzuschreiben. Er sah Schwierigkeiten in den verwendeten »quasi-African tuning[s]« und im Verlust der einzigartigen Klangfarbe.³⁶ Und dennoch ließ er sich 1986 überzeugen, da ihn das Experiment reizte, das Werk mit Instrumenten aus dem »very heart of Western classical music« umzusetzen.³⁷

kommen und die Musik muss zumindest mit einem Marker (beispielsweise *Afrikanisch*) versehen werden. Hierbei geht es um Kontrolle, vgl. Kapitel 2.1 *Macht und Wissen*.

³³ Vgl. SCHERZINGER (2008) *Whose »white man sleeps«?*, S. 210 ff.

³⁴ Vgl. ebd., S. 213.

³⁵ Vgl. VOLANS (2015c) *Works published by Chester Music Ltd.*, London.

³⁶ VOLANS (2015b) *White Man Sleeps: Composer's Statement*.

³⁷ Ebd.

Schon mit der Namensgebung verweist der Komponist auf die südafrikanische Geschichte. Im Vorwort der Partitur des *String Quartet No. 1* wird der Bezug näher erläutert:

The subtitle *White Man Sleeps* comes from a moment in Nyanga panpipe music where the performers leave off playing their loud pipes for a few cycles and dance only to the sound of their ankle rattles, to let the white landowner sleep – for a minute or two.³⁸

Im selben Vorwort wird auch zugleich die Quelle genannt, die diesen Moment in der Musik beschreibt und die Volans als informative Grundlage für zwei Sätze des Streichquartetts – das zweite und vierte *movement* – verwendet. So beschreibt der originale Textauszug im Artikel *The Nyanga panpipe dance* von Andrew Tracey aus dem Jahr 1971 die Komposition folgendermaßen:

»*Nzungu agona*« (= white man sleeps), maybe performed during any dance step. The panpipes are not played, leaving only sound of dancing »so as not to wake the white man«. At the normal rate he would be lucky to snatch more than a couple of minutes' sleep!³⁹

Eine Sache, die auffällt, ist die unterschiedliche Sprache der Bezeichnung, in der der Moment beschrieben wird. Während Tracey den Eigennamen verwendete, entschied sich Volans für die englische Übersetzung. Es stellt sich die Frage, warum Volans *White Man Sleeps* als Untertitel auswählte, der offensichtlich von dem Artikel inspiriert wurde. Folgende Überlegungen könnten eine Rolle gespielt haben. Mit der englischen Bezeichnung wird die Herkunft verschleiert, die negativ wie auch positiv verstanden werden kann. Allerdings wird das Negative durch das Vorwort und den Verweis auf den Artikel relativiert. Es lassen sich wesentlich mehr positive Folgerungen konstruieren. Die Übersetzung stellt durch die englische Sprache eine Distanz zum Objekt – der Nyanga-Panflötenmusik – her, da das Englische mit seinen eigenen Konnotationsstrukturen das Objekt in dieser Kürze nur abstrahiert beschreibt. Eine Übersetzung birgt immer das Risiko der Vorstellungsveränderung und Blickwinkelverschiebung in sich. Jedoch kennzeichnet der Komponist mit der Verwendung der englischen Bezeichnung sich selbst als Betrachter von

³⁸ VOLANS (1995) *String Quartet No. 1 – White Man Sleeps*, Vorwort.

³⁹ TRACEY (1971) *The Nyanga panpipe dance*, S. 82.

außen, der einen anderen Blickwinkel einnimmt und nur mit diesem Blickwinkel in seiner Musik arbeiten kann. Nicht nur verhindert er dadurch den exotischen Klang, sondern er fördert auch die Zugänglichkeit, denn mit dem Englischen wird eine breitere Masse erreicht. Darüber hinaus weist er darauf hin, dass er in diesem Werk – kompositorisch wie linguistisch – seine Sprache verwendet.

4.1.2. Unterschiedliche Ansätze

Das Werk *String Quartet No. 1 – White Man Sleeps* enthält viele Facetten, die man ebenso als kompositorische Ansätze verstehen kann. Grundsätzlich lassen sich diese Ansätze den einzelnen Sätzen zuschreiben, wenngleich es zu Schnittmengen kommt. Zu jedem Satz gibt Volans in seinem Vorwort der Partitur und in seinem *Composer's Statement* an, von welchen Idiomen des südlichen Afrikas er inspiriert wurde. Beim Arrangement für Streichquartette veränderte der Komponist die Reihenfolge der Sätze, was insgesamt keine großen Auswirkungen zur Folge hat. Dies ist der Grund, weshalb bei den folgenden Zitaten aus dem *Composer's Statement* die Nummerierung angepasst wurde.

4.1.2.1. *First Dance*

Der Komponist fasst in Kürze die wichtigsten Aspekte des ersten Satzes auf seiner Website zusammen:

[This] movement was inspired by the 2 alternating chords (in/out) that seemed to form the basis of all Basotho concertina music. I was entertained by the idea of a movement consisting only of 2 chords, but in fact added 2 minor variations. The rhythm is $\frac{13}{4}$, which, as far as I know is not found in African music. I »re-Africanised« the alternating chords by setting them as two interlocking patterns for the harpsichords – in effect the reverse of the previous movement. In the string quartet version of the piece, I decided to place this movement first, as I felt it was the weakest. Ironically it became the piece for which I am best known.⁴⁰

⁴⁰ VOLANS (2015b) *White Man Sleeps*: *Composer's Statement*.

Die Konzertina-Tradition aus Südafrika liefert das Grundkonzept, auf dem sich alles Weitere aufbaut.

Die deutsche Konzertina wurde in Berichten seit den 1860er-Jahren in ZA, Benin und Nigeria nachgewiesen.⁴¹ In diesen Berichten findet die Konzertina Verwendung bei Menschen mit schwarzer wie auch weißer Hautfarbe. Durch ihren geringen Kaufpreis und Gewicht kam es schnell zu einer Verbreitung, was ebenso durch die rasant ansteigende Importzahl unterstützt wurde.⁴² In Südafrika etablierte sich die Konzertina unter anderem als Instrument der Minenarbeiter mit schwarzer Hautfarbe, hier verdrängte sie den Mundbogen.⁴³

Die Verknüpfung von Konzertinamusik und schwarzen Arbeitern in ZA ist noch bis in die Gegenwart lebendig. So ist in einem Online-Konzertina-Forum ein Forumseintrag von 2007 zu finden, in dem von einem (vermutlich weißen) Südafrikaner berichtet wird, bei dem der Anblick einer Konzertina eine Klangvorstellung (zwei alternierende Akkorde) und Erinnerung an Schwarze, die auf diesem Instrument musizieren, triggert.⁴⁴ Volans lehnt somit den ersten Satz, der in 17 Abschnitte (A bis Q) unterteilt ist, seines Streichquartetts an einen Klang an, der noch vielen Südafrikanern bekannt sein könnte, indem er den Satz dem Prinzip von zwei alternierenden Akkorden unterwirft. Des Weiteren spricht er von zwei kleineren Variationen dieser Akkorde. Bedeutsamer scheint die Tatsache, dass sie sich alle aus dem Tonmaterial *c d e g a* speisen. Damit beschränkt er den Satz auf fünf Töne und reiht sich in die Tradition des Stereotyps, dass Musik aus Afrika aus fünftönigen Skalen besteht, ein.

Verstärkt wird die Vorstellung eines afrikanischen Klangs durch den Schwerpunkt auf den Rhythmus und die Organisation in Patterns. So gibt es im ersten Takt unter anderem die Anweisung *sempre senza vibrato*. Das ist ein klarer Hinweis darauf, dass rhythmische Präzision im Vordergrund steht und die Patterns nicht in zu langgehaltenen Klängen verschwimmen. Zudem ist der Komponist der Ansicht, dass die ungewöhnliche Taktart $\frac{13}{4}$ –

⁴¹ WORRALL (2009) *The Anglo-German concertina. A social history*, S. 1.

⁴² Ebd., S. 1 f.

⁴³ Ebd., S. 54.

⁴⁴ Vgl. USER »INELUCTABLE OPINIONMAKER« (2007) *A Brush With The Squashbox*, Forumseintrag #1.

sie macht ungefähr 78 % aller Taktvorzeichnungen aus⁴⁵ – den afrikanischen Stereotyp aus dem Satz zunächst entfernt, doch der Eindruck wird durch diverse Elemente umgekehrt.

Patterns — Die Abschnitte sind durch Repetitionen geprägt, sie enthalten jeweils einen Hinweis darauf, wie oft ein Abschnitt zu wiederholen ist. Diese Anweisung befindet sich in der Partitur rechts über dem schließenden Wiederholungszeichen.⁴⁶ Hier existieren drei Formen sich wiederholender Patterns:

1. Takte mit variablem Ende, beispielsweise Abschnitt A, zielen auf Veränderung im rhythmischen Fluss ab. Das angefügte Haus agiert als Schlussendung für das Ohr, das Pattern erhält einen für die Rezipientin gut erkennbaren Schluss – einen *break*. Durch ihn wird sie auf den Beginn desselben oder des kommenden Patterns hingeführt und verliert sich nicht in der ewigen Wiederholung. Das Prinzip wird durch die unterschiedliche Reihenfolge der Häuser nicht berührt. Selbst mit der Verlängerung des Patterns durch das Haus *c* – es hat die Länge von vier Achteln – wird der Eindruck eines kreisförmigen wiederkehrenden Patterns nicht gestört (vgl. Abb. 4.1). Diese Unregelmäßigkeit fügt sich organisch in den gesamten Verlauf ein. Es entsteht einzig eine klangliche Varianz für den Hörer.
2. Wiederholungen ohne Änderungen treten z. B. im B-Abschnitt auf. Das Pattern wird mehrfach repetiert, wobei der Hörerin die Möglichkeit gegeben wird, sich in das Pattern einzufühlen – ein *Feeling* zu entwickeln. Die Wiederholungen nehmen nur eine kurze Zeitspanne in Anspruch, da ein relativ hohes Tempo ($\text{♩} = 132$) herrscht und es jeweils wenige Wiederholungen pro Takt (≤ 6) gibt.

⁴⁵ Zwar gibt es in den Abschnitten A, C und D die Taktart $\frac{10}{4}$, diese wird jedoch mit dem folgenden $\frac{3}{4}$ bzw. $\frac{4}{4}$ addiert. Die kurzen inkludierten Takte sind auch der Grund für die nicht präzise zu errechnende Prozentzahl, da hier eine Freiheit seitens des Interpreten implementiert ist. Denn die Häuser *a*, *b* und *c* sind weder in der Reihenfolge noch in der Häufigkeit innerhalb der vorgegebenen Wiederholung des gesamten Takts eingeschränkt (siehe Kommentar des Komponisten in der Partitur).

⁴⁶ Vgl. VOLANS (1995) String Quartet No. 1 – White Man Sleeps, Takt 1.

3. Abschnitt H enthält eine Solostimme bestehend aus drei Patterns, die in der Reihenfolge variabel sind. Die restlichen drei Instrumente spielen innerhalb des Abschnitts mehrere Patterns, die sich bei der Repetition nicht verändern, also wie bei Punkt 2. Somit kann man von kleineren Kreisen sprechen, die von einem großem Kreis, wenn auch in seiner Abfolge unregelmäßig, umspannt werden – Kreise im Kreis.

Die Idee dahinter ist ein Aufkommen eines Gefühls des Wiederkehrens und gleichzeitig des Weiterlaufens, das *Feeling* wird nur in Abschnitt J durch einen *Call-&-Response*-Teil unterbrochen.

Das Zirkuläre wird nicht nur in den Repetitionen, sondern auch in sich inhaltlich ähnelnden Abschnitten verfestigt. Denn einzelne Abschnitte beziehen sich aufeinander. Die jeweiligen Häuser *a*, *b* und *c* der Abschnitte A, C und D sind identisch, ebenso entspricht K dem Abschnitt M. Außerdem verwendet Volans einige Patterns häufiger und stellt somit auf rhythmischer Ebene eine Verbindung her. Vom Notenbild und vom Klang unterscheiden sich die beiden Abschnitte E und F, jedoch nicht vom Rhythmischen. Durch die Umschrift in Zahlen – die kleinste Einheit stellen in diesem Fall die Achtel (= 1) dar – in Tab. 4.1 (S. 101) ist zu sehen, dass beide Abschnitte gleich sind. Das Klangbild verändert sich, jedoch bleibt die vertraute Idee des Patterns zurück.

* Section **C** is played twice. Variant endings may be chosen in advance as before

Quelle: Volans (1995) Partitur

Abbildung 4.1. String Quartet No. 1, *First Dance*, Takt 3

Solo — Der erste Satz besteht aus drei Abschnitten, von denen der zweite das Solo (Buchstabe H) darstellt. Das Solo bringt ein noch nicht vorhandenes Element in das Werk. Der erste Kontrast entsteht durch die Lautstärke, da es mit der Vorgabe *Pianissimo* den leisesten Abschnitt darstellt. Die erste Violine hat drei melodische Modelle zur Verfügung (vgl. Abb. 4.2), die laut Partiturvermerk in beliebiger Reihenfolge gespielt werden sollen. Die Pausenlängen zwischen den Modellen können vom Interpreten selbst gewählt werden. Die anderen drei Instrumente liefern die rhythmische Grundlage. Hier kommt es zu einem Übereinanderlegen binärer und tenärer Rhythmen, denn das *Model 1* enthält Achteltriolen und *Model 2* und *3* bestehen zu einem Großteil aus Vierteltriolen. Das provoziert eine Reibung innerhalb der Rhythmik und der Pulsation.

Die klangliche Basis entsteht durch die zweite Violine mit den alternierenden Tönen a-c', die Bratsche mit d-g und das Cello mit den Intervallen d/a und g/c'. Die drei Modelle der ersten Violine bewegen sich bis auf eine Ausnahme im zweiten Modell – drei aufeinanderfolgende Töne h in der letzten Vierteltriolen – in der schon erwähnten Pentatonik.

H* Vln. I (solo)

The image shows three musical models for the first violin solo. Model 1 consists of a sequence of eighth-note triplets followed by a long note (lunga). Model 2 consists of a sequence of quarter-note triplets followed by a long note (lunga). Model 3 consists of a sequence of quarter-note triplets followed by a long note (lunga). The score is in treble clef and includes dynamics like *pp* and accents.

* During section **H** Vln. I is to improvise on these three models, picking them in any order, with irregular pauses between entries. Play no louder than the other three instruments.

Quelle: Volans (1995) Partitur

Abbildung 4.2. String Quartet No. 1, *First Dance*, Takt 10, Solo der erste Violine

Stimmpaare — Ebenfalls bemerkenswert ist die Zuordnung der vier Instrumente, die zur Akzentuierung des Patternhaften beiträgt. Die vier Streicher wurden vom Komponisten in zwei, selten mehr, Gruppen angelegt. Innerhalb einer Gruppe werden derselbe Rhythmus und of auch die gleichen Töne, allerdings in anderer Tonlage, gespielt. Die Gruppenorganisation lässt sich besonders gut an den ersten Abschnitten des ersten Satzes sehen (A–G). Bei diesen Takten bilden die erste Violine und das Cello sowie die zweite Violine und die Bratsche jeweils eine Gruppe. Die Gruppen werden nur in den Häusern aufgebrochen. Diese Abschnitte kommen einer Abbildung der zwei »alternating chords (in/out)«⁴⁷ einer Konzertina am nächsten, in den folgenden Teilen bleibt die Idee in leicht veränderter Form gegenwärtig (vgl. die Veränderungen der *Zirkulären Formen*).

Im Abschnitt H erklingen die zweite Violine, die Bratsche und das Cello als Einheit und liefern als Gruppe so die Grundlage für die erste Violine. Im Folgenden ändert sich die Organisation und die klare Gruppenbildung lässt nach, sodass ein freierer Umgang mit den Stimmen besteht.

Interlocking — Mit dieser Technik möchte Volans eine »Reafrikanisierung«⁴⁸ herstellen, die in der Quelle der Inspiration in dieser Form nicht existiert. Dieses System des Zusammenspiels existiert hauptsächlich im ersten Satz des Streichquartetts, in den anderen Sätzen ist es nicht in dieser ausgeprägten Form oder gar nicht vorhanden. So wird das Interlocking besonders in den Abschnitten A–G deutlich, da hier, wie schon erwähnt, eine Gruppierung der Stimmen angelegt ist. Die unterschiedlichen Gruppen spielen verschiedene Rhythmen und verzahnen sich dadurch (vgl. Abb. 4.3). Diese Art des Interlocking erstreckt sich über das jeweilige Pattern. Im Abschnitt J, Takt 22 bis 24, existiert eine mehrschichtige Verzahnung. Die Triolen der ersten und zweiten Violine erklingen zwischen den Tönen der Bratsche und des Cellos. Allerdings besteht zwischen Bratsche und Cello selbst ein Interlocking, wenn auch nur in abgeschwächter Form, das schon im Abschnitt I vorgetragen wurde und in J wieder aufgegriffen wird. Die Verzahnung wird hier durch die Doppelklänge in den Instrumenten herbeigeführt. Der Ton G des Cello-

⁴⁷ VOLANS (2015b) White Man Sleeps: Composer's Statement.

⁴⁸ Ebd.

patterns erklingt deckungsgleich mit dem Pattern der Bratsche und ist somit zu vernachlässigen, da es als eine Erweiterung des Klangs auf den jeweiligen Zählzeiten interpretiert werden kann.

	Abschnitt E	Abschnitt F
1. Vln.	3 3 3 3 3 2 2 2 2	3 3 3 3 3 2 2 2 2
2. Vln.	(2) 2 4 2 4 2 3 4 3	(2) 2 4 2 4 2 3 4 3
Vla.	(2) 2 4 2 4 2 3 4 3	(2) 2 4 2 4 2 3 4 3
Vc.	3 3 3 3 3 2 2 2 2	3 3 3 3 3 2 2 2 2

Tabelle 4.1. String Quartet No. 1, *First Dance*, Takt 6 und 7 (eine Achtel entspricht einer 1)

Violone I: *detaché* (sempr. *f*) x 2

Violone II: (sempr. *f*) *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Viola: (sempr. *f*) *f* *f* *f* *f* *f*

Violoncello: *detaché* (sempr. *f*)

Viol. I: *detaché* x 4

Viol. II: *detaché*

Vla.: *detaché*

Vc.: *detaché*

Quelle: Volans (1995) Partitur

Abbildung 4.3. String Quartet No. 1, *First Dance*, Takt 6–7

Call-&-Response — Ein weiteres, der Musik Afrikas zugeschriebenes Element wurde im Abschnitt J implementiert. Organisiert ist der Abschnitt mit einem *Ruf* eines Instruments, der von allen im Unisono *beantwortet* wird.

Der Call wird zuerst von der ersten Violine (Takt 21) – in den Takten 22 bis 24 existiert ein Zwischenteil mit Interlocking –, gefolgt von der zweiten Violine (Takt 25) und der Viola (Takt 26) ausgeführt. Das Cello erhält keine Gelegenheit.

	Call	Response	2. Call	2. Response
Takt 21	Call der ersten Violine			
1. Vln.	[2 2 2] 1 1 2	2 1 1	[2 2 2] 1 1 2	1 1
2. Vln.	(8)	2 1 9		1 1
Vla.	(8)	2 1 9		1 1
Vc.	(8)	2 1 9		1 1
Takt 25	Call der zweiten Violine			
2. Vln.	[2 2 2] 1 1 2	2 1 1	[2 2 2] 1 1 2	1 1
1. Vln./Vla./Vc.	(8)	2 1 9		1 1
Takt 26	Call der Viola			
Vla.	[2 2 2] 1 1 2	2 1 1	[2 2 1 1] 2	(2) 1 1
1. & 2. Vln./Vc.	(8)	2 1 7		2 1 1

Tabelle 4.2. *First Dance*, Takt 21, 25 und 26 (eine Achtel entspricht einer 1)

Quelle: Volans (1995) Partitur

Abbildung 4.4. String Quartet No. 1, *First Dance*, Takt 21 (Abschnitt J)

Das Pattern beinhaltet jeweils zwei Calls und zwei Responses (vgl. Abb. 4.4). Wie in Tab. 4.2 zu sehen ist, ist der Call rhythmisch bei den Violinen derselbe, bei der Bratsche existiert eine kleinere Abweichung im zweiten Ruf, sie zieht die Achtel um die Länge einer Viertel im zweiten Ruf vor – und erzeugt damit ein erneutes Aufbrechen der angelegten Strukturen. Die Figur

4.1.2.2. *Second Dance*

Der zweite Satz besitzt einen konträren Gestus im Vergleich zum vorherigen aufgrund der Inspirationsquelle des Komponisten. Volans äußerte sich im Vorwort der Partitur zu dieser Quelle:

The [...] movement is based entirely on Nyungwe music played by Makina Chirenje and his Nyanga panpipe group at Nsava, Tete valley, Mozambique, which was recorded and transcribed by Andrew Tracey (to be found in an article entitled »The Nyanga panpipe dance« in African Music, Vol. 5, No. 1 (1971). [...] The original music is filtered, re-cast into patterns suitable for the two harpsichords and presented in two contrasting tempi. In the string quartet version of the piece, I further re-worked the material to create the fourth movement, filtering it down to a single line and slowing the tempo by 4 time octaves. I also added a freely composed viola line in the second section.⁴⁹

Im zweiten Satz nimmt er somit Bezug zu einem bestimmten Musikstück und seiner Transkription. Der *Nyanga panpipe dance* bildet das Zentrum, um das sich die ganze Struktur und Organisation des zweiten Satzes drehen. Auf diese Musik wurde Volans durch Andrew Tracey aufmerksam, der einen Workshop in Durban veranstaltete, bei dem die Musik nachgespielt werden sollte.⁵⁰

Bei dieser Art von Tanz bzw. Musik, die laut Tracey in Südafrika recht bekannt sein soll, spielt jedes Instrument normalerweise nur einen Ton.⁵¹ Speziell bei dem *Nyanga panpipe dance* ist die Musik komplexer konstruiert, da mehrere Flöten zu einem Instrument zusammengebunden werden (vergleichbar mit einer Panflöte), was die Koordinierung der Musiker und der einzeln gespielten Töne verkompliziert. Die Instrumente – »nyanga, meaning literally ›horn‹« – werden aus Bambus oder Flussschilf hergestellt und bestanden bei dem Ensemble, das Tracey observierte, aus drei bis fünf Röhren.⁵² Das Ensemble konnte mit seinen 29 verschiedenen Instrumenten drei Oktaven plus eine Quarte abdecken, allerdings waren genaue Messungen schwer, da man einerseits die Instrumente warm spielen musste, kalt hatten sie eine etwas

⁴⁹ VOLANS (2015b) White Man Sleeps: Composer's Statement.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ TRACEY (1971) The Nyanga panpipe dance, S. 73.

⁵² Ebd., S. 74.

andere Klanghöhe, andererseits bestand wohl eine große Toleranz gegenüber einer exakten Tonhöhe.⁵³ Dieser Aspekt hat jedoch wenig Gewicht in Bezug auf das Streichquartett von Volans, denn er wollte die Idee des Tanzes in seinem Streichquartett verarbeiten und nicht den Tanz nachspielen. Hierzu ist der Ablauf des Tanzes von Bedeutung, er besteht aus vier Hauptschichten:

The performance consists of four main parts – the panpipe parts, together with their voiced notes, the women’s choir, the dancing and the lead singer.⁵⁴

Die Flötenspieler vollführen hierbei drei Aktionen: Spielen der Panflöten, Erzeugen von Tönen mit ihrer Stimme und ggf. tanzen – die Füße sind mit Rasseln ausgestattet, um den Tanzschritten mehr Klang zu verleihen. Außerdem ist die Musik bzw. der Tanz so angelegt, dass ein durchgehendes Pattern in den Flöten erklingt, das durch den Frauenchor begleitet wird; variable Elemente in der Musik bilden der Vorsänger und die Tanzschritte.⁵⁵

Eine erste Parallele zum Artikel *The Nyanga panpipe dance* ist die von Volans verwendete Skala. Das Streichquartett enthält in seinem zweiten Satz die leitereigenen Töne der G-Dur-Skala. Damit orientiert er sich an den Aufzeichnungen von Tracey, der das tonale Zentrum des Tanzes bei g ansiedelt.⁵⁶ Jedoch weist Tracey selbst darauf hin, dass es bei seiner Feldforschung aus verschiedenen Gründen relativ schwer war, genaue Messungen der Tonhöhen anzustellen.⁵⁷ Wie bereits erwähnt, spielen genaue Tonhöhen für die Streichquartettkomposition keine Rolle, da es nicht das Ziel des Komponisten war, eine bestimmte Musik nachzuspielen.

Der zweite Satz des Streichquartetts besteht aus vier größeren Teilen. Der erste Teil geht bis Takt 30. Der nächste Teil nimmt Takt 31 bis 62 ein, während der dritte Teil bis Takt 106 erklingt und der Rest des Werks den Schluss bildet. Nun kann man die Instrumentengruppen – Instrumente, Frauenchor, Vorsänger und Tanz – des *Nyanga panpipe dance* auf Kevin Volans’ Werk übertragen: Jeder Teil des Streichquartetts kann einer Instrumentengruppe zugewiesen werden, aber auch stilistisch unterscheiden sich die Teile.

⁵³ TRACEY (1971) *The Nyanga panpipe dance*, S. 76 f.

⁵⁴ Ebd., S. 78.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd., S. 76 f.

⁵⁷ Ebd.

Erster Teil – Nyanga-Pattern — Der erste Teil erinnert stark an das *Nyanga*-Pattern. Mehrere Indizien sprechen dafür, dass dieses Pattern dem Hörer vorgestellt wird. Zum Beispiel existiert im Streichquartett eine Einleitung (Takt 1–6), die exakt die Länge des *Nyanga*-Patterns (24 Pulse bzw. Viertel) besitzt. Außerdem entspricht der Gestus des ersten Teils den Panflötenpatterns. Hierzu musste Volans die 29 Stimmen des transkribierten *Nyanga panpipe dance* auf vier Streicherstimmen reduzieren bzw. komprimieren. Dies machte er für das Streichquartett über den Zwischenschritt der ersten Version des *White Man Sleeps* mit zwei Cembali, Viola da Gamba und Percussion. Das bedeutet jedoch, dass eine Entschlüsselung der Komprimierung nahezu unmöglich geworden ist. Es existieren einzelne Intervalle, die mit der Transkription übereinstimmen, allerdings ist die Aussagekraft bei einem solchen Vergleich (von meistens zwei Tönen) nicht ausreichend. Es lassen sich Idiome feststellen, die nahelegen, dass eine Orientierung am Tanz stattfand, die nicht nur durch die Aussage des Komponisten bestärkt wird. Das Streichquartett setzt den *Nyanga panpipe dance* mit einer anfangs schnellen und durchgehenden Achtelbewegung um. Hierbei imitiert Volans den »motor pattern, i.e. SING-BLOW-Pause«⁵⁸, wobei diese Motorik ab dem Abschnitt E durch den Einsatz von Pausen bzw. einer Unterbrechung der Stimmführung noch deutlicher hervortritt.⁵⁹ Im ursprünglichen Tanz ist der gesungene Ton jeweils höher als der geblasene Ton und führt somit zu einer Abstiegsbewegung, gefolgt von einer Pause und einem erneuten hohen gesungenen Ton mit einem Abfall auf den geblasenen Ton usw.⁶⁰ Diese sprunghafte Stimmführung – man könnte auch von melodischem Interlocking sprechen – übernimmt Volans in seinen vier Stimmen. Daher existieren viele Intervallsprünge. Des Weiteren sind die Instrumente wieder in zwei Gruppen eingeteilt, was sich insbesondere an der Stimmführung äußert. Bedingt durch die Sprünge in

⁵⁸ TRACEY (1971) *The Nyanga panpipe dance*, S. 78. »SING-BLOW-Pause« stellt die Abfolge der Instrumente dar: Zunächst erklingt der Ton der vokalen Stimme, gefolgt von dem Flötenton und am Ende steht eine Pause.

⁵⁹ Auf dem Videportal *YouTube* findet sich ein Lehrvideo, welches die »Sing-Blow-Pause«-Technik, von der Tracay spricht, erklärt. Das Video *Beginning Nyanga (ngororombe) panpipe lesson* (Kanal: rattletree, <https://youtu.be/v7M64BnYRj8>) verdeutlicht anschaulich, wie die Melodie der Flöten und des Gesangs ineinandergreift.

⁶⁰ Vgl. TRACEY (1971) *The Nyanga panpipe dance*, S. 83 ff.

der Stimmführung und die Gruppierung der Streicher kommt es zu häufigen Stimmkreuzungen, die 29 Flöten auf engstem (Stimm-)Raum simulieren.

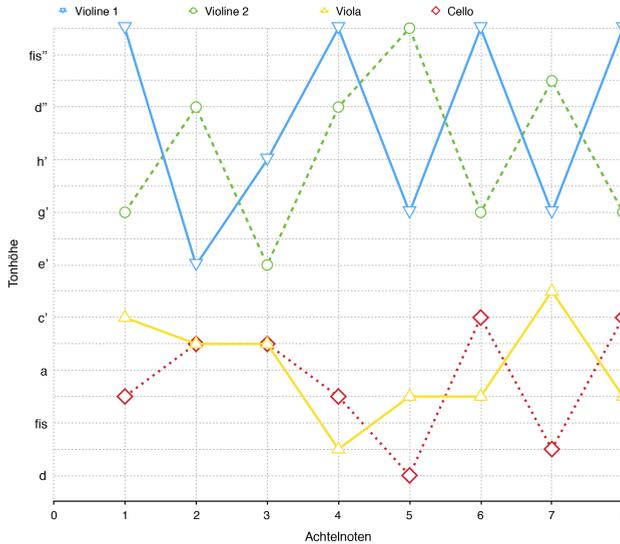


Abbildung 4.6. String Quartet No. 1, *Second Dance*, Takt 1.
Zu sehen sind die Stimmkreuzungen der vier Streicher.

Abbildung 4.7. String Quartet No. 1, *Second Dance*, Takt 1.
(Korrespondierender Partiturausschnitt zu Abb. 4.6)

Interessanterweise taucht das ursprüngliche Pattern aus Traceys Artikel nicht nur in der Einleitung des zweiten Satzes in voller Länge auf, sondern es ist auch in späteren Abschnitten zu finden. So ist jedes Pattern der Abschnitte E bis O genau 24 Viertel lang – ohne Wiederholung. Betrachtet man den letzten Takt als Übergang, finden sich die 24 Viertel ebenfalls in Abschnitt D. Bei Abschnitt P ändert sich insgesamt das Taktgefühl, da die Pulsation sich zu ternären Halben entwickelt. Jedoch bleibt die Verbindung zu der 24, denn P besteht aus 20 Takten, die 5×4 Takten entsprechen, von denen jeder Takt sechs Halbe enthält, also 5×24 Halben.

Volans orientiert sich bei der Stimmführung an den Panflöten und ihrem Zusammenspiel. In Abb. 4.6 – die originale Notation von Volans findet man in Abb. 4.7 – sieht man die Stimmkreuzung aus Takt 1 des zweiten Satzes grafisch aufgearbeitet. Auf der x-Achse sind die acht Grundschläge eines Takts abgebildet – in diesem Fall handelt es sich um einen $\frac{4}{4}$ -Takt –, während auf der y-Achse die Tonhöhen entsprechend den Vorzeichen angegeben wurden. Die Streicherstimmen wurden jeweils als durchgehende Linien ausgezeichnet. Der gespielte Ton wird an der entsprechenden Stelle zusätzlich durch eine Markierung hervorgehoben. Die Tonsprünge führen zu einer Melodik, in welcher sich beide Stimmen stets konträr gegenüberstehen. Durch die entstehende melodische Kreuzung lassen sich Volans Gedanken direkt ablesen, die Stimmen im Kontext der Melodieführung einer Nyanga-Panflöte zu betrachten.

Zweiter Teil – Nzungu agona — Der zweite Teil lässt sich der reinen Tanzbewegung zuordnen: Die Panflöten sind verstummt, Stille tritt nahezu ein und das »*Nzungu agona* (= white man sleeps)«⁶¹ hat begonnen. Für 23 Takte dominiert ein Interlocking von großen Notenwerten in zwei Rhythmusgruppen – es erklingen Ganze in Viola und Cello sowie synkopierte Ganze in der ersten und zweiten Violine. Gleichzeitig besteht eine differente Zuordnung der Instrumente bei Klang- bzw. Tonraumgruppierung. Auf dieser Ebene teilen sich erste Violine und Viola sowie zweite Violine und Cello einen Tonraum. Jede Gruppe ist insgesamt auf einen Ambitus von einer Quinte beschränkt. Gegen Ende des Teils, ab Takt 54, steigert sich der Rhythmus und kulminiert im Frauenchor, dem dritten Teil im Streichquartett.

Dritter Teil – Women's Choir — In diesem Teil ist ein musikalisches Zitat aus Traceys Artikel zu hören. Volans fügt seinem Streichquartett ein weiteres Mittel hinzu. Er benutzt ein herausstechendes melodisches Thema (siehe Abb. 4.8 und 4.9). Es ist die von Tracey transkribierte Melodie des Frauenchors.⁶² In den Takten 6 und 7 tritt die Melodie zum ersten Mal als Andeutung auf, sie erklingt in Form eines Achtel-Interlocking zwischen der ersten und zweiten Violine. Bis zu dieser Stelle ist sie nur latent vorhanden, in-

⁶¹ TRACEY (1971) *The Nyanga panpipe dance*, S. 82.

⁶² Ebd., S. 87.

komplett und in derselben Lautstärke wie die anderen Streicher. In Gänze vorgestellt wird das Thema in den Takten 10 bis 13 und in den folgenden zwei Takten ein Mal wiederholt. Hervorgehoben wird es in diesen Takten jeweils durch Akzentuierung. Auch hier wird das Thema von den beiden Violinen in einer Achtelverzahnung vorgetragen. In den Abschnitten F und K tritt das Frauenchor-Zitat deutlich in den Vordergrund. Es spielt allerdings die erste Violine die ersten acht Noten, anschließend übernimmt die zweite Violine und trägt die restlichen sechs Töne vor (vgl. Markierungen in Abb. 4.8).

Abbildung 4.8. String Quartet No. 1, *Second Dance*, Takt 67–70, Abschnitt F
(Markierung (a) und (b) nicht im Original)

Abbildung 4.9. Transkription eines Ausschnitts des *Women's Choir* aus Traceys Artikel *The Nyanga panpipe dance*

Vierter Teil — Der letzte Teil (Abschnitt P) lässt sich innerhalb des Werkes weniger eindeutig zuordnen. Er müsste für einen Vorsänger stehen. Die Analogie des Vorsängers ist jedoch ebenfalls nur teilweise zutreffend, es ist vielmehr ein Wiederaufgreifen bereits verwendeter Ideen. Entsprechend tritt in diesem Schlussabschnitt das Frauenchor-Thema wieder mit Interlocking-Aufteilung auf, allerdings wurde es mit triolischen Halben umgesetzt. Abschnitt P ist die augmentierte Version des Satzanfangs, so entsprechen die

Takte 107 bis 110 den Takten 1 bis 3. Ebenso wiederholen die Takte 111 bis 114 und 116 bis 119 die Ideen der Takte 10 bis 15. Somit schließt der Satz mit denselben Elementen, mit denen er begonnen wurde.

Eine Parallele zwischen dem zweiten Satz des Streichquartetts und dem *Nyanga panpipe dance* lässt sich gut nachvollziehen, wenn man eine Einspielung des Quartetts mit beispielsweise einer Aufnahme des Tanzes auf dem Videoportal *YouTube* vergleicht. Insbesondere existiert eine Version des Tanzes mit dem Titel *Ritual dance nsambo and panflutes Nyanga (Mozambique)*. Die Ähnlichkeit des Ablaufs wie auch des Patterns zwischen dem Streichquartett und dem Tanz tritt deutlich hervor.⁶³

4.1.2.3. *Third Dance*

The [third] movement begins with rough transcriptions of 3 San hunting bow renditions of animal gaits (recorded by Tony Traill of the University of the Witwatersrand) followed by a loose re-working of a lesiba piece I recorded in Lesotho.⁶⁴

Bei dieser traditionellen Musik der San wird ein Musikbogen als Instrument verwendet. Diese Bögen sind in Afrika weit verbreitet.⁶⁵ Insbesondere in Südafrika soll es viele unterschiedliche Ausführungen des Instruments geben.⁶⁶ Bei einer einfachen Version ist ein Bogen mit einer Saite bespannt und die Mundhöhle wird als Resonanzkörper verwendet:⁶⁷

Ein Teil der Bogensaite wird entweder nahe an der Spitze des Bogens oder weiter in der Mitte quer über den Mund gehalten. Während die Saite an der geeigneten Stelle geschlagen wird, verändert man die Form und das Volumen der Mundhöhle, so daß bestimmte, von der Saite erzeugte Partialtöne verstärkt werden. Die vibrierende Saite wird mit einem Stöckchen oder irgendeinem geeigneten Gerät leicht berührt, wenn der Grundton erhöht werden soll, und für den Eigenton der Saite wird sie wieder frei gelassen.⁶⁸

⁶³ *Ritual dance nsambo and panflutes Nyanga (Mozambique)* (Kanal: ZamanProduction)
https://youtu.be/yLLX_xqoK_0

⁶⁴ VOLANS (2015b) *White Man Sleeps: Composer's Statement*.

⁶⁵ Vgl. BRENNER (1997) *Chipendani und Mbira*, Kapitel 1.

⁶⁶ NKETIA (1991) *Die Musik Afrikas*, S. 132.

⁶⁷ Ebd., S. 130.

⁶⁸ Ebd.

Bei anderen Ausführungen kann ein Kürbis oder Ähnliches als Resonator eingesetzt werden und auch die Techniken, um die Saite in Schwingung zu versetzen, sind vielfältig.⁶⁹

Leider lagen für diesen Satz weder die genannten Aufnahmen noch die Transkriptionen, die Volans in seinem Vorwort zur Partitur erwähnt,⁷⁰ vor. Somit kann kein direkter Vergleich zu bestimmten Noten oder Aufnahmen vorgenommen werden, sondern es kann nur eine Annäherung über Stereotype bzw. Idiome stattfinden.

Solo — Der Gestus des Mundbogens wird zunächst solistisch vom Cello vorgetragen. Dieses Solo nimmt mit rund 71 % der Takte einen Großteil des gesamten dritten Satzes ein. Innerhalb dieser 42 Takte (inklusive Wiederholungen) gibt es 25 Taktwechsel, wobei $\frac{4}{4}$ mit 15 Takten und $\frac{3}{4}$ mit 9 Takten die häufigsten Taktarten sind. Auffallend ist, dass jede Taktart Viertel ($\frac{1}{4}$) als Grundsatz besitzt. Das bedeutet, dass der Komponist mit seinen ständigen Taktwechseln und damit verbundenen wechselnden Schwerpunkten der Hörerin die Chance nimmt, sich in der Musik zu orientieren. Außerdem verschwindet die Relevanz eines Takts als Einheit für die Hörerin, was durch die Temposteigerung im achten Takt unterstützt wird. Jedoch bleibt der Grundsatz gleich, um der Hörerin ein greifbares und regelmäßiges Element an die Hand zu geben. Der Tonvorrat des Solos bewegt sich in der pentatonischen Skala G cis d e f, mehr Töne werden nicht benötigt.

In dem Video *Khwe San Elder playing bow* ist ein Mann zu sehen, der einen Bogen spielt und dazu singt.⁷¹ Man erhält einen Eindruck davon, was Volans in dem Solo des dritten Satzes anzudeuten versucht bzw. als Inspiration verwendete.

Alle Streicher — Die restlichen 17 Takte sind in drei Abschnitte (A, B und C) unterteilt. Der Habitus ist in diesem Teil ruhiger und wirkt flüssiger als das Solo. Dazu trägt nicht nur die durchgängig bestehende Struktur des $\frac{12}{4}$ -Takts bei, sondern auch das Idiom des Musikbogens wird nun auf die vier Instru-

⁶⁹ NKETIA (1991) Die Musik Afrikas, S. 132.

⁷⁰ VOLANS (1995) String Quartet No. 1 – White Man Sleeps, Vorwort.

⁷¹ *Khwe San Elder playing bow* (Kanal: benbegbie) <https://youtu.be/h-1CvquRIVU>

mente verteilt. Mit dem gestaffelten Einsatz ab dem 31. Takt verschmelzen die Stimmen zu einem gemeinsamen Klangbild mit d e f g a h als Skala.

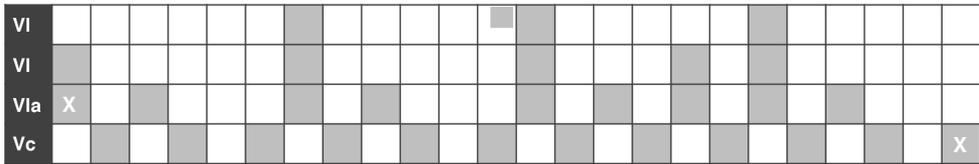


Abbildung 4.10. String Quartet No. 1, *Third Dance*, Takt 40 – grafische Visualisierung der Verzahnung

Quelle: Volans (1995) Partitur

Abbildung 4.11. String Quartet No. 1, *Third Dance*, Takt 40

Das Cello, zuvor in solistischer Funktion eingesetzt, bildet zusammen mit der Viola eine sich verzahnende Basis ab Takt 33. Hierbei spielt das Cello immer Dreitongruppen. Einem tiefen Ton folgen zwei höhere, allerdings werden die Töne ausschließlich als *off-beats* vorgetragen. Die Viola füllt die meisten Lücken mit Vierteln, wie in Abb. 4.10 zu erkennen ist. Auffallend ist dabei, dass sich der Startpunkt des Cellopattern auf der letzten Achtel eines Takts und beim Pattern der Viola auf der 1 befindet. Die Startpunkte wurden in der Abb. 4.10 mit einem x markiert. In Abb. 4.11 werden die Noten als Vergleich bereitgestellt. Erneut herrscht eine Zweiteilung der Instrumente vor: die Viola auf der einen und das Cello auf der anderen Seite. Auf diese Weise entsteht der Eindruck einer rhythmischen Anordnung von unten nach oben. Das Cello dominiert mit seinen *off-beats*, während die Pausen durch die Viola gefüllt werden.

Die Violinen bedienen funktional eine andere Rolle. Sie erzeugen durch kleinere Verzierungen auf rhythmischer Ebene, z. B. Vorschläge oder Sech-

zehntelverschiebungen, und durch einige Sprünge einen Gegenpol zum fließenden Klang von Viola und Cello. Der Mundbogen taucht in diesen zwei Stimmen nur in abgeschwächter Form auf, bleibt aber als stilbildendes Element erhalten.

4.1.2.4. *Fourth Dance*

Zum *Fourth Dance* hat Volans weder in seinem Vorwort zur Partitur noch in seinem *Composer's Statement* auf seiner Website einen Kommentar verfasst. Dies liegt vermutlich daran, dass die Idiome des *Nyanga panpipe dances* zugleich die Grundlage des vierten Satzes bilden und entsprechend in der Verwendung mit dem dritten Satz korrelieren.

Der vierte Satz, der aus 14 Abschnitten (Einleitung plus Abschnitte A bis M) besteht, ist formal aus zwei großen Teilstücken aufgebaut (Verhältnis der Takte: 56 : 44 Prozent). Ein erster, ruhiger und langsamer Teil (Takt 1 bis 130) lässt erneut an die Idee eines *Nzungu agona* denken. Er bedient diese Vorstellung des zurückgenommenen Flötenensembles analog zu Abschnitt C des zweiten Satzes. Diesmal ist die Gruppenaufteilung jedoch eine andere. Erste Violine und Viola sowie zweite Violine und Cello bilden jeweils eine Gruppe.⁷² Eine weitere Parallele zum zweiten Satz sind die Takte 1 bis 12 mit der auftretenden Melodie und Rhythmik. Sie entsprechen den Takten 31 bis 42, allerdings ist die Melodielinie, die den Schlag auf der 1 hat,⁷³ jeweils eine Oktave höher.

Selbst in diesem eingeschränkten rhythmischen Umfeld baut der Komponist Variationen ein, die sich nicht nur auf der Ebene der Tonhöhen abspielen. In den Takten 91 bis 93 (erste zwei Viertel) existiert eine Generalpause. Nach dieser ist die Synkopierung von zweiter Violine und Cello auf die erste Violine und Viola übergegangen. Nun spielt das erste Paar auf der Schwerzeit, während die andere Gruppe zwar nach der Pause beginnt, jedoch auf der Leichtzeit (der dritten Viertel) und mit Synkope verbleibt.

Der zweite Teil (ab Abschnitt F) wird von Wiederholungen und Patterns dominiert. Die Idee von Patterns wird auch in diesem Satz durch die Auszeichnung mit Buchstaben in der Partitur bestärkt. War noch die Bewegung

⁷² Beim zweiten Satz waren die Gruppen: Erste und zweite Violine; Viola und Cello.

⁷³ Gemeint sind die Melodielinien, die von erster Violine und Viola gespielt werden.

in den Tonhöhen im *Second Dance* moderat, besteht in diesem Satz und Teil eine ausgeprägte Wellenbewegung. Somit entstehen viele Stimmkreuzungen, die wieder ein Verweis auf die Herkunft – Traceys Artikel – offenlegen.

Auffallend ist, dass der vierte Satz viele Querverweise zum zweiten Satz enthält, wie beispielsweise dieselbe Tonskala (G-Dur) und die Reduktion der Panflöten auf vier Stimmen, das *Nzungu agona*. Es wird eine großformale Anlage erzeugt, die dem Kreuzreim ähnlich funktioniert, indem erster und dritter sowie zweiter und vierter Satz als zusammengehörig konstruiert werden.

4.1.2.5. *Fifth Dance*

Auf den ersten Blick unterscheidet sich der fünfte Satz von seinen Vorgängern durch die oft verwendeten Achteltrioen (vgl. Abb. 4.12)⁷⁴ und die gehäuft auftretenden Repetitionen. So wird schon der erste Takt im Abschnitt A 21-mal wiederholt (kein anderer Takt wird häufiger wiederholt). Die vielen Repetitionsanweisungen haben die Herausgeber der Noten dazu veranlasst, keine Taktzählung im letzten Satz der Partitur vorzunehmen. Dies spricht wiederum für ein starkes Patterndenken.

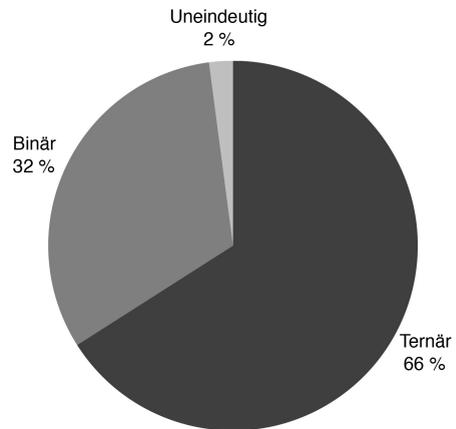


Abbildung 4.12. Übersicht der Taktanzahl im *Fifth Dance*

Taktfeeling	Ternär	Binär	Uneindeutig
Anzahl der Takte	95	45	3

Tabelle 4.3. Übersicht der Taktanzahl im *Fifth Dance*

Des Weiteren sind nur noch die Viola und das Cello als Instrumente vertreten. Mehrheitlich spielen beide Instrumente unisono. Ausnahmen gibt es in insgesamt 43 Takten, dort erklingt entweder nur ein Instrument oder das zweite

⁷⁴ *Uneindeutig* bezieht sich darauf, dass der jeweilige Takt ganzheitlich weder binär noch ternär angelegt ist.

spielt einen Liegeton. Ausnahmen bilden das erste Pattern, der zweite Takt des D-Abschnitts sowie der dritte, vierte und fünfte Takt von Abschnitt F.

Dem fünften und letzten Satz fügt Volans seine »own invented folklore«⁷⁵ bei. Was er damit genau meint, bleibt unklar. Der surrende Klang erinnert jedoch stark an ein Schwirrholtz, das im südafrikanischem Raum verbreitet ist.⁷⁶ Bei einem solchen Instrument, das rituell oder auch als Spielzeug eingesetzt wird, wird ein Holzstück an einer Schnur befestigt. Dann lässt man es schnell kreisen. Aufgrund der schnellen Bewegung schneiden die Kanten des Holzstücks die Luft, sodass ein surrender Klang entsteht (die Tonhöhe ist abhängig von der Konstruktion und Schnelligkeit des Kreisens).⁷⁷

4.1.3. Erster Überblick

Mit der Komposition von *White Man Sleeps* und der Umsetzung dieser Idee mithilfe eines Streichquartetts in *String Quartet No. 1* entscheidet sich Volans für eine Auseinandersetzung mit *Afrika* und *Europa*, mit *Schwarz* und *Weiß*. Die Zuwendung zur Musik des südlichen Afrikas und den stereotypen Elementen entsteht nicht nur auf der Ebene der Musik und ihrem Material. Mit der Entscheidung einer Zusammenführung bezieht er auch eine politische Ebene mit ein. Hierbei treten weitere Konflikte auf, es rückt beispielsweise die Hautfarbe des Komponisten in den Fokus, die in anderen Zusammenhängen in der (Kunst-)Musik und ihrer Betrachtung völlig ignoriert wird.

Bei der Beschäftigung mit der Musik Afrikas während eines Auslandsaufenthalts, entdeckte Volans nicht nur die Musik und Musiktradition der schwarzen Bevölkerung des südlichen Afrikas, sondern er traf auch auf ein Identitätsproblem der weißen Einwohner seines Geburtslands:

Like many white South Africans of my generation I was brought up to think I was European. I went to live in Europe and found this was not true. I returned to Africa and was disappointed to find I could not really regard myself as African. Who and what are White Africans?⁷⁸

⁷⁵ VOLANS (1995) *String Quartet No. 1 – White Man Sleeps*, Vorwort.

⁷⁶ ZERRIES (1942) *Das Schwirrholtz*, S. 39 f.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ VOLANS (1986) *A New Note*, S. 79.

Seine Frage nach dem *who and what* gewinnt zunehmend an Bedeutung, als er sich mit den *African Paraphrases* der afrikanischen, und zwar der schwarzen Musiktradition zuwendet. Die Integration bestimmter Elemente in den musikalischen Ausdruck seiner Werke bezahlt der weiße Komponist mit zweierlei Vorwürfen: Infiltrierung und Ausbeutung.

Wohl überrascht traf Volans auf den Widerstand der Kritiker, die in dem Werk *String Quartet No. 1* u. a. einen Versuch sahen, Afrika in die europäische Musik einzuschleusen. So erwähnt Volans diesen Umstand im Interview mit Taylor:

I have found, for example, with these so-called African pieces, that there has been a tremendous misunderstanding, not really so much on the part of the public but the critics, [...] because they see it as an attempt to bring Africa into Europe.⁷⁹

Diese Art der Reaktion der Kritiker auf das Streichquartett, das anscheinend afrikanisch sein soll, entspricht dem Muster des *Othering*. Denn durch die Zuweisung des afrikanischen Stereotyps entsteht ein Abgrenzen des Werks von Musik, die keinen Aspekt des Afrikanischen beinhaltet.⁸⁰

Der zweite Vorwurf weist auf den latent vorhandenen Rassendiskurs hin. *Ausbeutung* bezieht sich auf die Tatsache, dass Volans als Komponist mit weißer Hautfarbe Musik der Schwarzen in seinen Werken verwendet. Während Komponisten mit schwarzer Hautfarbe wohl des Öfteren nach dem Afrikanischen in ihren Kompositionen gefragt werden, existiert bei der Kombination des *String Quartet No. 1* die Fragestellung: *Warum sind afrikanische Elemente vorhanden bzw. warum wird afrikanische Musik ausgebeutet?* Volans' Absicht ist jedoch keine (feindliche) Übernahme oder Ausbeuten afrikanischer Ressourcen:

Most White people don't try to understand Black aesthetics. And so I thought it was really important for survival that there was a reconciliation of aesthetics, and that meant not plundering aesthetics, not turning African music into Western music [...].⁸¹

⁷⁹ TAYLOR (1995) When we think about music and politics: The case of Kevin Volans, S. 518.

⁸⁰ Vgl. Kapitel 2.2 *Stereotyp – was ist das?*

⁸¹ TAYLOR (1995) When we think about music and politics: The case of Kevin Volans, S. 512.

Taylor möchte mit diesem Zitat u. a. die Frage nach einer politischen Motivation Volans beim Komponieren des Werks aufgreifen. Der Begriff *aesthetics* sei in dem Zusammenhang des Interviews mit *ideology*, *world view* oder sogar *politics* gleichzusetzen.⁸² Im Kontext der Betrachtung des Stereotyps *Afrika* ist Volans' Aussage dahingehend zu werten, dass das Zitat etwas über den Blickwinkel Volans verrät. Es geht ihm darum, die afrikanische Musik – gemeint ist die Musik der schwarzen Bevölkerung Afrikas – zu verstehen und um einen respektvollen Umgang mit ihr («not plundering»⁸³). Für ihn wäre es falsch, afrikanische Musik zu nehmen und einfach zu einer westlichen Musik umzufunktionieren. Bei der Verwendung der Ästhetik, von Ideen und Ansichten der schwarzen Bevölkerung handelt es sich um einen Prozess der Verarbeitung und ein Sich-inspirieren-Lassen.

Das Werk bedeute für Volans ein Arbeiten mit dem Streichquartett, es habe weniger mit afrikanischer Musik zu tun, das würden manche Leute übersehen:

And people then have completely overlooked what the music may be about. I mean, for example, the fact that *White Man Sleeps* does have some African elements in it seems to work against people listening to it as a contemporary string quartet. They don't actually see what aspect of the piece is contemporary and what has to do with the string quartet, it's a piece about the string quartet not a piece about African dance.⁸⁴

Das heißt, die Arbeit mit afrikanischen Elementen bedeutet ein Erweitern der Möglichkeiten des Streichquartetts. Dabei handelt es sich in erster Linie nicht um eine Lokalisierung des Werks oder ein Erzeugen einer nationalen Identität, wie das bei Komponisten mit schwarzer Hautfarbe angenommen wird.⁸⁵

Ein Gefühl der Identifizierung kann in der Musik mithilfe von Verknüpfungen zu einer regionalen Tradition hergestellt werden. Bei Musik kann es

⁸² TAYLOR (1995) When we think about music and politics: The case of Kevin Volans, S. 512.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 518 f.

⁸⁵ Beispielsweise lokalisieren Kafui und Dor ihre Werke im Ghanaischen und wollen damit eine afrikanische Kunstmusik stärken (ZIECH und KAFUI (2014) Composers Statement – elektronischer Briefwechsel zwischen K. Kafui und B. Ziech; ZIECH und DOR (2011) Elektronischer Briefwechsel zwischen G. Dor und B. Ziech).

vorkommen, dass sie in unterschiedlicher Weise mit Bedeutungen aufgeladen ist, z. B. mit einer sakralen Bedeutung. Insbesondere bei der traditionellen Musik Afrikas wird oft davon ausgegangen, dass sie mit gesellschaftlichen Konnotationen versehen ist. Dies ist für Volans mit den Instrumenten und der Klangfarbe eng verbunden:

I'm convinced that tone color is as important for the meaning of the music to come across as anything else. And although the pitches are more or less the same in a lot of the pieces, once you change the tone color, once you change from, say, panpipe music to string quartet, you irreversibly transform the meaning of the music. I don't think this music has any real African meaning to it all.⁸⁶

Für sein Werk *String Quartet No. 1 – White man sleeps* würde das bedeuten, dass die Verwendung des *Nyanga panpipe dance* durch das Transformieren zu einem Streichquartett – Klangfarbe und Instrumentierung – der ursprünglichen Bedeutung enthoben wurde. Das heißt, dass das musikalische Material seinem Kontext entrissen und zunächst bedeutungslos ist, bis es einem neuen Kontext zugeführt wird. Dieser Prozess bedeutet allerdings nicht, dass das verwendete Material in Volans' Musikstück keinen Bezug mehr zu Afrika hätte. Einzig die direkte Verbindung zum *Nyanga panpipe dance* und seiner Aufführungspraxis wurde weitgehend abgebrochen. Durch den Untertitel *White Man Sleeps* und den Hinweis im Vorwort der Partitur auf Traceys Artikel hat Volans versucht, Transparenz und eine Verknüpfung zur Musiktradition Afrikas abstrakt herzustellen.

Die Quellenhinweise, die Volans im Vorwort zur Partitur des *String Quartet No. 1* anführt,⁸⁷ sind ein Indiz für eine weitere Ebene, die er anstrebt – eine politische Dimension. Volans vereinfacht die Suche nach Verknüpfungspunkten mit der schwarzen Musikkultur, indem er sie transparent aufführt. Dieser Schritt, der für eine Komposition nicht erforderlich ist, benötigt er, um sich gegenüber zwei Aspekten abzusichern. Zum einen zeigt er offen, welche Musik ihn für seine Komposition interessiert hat, und kann so dem Vorwurf des Ausbeutens vorgreifen. Zum anderen möchte der Komponist bewusst

⁸⁶ TAYLOR (1995) When we think about music and politics: The case of Kevin Volans, S. 519.

⁸⁷ Vgl. VOLANS (1995) *String Quartet No. 1 – White Man Sleeps*, Vorwort.

auf eine Verbindung zur Musik Afrikas hinweisen, um sie durch das Werk in den Vordergrund zu rücken:

I actually did quite consciously want to elevate the status of street music and African music in South Africa. And I was convinced the best way of doing that was to gain international recognition for it, because people there are impressed by something that has made it overseas. So I thought if I went there and promoted African music overseas, it would raise the consciousness of South Africans, particularly the White population, the people in political power.⁸⁸

Das Hervorheben hat Volans durch das Vorwort und die Untertitelgebung gewährleistet. Auch musikalisch hat er, wie in den vorherigen Kapiteln zu sehen war, an der Umsetzung gearbeitet. Dabei hat er sich hauptsächlich mit den verschiedenen Elementen des Stereotyps *Afrika* auseinandergesetzt und nur an einer Stelle sich eines Zitats bedient, dieses aber auch anders umgesetzt als das Original.

4.2. Der Stereotyp *Afrika* in weiteren Werken

Nachdem anhand des Werks *String Quartet No. 1 – White Man Sleeps* die Einbindung des Stereotyps *Afrika* aufgezeigt wurde, soll nun der Blick für die einzelnen Elemente des Stereotyps geschärft werden. Hierbei werden ausschließlich Aspekte einzelner Werke angeführt, die Darstellung besitzt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es ist das Ziel, möglichst breit die Anwendung und Verarbeitung des Stereotyps zu zeigen.

Ein Problem bei der Einteilung in Kategorien ist, dass bestimmte Abschnitte oder Techniken nicht immer eindeutig einem stereotypen Element zuzuordnen sind. Überschneidungen sind zu erwarten und unvermeidbar. Beispielsweise kann ein Pattern eines bestimmten Tanzes inklusive des Instruments verwendet worden sein, das gleichermaßen in die Kategorien *Pattern*, *Instrumentierung* und *Adaption* passen würde. Daher kann es zu einer Doppelnennung kommen, wenn auch versucht worden ist, diese zu verhindern.

Eine Übersicht über die Werke, denen die Beispiele für das Stereotyp entnommen wurden, erhält man in Tab. 4.4. Hierbei sticht das Werk von Reich

⁸⁸ TAYLOR (1995) When we think about music and politics: The case of Kevin Volans, S. 514.

hervor, da es in der Regel nicht zur African art music gezählt wird. Es existieren allerdings einige Indizien, wie beispielsweise die Zeit, die Reich in Ghana verbracht hatte, in der er Inspiration und Bestätigung für seine Komposition fand.

Werk	Information
Drumming	von 1971 Besetzung: Percussion Ensemble & Stimme Struktur: ein Satz Komponist: Steve Reich geboren 1936 in New York City, USA
Fraternity symphonic suite	Besetzung: (sinfonisches) Orchester Struktur: drei Sätze Komponist: George W. K. Dor geboren 1954 in Alavanyo Wudidi, Ghana
Mu Kkubo Ery'Omusaalaba	von 1988–93 Besetzung: Streichquartett Struktur: vier Sätze Komponist: Justinian Tamusuza geboren 1951 in Kibisi, Uganda
Pentanata No. 1	von 1980 Besetzung: Piano Struktur: ein Satz Stichwort: African Pianism Komponist: Kenneth K. A. Kafui geboren 1951 in Hohoe, Ghana
String Quartet No. 1 – White Man Sleeps	von 1986 Besetzung: Streichquartett Struktur: fünf Sätze Komponist: Kevin Volans geboren 1949 in Pietermaritzburg, South Africa

Tabelle 4.4. Quickinfo über Beispielwerke

4.2.1. Struktur

Das Zuordnen des stereotypen Aspekts *Struktur* innerhalb der ausgewählten Werke gestaltet sich nicht ganz einfach. Viele Strukturen können mehrfach belegt sein. Die Auswahl erfolgt kontextabhängig und wurde in den angeführten Einzelfällen jeweils genauer begründet. Ein Bezug kann beispielsweise durch die Aussage bzw. Kontextuierung des Komponisten hergestellt werden. Ein passendes Beispiel hierfür ist das Werk von Kafui.

Pentanata No. 1 — Für die *Pentanata No. 1* können verschiedene Gliederungen herangezogen werden. Beispielsweise erzeugen die *Tempi*-Anweisungen die Vorstellung einer Zweiteilung. Zu Beginn ist *Allegro ma non troppo* ♩ = 120 verzeichnet. Das Tempo ändert sich im 78. Takt mit den Anweisungen *furioso* und *accelerando*, denn hier ereignet sich das von Kafui vorgeschriebene *Dzesidodo*⁸⁹:

The scale used for the »pantanata« must run through a passage somewhere in the piece. This section is what I call »DZESIDODO« or in short »DSDO« – an Ewe word literally meaning »identification«.⁹⁰

In Takt 93 kehrt das Ausgangstempo (*Tempo Primo*) zurück und hier beginnt der zweite Teil.

Eine weitere Einteilung, die dem Stereotyp einer afrikanischen Struktur zugewiesen werden könnte, gibt Kafui selbst mit seiner Definition des Genres *Pentanata*:

The form of the pentanata varies but the basic form of the genres has four sections which include the EXIBITION [sic!] or PRESENTATION, ESTABLISHMENT. [sic!] DEVELOPMENT, AND CLOSURE. CODA ends a pentanata.⁹¹

Die Aufzählung der zu verwendenden Teile ist allerdings nicht ganz eindeutig in dem Zitat. Es werden fünf Begriffe genannt – »exhibition« und »presentation« stehen für denselben Abschnitt, während das Zitat wohl so zu interpretieren ist, dass das »closure« die »coda« enthält, was durch die Analyse später bestärkt wird. Dies lässt sich mithilfe einer Parallele zur Sonatenhauptsatzform präzisieren, da die Begriffe offensichtlich ihr entliehen sind (Exposition, Durchführung, Reprise und Coda). Das würde für eine vierteilige Struktur sprechen.

Die *Exhibition* – sie ist durch das Hauptmotiv zweiteilig angelegt (zweiter Teil circa ab Takt 39) – geht ungefähr bis Takt 63. Darauf erklingt das *Establishment*. Es enthält das *Dsdo*. Das *Development* geht von Takt 93–160.

⁸⁹ Im elektronischen Briefwechsel zwischen K. Kafui und B. Ziech (ZIECH/KAFUI (2014)) wich die Schreibweise des *Dzesidede* bzw. *DSDE* ab.

⁹⁰ KAFUI (2009) A concert featuring the piano work of Kenn K. A. Kafui, S. 8 (Hervorhebungen im Original).

⁹¹ Ebd.

Das Stück endet mit dem *Closure*, das in Takt 161 beginnt. Mit *Coda* kann man die letzten drei Takte des Werks bezeichnen, die wiederum ein Mini-Dsdo enthalten. Dies deckt sich mit der Gliederung des Komponisten im Seminar *Compositional Techniques 2009* an der *University of Ghana* in Accra. Unterstrichen wird die Zwei- wie auch die Vierteilung aufgrund der Taktanzahl der einzelnen Abschnitte. Es entsteht eine ABA'B-Form (vgl. Tab. 4.5), da Exhibition und Development sowie Establishment und Closure jeweils ungefähr gleich viele Takte für sich beanspruchen. Diese allgemeine Anlage nimmt das Blockhafte vorweg, was, wie man an späterer Stelle sehen wird, sich auf der rhythmischen Ebene fortführt.

Takte	1–63	64–92	93–160	161–189
	A	B	A'	B
Abschnitt	Exhibition	Establishment mit Dsdo	Development	Closure mit Coda
Taktanzahl	63	29	68	29

Tabelle 4.5. Gliederung der Pentanata No. 1

Ebenfalls ist das gesamte Werk kreisförmig angelegt. Das *Closure* ist nahezu eine Wiederholung des ersten Teils der Exhibition, ganz im Sinne einer Reprise. Das erste Motiv aus der Exhibition (Takt 1–11) findet sich exakt mit demselben Melodieverlauf in den Takten 161–171 wieder. Nur der letzte Takt wurde mit Akzenten verändert und durch einen weiteren Takt erweitert. Darauf folgt wiederum eine präzise Wiederholung, so entsprechen die Takte 26–38 den Takten 173–185 des *Closures*. Auf diese Weise lenkt Kafui das Stück zu seinem Beginn zurück, belässt es jedoch nicht dabei. Er überführt alles in ein Ende, indem er den 185. Takt verdoppelt, die dreitaktige Coda mit einem sehr kurzen Dsdo anhängt und die dominanten drei Viertel aus dem Hauptmotiv (vgl. Abb. 4.13) als Schlusspunkt setzt.

Für Kafui stellt die Ausführung eines Werks in dieser Struktur ein afrikanisches Element dar, da er als Komponist aus Afrika dieses Genre begründete und seine Inspiration aus der musikalischen Tradition Westafrikas bezog. Dies erreicht er allerdings hauptsächlich mithilfe Entlehnungen aus der westlichen Terminologie.

4.2.2. Pattern

Der Aspekt *Pattern* lässt sich nicht nur im *String Quartet No. 1* von Volans, sondern ebenfalls in anderen Werken finden. Allerdings schlägt sich dieser Aspekt nicht immer in der gleichen Form nieder. Die Komponisten der folgenden Beispiele besitzen unterschiedliche Ansätze in der Verwendung der Patterns. Sie werden nicht nur als Ostinato bzw. repetitives Momentum eingesetzt, sondern können ebenso als Materiallieferant oder strukturierendes Element auftreten.

Allegro ma non troppo

Piano

Abbildung 4.13. Pentanata No. 1, Takt 1–6

Takt	1				5	
rechte Hand	1212	(6)	1212	(2)112	222	6
linke Hand	1212	(6)	1212	(2)112	222	6

Tabelle 4.6. Pentanata No. 1, Takt 1–6 (eine Achtel entspricht einer 1)

Pentanata No. 1 — In dem Werk von Kafui muss davon ausgegangen werden, dass der Kompositionsprozess von einer Patternidee durchwoben war. Denn das ganze Werk kann auf zehn eintaktige (Rhythmik-)Patterns reduziert werden. Um dies offensichtlich zu machen, lohnt es sich, die Partitur mithilfe der Zahlenmethode zu transkribieren. Auf diese Weise wird das Notenbeispiel in Abb. 4.13 zur Tab. 4.6.

Nach der Reduktion des gesamten Werks ist festzuhalten, dass zehn Hauptpatterns in der *Pentanata No. 1* existieren. In Tab. 4.7 wurden die Patterns mit Buchstaben von A bis J versehen und die jeweiligen Verwandten der Hauptpatterns aufgeführt. Die Transkription in Zahlen wurde mit der Achtel als kleinste Einheit angelegt. Abweichung gibt es nur im Takt 131, hier erklingen zwei punktierte Achtel, die jedoch bei der Patternanalyse vernachlässigt wurden, um die Zahlenreihen übersichtlicher zu gestalten.

	A	B	C	D	E
	1212	(2)112	222	6	33
1	(1)32	2112	(2)22	(6)	1113
2	132	11112	42	15	(3)111
3	12111	(2)13	1122		3111
4	(1)212	213	(4)2		321
5	312	(2)1111	(2)4		
6	(1)23	21111	(2)211		
7	123	(1)1112			
	F	G	H	I	J
	114	111111	11121	(5)1	1311
1		(1)11111	(1)1121		
2		11211	1221		

Tabelle 4.7. Pentanata No. 1, Verwandtschaft der Patterns
(eine Achtelnote entspricht einer 1 in der Tabelle)

Hinsichtlich der patterngestützten Struktur existieren noch weitere Besonderheiten in der *Pentanata No. 1*. So findet sich beispielsweise ein zirkulärer Kompositionsansatz in den Takten 133 bis 148. Dort wiederholt sich ein zweitaktiges Pattern (vgl. Abb. 4.23, S. 136) achtmal, wobei das Pattern im Verlauf der Wiederholungen tonal absteigt. Der höchste Ton im ersten Durchgang (Takt 133) ist ein b² und beim Achten ein f², ebenso verhält es sich mit den tiefsten Klängen im unteren System – in Takt 135 ist es ein fis, bis dann im 147. Takt ein cis notiert ist. Auch an anderen Stellen existiert der zirkuläre Kompositionsansatz, allerdings in wesentlich kürzerer Form. In der Regel wird das Pattern meist einmal wiederholt, dann jedoch ohne oder nur mit geringen Abweichungen in der Melodie.⁹²

Mu Kkubo Ery'Omusaalaba — Dieses Stück für Streichquartett – dessen Titel folgendermaßen ins Englische übersetzt werden könnte »On the Way of the Cross«⁹³ – vom Komponisten Tamusuza stellt durch Stereotype einen Bezug zur Musikkultur Ugandas her. Im Vorwort der Partitur beschreibt Tamusuza fünf grundlegende Aspekte des Stereotyps, die in der Musik ihre Verwendung finden: »Pentatonik, Ostinatophrasen und ostinate Rhythmen, fixierte Harmonik und Perkussionismus.«⁹⁴

⁹² Zu sehen in den Takten 53–56, 101–104 oder 114–118, hier mit zwei Wiederholungen.

⁹³ BARZ (2004) *Music in East Africa*, S. 101.

⁹⁴ TAMUSUZA (1996) *Mu Kkubo Ery'Omusaalaba*, Vorwort.

Partitur entnommen. Die vier weiteren Zeilen unterhalb der Buchstabenzeile innerhalb der Grafik entsprechen den vier Streichern in der Reihenfolge: 1. Violine, 2. Violine, Viola und Violoncello. Die Grafik unterliegt folgender Systematik: Die eingefärbten Zellen bilden die Ostinatos ab, wobei dieselbe Färbung demselben Rhythmus entspricht. Leere Zellen sind Takte, in denen Musik spielt, aber nicht als Ostinato. Rot gefärbte Zellen stellen das Thema dar. X sind Pausen.

Rund 35 Prozent⁹⁷ aller Takte und Stimmen sind Ostinatos, was auf deren Stellenwert innerhalb der Komposition hinweist. Wie leicht zu erkennen ist, sind die meisten Phrasen nicht sehr lang, d. h., die Patterns werden nicht oft wiederholt. Allerdings existieren auch längere Phrasen im ganzen Satz, z. B. in den Takten 75 bis 120 (in Abb. 4.14 kurz nach B bis C). Zudem gibt es Phrasen, deren sich wiederholenden Patterns sich aus zwei oder mehr Takten mit jeweils unterschiedlichen Rhythmen zusammensetzen. Als Beispiel hierfür kann man die Phrase in den Takten 17 bis 28 – ab dem A-Marker in der zweiten Violine – nennen, die ein sich zweimal wiederholendes Pattern enthält, bestehend aus vier Takten (1)3332 und zwei (4)62 (vgl. Abb. 4.31, S. 151).

Fraternity symphonic suite — Im ersten und zweiten Satz der *Fraternity symphonic suite* komponierte Dor ebenfalls verstärkt mit Patterns. Dies führte zu einer blockhaften Anlage. In Abb. 4.15 wurden die Blöcke der ersten 92 Takte des ersten Satzes mithilfe einer Rastergrafik und Einfärbung verdeutlicht. Hierbei wurden Blöcke, die sich rhythmisch entsprechen oder zumindest stark ähneln, mit derselben Farbe versehen. Zusätzlich wurde die Zeile *Gl[eicher] Rhythmus* eingefügt, um zu verdeutlichen, welcher Rhythmus im jeweiligen Block vorherrscht. Abschnitte, die schwer zuzuordnen sind, wurden grau eingefärbt. Takte, die nur mit Pausen gefüllt sind, enthalten in dieser Grafik keine Einfärbung oder Kennzeichnung. Zu erkennen sind zwei- und viertaktige Strukturen. Diese finden sich im ganzen Satz und man kann daraus Rückschlüsse auf die Art und Weise, wie Dor sein Werk komponierte, ziehen. Er komponiert in einzelnen Blöcken und reiht diese dann auf. Fließ-

⁹⁷ Das Thema, seine Wiederholungen und Pausen wurden nicht in die Berechnung der Ostinatoprozente einbezogen.

de Übergänge sind nur in ansatzweise vorgesehen. *Borborbor*, der erste Satz, wurde zwar als Sonatenhauptsatzform auf der obersten Ebene angelegt, doch die Struktur auf einer niedrigeren Ebene besteht aus den Patternblöcken. Sie erinnern laut Komponist stark an die strukturelle Anlage im Highlife.⁹⁸

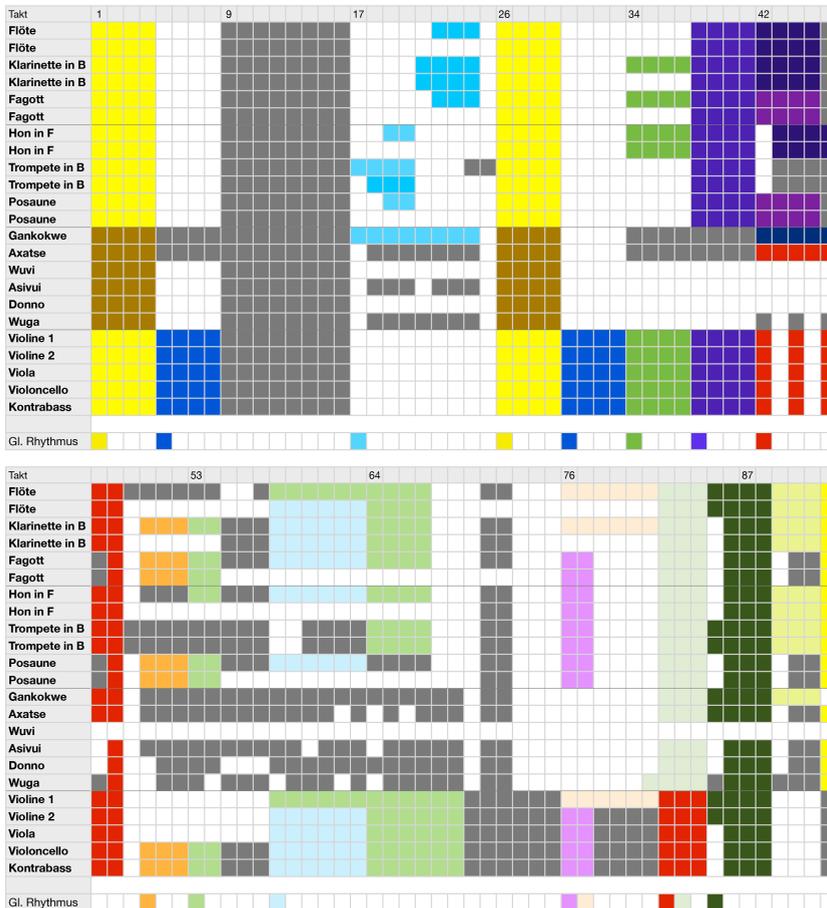


Abbildung 4.15. Fraternity symphonic suite, blockhafte Kompositionsanlage, Takt 1 bis 92 (Eine Zelle entspricht der Länge eines Taktes.)

Auch bei diesem Werk existiert ein prägnantes Motiv. Es zeigt sich in den ersten vier Takten am Anfang des Satzes. Das Motiv 8|2 6|8|2 6 kommt insgesamt sechsmal im Satz vor⁹⁹ und wird von allen Instrumenten verwendet – im Schlagwerk wird es teilweise umspielt. Die Phrase hat Signalwirkung und

⁹⁸ ZIECH und DOR (2011) Elektronischer Briefwechsel zwischen G. Dor und B. Ziech, 9. Mai 2011.

⁹⁹ Das Pattern ist in den Takten 1–4, 26–29, 118–121, 164–167, 202–205 und 227–230 zu finden.

ihre Stimmung verweist durch ihre Akkordfolge (I | (V) II | V | I) ebenfalls auf den Highlife.



Abbildung 4.16. Fraternity symphonic suite, Pattern der *gankokwe* in Takt 1 und 2 im ersten Satz

A	B	C	D	E
8 	26 	22 1111 	62 	242
F	G	H	I	J
2132 	2222 	1111 4 	44 	(2)11211
K	L	M		
332 	1111 1111 	121121 		

Tabelle 4.8. Fraternity symphonic suite, die 13 Patterns im ersten Satz

Da einer der Aspekte des Stereotyps *Afrika* der Rhythmus ist, wurde auch bei diesem Satz die Rhythmik mithilfe der Zahlenmethode analysiert und man erhält nach ihrer Anwendung die Anzahl von 13 unterschiedlichen Patterns, die das kompositorische Material weitgehend bestimmen (vgl. Tab. 4.8). Doch das Ergebnis bleibt divers und eine eindeutige Systematik mit Aussagekraft kann nicht festgestellt werden. Jedoch ist es möglich, einige wichtige Patterns zu benennen. Wie in dem vorherigen Beispiel aufgezeigt, setzt sich das sechsmal wiederkehrende Motiv aus den Patterns A und B zusammen. Weitere stilbildende Patterns sind H – es wird meistens als Steigerungsmoment eingesetzt – und eine Variation von D und E (62 | (2)42, vgl. Abb. 4.16). Diese Kombination von D und E zieht sich durch die Stimme der *gankokwe*. Nicht immer wird das Motiv exakt in dieser Form gespielt, sondern es tritt auch in verwandten Variationen oder fragmentarisch auf. Durch seine ständige Präsenz bildet es allerdings den roten Faden bzw. die Leitstimme. Sie erzeugt eine weitere Brücke zum Borborbor und der Musiktradition in Ghana.

Im zweiten Satz, der eine ABA-Form besitzt, nimmt Dor Bezug zum Tanz *Agbekor* und gibt folgende Hinweise zum verwendeten Material:

Rhythm is the only Ewe element of Section A, both melody and harmony are mainly Western. [...] The melody of Section A is my original creation while Section B is based on a Northern Ewe popular tune.¹⁰⁰

Eines der auffälligsten Ewe-Elemente im zweiten Satz ist die Instrumentierung der Percussion. Sie ändert sich im Vergleich zu den anderen beiden Sätzen, denn der Komponist setzt andere Trommeln ein (vgl. Tab. 4.13, S. 162). Die übrigen Instrumentengruppen werden nicht ausgetauscht. Nun werden drei Trommeln verwendet, die teilweise auch im Tanz *Slow Agbekor*¹⁰¹ vorkommen.¹⁰² So kommen nun *kidi*, *sogo* und *atsimevu* zum Einsatz und mit ihnen bestimmte Patterns.

In Teil A spielt die Stimme der *axatse* eine wichtige Rolle. Der verwendete Rhythmus ist dem Rasselpattern des (*Slow*) *Agbekor* entlehnt. Eine mögliche Variante des Tanzes wurde von Zabana 1997 transkribiert, zu sehen in Tab. 4.9.¹⁰³ Das von Dor verwendete Pattern stimmt fast mit dem Rasselpattern des *Agbekor* überein, der zweite Ton wird allerdings ausgelassen. Dieses Pattern spaltet der Komponist in dessen Mitte in zwei Bruchstücke auf und speist die Glockenstimme des A-Teils mit beiden. Meistens verläuft die Stimme und deren Pattern in der in Tab. 4.9 notierten Abfolge. An einzelnen Stellen existieren leichte Abweichungen. Größere Ausnahmen bilden die Takte 17 und 18 mit jeweils einer Pause sowie das Tremolo in Takt 28. Auch im Teil B des Satzes taucht dieses Pattern auf, allerdings nur sporadisch.

Wenn man nun den Blick auf die *gankokwe* lenkt, fällt ab Takt 9 die starke Glockenmelodie auf – hier erklingt erstmalig das gesamte Orchester im zweiten Satz. Auch jetzt übernimmt Dor die Stimme aus dem Tanz *Agbekor*, diesmal ohne Abweichung, was Rückschlüsse auf den Stellenwert dieser Stimme zulässt. Markant an dem Pattern, zu sehen in Abb. 4.17, ist der tiefe, erste Ton. Zabana notiert das gleiche Pattern in seiner Partitur, allerdings ist es bei ihm aufgrund der Taktart $\frac{12}{8}$ eintaktig.¹⁰⁴

¹⁰⁰ ZIECH und DOR (2011) Elektronischer Briefwechsel zwischen G. Dor und B. Ziech, 7. Juni 2011.

¹⁰¹ Vgl. ZABANA (1997) African Drum Music.

¹⁰² Hörbeispiele für einen langsamen *Agbekor* sind z. B. auf YouTube (siehe Beispiellink in Anhang A.2 *Weblinks*) zu finden.

¹⁰³ ZABANA (1997) African Drum Music, S. 2, Takt 1.

¹⁰⁴ Ebd.

Notiert von	Pattern
Zabana	$\frac{12}{8}$ 
Dor	$\frac{6}{8}$ 

Tabelle 4.9. Fraternity symphonic suite, Patterns des Agbekor der *axatse*



Abbildung 4.17. Fraternity symphonic suite, Teil A, Takt 9–10, Pattern der *gankokwe*

Auch die *kidi* stellt einen Bezug zur Musik Ghanas her, sie erinnert mit ihrem Pattern an das *kidi*-Pattern des Tanzes *Kpanlogo* (vgl. Tab. 4.10), allerdings erhält sie hier einen ganz anderen Gestus durch die vorhandene Taktart. Denn normalerweise wird *Kpanlogo* mit $\frac{4}{4}$ notiert. In Zabanas Transkription des *Agbekor* spielt die *kidi* »Fe go dzi fe go dzi«¹⁰⁵ (bzw. eine Variationen davon), in Tab. 4.10 wurde die Entsprechung notiert. Der Komponist hat also eine Kürzung des Patterns vorgenommen, um vermutlich dem Interlocking zwischen *axatse* und *kidi* mehr Raum zu ermöglichen.

Allgemein lässt sich über die Rhythmik in diesem Teil des zweiten Satzes sagen, dass er von fünf Patterns dominiert wird. Die Patterns der *axatse*, *gankokwe* und *kidi* wurden schon erwähnt. Hinzu kommen die in Abb. 4.18 markierten Pattern. Das Notenbeispiel ist nicht das erste Auftauchen der Patterns, sondern wurde so gewählt, dass die zwei Patterns hintereinander auftreten. Pattern (a) ist durch seine häufige Verwendung auffällig. Pattern (b) kommt dreimal und in fast allen Stimmen gleichzeitig vor. Einige Instrumente, wie beispielsweise die Fagotte in den Takten 13 bis 16, spielen eine reduzierte Variante des Patterns. Ausnahmen sind die percussiven Instrumente, die das Pattern (b) nicht verwenden. Das Pattern besteht hauptsächlich aus einem Wechsel zwischen zwei Achteln und einer Viertel, dabei entsteht ein Spiel mit den Taktschwerpunkten.

Drumming — Mit dem Werk *Drumming* von 1971 liefert Reich eine weiteres Beispiel einer bestimmten Patternverwendung in einem Musikstück. Bei diesem Werk ist ein Hauptmerkmal die Wiederholung. Daher ist die Mechanik, die mit der Abwechslung hervorgerufen wird, von besonderem Interesse.

¹⁰⁵ ZABANA (1997) *African Drum Music*, S. 2, Takt 2.

Tanz	Pattern
Kpanlogo	$\frac{6}{8}$ 7  7 
Agbekor	$\frac{12}{8}$ 7    7   

Tabelle 4.10. Fraternity symphonic suite, unterschiedliche Herleitung des Patterns der *kidi*



Abbildung 4.18. Fraternity symphonic suite, Teil A, Takt 9–16, Stimme der zweiten Flöte mit markierten Patterns (Markierung nicht im Original)

Es können mehrere patternbedingte Arten der Veränderung innerhalb des Werks festgehalten werden:

- Kreuzrhythmik hervorgerufen durch Phasing
- Klangfarbenwechsel durch die unterschiedliche Artikulation gleicher Patterns
 - Verwendung anderer Trommeln und damit anderer Tonhöhen¹⁰⁶
 - Änderung der Anschlagtechnik
 - Hinzufügen weiterer Instrumente, wie beispielsweise der Marimba, oder von Gesang
- sukzessives Auffüllen der Pausen
- Rücknahme von Tönen
- Tempobeschleunigung eines Patterns, was einen fließenden Übergang des Phasing darstellt

Nach Aussage des Komponisten handelt es sich bei der Erzeugung der Kreuzrhythmik um einen »phasing« process«, den er bei der Komposition *It's gon-*

¹⁰⁶ Reich gibt die Anweisung, die verwendeten Trommeln vor der Aufführung auf bestimmte Tonhöhen zu stimmen.

na Rain entdeckte.¹⁰⁷ Im Phasing werden verschiedene Stimmen, die dieselben Patterns spielen, zueinander zeitlich verschoben. Das hat zur Folge, dass der ursprüngliche Startpunkt eines Patterns an eine andere Stelle im Pattern rotiert. Um dies zu verdeutlichen, wurde in Abb. 4.19 der Vorgang grafisch vereinfacht dargestellt.

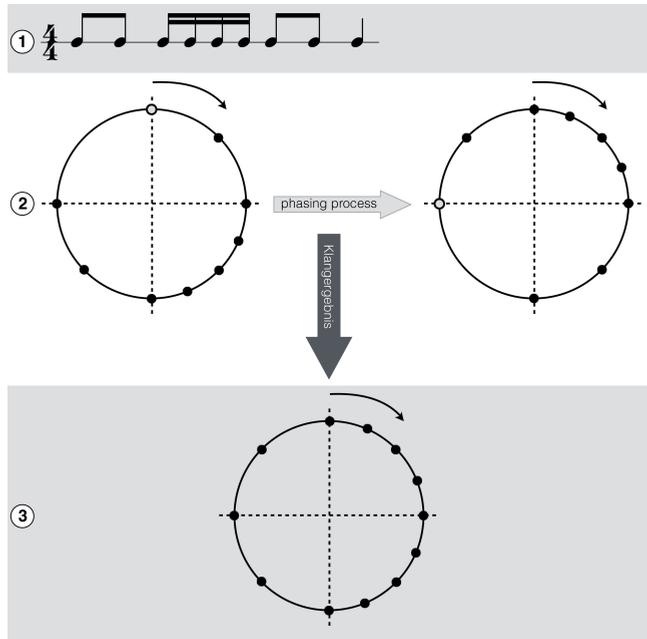


Abbildung 4.19. Grafische Darstellung des *phasing process*

Bei Punkt ① wird das Pattern in herkömmlicher linearer Notation abgebildet. Das Phasing lässt sich jedoch wesentlich besser veranschaulichen, wenn das Pattern als zirkuläre Einheit betrachtet wird – was aufgrund des Wiederholungscharakters möglich ist. Daher wurden bei ② die Töne aus der ①-Notation auf einem Kreis angeordnet¹⁰⁸, wobei »o« im linken Kreis den Patternanfang und im rechten Kreis den ursprünglichen Patternanfang markiert. Die gestrichelten Linien sind Orientierungshilfen, sie weisen den Viertelnotenabstand aus. Nach dem *phasing process* wird aus dem linken das rechte Pattern. Da es sich bei diesem Prozess um eine Beschleunigung handelt, verschiebt sich der ursprüngliche Patternanfang entgegen dem Uhrzeigersinn. Wenn nun beide Patterns, wie bei ③, übereinander gelegt werden, wird das

¹⁰⁷ REICH (2011) *Drumming, Note by the Composer*.

¹⁰⁸ Vgl. ANKU (2000) *Circles and Time*.

Klangergebnis eines Phasing mit zwei Stimmen sichtbar. Ein ähnlicher Effekt wie bei Interlocking entsteht, wobei die Grundkonzeption eines Interlocking different ist. Bei einem Interlocking wird beispielsweise nicht zwingend von gleichen Patterns, die zueinander verschoben sind, ausgegangen.

Für Reich ist nicht nur die Rotation des Phasing wichtig, sondern auch der Prozess, um ein Phasing zu erreichen. Er beschreibt die Technik folgendermaßen:

- (1) the process of gradually substituting notes for rests (or rests for notes) within a constantly repeating rhythmic cycle, (2) the use of the human voice in an instrumental ensemble to precisely imitate the sound of the instruments, (3) gradual but complete changes of timbre while pitch and rhythm remain constant.¹⁰⁹

Es ist also ein Prozess einer ständigen Wandlung, dem das Werk unterworfen wurde. Jedoch ist dabei die ständige Wiederholung ebenso wichtig wie die graduell voranschreitende Veränderung. Die Veränderung soll möglichst unaufdringlich eintreten, z. B. sollen Kreuzrhythmen nicht schlagartig bei einem Taktwechsel vorhanden sein. Es müssen Übergänge existieren, wie noch gezeigt werden wird. Eine Ausnahme bildet das Einführen neuer Instrumente. Diese erscheinen abrupt, fügen sich allerdings ins vorhandene Klangbild ein.

Insgesamt kann man *Drumming* anhand der Instrumentierung in vier Teile gliedern.¹¹⁰ Doch alle Teile bedienen sich eines Basispatterns, welches aus acht Tönen bei zwölf Einheiten auf drei Tonhöhen besteht (siehe Abb. 4.20 bzw. 11221122, in dieser Form findet es sich erstmalig in Takt 15 in der Stimme des *Drummer 1*). Es wird fortlaufend einer Veränderung unterzogen – wie Reich im obigen Zitat unter (1) feststellt –, ohne den eigentlichen Charakter zu verlieren. Der Komponist weist im Vorwort der Partitur selbst auf das Basispattern hin.¹¹¹



Quelle: Reich (2011) Partitur

Abbildung 4.20. Drumming, Basispattern

¹⁰⁹ REICH (2011) *Drumming*, Note by the Composer.

¹¹⁰ KLEIN (2014) *Alexander Zemlinsky – Steve Reich*, S. 138.

¹¹¹ REICH (2011) *Drumming*, Note by the Composer.

Dieses Pattern ist das Zentrum, aus dem die Veränderung erwächst. Die Veränderung geschieht schrittweise, d. h., Reich arbeitet mit »allmähliche[m] Auffüllen [der] zwölf Grundschläge« – zu sehen in den ersten 15 Takten – oder einer sukzessiven Zurückführung der Grundschläge »(wie in [dem] dritten Teil)«. ¹¹²

This pattern undergoes changes of pitch, phase position and timbre, but all the performers play this pattern, or some part of it, throughout the entire piece. ¹¹³

Beim anfänglichen Auffüllen geht der Komponist behutsam vor. Die Veränderung betrifft immer nur eine Stimme und immer nur eine Achtelpause (vgl. Abb. 4.21, die markierte Note füllt die Pause auf im Vergleich zum vorherigen Pattern).

The musical score consists of two systems, each with two staves (Drummer 1 and Drummer 4). The first system shows measures 1-3, and the second system shows measures 4-6. The tempo is marked as $\text{♩} = 132-144$. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 6/4. The pattern consists of notes and rests, with specific notes circled to show the gradual filling of a pause. The notes are marked with 'hard sticks' and 'f' (forte). The pattern is repeated three times, with the number of notes increasing from 2 to 3 to 4.

Quelle: Reich (2011) Partitur

Abbildung 4.21. Drumming, Takt 1 bis 6, sukzessives Auffüllen der Pausen
(Kreismarkierungen nicht im Original)

Zudem wird jedes neue Pattern mehrfach wiederholt, um der Veränderung und ihrer Wirkung auf das Klangbild genügend Raum zu bieten. Die Repe-tition ist wahrscheinlich das stärkste eingesetzte Mittel und beschreibt den Charakter des gesamten Werks am besten. Wobei das Wiederholen der fort-dauernden Veränderung diametral gegenübersteht.

Während der fortlaufenden Veränderung bleibt die Taktlänge wie auch die Geschwindigkeit im Werk konstant. Ausnahmen bilden die Abschnitte, wie

¹¹² KLEIN (2014) Alexander Zemlinsky – Steve Reich, S. 138.

¹¹³ REICH (2011) Drumming, Note by the Composer.

beispielsweise Takt 19, in denen das Tempo für eine einzelne Stimme innerhalb eines einzigen sich wiederholenden Patterns angehoben wird, um eine Phasenverschiebung von einer Viertelnote zu ermöglichen. Mit dieser Tempobeschleunigung entsteht ein markanter, auffallender Effekt, der innerhalb des rhythmisch gleichbleibenden Klangbildes nahezu konträr wirkt. Die Folge dieser Technik ist das Auftreten von Kreuzrhythmen, da sich das Pattern von mindestens einer Stimme um eine Viertelnote verschoben hat. In Abb. 4.22 werden die gleichlaufenden Patterns aus Takt 18 der beiden Stimmen in der ersten Zeile dargestellt. In der zweiten Zeile wird Takt 20 nach der Temposteigerung abgebildet und die Verschiebung der Pattern zueinander ist deutlich sichtbar. Das untere Pattern wurde in der Phase der Beschleunigung (nach Takt 18 mit einem Pfeil gekennzeichnet) immer weiter nach vorne geschoben, da es durch sein höheres Tempo weniger Zeit einnimmt, bis die ursprüngliche 1 auf der elften Position landet. Das Pattern wurde also insgesamt um eine Viertelnote im Verhältnis zum anderen Pattern bzw. Stimme nach vorne verschoben, so erklärt sich die Richtung des Pfeils.

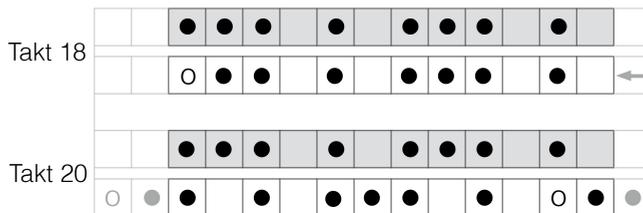


Abbildung 4.22. Drumming, Takt 18 und 20, abstrakte Darstellung der Patternverschiebung (»○« kennzeichnet den ursprünglichen Beginn des Patterns.)

Des Weiteren ist zu bedenken, dass die jeweiligen Patterns nicht nur einmal, sondern eben mehrfach wiederholt werden – in Takt 20 beispielsweise vier bis acht Mal. Somit findet der Zuhörer ausreichend Zeit, sich in die neue Situation hineinzuhören, bevor der nächste Wandel sich vollzieht.

4.2.3. Interlocking

Pentanata No. 1 — Interlocking zählt zu den maßgeblichen Merkmalen der *Pentanata No. 1*. 61 Takte, somit rund 32,3% aller Takte, beinhalten diese Art der Pattern- bzw. Stimmeninteraktion und sind damit eine signifikante

Erscheinung. Andererseits bedeutet das auch, dass sich der Komponist nicht ausschließlich auf diese Interaktion gestützt hat.

Anhand der Takte 137 bis 148 lässt sich die Verwendung von Interlocking besonders gut verdeutlichen. In Abb. 4.23 sieht man mithilfe der nachträglich aufgetragenen Markierung die Verzahnung der beiden Stimmen (linke und rechte Hand) in diesem Abschnitt.

Kafui stellt die beiden Systeme der Partitur einander gegenüber, als seien sie zwei separate Stimmen bzw. Instrumente. Auf diese Weise entsteht die besondere Art des Zusammenspiels, wie man sie z. B. bei Xylophonmusik in West- und Ostafrika¹¹⁴ antreffen kann. Auch Parallelen zu Tänzen aus der Volta-Region in Ghana, der Region, aus der der Komponist stammt, klingen an. In ihnen sind ebenso Patterns zu finden, die sich miteinander verzahnen.¹¹⁵

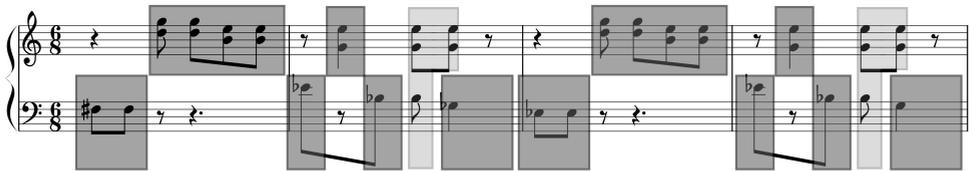


Abbildung 4.23. Pentanata No. 1, Takt 137–140, Interlocking (Markierungen nicht im Original)

Mu Kkubo Ery’Omusaalaba — Mit der Herstellung eines Bezugs zum *amadin-da* oder einem anderen Xylophon aus der Region muss beinahe zwangsläufig die Frage nach Interlocking gestellt werden, da diese Technik tief in der Musik der Kiganda Xylophone verwurzelt ist. Doch eine exzessive Ausprägung im Streichquartett von Tamusuza sucht man vergeblich. Zumindest für den ersten Satz lässt sich sagen, dass eine Verzahnung der Stimmen mit zwei unterschiedlichen Ansätzen umgesetzt wird.

- Auf Ebene der Taktart:

Der Satz verwendet hauptsächlich einen $\frac{6}{8}$ -Takt (94,4%), jedoch wird an drei Stellen die erste Violine dazu aufgefordert, in einem $\frac{2}{4}$ -Takt zu spielen – dies ist in den Takten 13–15, 76–80 und 87–92 zu sehen. Hier-

¹¹⁴ KUBIK (2004) Zum Verstehen afrikanischer Musik, S. 159–161.

¹¹⁵ In Kapitel 4.2.2 *Pattern* wurden Tänze wie der *Slow Agbekor* bereits erwähnt.

Quelle: Tamusuza (1996) Partitur

Abbildung 4.24. Mu Kkubo Ery'Omusaalaba, erster Satz, Takt 13–14, unterschiedliche Taktvorzeichnung in den vier Stimmen



Abbildung 4.25. Modell von Notenlängen, wenn Takte dieselbe Zeit benötigen;
oben: $\frac{2}{4}$ -Takt mit Sechzehntel als kleinste Einheit
unten: $\frac{6}{8}$ -Takt mit Sechzehntel als kleinste Einheit

bei nimmt ein $\frac{2}{4}$ -Takt zeitlich denselben Raum ein wie ein $\frac{6}{8}$ -Takt, wie in Abb. 4.24 zu erkennen ist. Die erste Violine wechselt für wenige Takte aus dem meist vorherrschenden ternären in ein binäres *Feeling*. Dabei wird ein 2:3-Verhältnis erzeugt.¹¹⁶ In einen $\frac{2}{4}$ -Takt passen nur acht Sechzehntel, während in einem $\frac{6}{8}$ -Takt bekanntlich zwölf Sechzehntel Platz finden. Wenn also beide denselben zeitlichen Raum einnehmen, werden die Sechzehntel jeweils in einem anderen Tempo gespielt bzw. die Sechzehntel sind unterschiedlich lang und somit verzahnen sich die Stimmen mit verschiedenem *Feeling*. In Abb. 4.25 wurde mithilfe der roten Markierung das 2:3-Verhältnis grafisch dargestellt. Jeder Block stellt eine Sechzehntel dar, oben im $\frac{2}{4}$ -Takt und unten im $\frac{6}{8}$ -Takt. Das bedeutet, wenn alle Sechzehntel angeschlagen würden, hätte man ein offensichtliches Hervortreten des Interlocking aufgrund der unterschiedlichen

¹¹⁶ Das ist ein Verhältnis, auf das man in der Literatur über *afrikanische* Musiktheorie und -praxis häufig stößt.

Taktvorzeichnungen. In Abb. 4.24 wird dies durch die Rhythmik verschleiert.

- Auf Ebene der Noten:
 - Nicht nur mithilfe einer *Feeling*-Änderung erzeugt Tamusuza eine Verzahnung, sondern es kommt auch in derselben Taktart zu einer solchen. Dieses Interlocking ist nicht so kontinuierlich und befindet sich auch nicht zwischen den meisten einzelnen Noten wie bei der Xylophonmusik, ist aber dennoch daran angelehnt. Bei Tamusuza findet es auf der Ebene der einzelnen Notengruppen statt. Es existieren einige signifikante Stellen, bei denen ein Interlocking zwischen Notengruppen zu sehen ist und die als Beispiele hier aufgelistet sind:¹¹⁷
 - Takt 20 bis 23 zwischen erster und zweiter Violine
 - Takt 23 bis 24 zwischen zweiter Violine und Cello
 - Takt 129 bis 132 zwischen erster und zweiter Violine
 - Takt 187 bis 194 zwischen zweiter Violine, Viola und Cello

Fraternity symphonic suite —Auch im ersten Satz dieses Werks ist Interlocking vorhanden, jedoch nur in wenigen Takten. Zwei deutliche Abschnitte lassen sich identifizieren – sie befinden sich in den Takten 42 bis 47 (innerhalb der Exposition), zu sehen in Abb. 4.26, und den Takten 243 bis 249 (innerhalb der Reprise) an vergleichbaren Stellen. Beiden Abschnitten geht eine Generalpause mit der Länge einer Viertelnote voraus und beide sind, bis auf kleinere Abweichungen, mit denselben Patterns ausgestattet, wenn auch nicht in derselben Tonlage. Prinzipiell wird das Orchester an diesen Stellen in drei Gruppen eingeteilt:

- (a) Instrumente, die nur den *beat* spielen, d. h. die 1 und 2 des Takts
- (b) *off-beat*-betonende Instrumente
- (c) Instrumente, die weder (a) noch (b) zugeordnet werden können

¹¹⁷ Würde es sich auf alle Stimmen gleichzeitig beziehen, könnte man sicherlich auch von *Call-&-Response* sprechen, dies ist hier jedoch nicht der Fall.

Die *beats*, wie auch *off-beats*, bestehen immer aus einer Achtelnote und einer Achtelpause bzw. Achtelpause und Achtelnote. Dies erhöht die Präzision im Klang und lässt das Interlocking deutlicher hervortreten. Längere Notenwerte würden sich überlagern und das Interlocking undeutlicher machen. Wie in Abb. 4.26 zu sehen ist, zählen Fagotte, Posaunen und *axatse* zur Kategorie (a) und werden von den Flöten, Streichern und *wuga* weitgehend unterstützt. Die *Gegengruppe* (b) setzt sich aus den Klarinetten, Hörnern, Trompeten und der Gankokwe zusammen. *wuvi*, *asivui* und *donno* schweigen. Es existieren Takte, bei denen der Ton in der jeweiligen Stimme in der ersten Takthälfte ausgelassen wird, z. B. in Takt 44. Jedes Mal, wenn das passiert, füllen die *axatse* und die beiden Violinen die Lücke mit vier Sechszehnteln und einer Achtel, um die Verzahnung aufrechtzuerhalten.

42

Flöte *f* *ff*

Flöte *f* *ff*

B Klarinette *f* *ff*

B Klarinette *f* *ff*

Fagott *f* *ff*

Fagott *f* *ff*

Horn in F *f* *ff*

Horn in F *f* *ff*

B Trompete *f* *ff*

B Trompete *f* *ff*

Posaune *f* *ff*

Posaune *f* *ff*

Gankokwe *mf* *f*

Axatse *mf* *f*

Wuvi

Asivui *f*

Donno *f*

Wuga *mf* *f*

Violine *f* *ff*

Violine *f* *ff*

Viola *div. pizz.* *f* *ff* *arco*

Violoncello *f* *ff* *arco*

Kontrabass *f* *ff*

Abbildung 4.26. Fraternity symphonic suite, Interlocking im ersten Satz, Takt 42–48

4.2.4. Call-&-Response

Pentanata No. 1 — Die Unterteilung aus Tab. 4.5 in *Exhibition*, *Establishment*, *Development* und *Closure* lässt sich u. a. vornehmen, da jeder Abschnitt deutlich durch ein mehrteiliges Hauptmotiv gekennzeichnet ist. Wie in Abb. 4.27 und Tab. 4.11 zu sehen ist, nimmt das gesamte Hauptmotiv elf Takte ein. Der erste Teil besteht aus dem zweitaktigen Call, der nur beim *Development* ausgelassen wird. Gefolgt wird es von dem Kernmotiv bzw. der Response – der wichtigsten Melodie im Werk. Der zweite Teil, sofern vorhanden, ist wiederum eine Reaktion auf den ersten. Er bedient sich am Material des ersten Motivteils. Beispielsweise wird das Material der Takte 3 bis 5 der linken Hand aufgegriffen und am Ende in derselben Hand wiederholt (Takt 9 bis 11, orange markiert). Des Weiteren sind die drei Viertel (blau markiert) im Verbund nicht nur markant vertreten, sondern bilden auch ein weiteres strukturierendes Mittel für das Hauptmotiv, da sie – wenn man vom Call absieht – das gesamte Motiv in drei Abschnitte mit jeweils drei Takten unterteilen.

Allegro ma non troppo

Piano

Abbildung 4.27. Pentanata No. 1, Takt 1–11, Hauptmotiv
(farbige Hervorhebung nicht im Original)

Takt	1			5		
rechte Hand	1212	(6)	1212	(2)112	222	6
linke Hand	1212	(6)	1212	(2)112	222	6
Takt	7			10		
rechte Hand	(1)32	1212	(2) 22	2112	2112	1212
linke Hand	1212	222	1212	(2)112	222	1212

Tabelle 4.11. Pentanata No. 1, Takt 1–12, Hauptmotiv (eine Achtel entspricht einer 1)

Mit der Reaktion – der Response – aus dem Hauptmotiv experimentiert der Komponist beispielsweise in den Takten 124 bis 131. Hier spielt die rechte Hand die Response, während die linke Hand zur selben Zeit die Response als Krebs präsentiert. In den folgenden vier Takten werden dann die Rollen getauscht, d. h., die linke Hand erhält die Response und die rechte den Krebs.

Aus dem Hauptmotiv entnimmt Kafui den Call-&-Response und verwendet ihn nicht nur als Material, sondern auch als Anker bzw. Fixpunkt, d. h., er fügt andere Patterns und Ideen dazwischen ein. Spannend ist dabei, dass der Call, der im Verlauf des Stücks häufig in variierenden Versionen auftritt, eine öffnende, aber auch gleichzeitig schließende Wendung sein kann. Die Abgrenzung zwischen zwei Teilen ist somit nicht eindeutig, je nachdem ob man den Call als Schlusswendung interpretiert oder nicht. Das Establishment kann somit entweder im 62. Takt inklusive Call oder aber im 64. Takt ohne Call beginnen. Es ist davon auszugehen, dass der Call zu beiden Teilen gehört und für beide Teile seine Funktion erfüllt. Es lässt sich eine Parallele zur ghanaischen Percussionmusik herstellen. In dieser gibt es unter anderem musikalische Signale, die einen anderen Abschnitt einleiten, jedoch oft melodisch und rhythmisch in beiden Abschnitten verortet sind.

Fraternity symphonic suite — Im ersten Satz existiert trotz starkem Fokus auf Rhythmus nur eine Stelle, bei der sich ein Call-&-Response des (fast) gesamten Orchesters feststellen lässt, wenn auch in umgekehrter Reihenfolge. Üblicherweise wird der Call von wenigen Instrumenten gespielt und die Response von den verbleibenden. In den vier Takten (Takt 147–150) stellt Dor das Orchester einem Fagott und den Posaunen gegenüber. Dies ist in Abb. 4.28 zu sehen, wobei die blauen Zellen den Noten entsprechen. Auch dieser Abschnitt ist wieder ein Verweis auf den *Borborbor*, bei dem der Bläser – in diesem Fall durch das Fagott und die Posaunen ersetzt – seinen Teil für den Tanz beiträgt. Zusätzlich lässt sich der kompositorische Umgang mit Rhythmus deutlich nachvollziehen. So wandert die Note nach der 1 des jeweiligen Takts bei jeder Wiederholung um eine Sechszehntel weiter (in Abb. 4.28 mit Pfeilen oberhalb der Grafik verdeutlicht). Diese Art der Variation öffnet einen Spannungsbogen, der in Takt 150 aufgelöst wird, was nicht untypisch bei Trommelmusik aus Ghana ist.

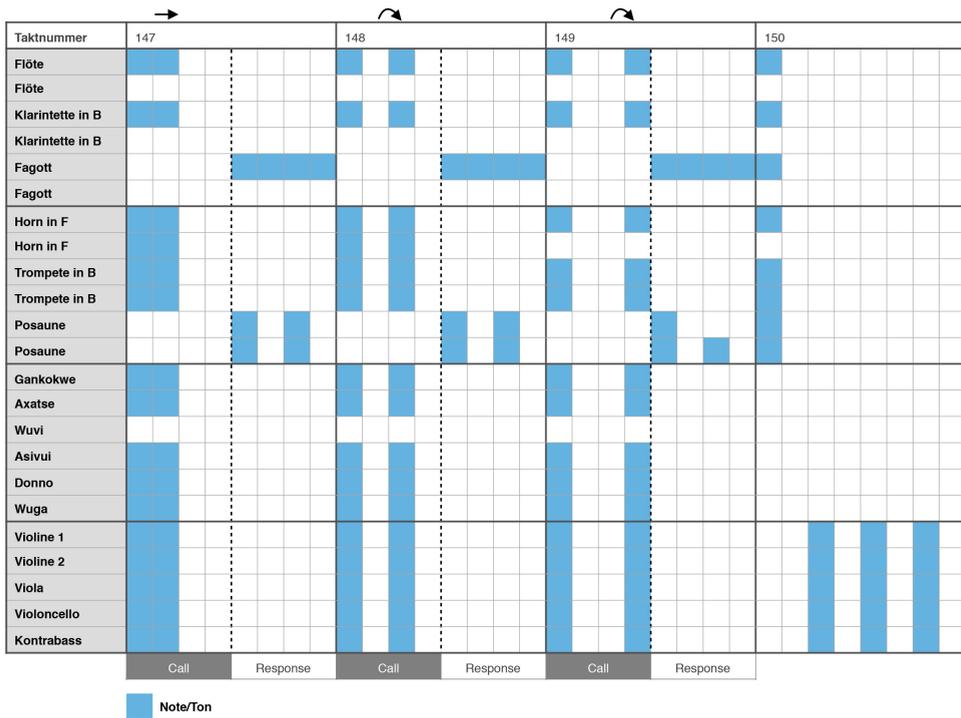


Abbildung 4.28. Fraternity symphonic suite, Call-&-Response im ersten Satz, Takt 147 bis 150 (Eine Zelle entspricht der Länge einer Sechzehntelnote.)

Auch im zweiten Satz forciert der Komponist ein Call-&-Response, jedoch verwendet er eine etwas andere Herangehensweise. Zwei Aspekte können aus Abb. 4.29 – eine Zelle entspricht einem Takt – herausgelesen werden: Zunächst fällt die extreme Rücknahme der Percussion auf. Wenn sie erklingt, werden hauptsächlich *gankokwe* und *axatse* eingesetzt. Hierbei stellt sich fast die Frage, warum der Komponist für diesen Satz andere Trommeln als im vorherigen Satz vorschreibt. Die Percussion, wenn auch spärlich verwendet, ist die Brücke zur Musiktradition. Trotz der Rücknahme der Percussion findet sich im Teil B ein Call-&-Response, worauf auch der Komponist hinweist:

In this section, call-and-response formal elements are strong in terms of how I use the instruments. At times a single instrument simulates the role of the lead singer, while a trio or quartet at other times serve

as a team that plays *call* phrases that are responded to by the whole orchestra or all strings, or winds as the *chorus*.¹¹⁸

In der Übersicht zeigt sich dieser Ansatz deutlich. Während die Stellen des Calls viel Weißraum aufweisen, treten die Responses blockartig hervor – oft in Verbindung mit dem Thema. Ein Beispiel für die Umsetzung sieht man ab Takt 114. Zunächst rufen die Klarinetten und Violinen mit einem diatonisch aufsteigenden Lauf – zweite Klarinette und ersten Violine haben stets einen Terzabstand zur ersten Klarinette und zweiten Violine –, worauf das Orchester mit Variationen des Themas antwortet. Es folgt erneut ein Call, der nur von der ersten Flöte ausgeführt wird. Auch hierauf kommt eine Antwort.

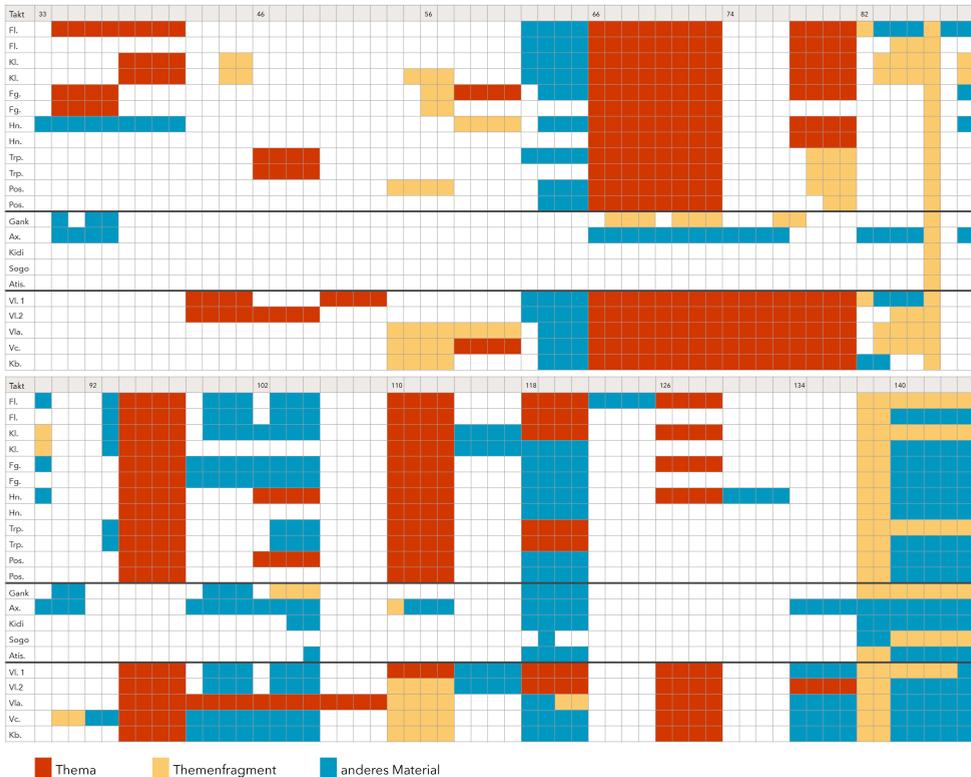


Abbildung 4.29. Fraternity symphonic suite, 2. Satz, Teil B, Überblick

¹¹⁸ ZIECH und DOR (2011) Elektronischer Briefwechsel zwischen G. Dor und B. Ziech, 7. Juni 2011.

4.2.5. Adaption traditioneller bzw. regionaler Musik

Die Bezugnahme zur traditionellen bzw. regionalen Musik ist im Kontext von African art music häufig anzutreffen. Eine Adaption traditioneller Musik kann auf verschiedene Arten in eine Komposition einfließen. So kann sie aktiv durch die Hereinnahme von *typischen* Instrumenten unterstützt werden. Eine subtilere Annäherung besteht in der Anlehnung an Skalen, Melodien oder Spieltechniken traditioneller bzw. regionaler Musik.

Sowande beispielsweise lässt, wie Sadoh im Jahr 2007 nachweisen konnte, nigerianische Melodien in seine Werke *Oyigiyigi*, *Obangiji*, *K'a Mura*, *Jesu Olugbala* und *Prayer* einfließen.¹¹⁹ Aber auch Imitation als stilistisches Mittel findet man u. a. bei dem nigerianischen Komponisten Uzoigwe. Sadoh schreibt dazu:

[...] he manipulates Western instruments to evoke African traditional music instruments. For example, Uzoigwe adopts Western flute to imitate the Igbo local flute, *oja*, and the bassoon to imitate the Yoruba talking drum (*iyaalu*) in *Oja*.¹²⁰

Weiter führt Sadoh aus, dass Uzoigwe auch in seinem Werk *Ritual Procession* die Holzbläser einsetzt, um »Nigerian traditional musical instruments« zu imitieren.¹²¹

Pentanata No. 1 — Die Verwendung von pentatonischen Skalen in dem Werk ist ein weiterer stereotypischer Ansatz von Kafui. Der Komponist verweist schon mit der Namensgebung des Genres auf die Verwendung von mindestens einer Pentatonik oder zumindest den Habitus einer Pentatonik:

These two Pentanatas are very unique. Two different pentatonic scales have been put together in composing them. When the two scales are put together as one scale, a heptatonic scale emerges, but, I look at the ascending form of the scale as one whole pentatonic scale and the descending order as another, and I follow them modally in the work. This combination of two pentatonic scales in a work is what I call *Fli*

¹¹⁹ SADOH (2007a) Intercultural Dimensions in Ayo Bankole's Music, S. 88.

¹²⁰ SADOH (2007b) Joshua Uzoigwe, S. 102.

¹²¹ Ebd., S. 103.

eve deka abbreviated to *FED* – three Ewe words literally meaning *two in one line*.¹²²

In seiner Äußerung bezieht sich Kafui mit »These two Pentanatas«¹²³ auf seine beiden bisher komponierten Werke *Pentanata No. 1* und *Pentanata No. 2*. Dabei scheint ihm nicht das Ergebnis der Vermischung von Bedeutung zu sein – eine heptatonische Skala –, sondern das Entscheidende für ihn ist die Entstehung des Tonmaterials durch die Vermischung. Hier zeigt sich der Bezug zur Musiktradition Ghanas, insbesondere zum *gyil*¹²⁴.

Die Coda und das DSDO der *Pentanata No. 1* suggerieren eine aufsteigende Pentatonik mit den Tönen b c d f g (deutlich zu sehen in den Takten 81–92) und eine absteigende Fünftonskala b a g es d (zu sehen in Takt 86/87).

[T]he picking up of the ascending scale by shifting to 4ths below (mm 82–85), and 5ths above in the descending scale (mm 86–90) at a fast tempo, prevents monotony and makes an interesting listening.¹²⁵

Die tonalen Zentren bilden die Töne b und g. Für die Anwendung zweier Skalen und oft auftretender Oktavparallelen spricht die lokale Musiktradition des Xylophons in Westafrika, wie das ghanaische *gyil* oder das burkinische *balafon*¹²⁶. In diesen Traditionen treten häufig pentatonische Skalen wie Oktavparallelen¹²⁷ – begünstigt durch die Spieltechnik mit zwei Schlegeln pro Musiker – auf, dabei können mehrere Xylophone im selben Tanz eingesetzt werden. Es kann ebenso vorkommen, dass zwei Instrumente eingesetzt werden, die jeweils sehr ähnliche Skalen verwenden, wobei das eine etwas höher (*weiblich*¹²⁸) als das andere (*männlich*) klingt. Mit der Gewichtung auf g ließe

¹²² ZIECH und KAFUI (2014) Composers Statement – elektronischer Briefwechsel zwischen K. Kafui und B. Ziech.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ WIGGINS und KOBOM (1992) *Xylophone Music from Ghana*, S. 1.

¹²⁵ ZIECH und KAFUI (2014) Composers Statement – elektronischer Briefwechsel zwischen K. Kafui und B. Ziech.

¹²⁶ EGGER und HÉMA (2006) *Die Stimme des Balafon*, S. 5.

¹²⁷ Vgl. WIGGINS und KOBOM (1992) *Xylophone Music from Ghana*; EGGER und HÉMA (2006) *Die Stimme des Balafon*.

¹²⁸ In diesem Kontext wird meist das Instrument mit der höheren Skala, im Vergleich zum anderen Instrument, als *weiblich* bezeichnet, während dem anderen *männlich* zugeschrieben wird. Hierbei werden den Instrumenten keine Charakterzüge von Geschlechtern zugeschrieben. Es handelt sich ausschließlich um Bezeichnungen zur Differenzierung zwischen den beiden Skalen bzw. Instrumenten.

sich aus dem Tonmaterial auch eine heptatonische Skala g-moll interpretieren, die als natürliche Tonleiter die Töne g a b c d e f enthält, doch die Traditionsparallele spricht für eine Verwendung der oben genannten Pentatoniken.

Des Weiteren ergänzt Kafui in seinem Briefwechsel mit dem Autor auf die Frage nach einer horizontalen oder vertikalen Organisation:

The disposition of the tonal sonorities is ordered in linear and vertical structures. The linear progressions in the right hand, work within a pitch location at B flat, a minor 7th above concert »C«. Even though attention was focused on secunda, quarta, quinta and octava spellings of the vertical structures, as depicting the *Anlo Ewe* pentatonic tradition, tertian possibilities could not be entirely escaped.¹²⁹

Die Adaption besteht somit nicht nur auf horizontaler, sondern auch auf vertikaler Ebene.

Mu Kkubo Ery'Omusaalaba — Die Verbindungen des Werks, insbesondere des ersten Satzes *Ekitundu Ekisooka*, zur ugandischen Musikkultur hat Barz in seinem Buch *Music in East Africa*, auch mithilfe von Einspielungen auf der beigelegten CD¹³⁰, gut herausgearbeitet. Hierfür hat er vier Elemente hervorgehoben, die ihm wichtig erschienen und die in besonderem Maße die Bezüge zur Musiktradition der »Baganda people of Buganda in central Uganda«¹³¹ aufzeigen. Die vier Elemente *Basic Tenets of Kiganda Traditional Music*, *Issue of Timbre, Drumming* und *Issue of Interlocking Patterns*¹³² überschneiden sich in ihrer Bedeutung mit den von Tamusuza im Vorwort der Partitur genannten Begriffen¹³³ und legen zugleich die enge Verbindung zur Musiktradition offen.

Der erste Satz von *Mu Kkubo Ery'Omusaalaba* besitzt einen starken Bezug zur traditionellen Kiganda Musik. In Tamusuzas Heimat, der Region des Königreichs Buganda, hatte der königliche Hof von Buganda einen enormen

¹²⁹ ZIECH und KAFUI (2014) Composers Statement – elektronischer Briefwechsel zwischen K. Kafui und B. Ziech.

¹³⁰ Die vorliegende Arbeit kann leider aus rechtlichen Gründen diese Aufnahmen nicht enthalten.

¹³¹ BARZ (2004) *Music in East Africa*, S. 101, nach Barz: Buganda = Central Ugandan kingdom; Baganda = The people of Buganda; Kiganda = Adjectival form of Baganda.

¹³² Ebd., S. 102 ff.

¹³³ Vgl. TAMUSUZA (1996) *Mu Kkubo Ery'Omusaalaba*, Vorwort.

Einfluss auf die lokale Musik. »[T]he music of the Buganda royal courts has long been inseparable from everyday traditional musical performances of the Baganda people.«¹³⁴ Unter den vielen Instrumenten und Ensembles, die am Hof für den *kabaka* (König) gespielt wurden, sind das *akadinda* (»17-key xylophone«) und das *amadinda* bzw. *entaala* (»12-key xylophone«)¹³⁵ für die vorliegende Betrachtung von *Mu Kkubo Ery 'Omusaalaba* besonders interessant. So sollen laut Barz im Werk von Tamusuza Anlehnungen an diese Instrumente wie auch insgesamt an die Ästhetik der Kiganda Musik enthalten sein.¹³⁶

Bezugnahmen zwischen der ugandischen Xylophontheorie und -praxis finden sich in Tamusuzas Komposition an prominenten Stellen und liefern wichtige Hinweise für Tamusuzas Inspiration im Kompositionsprozess. Im ersten Band seines Buchs *Theory of African Music* beschreibt Kubik die Xylophone – *amadinda* und *akadinda* –, deren Bedienung und Kontexte.¹³⁷ Beide Instrumente schöpfen ihren Klangvorrat jeweils aus einer Fünftonskala. Die Skalen sind nicht identisch und können sich in ihrer exakten Tonhöhe auch innerhalb eines Instrumententyps leicht unterscheiden, ohne den fünftönigen Charakter zu verlieren.¹³⁸ Die exakten Tonhöhen sind deshalb für diese Arbeit aus zweierlei Sicht nicht interessant. Zum einen existiert unter den Instrumenten eine Diversität, die es unmöglich macht, *eine* allgemeine Tonskala zu definieren. Zum anderen stimmen die gemessenen Töne nicht mit dem Tonsystem überein, welches Tamusuza in seinem Streichquartett verwendet. Von Interesse sind allerdings die Zusammensetzung der einzelnen Stimmen und die Melodieführung in den von Kubik analysierten Stücken.

Das *amadinda* wird in der Regel von drei Musikern gleichzeitig gespielt. Hierbei sitzt ein Spieler (A) auf der einen Seite, während ein Spieler (B) ihm direkt gegenüber und der Dritte (C) an den zwei höchsten Klangplatten sitzt. Die Musiker A und B verwenden dieselben Platten – insgesamt spielen sie auf zehn Klangplatten, fünf mit der linken Hand und fünf werden mit der rechten Hand angeschlagen–, allerdings schlagen sie diese alternierend an und

¹³⁴ BARZ (2004) *Music in East Africa*, S. 102.

¹³⁵ KUBIK (2010a) *Theory of African Music*, S. 51, 62 f.

¹³⁶ BARZ (2004) *Music in East Africa*, S. 102.

¹³⁷ Zur Xylophonmusik Ugandas siehe auch die ausführlichen Abschnitte in Kubiks Buch *Theory of African Music*, Bd. 1 (2010).

¹³⁸ KUBIK (2010a) *Theory of African Music*, S. 56.

verzahnen sich auf diese Weise.¹³⁹ Musiker C erhält eine Schlüsselrolle: Er spielt nur zwei Platten. Diese schlägt er an, sobald einer der anderen Musiker den gleichen Ton tiefer auf einer der beiden tiefsten Klangplatten spielt.¹⁴⁰ Zumindest beim *amadinda* geht Kubik davon aus, dass die Werke zunächst mit der Harfe *ennanga* komponiert und dann auf das Xylophon übertragen wurden.¹⁴¹

Das *akadinda* kann von bis zu fünf Musikern gleichzeitig bedient werden. Drei Spieler (B1, B2 und B3) sitzen auf der einen Seite, die restlichen beiden (A1 und A2) auf der gegenüberliegenden Seite. Die A-Spieler geben die Melodie vor und die B-Spieler füllen den Raum zwischen zwei Schlägen der A-Spieler mit zwei Tönen auf.¹⁴²

Bei beiden Xylophontypen ist keine Variation im Sinne von Tonänderungen erlaubt. Ein Grund dafür könnte das enorm hohe Tempo sein, in dem die Musik aufgeführt wird und dass die Musiker ihre Stimmen ineinander fügen müssen. Variationsmöglichkeiten ergeben sich durch Akzentuierung einzelner Töne oder Tongruppen.¹⁴³ Dieses Element hat Tamusuza nur bruchstückhaft übernommen.

Neben den genannten Xylophonen ist auch die *endingidi* – eine »tubefiddle«¹⁴⁴ – ein Instrument, das beim Kompositionsprozess von Tamusuza eine Rolle spielt. Die *endingidi* ist ein Chordophon mit nur einer Saite, die mit einem Bogen gespielt wird. Wenn die *endingidi* ein anderes Instrument begleiten soll, wird die Stimmung der Fiedel angepasst. Generell verwendet die *endingidi* eine fünftönige Skala:¹⁴⁵

Ornamentation – or the elaboration on a given melodic idea – is extremely important in Ugandan music. In most Uganda musics there is an expectation that music will *always* be developed within performance. Melodies are considered boring if fresh, new ideas are not continually added into performance.¹⁴⁶

¹³⁹ KUBIK (2010a) Theory of African Music, S. 60 f.

¹⁴⁰ Ebd., S. 69.

¹⁴¹ Ebd., S. 284.

¹⁴² Ebd., S. 62 f., 69, 73.

¹⁴³ Ebd., S. 68.

¹⁴⁴ BARZ (2004) Music in East Africa, S. 81.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd., S. 82.

Das ist ein gravierender Unterschied zur Xylophonmusik, die oben angeführt wurde, und liefert eine Erklärung für den andauernden Progress im ersten Satz von *Mu Kkubo Ery'Omusaalaba*, der mit dem *amadina* oder *akadinda* nicht zu erklären wäre.

»The issue of timbre is clearly highlighted in many parts of Tamusuza's string quartet.«¹⁴⁷ In *Ekitundu Ekisooka* wird eine Fünftonskala (G A H d e) verwendet. Kombiniert wird sie mit häufig auftretenden Oktavparallelen (eine Oktave besteht bei einem fünftönig angelegten Xylophon aus sechs Klangplatten). Typisch für diese Xylophonmusik, aber auch insgesamt südugandische Musik, sind die 6-Parallelen, welche im Streichquartett einer Oktave entsprechen.¹⁴⁸ Zu finden sind die Parallelen beispielsweise schon in den Takten 1 bis 4, dort verlaufen die Stimmen der ersten Violine und des Cellos nicht nur in einem Oktavabstand zueinander, sondern auch die Melodie- und Rhythmusführung sind gleich (vgl. Abb. 4.30). Das ist ein erster Verweis auf die ugandische Tradition.

♩ = 90 Sempre senza vibrato

Quelle: Tamusuza (1996) Partitur

Abbildung 4.30. *Mu Kkubo Ery'Omusaalaba*, 1. Satz, Takt 1–4, für Musik in Uganda typische Parallelen und Imitation der *endingidi*

Des Weiteren führt Tamusuza percussive Klänge in die Musik ein. Zum ersten Mal gibt es ab dem 17. Takt die Anweisung »play on body of the violin with a relaxed hand«¹⁴⁹, hier für die zweite Violine. Dies addiert eine hölzerne Klangfarbe zu dem vorherigen reinen Streicherklang, der durch den Resonanzkörper der Violine eine relativ tiefe Note enthält. Daher erzeugt diese

¹⁴⁷ BARZ (2004) *Music in East Africa*, S.102.

¹⁴⁸ KUBIK (2010a) *Theory of African Music*, S. 58.

¹⁴⁹ TAMUSUZA (1996) *Mu Kkubo Ery'Omusaalaba*, S. 2.

Spieltechnik eine Annäherung nicht nur an den hölzernen Anschlag des Xylophonspiels (auch die Maracas in späteren Teilen rufen einen ähnlichen Effekt hervor), sondern es entsteht zugleich eine Imitation ugandischer Trommeln. So zeigt Barz in einem Klangbeispiel eine regional bekannte Trommelmelodie, die bei der königlichen Kiganda Tanzmusik – dem *Baakisima* – eingesetzt wird¹⁵⁰ und in ähnlicher Weise im Rhythmus der percussiv gespielten Violine zu finden ist (siehe Abb. 4.31).



Quelle: Tamusuza (1996) Partitur

Abbildung 4.31. Mu Kkubo Ery'Omusaalaba, 1. Satz, Takt 17–22, Ausschnitt. Der Resonanzkörper der zweiten Violine soll mit der Hand geschlagen werden.

Auch findet sich in den ersten Takten eine Anlehnung an die *endingidi*. So schreibt Barz:

This subtle timbre is produced by the marking *sul ponticello*, an indication instructing the string quartet players to place their bow close to the bridge of their instruments. This creative technique evokes the raspy sound of the *endingidi*.¹⁵¹

Die Anweisung *sul ponticello* findet sich direkt am Anfang im ersten Takt des Werks, wie in Abb. 4.30 zu sehen ist. Der Klang wird durch die Nähe zum Steg eingefärbt und es kommt zu einer Annäherung an die einsaitige Fiedel, wenn auch das Tempo des Streichquartetts weit unter dem der Fiedel liegt. Der Eindruck einer Bezugnahme zur Fidel verstärkt sich ab dem fünften Takt mit dem hohen oktavierten d in der ersten Violine noch. Für den Hörer scheint die Violine in ihrer Linienführung extrem zu springen, da sich der Klang der Violinen durch Interlocking vermengt, was jedoch nicht der Fall ist.

Fraternity symphonic suite — Inhaltlich als auch klanglich, durch die Wahl des Schlagwerks, wird laut Komponist im ersten Satz auf die Musikstile *Bor-*

¹⁵⁰ BARZ (2004) *Music in East Africa*, S. 104 f.

¹⁵¹ Ebd., S.104.

borbor und *Highlife* Bezug genommen.¹⁵² So beschreibt er seine Verknüpfung in fünf Punkten:

[H]ow did I use these pre-compositional resources and what is African about the movement?

1. The general conception of the movement within the framework of this genre
2. The drum rhythmic motives I used for the percussion, although they reechoed rhythms of the melo-harmonic instruments.
3. I have mentioned the song, which I developed mostly in the development. Though an orchestral piece, many Ewes who know the songs will remember how the lyrics invoke the period during which many Ghanaian drifted to Nigeria to seek their economic fortunes in an oil-boomed country, ca late 70s-early 90s. As many *borborbor* songs, the song is very topical and talks about the dangers of a man leaving a beautiful girl behind, though with his mother, and going to Agege alone the sake of money.
4. In the transition, I have used a rhythmic motif often associated with the rattle and the bell or clave in *highlife*. While the rattle plays sixteenth notes on the first quarter note beat, the bell answers by playing off-beat eight notes with preceding eighth beat rests. This is the rhythm that the instruments used as they transition from the first to the second subject.
5. The trumpet plays the role of the bugle in the piece by playing partials-arpeggiated chords in dynamic rhythmic motives characteristic of the *borborbor* dance. In the piece, I have used the trumpet partly as like with a fanfare effect that accentuates the vitality of the music.¹⁵³

Die erwähnten Musikstile finden in der Komposition dabei besondere Beachtung. Beim *Highlife* handelt es sich um einen Stil, der der populären Musik zugeordnet wird. Dieser Musikstil trat seit circa 1920 in der Region der ehemaligen Goldküste in Erscheinung und verbreitete sich von dort über Westafrika.¹⁵⁴ So schreibt Bender, sich auf die Aussage von Collins beziehend, dass es drei Hauptkategorien von Bands dieser Jahre gab:

¹⁵² ZIECH und DOR (2011) Elektronischer Briefwechsel zwischen G. Dor und B. Ziech, 31. Mai 2011.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ BENDER (1991) *Sweet mother*, S. 77 f.

1. Brass bands – at first exclusively military bands affiliated with coastal fortresses – spread farther inland. Traditional melodies and rhythms supplemented the original military music, [...]
2. The second type of band consisted of acoustic guitar bands common among the Akan people, which included singing, guitars, drums, claves, and sometimes the *aprempremma*, a large type of hand piano. It is important to understand that the guitar was a successor to traditional stringed instruments like the *seprewa* or Akan lute.
3. Large urban dance bands formed the third group, performing the contemporary Western repertory of dance music – fox trot, waltz, quickstep, etc. – alongside Highlife. Since these bands performed for the colonial upper class, the »high ups«, they supplied the background for the term »Highlife«.¹⁵⁵

Benders Ausführungen zum Highlife zeigen deutlich auf, dass bereits mit dessen Aufkommen sowohl lokale als auch europäische Musiktraditionen für den Musikstil verantwortlich waren. So fanden mit dem Aufkommen des Highlife Instrumente aus Europa, wie beispielsweise die Gitarre oder Blasinstrumente, den Weg in den Musikalltag von Westafrika. Hinzu kam die Beeinflussung durch den Borborbor, den Collins in seinem Artikel *Ghanaian Highlife* erwähnt.¹⁵⁶ Die im Highlife entstandene Synthese des Gebrauchs europäischer und westafrikanischer Instrumente kann Dor daher für sein Stück nutzen und sowohl den Borborbor als auch den Highlife in den ersten Satz einfließen lassen.

Der *Borborbor* ist laut Dor ein »Northern Ewe dance genre«¹⁵⁷ und wird somit von ihm einer bestimmten Ethnie zugeordnet, im Gegensatz zum Highlife. Verstärkt wird der Eindruck durch seine folgende Aussage:

Borborbor is an interculturally eclectic genre that involves African dance drumming rhythms, hymn-like songs, and military influence in terms of march and the use of the bugle. Also, Borborbor may be viewed as a localized highlife of the Ewe in terms of rhythm.¹⁵⁸

¹⁵⁵ BENDER (1991) *Sweet mother*, S. 77 f.

¹⁵⁶ COLLINS (1976) *Ghanaian Highlife*, S. 66.

¹⁵⁷ ZIECH und DOR (2011) Elektronischer Briefwechsel zwischen G. Dor und B. Ziech, 9. Mai 2011.

¹⁵⁸ Ebd., 31. Mai 2011.

Dor rechtfertigt mit dieser Verknüpfung die Verwendung der Instrumente und eventuelle Adaptionen musikalischer Art. Es finden sich in diesem Satz dieselben Trommeln wieder (vgl. Tab. 4.13), die auch in der folgenden Beschreibung über den Tanz *Borborbor*¹⁵⁹ verwendet werden:

A traditional Borborbor group consists of a pair of castanets, container rattles, small drums (*vuvi*), supporting drum (*asivu*), and a master drum (*vuga*) but many bands now use between two and four drums. The castanets go »kor kor kor, kor kor kor«, in triple beat in almost all borborbor music. The smaller drums basically just keep the rhythm going. It is the bass drum that provides the distinctive borborbor sound. [...] In a typical borborbor number, the lead singer may start alone or with the accompaniment of the castanets. The drums and the chorus follow after some singing. The interchange between lead singer and chorus go on for some time through different songs. Then the bugler blows his first two notes, usually drawing out the second one as long as possible (*pa paaaaa*) whereupon the dancing girls will bend down [...] adding some more styles to their movements. The master drummer will raise his act sometimes following the melody of the horn, at other times inter-lacing rhythmically with it. The bugler ends his long solo on a note that cues the lead singer to take up the singing again at the same time as the dancing girls will rise up, their white handkerchiefs fluttering in the air.¹⁶⁰

Der Borborbor ist ein Tanz, der in der Regel nicht bei Aufführungen von Tanzgruppen zu finden ist.¹⁶¹ Amenyo führt hierfür die Simplizität der unspektakulär erscheinenden Tanzschritte an:

Borborbor is extremely easy to dance to. It is not like the intricate, meaningful and regal moves of the adowa, the suggestive gestures of *kpanlogo* or the energetic dances of Northern Ghana. [...] Borborbor is really not the »spectator event« that modern dance companies make it where they perform and others watch. In the real world borborbor, everybody is supposed to take part in the singing and dancing.¹⁶²

¹⁵⁹ Hör- und Sehbeispiele für den Borborbor sind mittlerweile bequem auf den bekannten Internetplattformen, z.B. als Video auf YouTube (siehe Beispiellink in Anhang A.2 *Weblinks*), zu finden. Dort können die Interaktion von Gesang, Musikinstrumenten und Tanz gut nachvollzogen wie auch die unterschiedlichen Varianten miteinander verglichen werden.

¹⁶⁰ AMENYO (2011) Borborbor.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd.

Der Aspekt der einfachen Tanzschritte ist für den ersten Satz der *Fraternity symphonic suite* sekundär, allerdings nicht die damit verbundene Verbreitung und Bekanntheit der Musik in Ghana. Dies ist ein Indiz für die Tanzauswahl des Komponisten.

Im Gegensatz zur üblichen Tanzaufführung greift Dor die übliche Rollenverteilung der Trommeln nicht auf. Denn bei vielen Tänzen in Ghana und Westafrika kann man die Trommeln in mindestens zwei Gruppen unterteilen: *master/lead drum* und *supporting drums*. In dieser Rollenverteilung unterstützt die *supporting drum* in der Regel die *master drum* mit »a steady, unvarying pattern, upon which the master drummer relies and to which he relates.«¹⁶³ Zwischen den Trommelstimmen besteht eine Abhängigkeit und es kommt nicht selten vor, dass ein Spieler seine Stimme nicht ohne die anderen vortragen kann¹⁶⁴. Die ersten beiden Trommeln aus dem ersten Satz von Dor – *wuvi* und *asivui* – werden normalerweise den *supporting drums* zugeordnet, während die *wuga* als *master drum* eingestuft wird. Diese Einteilung ist zumindest oberflächlich für den ersten Satz ohne Bedeutung und ordnet sich der Orchesterhierarchie unter. Auch wenn sich die Percussions der Hierarchie fügen, so hat sie Dor mit einer besonderen Aufgabe betraut. Sie stellen durch ihre Klangfarbe eine Verbindung zur Musik Ghanas her. Hinzu kommt, dass der gesamte Satz einen Schwerpunkt auf der Rhythmik hat, die durch die percussiven Instrumente unterstützt und befeuert wird.

An anderer Stelle verweist Dor ein weiteres Mal auf den Borborbor. Das Horn bläst beispielsweise in den Takten 122 bis 128 langgezogene signalartige Töne – nur begleitet von den Klarinetten und einem Fagott, welche jedoch schnellere Bewegungen durchführen –, während das restliche Orchester weitgehend schweigt.

Für eine vollständige Beschreibung des ersten Satzes sollte hier noch ein Rückschlag seitens des Autors bei der Suche nach Material erwähnt werden. Laut einem Hinweis des Komponisten sollte in der Durchführung das Highlife-Lied *Nor Nornye gbor mayi Agege mava* deutlich zu erkennen sein.¹⁶⁵

¹⁶³ STONE (2005) *Music in West Africa*, S. 74.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ ZIECH und DOR (2011) Elektronischer Briefwechsel zwischen G. Dor und B. Ziech, 31. Mai 2011.

Es war im Laufe der Nachforschungen zu der vorliegenden Arbeit jedoch nicht zu klären, welches Lied gemeint ist, da weder Aufnahmen (Audio/Video) noch Noten gefunden werden konnten.

Im zweiten Satz der *Fraternity symphonic suite* bezieht sich der Teil B (Takt 33–145) laut Komponistenaussage auf Musik der Northern Ewe:

[...] Section B is inspired by the Ewedome (inland Ewe) female genre called *aviha*, literally meaning *mourning songs*. And yet the particular tune I have used is not about mourning. »Wonutia dome, nyeme yie wonotia dome o« (»I am not going to the traditional arbitration«). The lyrics are about someone who is being wise in his/her judgment not to go to a traditional arbitration for a case to be settled between her/him and somebody else. He/she decides not to go because he/she perceives the elders who will be presiding over the meeting as enemies who will never rule in his/her favor. The best thing to do, then, is not to implicate him/herself.¹⁶⁶

Somit hat Dor eine konkrete Idee eines *aviha*, das er in sein Werk einfließen lassen möchte. Nicht die Trauer steht im Mittelpunkt, sondern die weise Entscheidung der Person.

Um sich dem Genre und seiner Idee anzunähern, hat sich Dor dazu entschieden, den B-Teil monothematisch anzulegen. Das Thema wird ab dem zweiten Takt des B-Teils – also von Takt 34 bis 37 – in der ersten Flöte und dem Fagott vorgestellt. Die Flötenstimme ist in Abb. 4.32 dargestellt.



Abbildung 4.32. *Fraternity symphonic suite*, 2. Satz, Teil B, Takt 33–37, Ausschnitt, Thema in der ersten Flöte

Diese vier Takte bilden das Zentrum und prägen den Teil B. In der Folge ist der gesamte Satz durch die viertaktige Struktur bestimmt. In Abb. 4.29 (S. 144) lassen sich die Struktur und die Verwendung des Themas nachvollziehen, da in der Übersicht das Thema und dessen Varianten rot markiert wurden. Fragmente des Themas wurden orange und anderes Material blau eingefärbt.

¹⁶⁶ ZIECH und DOR (2011) Elektronischer Briefwechsel zwischen G. Dor und B. Ziech, 7. Juni 2011.

Der dritte und letzte Satz wurde vom Komponisten mit *Akpi* betitelt. Somit stellt er einen Bezug zum gleichnamigen Kriegstanz der Northern Ewe her.¹⁶⁷ Zu vermutende Bezugnahmen lassen im musikalischen Material problemlos finden. Das Hauptpattern des dritten Satzes ist der Glockenstimme des Tanzes *Akpi* ($\frac{2}{4}$ )¹⁶⁸ entnommen. Zu sehen ist es im ersten und dritten Takt des Partiturausschnitts von Abb. 4.33. Das Pattern wird immer wieder im gesamten Satz aufgegriffen und dabei leicht variiert oder fragmentiert. So wird beispielsweise die Sechzehntelpause, wie in Abb. 4.33 im dritten Takt zu sehen, durch eine übergebundene Note ersetzt. Auch an anderer Stelle spielt der Komponist mit dem Rhythmus. In Abb. 4.34 ist zu erkennen, dass die 1 von Takt 45 im Takt 44 vorgezogen und mit einem Akzent hervorgehoben wurde. Immer wieder stößt man im gesamten Satz auf Bruchstücke des markanten Patterns und wird damit an die Verbindung zum *Akpi* erinnert.

Tempo di »Akpi«



Abbildung 4.33. Fraternity symphonic suite, 3. Satz, Takt 1–4, Ausschnitt, erste Flöte



Abbildung 4.34. Fraternity symphonic suite, 3. Satz, Takt 44–47, Ausschnitt, erste Flöte

Drumming — Schon der Titel des Werks deutet eine bestimmte konzeptuelle und kontextuelle Richtung an, insbesondere vor dem Hintergrund, dass sich Reich vor der Fertigstellung des Werks für längere Zeit in Ghana zu musikalischen Studien aufhielt:

The question often arises as to what influence my visit to Africa had on Drumming? The answer is confirmation.¹⁶⁹

¹⁶⁷ WUAKU (2004) Compositional techniques of the Egbanebe musical type restricted to the Peki Aventure area, S. 37 ff.

¹⁶⁸ Ebd., S. 37.

¹⁶⁹ GOPINATH (2004) Composer Looks East, S. 141.

Die Ausführungen Gopinaths gilt es allerdings zu hinterfragen. Die Bestätigung für Reichs eigene Kompositionskonzepte war und ist sicherlich gegeben. Dennoch lässt sich vermutlich auch von Inspiration sprechen, da es Verknüpfungen und Parallelen zur Musik der Ewe gibt:

Certain aspects of *Drumming*, however, merit closer comparison with Ewe music. For example, the timbral configuration of the piece bears important similarities to and differences from Ewe drum ensembles. At the most basic level, the emphasis on percussion instruments in the work was most certainly influenced by Ewe music, as is well documented. Even specific choices of instruments mirrored certain important timbres in the Ewe drumming ensemble. For example, as Reich has noted several times in print, the use of glockenspiels in *Drumming* reflected an earlier desire to use West African bells (the *gankogui* and *atoke*) in his composition. Indeed, for the most part, the timbral fullness of the ensemble in *Drumming* was inspired by a similar richness of sound found in Ewe music, even though the inclusion of marimbas is not paralleled by any similar keyed percussion in the Ewe ensemble.

An important timbral difference, however, between the Ewe drumming ensemble – say in a Drum (a performance genre) such as Gahu, about which Reich has written an essay – and Reich's ensemble in *Drumming* is the lack of a deep bass sonority in the latter.¹⁷⁰

Gopinath bestätigt zum einen den Bezug zur Ewedome Musik und zeigt zugleich Divergenzen auf, wobei er bei seinem Argument den Klang bzw. die Tonhöhe/

-räume deutlich in den Vordergrund stellt.

Klein weist darauf hin, dass die Organisation des Werks mithilfe eines sich immerzu wiederholenden Basispatterns bzw. seiner Präsenz in Variationen sich einer »responsoriale[n] Hierarchie zwischen Master-Drummer und den verschiedenen »supporting drums« eines westafrikanischen Perkussionsensembles«¹⁷¹ entgegensetzt. Da in dem Stück *Drumming* keine führende Stimme vom Komponisten angelegt wurde, kann von der von Klein erwähnten Hierarchie keine Rede sein. Gopinath spricht sich ebenfalls gegen eine nach-

¹⁷⁰ GOPINATH (2004) *Composer Looks East*, S. 137.

¹⁷¹ KLEIN (2014) *Alexander Zemlinsky – Steve Reich*, S. 139.

weisbare Rolle eines Master-Drummers aus.¹⁷² Er fügt außerdem Folgendes hinzu:

[...] it is reasonable to interpret *Drumming* as employing a Western transplant of the Ewe ensemble, in which the timbral and dramatic function of the master drummer is omitted.¹⁷³

Töfflerl sieht allerdings eine Parallele zu den *master drummers* der Ewe. Das Verweilen auf und Übergehen zu einem Pattern jeweils einer Musikerin in *Drumming* interpretiert sie als ähnliches Verhalten des *master drummer* in der Musik der Ewe:¹⁷⁴

[...] jeneR MusikerIn, der/die zuerst von einem pattern zum nächsten übergeht, [könnte] eventuell als MeistertrommlerIn interpretieren werden [...]. Denn er/sie gibt zwar nicht genau an, wie viele Wiederholungen gespielt werden [...], jedoch hängt es von ihm/ihr ab, welcher der frühest mögliche Zeitpunkt zum Übergehen in einem neuen Takt ist. Geht er/sie nicht weiter, so kann niemand anderer voranschreiten. Dies entspricht dem Konzept des Meistertrommlers/der Meistertrommlerin [...] nicht vollständig [...] doch kann man auch nicht ganz ausblenden, dass es in *Drumming* eine Person gibt, die die erste EntscheidungsträgerIn ist.¹⁷⁵

Töfflerl stellt aufgrund der Entscheidungsträgerin einen Bezug her, allerdings könnte diese Fortschrittsmechanik auch einfach der angewendeten Kompositionstechnik geschuldet sein.

Auf die Bezüge zwischen Sprache und Stimme weist Gopinath hin, was sowohl eine Gemeinsamkeit zur Musik der Ewe als auch einen Unterschied darstellt:

Both musics demonstrate a significant timbral relationship between vocalized syllables and instrumental sounds. In Ewe music, a set of »nonsense syllables« is used to provide both a conceptual structure to the different drum pitches and a basis from which to mimic the sounds of language. The importance of the »talking drum« phenomenon – the fact that linguistic messages can be directly communicated through drumming – is not to be underestimated [...]¹⁷⁶

¹⁷² GOPINATH (2004) *Composer Looks East*, S. 137.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ TÖFFLERL (2010) *Nicht-westliche Einflüsse in der Musik Steve Reichs*, S. 80.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ GOPINATH (2004) *Composer Looks East*, S. 140.

Zwar verwendet Reich in *Drumming* auch Stimmen, jedoch auf eine andere Weise:

In *Drumming*, on the other hand, »non-sense syllables« are used, not to communicate linguistically, but rather to imitate the sounds of instruments. In Schwarz's words, »[t]he voices do not employ any text; instead, they are used to double and underscore the various resulting patterns that arise out of the phasing process«. ¹⁷⁷

Reich beschreibt damit die Instrumentierung von *Drumming* als ein signifikantes Merkmal dar. Die verwendeten Instrumente lassen sich in anderer Ausführung auch in Ghana ausmachen (Trommeln, Balafon, Gesang, *atenteben*, Glocken). Mehrere Spieler an einem Xylophon könnten sogar ein Hinweis auf die Xylophon-Tradition in Ostafrika sein, was sich ebenfalls in der Argumentation bei Klein findet. ¹⁷⁸

4.2.6. Instrumentierung

Einige Komponisten fügen Instrumente oder Spieltechniken, die mit bestimmten Instrumenten verknüpft sind, in ihre Werke ein, um die jeweilige Konnotation zu verstärken. So verwendet Kafui das Klavier in seinen *Pentantas* mit einem percussiven Ansatz im Sinne des *African Pianism* (vgl. Kapitel 3.2.2 *Spezifizierung von Begriffen*). Das Klavier wird hierbei nicht präpariert, wie es beispielsweise bei Cage der Fall ist. Viel mehr geht es um die Verwirklichung eines rhythmisch ausgeprägten Spielstils. Dies ist jedoch nicht mit einer Imitation von Trommeln oder Ähnlichem gleichzusetzen.

Andere Komponisten, wie beispielsweise Tamusuza in *Mu Kkubo Ery' Omusaalaba*, erweitern das Klangbild durch den percussiven Einsatz des Klangkörpers der Instrumente oder, wie Dor in seiner *Fraternity symphonic suite*, durch den Einsatz regional zugeordneter Instrumente, z. B. von Trommeln.

Mu Kkubo Ery' Omusaalaba — Im ersten Satz findet sich in der Partitur in Takt 17 am Anfang von Abschnitt A die Anweisung »play on body of the violin with relaxed hand« ¹⁷⁹. Damit erweitert der Komponist das Streichinstrument um einen percussiven Aspekt und eine weitere Klangfarbe. Des

¹⁷⁷ GOPINATH (2004) *Composer Looks East*, S. 140.

¹⁷⁸ KLEIN (2014) *Alexander Zemlinsky – Steve Reich*, S. 139.

¹⁷⁹ TAMUSUZA (1996) *Mu Kkubo Ery' Omusalaaba*, S. 2, Takt 17.

Weiteren müssen in Takt 134 mit dem Beginn von Abschnitt D der Violaspieler zu den Maracas wechseln und diese bis zum 183. Takt spielen.¹⁸⁰

Tamusuza verwendet im ersten Satz nicht nur den Klangkörper der Streicher als zusätzliches percussives Element und die Maracas als weiteres Instrument, sondern diese Erweiterungen heben gleichzeitig die einzelnen Abschnitte hervor. Die grobe Einteilung des ersten Satzes kann man zwar der Partitur entnehmen, die allerdings durch die Instrumentierung unterstrichen wird. Fünf Teile wurden mit Buchstaben voneinander abgegrenzt (vgl. Tab 4.12). Der erste Abschnitt stimmt den Hörer auf das Werk ein. Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine Zusammenfassung der kommenden Elemente, so werden beispielsweise die in späteren Abschnitten folgenden Klangerweiterungen hier nicht vorgestellt. Auch der B-Abschnitt kommt ohne Klangerweiterung aus und kann daher mit dem Anfang in Beziehung gesetzt werden. Dasselbe gilt für die Abschnitte A und C, da in beiden der Körper eines Streichers für percussive Elemente genutzt wird. Im letzten und mit Abstand längsten Abschnitt (D) taucht nicht nur das vorherige percussive Element auf, sondern, wie erwähnt, ein Musiker tauscht das Streichinstrument für 49 Takte (Takt 135–183) mit Maracas aus.

Abschnitt	Takte	Prozent	Zusätzlicher Klang
	1–16	7	–
A	17–71	23	Klangkörper des Streichers
B	72–120	20	–
C	121–133	5	Klangkörper des Streichers
D	134–240	45	Maracas und Klangkörper des Streichers

Tabelle 4.12. Mu Kkubo Ery'Omusaalaba, Einteilung des ersten Satzes

Zusammenfassend dient die Instrumentierung bzw. Klangerweiterung dem Komponisten in mehrfacher Hinsicht. Die Maracas und die Klangerweiterung des Streichers vergrößern die Klangvielfalt des Satzes und sorgen für neue Klangfarben. Außerdem werden die zusätzlichen rhythmischen und klanglichen Erweiterungen als strukturbildende Elemente umgesetzt. Somit wurden die Abschnitte schon auf der Ebene der Instrumentierung eingeführt. Diese Erweiterungen verstärken den rhythmischen Aspekt des Satzes und

¹⁸⁰ TAMUSUZA (1996) Mu Kkubo Ery'Omusalaba, S. 12, Takt 134.

bieten damit einen leichteren Zugang zur Musik, auf die das Streichquartett verweist.

Fraternity symphonic suite — In seiner Komposition *Fraternity symphonic suite* beschreitet Dor einen weiteren noch nicht dargestellten Weg beim Umgang mit der Instrumentierung. Er erzeugt nicht nur eine Annäherung an Ghana durch kompositorische Lösungen, sondern erweitert das Schlagwerk des Orchesters mit Instrumenten, die in Ghana in der Musik der Ewe verwendet werden, wie Trommeln, die sich von Satz zu Satz ändern, und Kleinpercussions – *gankokwe* und *axatse*.¹⁸¹ Das heißt, er führt für ein (europäisches) Orchester bisher untypische Instrumente und damit neue Klangfarben ein. Die Instrumente lassen sich in zwei Hauptgruppen unterteilen: in jedem Satz vorhandene und wechselnde Instrumente. In Tab. 4.13 werden die drei Sätze einander gegenübergestellt.

Die Besetzung ist insgesamt ein Verweis auf die europäische sinfonische Tradition. Gerade anhand der durchgängig spielenden Instrumente zeigt sich die Einbindung im Westen üblicher Instrumente aus der Sinfonik des 19. Jahrhunderts, die in allen drei Sätzen gespielt werden: zwei Flöten, zwei Klarinetten in B, zwei Fagotte, zwei Hörner in F, zwei Trompeten in B, zwei Posaunen, 1. Violine, 2. Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass.

Satz	1	2	3
Name	Borborbor	Agbekor	Akpi
Takte	319	177	296
Form	Sonatenhauptsatz	ABA	Rondo
Wechselnde Instrumente	wuvi, asivui, donno und wuga	kidi, sogo und atsimevu	2 asivui, donno und atumpan
In jedem Satz vorhandene Instrumente	gankokwe, axatse, Flöten, Klarinetten in B, Fagotte, Hörner in F, Trompeten in B, Posaunen, Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass		

Tabelle 4.13. Fraternity symphonic suite, Übersicht über die Sätze

Außer den genannten Instrumenten finden sich zudem die *gankokwe* und *axatse* in jedem Satz. Sie entspringen in Dors Fall der ghanaischen Musik-

¹⁸¹ Innis weist in seinem Artikel auf die (engl.) Aussprache der Instrumente hin: »axatse (ah HOT say) [...] gangkogui (gong KO gwee).« In: INNIS (1974) A Practical Introduction to African Music, S. 50.

tradition. Die *gankokwe*¹⁸² – auch *gakokoe*¹⁸³, *gangokui*¹⁸⁴ oder *gakogui*¹⁸⁵ geschrieben – bezeichnet eine Doppelglocke, die keinen inneren Klöppel besitzt, sondern von außen mit einem Schlägel angeschlagen wird.¹⁸⁶ Die *axatse* ist eine Rassel, die gewöhnlich aus einer Kalebasse besteht, über die ein Netz mit Kernen, Muscheln oder Ähnliches gespannt ist.¹⁸⁷ Beide Instrumente formen eine Konstante für die Rhythmusabteilung in jedem Satz.

Wie in Tab. 4.13 zu sehen ist, wechselt das Schlagwerk, abgesehen von *gankokwe* und *axatse*, von Satz zu Satz. Im ersten Satz verwendet Dor die Trommeln *wuvi*, *asivui* und *wuga*.¹⁸⁸ Dies sind klassische Instrumente, die beim Borborbor eingesetzt werden. Alle drei Trommeln werden in diesem Satz mit der Hand gespielt, wie es beim Borborbor üblich ist. Zusätzlich werden die *donno* – eine »Sanduhrtrommel«¹⁸⁹ – und eine *talking drum*¹⁹⁰ bzw. »Sprechtrommel«¹⁹¹ eingesetzt. Bei dieser Art von Trommeln, die mit einem Schlägel und einer Hand angeschlagen werden, kann während des Spiels die Spannung der Membrane verändert und damit unterschiedliche Tonhöhen erzeugt werden.

Im zweiten Satz besteht das Schlagwerk aus *kidi* und *sogo*, die normalerweise mit Schlägeln gespielt werden, und *atsimevu*, die mit und ohne Schlägel bedient werden kann. Diese Trommeln sind bei verschiedenen Tänzen zu finden, beispielsweise dem *gahu*¹⁹².

Der dritten Satz wurde mit zwei *asivui* bestückt, die nun jedoch mit Schlägeln gespielt werden. Außerdem tritt die *donno* ein weiteres Mal auf. Hinzu kommen zwei *atumpan*, die von einem Musiker, der Schlägel benutzt, ver-

¹⁸² Diese Schreibweise wird in der Partitur verwendet.

¹⁸³ WUAKU (2004) *Compositional techniques of the Egbanebe musical type restricted to the Peki Aventure area*, S. 37.

¹⁸⁴ KUBIK, MALAMUSI und VARSÁYI (2014) *Afrikanische Musikinstrumente*, S. 65.

¹⁸⁵ Vgl. ZABANA (1997) *African Drum Music*.

¹⁸⁶ Weitere Informationen zur Doppelglocke sind bei Wikipedia zu finden (Beispiellink in Anhang A.2 *Weblinks*).

¹⁸⁷ Weitere Informationen zur Rassel sind bei Wikipedia zu finden (Beispiellink in Anhang A.2 *Weblinks*).

¹⁸⁸ Auch hier können die Schreibweisen abweichen: *wuvi*, *asivu* und *vuga*.

¹⁸⁹ MEYER (1997) *Afrikanische Trommeln*, S. 117 f.

¹⁹⁰ Mehr Informationen sind bei Wikipedia zu finden (siehe Beispiellink in Anhang A.2 *Weblinks*).

¹⁹¹ KUBIK, MALAMUSI und VARSÁYI (2014) *Afrikanische Musikinstrumente*, S. 179.

¹⁹² Vgl. LOCKE (1998) *Drum Gahu*.

wendet werden. Sie liefern leichte Variationen in den Abschnitten und bilden das Rückgrat, indem sie mit ihren Patterns die gesamte Struktur beeinflussen. Unterstützt wird diese Annahme durch Dors Aussage, dass er im dritten Satz besonderes Gewicht auf den Rhythmus legen wollte.¹⁹³

Teil	Abschnitt	Takte	Anteil in %
A	a	1–17	16
	b	18–43	
	c	44–47	
B	d	48–80	22
	e	81–112	
A'	b	113–138	10
	c	139–142	
C	d	143–174	29
	f	175–228	
A	a'	229–244	15
	b	245–270	
	c	271–273	
Coda	—	274–296	8

Tabelle 4.14. Fraternity symphonic suite, Struktur des dritten Satzes

Das wird unter anderem mit einer Rücknahme der Harmonik und einer Fokussierung auf rhythmische Schlussphrasen erreicht. Die Wirkung wird durch die dem Satz zugrundeliegende Struktur – Einteilung in Abschnitte, vgl. Tab. 4.14 – gefördert. Dor selbst beschreibt sie als Rondo¹⁹⁴, was sich im Werk nachweisen lässt. Der Satz kann in sechs grobe Teile – A, B, A', C, A und Coda – gegliedert werden. Die A-Teile können als Ritornell und die anderen Teile als Couplet verstanden werden. Jeder Teil lässt sich analytisch in weitere Abschnitte aufspalten, wobei die Coda bildet hierbei eine Ausnahme. In Tab. 4.14 sind die Teile und ebenso ihre jeweilige Untergliederung aufgelistet. Erst durch die Aufteilung wird das Ausmaß des kompositorischen Konzepts deutlich: Die Abschnitte mit derselben (oder sehr ähnlichen) Bezeichnung, beispielsweise *a* und *a'*¹⁹⁵, enthalten weitestgehend den gleichen Inhalt. Vorkommende Abweichungen sind nicht nur, allerdings überwiegend

¹⁹³ ZIECH und DOR (2011) Elektronischer Briefwechsel zwischen G. Dor und B. Ziech, 9. Mai 2011.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Der Abschnitt *a'* unterscheidet sich von *a* im Wesentlichen dadurch, dass keine Wiederholung mit Voltenklammern existiert.

in der Percussion zu finden und betreffen meist die Tonhöhe, Dynamik oder rhythmische Variation.

Dor arbeitet in diesem Satz mit Gegensätzen zwischen Tutti- und Solopassagen. Der Unterschied zu einem Rondo besteht jedoch darin, dass der Komponist den Kontrast nicht zwischen Ritornell und Couplet, sondern auf der Ebene der einzelnen Abschnitte erzeugt. Im B-Teil am Ende des Abschnitts d und Anfang des e-Abschnitts tritt dieses Spannungsverhältnis deutlich hervor. Takt 70 bis 81 werden von einem Tutti bestimmt, dieses geht im 81. Takt in einen soloartigen Gestus über. Nun treten vereinzelt unterschiedliche Stimmen auf, bis sie sich wieder zu einem Tutti vermengt haben.

Mit dem Einsatz dieser Vielzahl an Trommeln erreicht Dor nicht nur eine Variation an Klangfarben zwischen den Sätzen, sondern er kann auch auf ganz unterschiedliche Tänze Bezug nehmen. Doch die Verwendung der vielen verschiedenen Trommeln birgt auch zugleich ein Risiko. Wenn man über die Ausführbarkeit dieses Werks nachdenkt, kann der Aspekt der vielen Trommeln ein Hindernis darstellen, da außerhalb Ghanas nicht immer alle Instrumente – und Musiker, die diese spielen können – zur Verfügung stehen bzw. beschafft werden können.

Drumming — Reichs Werk lässt sich aufgrund der Instrumentierung in vier großformale Abschnitte aufteilen, welche jeweils unterschiedlich besetzt sind und damit eine jeweils eigene Klangfarbe erzielen. Wenn man dies tut, erhält man vier Teile. In Tab. 4.15 werden die Instrumente und die Taktzahlen aufgeführt. Die Taktzahlen sind nicht ganz exakt wiedergegeben, da vorher jeweils immer ein paar Übergangstakte auftreten, jedoch sollen sie insbesondere der Orientierung und dem besseren Überblick dienen.

Teil	Instrumentierung	Takte
1	jeweils vier Bongos für vier Spieler	1–217
2	drei Marimbas, Sopran- und Altstimme (Gesang)	218–405
3	drei Glockenspiele, Piccoloflöte, Pfeifen	406–524
4	gesamtes Ensemble	525–Ende

Tabelle 4.15. Drumming, Unterteilung

Die Bongos sollen, was für die Verwendung der Bongos überaus untypisch ist, auf eine vom Komponisten vorgegebene absolute Tonhöhe gestimmt werden.

Eine Strukturierung durch Instrumente ist an sich nun nichts Ungewöhnliches und wäre in dem Zusammenhang dieser Arbeit kaum erwähnenswert. Auffällig sind jedoch der Kompositionszeitraum und das Erscheinungsdatum von *Drumming*. Da Reich sich kurz vor Fertigstellung eine längere Zeit in Ghana zu Studienzwecken aufhielt, um einige Tänze der Ewe zu transkribieren, rückt dies die Instrumentenwahl in ein anderes Licht. Die stark percussionsgeprägte Musik in Ghana hatte wohl genügend Einfluss, um Reich zu einem Werk mit percussivem Schwerpunkt zu inspirieren. So liegt die Vermutung nahe, dass er seine Wahl in Bezug auf die Instrumente insbesondere im Hinblick auf Ähnlichkeiten mit ghanaischen Tänzen und traditionellen Trommeln ausgewählt hat, allerdings mit dem Unterschied, dass die verwendeten Instrumente in USA problemlos zu besorgen waren und sind.

4.2.7. Sprache

Um Werken eine bestimmten Konnotation zu verleihen, bedienen sich einige Komponisten der Sprache als Mittel. Das heißt, sie knüpfen mithilfe von Begriffen an einen Sprachraum an, der dezidiert auf eine Musiktradition verweist. Bei Instrumentalwerken wird dies in der Regel über Titel, Vorwort, Benennung von Instrumenten und/oder Anweisungen in der Partitur erzeugt. Auch zusätzliche Texte, z. B. Kommentare des Komponisten, können sprachliche Verbindungen herstellen.

Wie gezeigt wurde, verwendete Volans ebenfalls den Titel und Untertitel seines Werks als Indikator für Orientierungspunkte. Zum einen verweist *String Quartet* auf die Tradition der Strichquartette in Europa und, daraus folgend, der gesamten Welt, zum anderen ist *White Man Sleeps* ein deutlicher Hinweis auf eine regionale Erscheinung, wie er dies selbst in seinem Vorwort bestärkt.¹⁹⁶

Entsprechend bestätigt Sadoh die Bedeutung der Titelgebung für die Werke von Uzoigwe: »In order to fully comprehend the cultural roots of Uzoig-

¹⁹⁶ VOLANS (1995) *String Quartet No. 1 – White Man Sleeps*, S. 2.

we's music, we may need to examine the significance of titles he gave them.«¹⁹⁷
An sich stellt diese Erkenntnis in Bezug auf die Titelgebung keine Neuerung dar, jedoch kann z. B. ein titelgegebenes Indiz im Kontext der African art music von besonderem Gewicht sein. Es kann ein Hinweis darauf sein, in welche Richtung der Komponist mit seinem Werk zielt.

Pentanata No. 1 — Die *Pentanata No. 1*, ein Musikstück für Klavier, wurde von dem ghanaischen Komponisten Kafui im Jahr 1980 fertiggestellt. Mit ihm reiht er sich in die Tradition des *African Pianism* ein. Zugleich will Kafui mit dem Werk einen weiteren Stil etablieren, so schreibt er im Programmheft seines Konzerts in der *British Council Hall* in Accra:

I have coined two words »pentatonic« and »sonata« into a new word »PENTANATA«. The concept of »pentanata« unfolds in a new musical genre I have created and developed for a solo instrument. The genre uses the pentatonic (five note) scale in its different forms and different combinations of it in order to create a pentatonic listening environment, that depicts an African pentatonic traditions. Its rhythms are typically and intrinsically African generated, and its harmonies evolve out of duplication of parts at constant and dissonant intervals.¹⁹⁸

Mit dieser Form möchte der Komponist schon auf der Ebene des Namens eine Verbindung oder Vermischung der beiden als kulturell dichotom dargestellten Welten – Westen und Afrika – symbolisieren. Hierbei steht *Sonate* für die Vorstellungen des Westens, während die Pentatonik – mit Bezug zur afrikanischen Musiktradition – sinnbildlich für das Afrikanische eingesetzt wird. Musikalisch entsteht eine Verbindung durch die Wahl der Notation, von Instrumenten und der Materialverwendung. Denn nebenbei werden wie selbstverständlich die zwei Stichworte aufgeführt, die immer wieder im Zusammenhang mit Musik und Afrika genannt werden: die Herkunft des Tonvorrats und die Rhythmik. Der Vorrat speist sich aus einer Pentatonik und es wird besonders auf ihren Ursprung Wert gelegt, da Kritiker vielfach pentatonische Beispiele in der europäischen Musik aufzählen könnten. Die Skala nimmt also direkten Bezug auf die jeweilige afrikanische Musiktradi-

¹⁹⁷ SADOH (2007b) Joshua Uzoigwe, S. 103.

¹⁹⁸ KAFUI (2009) A concert featuring the piano work of Kenn K. A. Kafui, S. 8 (Hervorhebungen im Original).

tion und adaptiert ihre Eigenheiten. Der Rhythmik widmet Kafui weniger Erläuterung, da sie »an sich afrikanisch«¹⁹⁹ sei.

Kafui versucht eine Kontextualisierung durch die Titelvergabe. Doch der Titel allein ist zu dieser Zeit nicht selbsterklärend und muss durch einen Kommentar des Komponisten ergänzt werden. Auch die Sprache des Titels kann nicht als Indiz dienen, da er eine Verschmelzung von Begriffen im Englischen ist. Bei anderen Werken wird durch die Wahl der verwendeten Sprache für beispielsweise den Titel schon eine Aussage getroffen.

Mu Kkubo Ery’Omusaalaba — Das Streichquartett von Tamusuza agiert nicht nur auf der Ebene des Titels als Indikator, der gleichermaßen einen Schlüssel für das melodische Thema bietet, welches der Komponist verwendet. So zeigt Lwanga in seiner Dissertation *Intercultural Composition: An Analysis of the First Movement of Justinian Tamusuza’s Mu Kkubo Ery’Omusaalaba for String Quartet and Baakisimba Ne’biggu* eindrucksvoll, wie Sprache sich auf ein instrumentales Werk auswirken kann – und weist darauf hin, was Elschek als wichtiges Idiom der afrikanischen Musik nennt:

Eine wichtige Rolle spielt die Sprache, ihre Intonationsstruktur, der Tonfall, die Längen und die Akzentverteilung. Aus ihnen kann auch eine rhythmisch-tonale Nachahmung auf den Instrumenten entstehen [...]²⁰⁰

Tamusuza bezieht sich im ersten Satz seines Streichquartetts auf das *African Oratorio* (UA 1964) des ugandischen Komponisten Kyagambiddwa. Dieses setzt sich aus 22 Liedern zusammen und jedes einzelne ist jeweils einem Märtyrer gewidmet, »who were murdered by *Kabaka* (king) Mwanga between 1885 and 1887«²⁰¹. Das dreizehnte Lied *Mu Kkubo Ery’Omusaalaba* diente Tamusuza als Inspiration für das gleichnamige Streichquartett. Für seine Komposition entnimmt Tamusuza vier Textauszüge – zu sehen in Tab. 4.16 mit der jeweiligen englischen Übersetzung²⁰² –, dabei ist zu bedenken, dass Luganda eine tonale Sprache mit drei »main tonal levels« – High, Medium und

¹⁹⁹ KAFUI (2009) A concert featuring the piano work of Kenn K. A. Kafui, S. 8.

²⁰⁰ ELSCHEK (1994) Zur Erforschung afrikanischer Musikidiome, S. 304.

²⁰¹ LWANGA (2012) *Intercultural Composition*, S. 20.

²⁰² Ebd.

Low – ist.²⁰³ Exemplarisch sucht sich Lwanga das Wort *Kkubo* heraus und veranschaulicht an diesem die unterschiedlichen Bedeutungen entsprechend der Betonung. Das zweisilbige Wort *Kku-bo* lässt sich bei einer High-Medium-Aussprache mit »road« und bei einer Medium-High-Aussprache mit »among them« übersetzen.²⁰⁴ Damit entstehen Restriktionen, die sich Tamusuza bei seinem Werk und dessen Thema auferlegt hat.

Zeile	Text	Übersetzung
1	Mu Kkubo Ery'Omusaalaba	On the way of the cross
2	Tugoberera Omukama	We follow the Lord
3	Yezu e Kalivaaliyo	Jesus at Calvary
4	Naffe Okkutibwa Nga	To our execution

Tabelle 4.16. Mu Kkubo Ery'Omusaalaba, zugrundeliegender Text und Übersetzung (Inhalt der Tabelle wurde der Dissertation von Lwanga entnommen.)

Die Abb. 4.35 und Abb. 4.36 wurden der Forschung Lwngas entnommen.²⁰⁵ In Abb. 4.35 werden die drei unterschiedlichen *tonal levels* des Luganda mit drei Linien dargestellt, es handelt sich hierbei nicht um absolute Tonhöhen.

Auffällig ist die große Ähnlichkeit der drei Notenbeispiele (Abb. 4.35, 4.36 und 4.37). Der Rhythmus sowie die *tonal levels* wurden in großen Teilen umgesetzt. Lwanga analysiert dies wie folgt:

Tamusuza mimics the character of the sung version in two ways: (i) by retaining the notation of the microtonal reflections absent in Luganda speech and (ii) by separating the second beat into two independent groups so as to give impetus to the closing rhythmic figure in each of the first three phrases. Such impetus is what defines the *Kiganda-Ggono* style of singing, which Tamusuza brings to our attention when he directly quotes the theme of *Mu Kkubo Ery'Omusaalaba* [...].²⁰⁶

Mit den Textzeilen im Hintergrund und Bezug auf das *African Oratorio* wird deutlich, wie Tamusuza auf sein Thema kommt und wie stark dadurch die Verbindung über die Sprache zur Kultur ist. Tamusuza geht über den bloßen Bezug durch die Titelvergabe hinaus und adaptiert die Sprache als Herzstück seines Themas. Um dies zu erreichen, muss er auf andere Dinge achten, als

²⁰³ LWANGA (2012) Intercultural Composition, S. 20.

²⁰⁴ Ebd., S. 21.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 23–25.

²⁰⁶ Ebd., S. 25.

es bei einer nicht tonalen Sprache der Fall wäre. Die Sprache ist somit ein fester Bestandteil der Musik, ohne dass ein Wort geschrieben oder gesungen worden wäre. Nur der Titel des gesamten Werks liefert einen Hinweis auf dieses Element.

Mu Kku - boe-ry'O - mu-saa - la - ba Tu - go-bee - re-raO - mu - ka - ma

Ye - zue - Ka - li - va - li - yo Na - ffeo - kku - ti - bwa - nga

Zusammengestellt aus Quelle: Lwanga (2012) S. 23-24

Abbildung 4.35. Die vier Zeilen des Texts aus Tab. 4.16 aneinandergesetzt und mit Sprachrhythmus und *tonal levels* notiert

Mu kku - boe-ry'O - mu-saa - la - ba Tu - go-bee - re-raO - mu - ka - ma

Ye - zue - ka - li - vaa - li - yo Na - ffeo - ku - tti - bwa nga

Quelle: Lwanga (2012) S. 25

Abbildung 4.36. Die vier Zeilen aus Tab. 4.16 vokal vertont wie bei Kyagambiddwa

f *sul ponticello*

Mu kku - boe-ry'O - mu-saa - la - ba Tu - go-bee - re-raO - mu - ka - ma

Ye - zue - ka - li - vaa - li - yo Na - ffeo - ku - tti - bwa nga

Quelle: Tamuszuza (1996) Partitur

Abbildung 4.37. Mu Kkubo Ery'Omusaalaba, 1. Satz, Takt 1–4, erste Violine, Thema

Fraternity symphonic suite — Nicht nur die Erweiterung des Klangs durch bestimmte Instrumente, wie sie in Kapitel 4.2.6 *Instrumentierung* herausgearbeitet wurden, lässt einen Bezug zu verschiedenen Musiktraditionen annehmen. Schon auf sprachlicher Ebene verweist Dor auf bestimmte Musik. Durch den Titel des Werks wie auch durch die Namensgebung der einzel-

nen Sätze positioniert sich der Komponist gleichermaßen bei der europäischen Musiktradition wie auch ghanaischen Tradition. Hierbei zeugen *symphonic* und *suite* eindeutig von europäischer Orientierung, allein durch die Begriffswahl.²⁰⁷ Interessanterweise ist es möglich, das erste Wort des Werktitels beiden Kulturräumen – dem europäischen/westlichen und dem afrikanischen/ghanaischen – zuzuweisen. *Fraternity* ist für sich nicht eindeutig zu positionieren, erst der Kontext des Komponisten und seine Erklärung geben Aufschluss über dessen Verweis:

[...] the term »Fraternity« has multiple meanings, and out of these, I have privileged »brotherly love, feelings of friendship and mutual support between people«. As an African, I have a strong understanding of communality and that is part of my life. Also, perhaps themes of the numerous choral pieces, and the role of a composer as a moralist, perhaps some of the factors from my habitus that informed the name if the orchestral suite.²⁰⁸

Mit dieser Aussage bezieht Dor *Fraternity*, und damit das Werk, nicht nur auf die lokale Musiktradition der Ewe in Westafrika, sondern auf ganz Afrika. Es ist ein Bekenntnis zur African art music.

Die Überschriften der jeweiligen Sätze hingegen etablieren den Bezug zu Afrika, Ghana und insbesondere der Ethnie der Ewe. Wie in Tab. 4.13 (S. 162) bereits aufgelistet wurde, wurde der erste Satz mit *Borborbor* betitelt. Der zweite Satz trägt *Agbekor* und der dritte *Akpi* als Titel. Die Bezeichnungen geben an, welcher Tanz welches Material für den jeweiligen Satz liefert. Es ist ein auf der Partitur unübersehbarer Hinweis des Komponisten, er hat damit einen direkten Bezug hergestellt und bietet somit dem kundigen Hörer oder zumindest dem Leser der Partitur einen Blickwinkel an, wie der jeweilige Satz betrachtet werden könnte bzw. das verwendete Material – Patterns, Floskeln, Interaktion der Instrumente untereinander – einzuordnen ist.

Drumming — Mit dem Titel *Drumming* hat Reich einen Namen für sein Werk gewählt, dessen Konnotation einen möglichen Bezug zur Musik bzw. dem

²⁰⁷ Selbst wenn der Komponist sich inhaltlich nicht mit den Begriffen auseinandergesetzt hätte, wäre dennoch auf der Ebene der Begrifflichkeit ein prominenter Verweis erzeugt worden.

²⁰⁸ ZIECH und DOR (2011) Elektronischer Briefwechsel zwischen G. Dor und B. Ziech, 31. Mai 2011.

Stereotyp *Afrika* nahelegt. Denn obwohl auch andere Instrumente zum Einsatz kommen, legt Reich im Titel den Schwerpunkt auf das Trommeln. Neben dieser sprachlichen Komponente existiert eine weitere Verbindung zur Musik der Ewe über die Sprache, auf die Gopinath hinweist:

A final aspect of Drumming that reveals both important similarities to and differences from Ewe music is its relationship to language and voice. Both musics demonstrate a significant timbral relationship between vocalized syllables and instrumental sounds. In Ewe music, a set of »nonsense syllables« is used to provide both a conceptual structure to the different drum pitches and a basis from which to mimic the sounds of language.²⁰⁹

In der Musik der Ewe sowie in Reichs Werk kommen »nonsense syllables«, wie Gopinath sie nennt, vor. Allerdings erfüllen sie unterschiedliche Aufgaben. In der Musik der Ewe liefern sie Struktur und eine Vorlage bzw. vokale Erinnerungsstütze für die verwendeten Patterns.²¹⁰ Die Struktur von *Drumming* wird durch das Hauptpattern und die Instrumentierung bestimmt. Die vokalen Stimmen dienen eben nicht der Memorierung der eigentlichen Patternvariationen, sondern ordnen sich dem Rhythmusmuster unter – »unterstreichen« verschiedene rhythmische Besonderheiten – und bereichern das Klangbild. Damit verliert der sprachliche Aspekt an Konnektivität, und die Verbindung löst sich auf dieser Ebene weitgehend auf.

4.2.8. Skala

Das Schlagwort *Skala* hat sich seit der Etablierung der Vergleichenden Musikwissenschaft und deren Fortschreibung in der Literatur über die Musik *Afrikas* gehalten und ist damit zu einem Synonym der dortigen lokal begrenzten Einordnung verschiedener musikalischer Spielarten geworden. Allerdings ist die Zuordnung von Skalen eines *Afrikanischen* problematisch. In Afrika kursiert eine enorme Menge von Skalen, die oft vom jeweiligen Instrument, der Spieltechnik und der Stimmung abhängig sind.²¹¹

²⁰⁹ GOPINATH (2004) *Composer Looks East*, S. 140.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Vgl. KUBIK, MALAMUSI und VARSÁYI (2014) *Afrikanische Musikinstrumente*, In diesem Buch sind zusätzlich zu den Beschreibungen der Instrumente viele Klangbeispiele zu finden.

Zu bemerken ist, dass in Bezug zu Afrika und Musik insbesondere pentatonische Skalen erwähnt, wenn nicht sogar hervorgehoben werden. So sieht Kafui die Pentatonik als afrikanisches Element seiner *Pentanata No. 1*. Auch Volans hält sich in seinem *String Quartet No. 1*, beispielsweise im ersten Satz, an fünf Töne als Tonmaterial. Ihm ging es dabei mehr um eine Restriktion, doch das Ergebnis war dennoch eine fünftönige Skala.

Die Gewichtung der Skala wird zudem durch Notation und Verwendung bestimmter Instrumente verschleiert. Damit wird die Unterscheidungsschärfe genommen und die Grenzen verschwimmen. Eine Transkription charakteristischer Skalen eines Instruments, einer Instrumentengruppe usw. in das Fünfliniensystem – mit entsprechenden Schlüsseln – stellt oft eine Transformation dar, die vorgenommen werden muss, um die charakteristische Skala mit dem Fünfliniensystem erfassen zu können. Das heißt, es wird eine Normierung vorgenommen und der Charakter der ursprünglichen Skala kann unter Umständen nur nachgeahmt werden.

Diese Übertragung und die damit einhergehende Verzerrung wird durch die Verwendung fünfliniensystemnaher Instrumente²¹² verstärkt. Ohne Kompromisse einzugehen, lassen sich Instrumente, die dieser Notation nahestehen, und Instrumente, die einer anderen Tradition entsprungen sind, meist nur schwer kombinieren, da die Stimmungen nicht immer reibungslos miteinander funktionieren.

Die Argumentation über Stereotype anhand von Skalen, insbesondere wenn Instrumente, die nicht intrinsisch in der charakteristische Skala angelegt sind, verwendet werden, scheitert an der Transformation und Normierung. Diese Einschätzung trifft zumindest auf die in dieser Arbeit vorgestellten Werke der African art music zu. Die verwendeten Skalen in dem vorliegenden Kontext können nur schwer einem einzigen Kulturkreis zugeordnet werden. Daher sprechen auch die Komponisten nur bedingt von bestimmten Skalen. Eine ausführliche Analyse der Skalen in Bezug auf ein Stereotyp *Afrika* entfällt daher an dieser Stelle.

²¹² Mit dieser Zuschreibung sind Instrumente gemeint, deren Entstehung und Weiterentwicklung eng mit dem Fünfliniensystem bzw. den dahinterstehenden Theorien verwoben sind.

5

Bestandsaufnahme

In den vorherigen Kapiteln wurde aufgezeigt, in welcher Form Aspekte des musikalischen Stereotyps Afrikas in einigen Werken umgesetzt wurden und wie sie der Betrachter erkennen kann. Jedoch stellt sich noch eine grundsätzliche Frage: Welche Werke und Komponisten sind von dieser Art der Typisierung betroffen bzw. welche werden dem Stereotyp Afrika zugeordnet?

Wie schon aus den vorstehenden Kapiteln bekannt, lässt sich diese Frage nicht direkt beantworten. Im Zusammenhang mit dieser Frage besteht die Notwendigkeit, einige Eigenheiten und bei der Betrachtung auftretende Probleme näher zu beleuchten.

5.1. Probleme bei der Suche

Zunächst sollte hervorgehoben werden, dass nicht jeder Komponist, der ein einzelnes Stück komponiert hat, welches der African art music zugeschrieben wird, in diese Kategorisierung fällt. Beispielsweise finden sich sowohl bei Volans oder auch Huysen Werke, die sich einer solchen Einordnung verweigern und auch innerhalb des Hörerkreises nicht als der African art music

zugehörig empfunden werden. Des Weiteren sollte auch nicht der Herkunft des Komponisten eine übermäßige Rolle bei der Einordnung zugesprochen werden. Dass die Hautfarbe des Komponisten weder mit der Herkunft noch mit der musikalischen Prägung signifikant in Verbindung steht, wurde schon in Kapitel 2 *Afrika als Erwartung* diskutiert.

Die betroffenen Werke sind in ihrer Einordnung unterschiedlich zu verorten. Sprachliche Merkmale oder Hinweise, wie beispielsweise Titel- und Instrumentenbezeichnungen, können einen Rückschluss auf eine Eingliederung in die Kategorie African art music erleichtern (vgl. Kapitel 4.2.7 *Sprache*). Auf der Ebene der Musik kann dies schon subtiler werden. Wie in Kapitel 3.2 *Kategorisierung der African art music* erwähnt, hat Euba die Musik, die der African art music zugeschrieben werden kann, in vier Kategorien unterteilt. Zur Übersichtlichkeit werden sie hier ein weiteres Mal aufgeführt:

1. Music based entirely on Western models and in which the composer has not consciously introduced any African elements.
2. Music whose thematic material is borrowed from African sources but which is otherwise Western in idiom and instrumentation.
3. Music in which African elements form an integral part of the idiom (through the use of African instruments, or texts, or stylistic concepts and so forth) but which also includes non-African ideas.
4. Music whose idiom is derived from African traditional culture, which employs African instruments, and in which the composer has not consciously introduced non-African ideas.¹

Euba will damit nicht nur einen systematischen Zugriff auf diese Musik ermöglichen, sondern verweist indirekt auch auf die Schwierigkeit, diese Werke aufzuspüren und einzuteilen. Insbesondere Punkt 1 und 2 scheinen das Auffinden zu erschweren, da der Komponist entweder unbewusst oder relativ versteckt einen Bezug zur Musik Afrikas im eigenen Werk herstellt.

Sprache erzeugt eine noch tiefer liegende Problematik. Eine Suche nach einer Kategorie oder einem Werk einer bestimmten Art funktioniert weitgehend über Sprache. Suchen, die konkret nach einem Instrument ausgerichtet sind – z. B. Cellosolo oder Streichquartett –, sind vergleichsweise einfach einzustufen, da man sich hier an der Existenz eines Instruments bzw.

¹ EUBA (1993) *Modern African Music*, S. 6.

einer Instrumentengruppe orientieren kann. Wenn jedoch der Suchbegriff abstraktere Formen annimmt, wird ein Auffinden schwieriger, da sich der Interpretationsspielraum erheblich erweitert. Das Zuordnen und das damit einhergehende Auffindbar-Machen eines Werks zu einer Kategorie wird mit größerem Spielraum der Interpretation uneindeutig. Es existiert also nicht eine einzig richtige Zuordnung, sondern ein passendes Stichwort, das auf das gesuchte Werk zutrifft. Eine Suchanfrage wie beispielsweise *ein Werk mit 234 Takten* ist relativ konkret im Gegensatz zu *ein afrikanisches Werk*.

Eine Suche steht oder fällt mit den Suchbegriffen bzw. den Stichwörtern. Sie sind der Schlüssel und gleichzeitig das Problem. Denn Stichwörter sind notwendig, um entsprechende Objekte zu finden. Gleichzeitig erschweren sie die Suche, da sie u. U. mit Stereotypen arbeiten.

Wie in Kapitel 2.2 *Stereotyp – was ist das?* angesprochen, entsteht durch Stereotype eine Reduzierung der Komplexität eines Objekts, um es einzuordnen. Aber es ist eben nicht nur eine neutrale zusammenfassende Kategorisierung, sondern kann auch eine Wertung enthalten. Mit dem Gebrauch dieser Stichwörter in einer Suche wird automatisch eine Wertung in der Suche vorgenommen. Da eine Suche grundsätzlich über Exklusion funktioniert² und auf diesem Weg eine Wertung entsteht, ergibt sich durch die Verwendung stereotyper Stichwörter eine weitere Ebene der Beeinflussung.

Problematisch ist diese Ebene insbesondere, wenn man Objekte finden möchte, die in einem kolonialen und postkolonialen Kontext eingebettet bzw. deren Bezeichnungen durch diesen Kontext konnotiert sind. Um beispielsweise eine Bestandsaufnahme über African art music erstellen zu können, muss sich der Begriffe bedient werden, die sich in dieser Arbeit als Stereotype entpuppt haben. Der Begriff *African* bzw. *Afrikanisch* zeugt von diesem Dilemma. Um Werke zu finden, die entsprechende Bezüge z. B. zu traditioneller Musik herstellen, ist die Kategorisierung *Afrikanisch* hilfreich, um ein Stochern im Nebel zu verhindern. Somit sind gleichzeitig aber auch die Werke besser auffindbar, die mit dem Stereotyp offen spielen. Ein Werk, das gleiche Bezüge herstellt, jedoch nicht zur African art music gezählt wird, wird in dem Zusammenhang *Afrika* bei einer Stichwortsuche nicht auftauchen.

² Eine Suche nach *x* mit dem Aspekt 1 schließt *y* und *x*₂, *x*₃ usw. in der Regel aus. Wäre das nicht der Fall, könnte man nicht von (gezielter) Suche sprechen.

Die genannte Problematik führt dazu, dass etwaige Listen, wie beispielsweise Listen über Nennungen der Komponisten in der Literatur, Listen über veröffentlichte Werke bei Verlagen oder Listen über bekannte Einzelwerke³, nur eine Tendenz und nicht ein Gesamtbild vermitteln können. Anders gesagt, ein Überblick kann somit nur das Sichtbare bzw. das mit Begriffen Ausgezeichnete zeigen, das Unsichtbare bleibt bei einer stichwortbasierten Suche im Dunkeln.

5.2. Bestandslisten

Schon 1993 hat Euba in dem Buch *Modern African Music* den Versuch unternommen, eine Aufzählung auffindbarer Werke afrikanischer Komponisten anzufertigen. Hierzu sammelte und katalogisierte er Werke im Bestand des Iwalewa-Hauses der Universität Bayreuth, Deutschland.⁴ Sein Auswahlkriterium war die Verbindung des Komponisten zum afrikanischen Kontinent, was in diesem Fall die Herkunft des jeweiligen Komponisten bedeutete. Er kombinierte die Aufzählung der Komponisten mit der Auflistung der katalogisierten Werke in Bayreuth.

5.2.1. Komponisten

Die folgende Liste beruft sich auf Nennungen von Komponisten und Werken in der Literatur, (Komponisten-)Websites und Booklets von Einspielungen. Um die Liste zu erstellen, wurden Bücher, Artikel und Dissertationen mit einer thematischen Verbindung zur Musik Afrikas, insbesondere der African art music bzw. synonymen Begriffen, nach Nennungen von Komponisten und Werken durchforstet. Auf diese Weise konnten 85 Komponisten aufgefunden werden, die mit African art music in Verbindung gebracht wurden oder werden. Eine Auflistung der Werke war im Rahmen der vorliegenden Forschung aus unterschiedlichen Gründen nicht möglich. Zum einen ließen

³ Diese Liste lässt sich unter www.africanartmusic.com aufrufen.

⁴ EUBA (1993) *Modern African Music*.

sich über 540 Werktitel aufführen⁵ und zum anderen wären die Existenz der Werke und ihre Angaben, wie Besetzung, Länge, Erscheinungsjahr usw., zu prüfen. Daher musste dieser Aspekt hier ausgeschlossen werden.

Die Tabelle enthält in der ersten Spalte die Namen und Vornamen der Komponisten, die in der Literatur erwähnt werden. In der zweiten Spalte sind die literarischen Angaben aufgelistet (Komponisten, die nur selbst in der eigenen Publikation genannt werden, wurden nicht aufgeführt).

Komponist	Literatur
Abdel-Rahim, Gamal	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.
	Euba, Akin: <i>Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte</i> . In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 12–15.
	Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i> . In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.
Abiam, Nana Danso	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.
	Nketia, Joseph Hansson Kwabena: <i>The creative potential of African art music in Ghana. A personal testimony by J. H. Kwabena Nketia</i> . Afram Publications (Ghana) Ltd., ISBN 9964-70-350-3, 2004.
Achinivu, Achinivu Kanu	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.

⁵ Bei Interesse lassen sich die einzelnen Werke auf der Website des Autors www.africanartmusic.com nachschlagen. Dort werden Werk- und Literaturtitel in Bezug zu Afrika aufgeführt.

Komponist	Literatur
Addy, Obo	Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i> . In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.
Adeleke, Abel	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
Adeyeye, Adesanya	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
Adjahoe, Quessie	Hymes Onovwerosuoke, Wendy: <i>African art music for flute. A study of selected works by African composers</i> . ProQuest, 2007.
Ahantotu, Adolf	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
Ajibola, A. A.	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.
Akinwumi, Debo	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
Akpabot, Samuel	Konye, Paul: <i>African Art Music. Political, social, and cultural factors behind its development and practice in Nigeria</i> . The Edwin Mellen Press, Ltd., ISBN 978-0-7734-5253-4, 2007. Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.

Komponist	Literatur
	<p>Omojola, Bode: <i>Style in modern Nigerian art music. The pioneering works of Fela Sowande</i>. In: Africa: Journal of the International African Institute, Vol. 68/4, Edinburgh University Press, 1998, S. 455–483.</p> <hr/> <p>Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music)</i>. Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.</p>
Amu, Ephraim	<p>Agorgoh, Alexander Akorlie: <i>The music of Amu and Nayo</i>. Royal Golden Publishers Ltd., ISBN 9988-8171-X, 2004.</p> <hr/> <p>Agyemang, Fred: <i>Amu. The African. A study in vision and courage</i>. Asempa publishers, ISBN 9964-78-172-5, 1988.</p> <hr/> <p>Dor, George Worlasi Kwesi: <i>Uses of indigenous music genres in Ghanaian choral art music. Perspectives from the works of Amu, Blege, and Dor</i>. In: Ethnomusicology, Vol. 49/3, University of Illinois Press, 2005, S. 441–475.</p> <hr/> <p>Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i>. University of Bayreuth, 1993.</p> <hr/> <p>Heißenbüttel, Dietrich: <i>Die Tradition entdecken, um Neues zu schaffen</i>. In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 24–25.</p> <hr/> <p>Irele, Abiola: <i>Is African Music Possible? In an age after modernism, what role is left for local difference?</i> In: Transition, Vol. 61, Indiana University Press, 1993, S. 56–71.</p> <hr/> <p>Nketia, Joseph Hansson Kwabena: <i>The creative potential of African art music in Ghana. A personal testimony by J. H. Kwabena Nketia</i>. Afram Publications (Ghana) Ltd., ISBN 9964-70-350-3, 2004.</p> <hr/> <p>Olwege, Grant (Hrsg.): <i>Composing Apartheid. Music for and against Apartheid</i>. Wits University Press, ISBN 978-1-86814-456-3, 2008.</p>

Komponist	Literatur
	Omojola, Bode: <i>Style in modern Nigerian art music. The pioneering works of Fela Sowande</i> . In: Africa: Journal of the International African Institute, Vol. 68/4, Edinburgh University Press, 1998, S. 455–483.
Amusan, Sam	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
Anku, William Oscar	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.
Ayodele, Christopher	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
Bankole, Ayo	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.
	Euba, Akin: <i>Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte</i> . In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 12–15.
	Irele, Abiola: <i>Is African Music Possible? In an age after modernism, what role is left for local difference?</i> In: Transition, Vol. 61, Indiana University Press, 1993, S. 56–71.
	Konye, Paul: <i>African Art Music. Political, social, and cultural factors behind its development and practice in Nigeria</i> . The Edwin Mellen Press, Ltd., ISBN 978-0-7734-5253-4, 2007.
	Nesbitt, Nick: <i>African music, ideology and utopia</i> . In: Research in African Literatures, Vol. 32/2, Indiana University Press, 2001, S. 175–186.
	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.

Komponist	Literatur
	<p>Omojola, Bode: <i>Style in modern Nigerian art music. The pioneering works of Fela Sowande</i>. In: Africa: Journal of the International African Institute, Vol. 68/4, Edinburgh University Press, 1998, S. 455–483.</p> <hr/> <p>Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music)</i>. Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.</p> <hr/> <p>Sadoh, Godwin: <i>Intercultural Dimensions in Ayo Bankole's Music</i>. iUniverse Inc., ISBN 978-0-595-46436-4, 2007.</p>
Bankole, T. A.	<p>Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i>. Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.</p>
Bebey, Patrick	<p>Grözinger, Jürgen: »Ihr habt die Uhr, wir haben die Zeit«. <i>Der Instrumentalist, Sänger und Komponist Patrick Bebey über seine Erfahrungen im musikalischen Europa</i>. In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 36–37.</p>
Blake, Michael	<p>Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i>. University of Bayreuth, 1993.</p> <hr/> <p>Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i>. In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.</p>
Camilleri, Charles	<p>Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i>. University of Bayreuth, 1993.</p>
Chinwah, Ngoz	<p>Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i>. University of Bayreuth, 1993.</p>
Dedeke, Dayo	<p>Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music)</i>. Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.</p>

Komponist	Literatur
Dor, George Worlasi Kwesi	Partitur (unveröffentlicht)
Echezona, William Wilberforce	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
	Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music)</i> . Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.
Ekwueme, Lazarus	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.
	Konye, Paul: <i>African Art Music. Political, social, and cultural factors behind its development and practice in Nigeria</i> . The Edwin Mellen Press, Ltd., ISBN 978-0-7734-5253-4, 2007.
	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
	Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music)</i> . Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.
El Din, Hamaz	<i>Pieces of Africa</i> . Elektra Nonesuch (CD), 1992.
El Saedi, Ahmed	Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i> . In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.
El-Dabh, Halim	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.
	Euba, Akin: <i>Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte</i> . In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 12–15.

Komponist	Literatur
	Euba, Akin (Hrsg.): <i>Composition in Africa and the Diaspora</i> . Vol. 1, MRI Press, ISBN 978-1-933459-01-1, 2008.
Essyad, Ahmed	Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i> . In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.
Euba, Akin	Irele, Abiola: <i>Is African Music Possible? In an age after modernism, what role is left for local difference?</i> In: <i>Transition</i> , Vol. 61, Indiana University Press, 1993, S. 56–71.
	Konye, Paul: <i>African Art Music. Political, social, and cultural factors behind its development and practice in Nigeria</i> . The Edwin Mellen Press, Ltd., ISBN 978-0-7734-5253-4, 2007.
	Nesbitt, Nick: <i>African music, ideology and utopia</i> . In: <i>Research in African Literatures</i> , Vol. 32/2, Indiana University Press, 2001, S. 175–186.
	Nketia, Joseph Hansson Kwabena: <i>The creative potential of African art music in Ghana. A personal testimony by J. H. Kwabena Nketia</i> . Afram Publications (Ghana) Ltd., ISBN 9964-70-350-3, 2004.
	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
	Omojola, Bode: <i>Style in modern Nigerian art music. The pioneering works of Fela Sowande</i> . In: <i>Africa: Journal of the International African Institute</i> , Vol. 68/4, Edinburgh University Press, 1998, S. 455–483.
	Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music)</i> . Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.

Komponist	Literatur
	<p>Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i>. In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.</p> <hr/> <p>Uzoigwe, Joshua: <i>Akin Euba. An Introduction to the Life and Music of a Nigerian Composer</i>. Bayreuth African Studies, ISBN 978-3-92751-016-6, 1993.</p>
Fiberesima, Adam	<p>Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i>. University of Bayreuth, 1993.</p> <hr/> <p>Euba, Akin: <i>Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte</i>. In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 12–15.</p> <hr/> <p>Irele, Abiola: <i>Is African Music Possible? In an age after modernism, what role is left for local difference?</i> In: Transition, Vol. 61, Indiana University Press, 1993, S. 56–71.</p> <hr/> <p>Nesbitt, Nick: <i>African music, ideology and utopia</i>. In: Research in African Literatures, Vol. 32/2, Indiana University Press, 2001, S. 175–186.</p> <hr/> <p>Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i>. Institut Français de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.</p> <hr/> <p>Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music)</i>. Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.</p>
Grové, Stefans	<p>Muller, Stephanus; Walton, : <i>A Composer in Africa. Essays on the Life and Work of Stefans Grové with an Annotated Work Catalogue and Bibliography</i>. AFRICAN SUN MeDIA, ISBN 1-920109-04-8, 2006.</p> <hr/> <p>Muller, Stephanus: <i>Madness, creativity and the musical imagination. Stephanus Muller's lecture in honour of the eightieth birthday of Hubert du Plessis and Stefans Grové</i>. In: New Music SA, Vol. 2, 2002, S. 11–16.</p>

Komponist	Literatur
	<p>Stahmer, Klaus Hinrich: »Simunye« – wir gehören zusammen. <i>Der südafrikanische Komponist Mokale Koapeng im Gespräch</i>. In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 33.</p>
	<p>Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i>. In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.</p>
	<p>Walton, Chris: <i>Musikalische Moderne in afrikanischer Synthese. Die Musik des südafrikanischen Komponisten Stefans Grové</i>. In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 38–39.</p>
Hakmoun, Hassan	<p><i>Pieces of Africa</i>. Elektra Nonesuch (CD), 1992.</p>
Harcout-Whyte, Ikoli	<p>Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i>. Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.</p>
	<p>Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music)</i>. Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.</p>
Hofmeyr, Hendrik Pienaar	<p>Hymes Onovwerosuoke, Wendy: <i>African art music for flute. A study of selected works by African composers</i>. ProQuest, 2007.</p>
Huysen, Hans	<p>Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i>. In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.</p>
	<p>Them, Jörg: <i>Befreiung der Masken. Hans Huysens »Afrikanische« Oper »Masques« als Chance für Europa</i>. In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 28–31.</p>
Kafui, Kenneth	<p>Dor, George Worlasi Kwesi: <i>Uses of indigenous music genres in Ghanaian choral art music. Perspectives from the works of Amu, Blege, and Dor</i>. In: Ethnomusicology, Vol. 49/3, University of Illinois Press, 2005, S. 441–475.</p>

Komponist	Literatur
	<p>Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i>. University of Bayreuth, 1993.</p> <hr/> <p>Nketia, Joseph Hansson Kwabena: <i>The creative potential of African art music in Ghana. A personal testimony by J. H. Kwabena Nketia</i>. Afram Publications (Ghana) Ltd., ISBN 9964-70-350-3, 2004.</p>
Koapeng, Mokale	<p>Blake, Michael: <i>Die informelle Akademie. Alternative Zugangsweisen zum Kompositionsstudium in Südafrika</i>. In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i>, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 26–27.</p> <hr/> <p>Stahmer, Klaus Hinrich: »Simunye« – wir gehören zusammen. <i>Der südafrikanische Komponist Mokale Koapeng im Gespräch</i>. In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i>, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 33.</p> <hr/> <p>Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i>. In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i>, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.</p>
Kosviner, David	<p>Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i>. In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i>, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.</p>
Kuti, T. O.	<p>Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i>. Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.</p>
Labi, Emmanuel Gyimah	<p>Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i>. University of Bayreuth, 1993.</p> <hr/> <p>Euba, Akin: <i>Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte</i>. In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i>, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 12–15.</p>

Komponist	Literatur
	Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i> . In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.
Ladipo, Duro	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993. Euba, Akin: <i>Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte</i> . In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 12–15.
Lwanga, Charles	Partitur, Verlag Neue Musik, 2015.
Mahmoud, Hossam	Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i> . In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.
Maraire, Dumisani	Olwage, Grant (Hrsg.): <i>Composing Apartheid. Music for and against Apartheid</i> . Wits University Press, ISBN 978-1-86814-456-3, 2008.
Mattar, Nahla	Partitur, Verlag Neue Musik, 2010.
Mbabi-Katana, Solomon	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.
Mensah, Atta Annan	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.
Moerane, Michael	Olwage, Grant (Hrsg.): <i>Composing Apartheid. Music for and against Apartheid</i> . Wits University Press, ISBN 978-1-86814-456-3, 2008.
Nayo, Nicholas Zinzendorf	Agorgoh, Alexander Akorlie: <i>The music of Amu and Nayo</i> . Royal Golden Publishers Ltd., ISBN 9988-8171-X, 2004. Dor, George Worlasi Kwesi: <i>Uses of indigenous music genres in Ghanaian choral art music. Perspectives from the works of Amu, Blege, and Dor</i> . In: Ethnomusicology, Vol. 49/3, University of Illinois Press, 2005, S. 441–475.

Komponist	Literatur
	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.
	Nketia, Joseph Hansson Kwabena: <i>The creative potential of African art music in Ghana. A personal testimony by J. H. Kwabena Nketia</i> . Afram Publications (Ghana) Ltd., ISBN 9964-70-350-3, 2004.
Ndondana-Breen, Bongani	Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i> . In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.
Ndubuisi, Okechukwu	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
	Omojola, Bode: <i>Style in modern Nigerian art music. The pioneering works of Fela Sowande</i> . In: <i>Africa: Journal of the International African Institute</i> , Vol. 68/4, Edinburgh University Press, 1998, S. 455–483.
	Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music)</i> . Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.
Nketia, Joseph Hansson Kwabena	Akrofi, Eric A.: <i>Sharing Knowledge and Experience. A Profile of Kwabena Nketia, Scholar and Music Educator</i> . Afram Publication (Ghana) Ltd., ISBN 9964-70-342-2, 2002.
	Anku, Willie: <i>Principles of Rhythm Integration in African Drumming</i> . In: <i>Black Music Research Journal</i> , Vol. 17/2, Center for Black Music Research – Columbia College Chicago and University of Illinois Press, 1997, S. 211–238.
	Barz, Gregory: <i>Music in East Africa. Experiencing music, expressing culture</i> . Oxford University Press, ISBN 978-0-19-514152-8, 2004.

Komponist	Literatur
	Dor, George Worlasi Kwesi: <i>Uses of indigenous music genres in Ghanaian choral art music. Perspectives from the works of Amu, Blege, and Dor.</i> In: <i>Ethnomusicology</i> , Vol. 49/3, University of Illinois Press, 2005, S. 441–475.
	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany.</i> University of Bayreuth, 1993.
	Euba, Akin: <i>Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte.</i> In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 12–15.
	Heißenbüttel, Dietrich: <i>Die Tradition entdecken, um Neues zu schaffen.</i> In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 24–25.
	Irele, Abiola: <i>Is African Music Possible? In an age after modernism, what role is left for local difference?</i> In: <i>Transition</i> , Vol. 61, Indiana University Press, 1993, S. 56–71.
	Kofie, Nicholas N.: <i>Contemporary African music in world perspectives. Some thoughts on systematic Musicology and Aculturation.</i> Ghana Universities Press, ISBN 9964-3-0212-6, 1994.
Nwuba, Felix	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music.</i> Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
Nzewi, Meki	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music.</i> Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
	Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music).</i> Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.
Ogunmola, Kola	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany.</i> University of Bayreuth, 1993.

Komponist	Literatur
Ogunyemi, Wale	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.
Ojukwu, Samuel	<p>Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i>. University of Bayreuth, 1993.</p> <p>Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i>. Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.</p> <p>Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music)</i>. Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.</p>
Okelo, Anthony	<p>Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i>. University of Bayreuth, 1993.</p> <p>Euba, Akin: <i>Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte</i>. In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i>, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 12–15.</p> <p>Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Hauptsache, wir haben Strom Ein E-Mail-Interview mit dem ugandischen Komponisten Justinian Tamasuza</i>. In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i>, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 32.</p> <p>Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i>. In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i>, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.</p>
Okosa, Alphonso	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
Olubobokun, J. A.	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.

Komponist	Literatur
Olude, T. A.	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
Omideyi, Olaolu	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
	Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music)</i> . Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.
Omojola, Bode	Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music)</i> . Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.
Onovwerosuoke, Fred	<i>African Art Music for Flute</i> . AMP Records (CD), 2008.
Oriere, G. B.	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
Osman, Ali	Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i> . In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.
Partos, Elisabeth	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.
Phillips, Theophilus K. Ekundayo	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993. Euba, Akin: <i>Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte</i> . In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 12–15.

Komponist	Literatur
	Irele, Abiola: <i>Is African Music Possible? In an age after modernism, what role is left for local difference?</i> In: Transition, Vol. 61, Indiana University Press, 1993, S. 56–71.
	Konye, Paul: <i>African Art Music. Political, social, and cultural factors behind its development and practice in Nigeria.</i> The Edwin Mellen Press, Ltd., ISBN 978-0-7734-5253-4, 2007.
	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music.</i> Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
	Omojola, Bode: <i>Style in modern Nigerian art music. The pioneering works of Fela Sowande.</i> In: Africa: Journal of the International African Institute, Vol. 68/4, Edinburgh University Press, 1998, S. 455–483.
	Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music).</i> Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.
	Sadoh, Godwin: <i>Thomas Ekundayo Phillips. The Doyen of Nigerian church music.</i> iUniverse Inc., ISBN 978-1-4401-1909-5, 2009.
Rakotofiringa, Naly	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany.</i> University of Bayreuth, 1993.
Riverson, I. D.	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany.</i> University of Bayreuth, 1993.
Rugamba, Cyprien	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany.</i> University of Bayreuth, 1993.
Sadoh, Godwin	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music.</i> Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.

Komponist	Literatur
Scherzinger, Martin	Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i> . In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.
Sowande, Fela	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.
	Euba, Akin: <i>Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte</i> . In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 12–15.
	Irele, Abiola: <i>Is African Music Possible? In an age after modernism, what role is left for local difference?</i> In: Transition, Vol. 61, Indiana University Press, 1993, S. 56–71.
	Konye, Paul: <i>African Art Music. Political, social, and cultural factors behind its development and practice in Nigeria</i> . The Edwin Mellen Press, Ltd., ISBN 978-0-7734-5253-4, 2007.
	Nesbitt, Nick: <i>African music, ideology and utopia</i> . In: Research in African Literatures, Vol. 32/2, Indiana University Press, 2001, S. 175–186.
	Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i> . Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.
	Omojola, Bode: <i>Style in modern Nigerian art music. The pioneering works of Fela Sowande</i> . In: Africa: Journal of the International African Institute, Vol. 68/4, Edinburgh University Press, 1998, S. 455–483.
Omojola, Bode: <i>The music of Fela Sowande. Encounters, African Identity and Creative Ethnomusicology</i> . MRI Press, ISBN 978-0-9627473-8-0, 2009.	

Komponist	Literatur
	Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music)</i> . Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.
	Sadoh, Godwin: <i>The organ works of Fela Sowande. Cultural perspectives</i> . iUniverse Inc., ISBN 978-0-595-47317-5, 2007.
Suso, Foday Musa	<i>Pieces of Africa</i> . Elektra Nonesuch (CD), 1992.
Tamusuza, Justinian	Barz, Gregory: <i>Music in East Africa. Experiencing music, expressing culture</i> . Oxford University Press, ISBN 978-0-19-514152-8, 2004.
	Blake, Michael: <i>Die informelle Akademie. Alternative Zugangsweisen zum Kompositionsstudium in Südafrika</i> . In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 26–27.
	Olwage, Grant (Hrsg.): <i>Composing Apartheid. Music for and against Apartheid</i> . Wits University Press, ISBN 978-1-86814-456-3, 2008.
	Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Hauptsache, wir haben Strom Ein E-Mail-Interview mit dem ugandischen Komponisten Justinian Tamasuza</i> . In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 32.
	Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i> . In: <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.
Thompson, Emmanuel Pappoe	Dor, George Worlasi Kwesi: <i>Uses of indigenous music genres in Ghanaian choral art music. Perspectives from the works of Amu, Blege, and Dor</i> . In: <i>Ethnomusicology</i> , Vol. 49/3, University of Illinois Press, 2005, S. 441–475.
Travis, Roy	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.
Turkson, Ato	Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i> . University of Bayreuth, 1993.

Komponist	Literatur
	<p>Euba, Akin: <i>Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte</i>. In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 12–15.</p> <hr/> <p>Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i>. In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.</p>
Uzoigwe, Joshua	<p>Euba, Akin: <i>Modern African Music. A Catalogue of Selected Archival Materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany</i>. University of Bayreuth, 1993.</p> <hr/> <p>Euba, Akin: <i>Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte</i>. In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 12–15.</p> <hr/> <p>Konye, Paul: <i>African Art Music. Political, social, and cultural factors behind its development and practice in Nigeria</i>. The Edwin Mellen Press, Ltd., ISBN 978-0-7734-5253-4, 2007.</p> <hr/> <p>Omojola, Bode: <i>Nigerian Art Music. With an introductory study of Ghanaian Art Music</i>. Institut Francais de Recherche en Afrique (IFRA), ISBN 978-2015-38-5, 1995.</p> <hr/> <p>Omojola, Bode: <i>Style in modern Nigerian art music. The pioneering works of Fela Sowande</i>. In: Africa: Journal of the International African Institute, Vol. 68/4, Edinburgh University Press, 1998, S. 455–483.</p> <hr/> <p>Onyeji, Christian: <i>Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music)</i>. Lap Lambert Academic Publishing, ISBN 978-3-8484-9962-5, 2012.</p> <hr/> <p>Sadoh, Godwin: <i>Joshua Uzoigwe. Memoirs of a Nigerian composer-ethnomusicologist</i>. BookSurge Publishing, ISBN 978-1-4196-7380-1, 2007.</p>

Komponist	Literatur
Uzor, Charles	Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i> . In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.
Volans, Kevin	Blake, Michael: <i>Die informelle Akademie. Alternative Zugangsweisen zum Kompositionsstudium in Südafrika</i> . In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 26–27.
	Grözinger, Jürgen: <i>Zur Freiheit führen viele Wege. Der Komponist Kevin Volans über Afrika und die musikalische Avantgarde</i> . In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 16–17.
	Olwage, Grant (Hrsg.): <i>Composing Apartheid. Music for and against Apartheid</i> . Wits University Press, ISBN 978-1-86814-456-3, 2008.
	Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Hauptsache, wir haben Strom Ein E-Mail-Interview mit dem ugandischen Komponisten Justinian Tamasuza</i> . In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 32.
	Stahmer, Klaus Hinrich: <i>Mit Papa Haydn am Kilimandscharo. Afrikanische Streichquartette</i> . In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 18–23.
	Taylor, Timothy D.: <i>When we think about music and politics. The case of Kevin Volans</i> . In: Perspectives of New Music, Vol. 33, 1995, S. 504–536.
Walton, Chris: <i>Musikalische Moderne in afrikanischer Synthese. Die Musik des südafrikanischen Komponisten Stefans Grové</i> . In: Neue Zeitschrift für Musik, Vol. 5, Schott Music, 2006, S. 38–39.	

Tabelle 5.1. Liste der Komponisten, die in der Fachliteratur genannt werden

Welche Schlüsse lassen sich nun aus dieser Übersicht folgern? Es wird auf jeden Fall deutlich, dass es eine gewisse Anzahl an Komponisten gibt, die der African art music zugeschrieben werden – wenn auch manchmal nur mit einem oder wenigen Werken. Zudem ist auffallend, dass fast alle bis auf zwei genannte Personen männlich sind und die Mehrheit eine schwarze

Hautfarbe besitzt. Man kann daher vermuten, dass entweder nur männliche Komponisten tradiert werden oder es sich bei der African art music bisher um eine hauptsächlich männlich dominierte Domäne handelt.

Bei der Betrachtung der Geburtsländer der Komponisten, die mit dem Stereotyp *Afrika* in Verbindung gebracht werden, fällt wiederum auf, dass die meisten der genannten Personen aus Nigeria (29 %) und Ghana (23 %), gefolgt von Südafrika (15 %) stammen. Andere Staaten fallen weit hinter diesen drei genannten zurück. Auch hierfür können unterschiedliche Gründe verantwortlich sein. Die Komponisten aus den entsprechenden Staaten konnten sich mehr Gehör verschaffen, entweder durch eigene literarische Publikationen oder dadurch, dass in diesen Regionen mehr Forscher über das Thema African art music berichtete. Die in Tab. 5.1 angeführte Literatur ist deutsch- und englischsprachig, das kann ein Grund dafür sein, dass nur sehr wenige Komponisten aus den frankophonen Gebieten Afrikas in ihr auftauchen. Zudem wäre denkbar, dass Komponisten, die man in der deutschen oder anglophonen Literatur der African art music zuordnen würde, in der frankophonen Literatur nicht als *afrikanisch* bezeichnet werden. Sie würden damit nicht im Suchraster auftauchen, da ein entsprechendes Schlagwort fehlt. Des Weiteren besteht die Möglichkeit, dass in der Literatur mit der Begründung einer islamischen Musikkultur Komponisten aus Nordafrika nicht der African art music zugeschrieben werden. In diesem Fall werden sie innerhalb der Paradigmen einer Zuweisung nicht mit der African art music in Verbindung gebracht.

5.2.2. Veröffentlichte Werke

Aufgrund der Liste der Komponisten lässt sich nun in den Katalogen der Verlage abgleichen, welche Werke von welchen Komponisten im jeweiligen Verlag erschienen sind. Hierzu wurden die Onlinekataloge verschiedener Verlage durchsucht. Wie in Tab. 5.2 zu sehen ist, konnten 13 Verlage gefunden werden, bei denen jeweils einige Werke veröffentlicht wurden.

Verlag	Werke
Afram Publications (Ghana) Ltd.	<i>Absent friends</i> (1994) von J. Nketia <i>Akpalu</i> (1994) von J. Nketia <i>At the Crossroad</i> (1994) von J. Nketia <i>Builsa Work Song</i> (1994) von J. Nketia <i>Dagarti Work Song</i> (1994) von J. Nketia <i>Dagomba</i> (1994) von J. Nketia <i>Libation</i> (1994) von J. Nketia <i>Meditation</i> (1994) von J. Nketia <i>Owora</i> (1994) von J. Nketia <i>Playtime</i> (1994) von J. Nketia <i>Rays of hope</i> (1994) von J. Nketia <i>Volta Fantasy</i> (1994) von J. Nketia <i>Dialects-1: The Hunter's Song</i> (1994) von E. Labi <i>Dialects-2: The Lotus</i> (1994) von E. Labi <i>Dialects-3: Earth Beats</i> (1994) von E. Labi <i>Dialects-4: Pappoe – The Pine Apple</i> (1994) von E. Labi <i>Dialects-5: The Ancients Re-visited</i> (1994) von E. Labi
Bardic Edition	<i>French Suite</i> (1997) von M. Blake
Chester music	<i>She who sleeps with a small blanket</i> von K. Volans <i>Matepe</i> von K. Volans <i>String Quartet No. 1: White men sleeps I–V</i> (1995) von K. Volans
Decca	<i>African Suite</i> (1953) von F. Sowande <i>Six Sketches</i> von F. Sowande
Edition Peters	<i>Bacchanalia</i> (1961) von H. El-Dabh <i>The Derabucca: Hand techniques in the art of drumming</i> von H. El-Dabh <i>Hindi-Yaat No. 1</i> (1965) von H. El-Dabh <i>Juxtaposition No. 1</i> (1965) von H. El-Dabh <i>Mosaic No. 1</i> (1965) von H. El-Dabh <i>Sonic No. 7</i> (1965) von H. El-Dabh <i>Sonic No. 10</i> (1965) von H. El-Dabh <i>Tabla-Dance</i> (1965) von H. El-Dabh <i>Tabla-Tahmeel No. 1</i> (1965) von H. El-Dabh <i>Tulathia</i> (1965) von H. El-Dabh
Evensong Music	<i>Five African Dances</i> (2007) von G. Sadoh

Verlag	Werke
	<p><i>Nigerian Organ Symphony</i> (2008) von G. Sadoh <i>Five Nigerian Songs</i> (2012) von G. Sadoh <i>Oluwa Mi</i> (2012) von G. Sadoh <i>Three Wedding Songs</i> (2012) von G. Sadoh</p>
GSS Publications	<p><i>Three Dances</i> (2015) von G. Sadoh <i>Moonlight Dances</i> (2015) von G. Sadoh <i>Three Sketches on Atonality</i> (2015) von G. Sadoh <i>Memoirs of Childhood</i> (2015) von G. Sadoh <i>Childhood Dreams</i> (2015) von G. Sadoh <i>Nigerian Wedding Dance for Organ Solo</i> (2012) von G. Sadoh <i>Three Miniatures on Nigerian Folk Songs</i> (2012) von G. Sadoh <i>Tribute to Homeland for Chamber Orchestra</i> (2012) von G. Sadoh <i>Harmattan Overture</i> (2012) von G. Sadoh <i>Potpourri for Chamber Orchestra</i> (2012) von G. Sadoh <i>Ise Oluwa for String Quartet</i> (2012) von G. Sadoh <i>Illusion</i> (2012) von G. Sadoh <i>African Nostalgia</i> (2012) von G. Sadoh <i>Three Pieces for Solo Flute</i> (2012) von G. Sadoh <i>Folk Dance for a Percussion Ensemble of Four Players</i> (2012) von G. Sadoh</p>
International Opus	<p><i>Dance of Isis</i> von G. Abdel-Rahim <i>The Lotus Pond</i> von G. Abdel-Rahim</p>
Ricordi	<p><i>Oyigiyigi: Introduction, theme and variations on a Yoruba folk theme</i> von F. Sowande</p>
University of Ife Press	<p><i>Three part songs</i> (1975) von A. Bankole <i>Three Yoruba Songs</i> (1977) von A. Bankole</p>
Verlag Neue Musik	<p><i>Soliloquy</i> von G. Abdel-Rahim <i>Scenes from Traditional Life</i> (2001) von A. Euba <i>Dance Song for the Nyau Dance</i> von S. Grové <i>Nonyana. The Ceremonial Dancer</i> von S. Grové <i>Responsorium</i> von H. Huysen <i>Ugubu</i> von H. Huysen <i>Egyptian Miniatures op. 10, No. 5</i> (2010) von N. Mattar</p>

Verlag	Werke
	<i>Sonata on African Motives</i> (2014) von S. Grové <i>Mu Kkubo Ery'Omusaalaba</i> von J. Tamusuza <i>Ngolo Ngolo</i> (2015) von C. Lwanga
Wayne Leupold Editions	<i>A Bi Jesu</i> (2008) von G. Sadoh <i>Akoi Wata Geri</i> (2006) von G. Sadoh <i>Clap Your Hands</i> (2006) von G. Sadoh <i>È Kòrin S'Oluwa: Fifty Indigenous Christian Hymns from Nigeria</i> (2005) von G. Sadoh <i>Five African Marches</i> (2007) von G. Sadoh <i>Gbọ Ohun Awọn Àngẹ̀lì</i> (2006) von G. Sadoh <i>Impressions from an African Moonlight</i> (2004) von G. Sadoh <i>Ise Oluwa</i> (2006) von G. Sadoh <i>Kabiyesi O Hosana</i> (2006) von G. Sadoh <i>Keresimesi Ọ̀dun de</i> (2006) von G. Sadoh <i>Lord Send Your Power</i> (2008) von G. Sadoh <i>The Misfortune of a Wise Tortoise</i> (2005) von G. Sadoh <i>Nigerian Suite No. 1</i> (2003) von G. Sadoh <i>Nigerian Suite No. 2</i> (2006) von G. Sadoh <i>Ọ̀pẹ̀ lo yẹ Ọ</i> von G. Sadoh <i>Open Your Mouth and Praise the Lord</i> (2008) von G. Sadoh <i>Ose Baba</i> (2006) von G. Sadoh <i>Ose Jesu</i> (2008) von G. Sadoh <i>Twenty-five Preludes on Yoruba Church Hymns</i> (2006) von G. Sadoh
Wehr's Music House	<i>Badagry</i> (2008, WM 387) von G. Sadoh <i>Badagry</i> (2008, WM 388) von G. Sadoh <i>Jesu Oba</i> (2005) von G. Sadoh <i>Nigerian Concerto</i> (2007, WM 355) von G. Sadoh <i>Nigerian Concerto</i> (2007, WM 356) von G. Sadoh <i>Summer Evening at Ile-Ife</i> (2009) von G. Sadoh <i>Yoruba Wedding Dance</i> (2006) von G. Sadoh

Tabelle 5.2. Liste der Verlage

5.2.3. Was deuten die Listen an?

Aus der Liste der genannten Komponisten und veröffentlichten Werke kann man herauslesen, dass nicht wenige Komponisten der African art music zugeschrieben werden. Von all diesen Komponisten sind rund 540 Werke namentlich bekannt. Zur selben Zeit wurden nur 94 Werke (rund 17%) von 15 Komponisten (rund 18%) in 13 Verlagen, von denen zwei nicht aus Europa oder Nordamerika stammen, veröffentlicht.

Interessant ist zunächst die Feststellung, welche Menge an Daten mithilfe von Stereotypen erhoben werden kann. Die, wenn auch kritisch zu sehende, Kategorisierung ist eine Stütze beim Auffinden von Werken und ihren Komponisten – sofern diese von jemandem mit Afrika bzw. der Musik Afrikas in Zusammenhang gebracht wurden.

Mit einer negativen Lesart dieser Daten entsteht die Frage, wie es zu so einem geringen Prozentsatz von veröffentlichten Werken einer solchen Komponistenanzahl kommen kann. Denn es ist davon auszugehen, dass eine höhere Dunkelziffer der Komponisten und ihrer Werke, die man zur African art music zählen könnte, existiert. Andererseits fehlen die Daten, um zu belegen, dass die oben genannten Zahlen negativ auszulegen sind, da ein ähnlicher Prozentsatz auch bei Kompositionen von Nicht-African art music möglich sein könnte, was den Prozentsatz relativieren würde. Um eine handfeste Aussage über eine negative Auswirkung durch die Einordnung in die Kategorie African art music treffen zu können, bedarf es einer umfassenderen Forschung.

Wenn man die Ergebnisse mit den Studien vergleicht, die Banaji und Greenwald in ihrem Buch *Vor-Urteile* anführen, wird die Tendenz der erhobenen Zahlen deutlicher. Die Autoren sprechen von »versteckten Kosten der Stereotype«.⁶

⁶ BANAJI und GREENWALD (2015) *Vor-Urteile*, S. 117.

6

Afrika in der Kunstmusik

Nach der vorhergehenden Betrachtung des Themenkomplexes bleibt am Ende die Frage, was nun *African art music* ausmacht. Um was handelt es sich bei dem *Afrika* in dieser Musik?

6.1. Vielschichtiger Ansatz

Festzustellen ist, dass *Afrika* ein Konglomerat von stereotypen Erwartungen ist, welches sich aus einem zirkulär sich selbst befeuernden Prozess speist. Vereinfacht gesprochen dreht sich dieser gesamte Prozess um die drei Eckpunkte *Kategorie* bzw. *Bezeichnung*, *Werk* und *Erwartungen* an das Werk, die musikalischer, aber auch kontextueller Art sind. In diesem Kreislauf – in Abb. 6.1 skizziert – existiert kein Anfang, und alle drei Eckpunkte bilden jeweils die Grundlage für den folgenden und bestätigen bzw. befeuern sich somit gegenseitig. Wenn ein Werk komponiert wird, entsteht es innerhalb eines Kontextes. Hierbei spielt auch der Kontext des Komponisten eine Rolle. Mit dem Werk bedient der Komponist ein Stereotyp und die Erwartungen des Konsumenten und fügt sich somit in die Kategorie *Afrika* ein. Die Erwar-

tungen an ein Werk können dieses jedoch auch einer Kategorie zuordnen, ohne dass es ursprünglich durch den Komponisten als *afrikanisches* Werk angelegt worden war. Bewegt es sich erst einmal in diesem Kreislauf, ist ein Entrinnen schwer. Das lässt sich beispielsweise an Volans *String Quartet No. 1 – White Man Sleeps* zeigen. Das Werk gilt weiterhin als *afrikanisch*, obwohl Volans diese Einstellung teilweise zurückgewiesen hat.

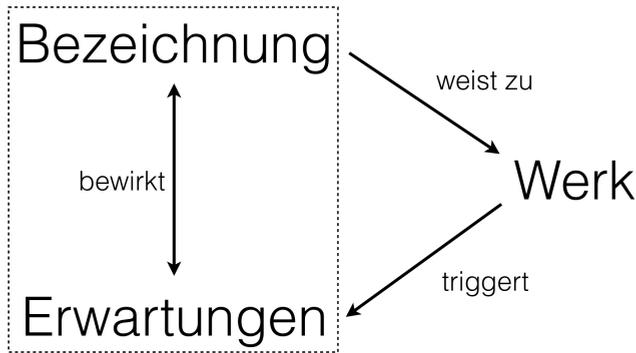


Abbildung 6.1. Skizze über das Zusammenwirken der drei Eckpunkte

Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass man, um ein *afrikanisches* Werk zu schaffen, das Stereotyp bedienen muss, was durch die Entstehungsgeschichte dieser Musikrichtung zu erklären ist. Das Abgrenzungsverhalten gegenüber der, aber auch durch die African art music ist eine Folge der kolonialen Periode. Auf diese Weise ist die Typisierung tief in der Definition dieser Musik verankert.

Wie in der vorliegenden Forschungsarbeit gezeigt wurde, ist das Stereotyp *Afrika* ein dominierender Aspekt der African art music, der sich thematisch, musikalisch und systematisch konstituiert. *Thematisch* steht für die kontextuelle Einbettung, also die Verknüpfung mit einer bestimmten Kultur, die z. B. mit Indikatoren wie Sprache unterstrichen wird. *Musikalisch* bezieht sich auf die Verwendung eines bestimmten musikalischen Materials, von Klangfarben, Spieltechniken usw. Der *systematische* Aspekt geht noch über die thematischen Verweise hinaus, es bedeutet die Einordnung in eine Struktur der Zuweisung bzw. Benennung.¹

¹ Diese Erkenntnis kann auch auf Musik zutreffen, die nicht mit *African art music* bezeichnet wird. Dies spielt jedoch für die Betrachtung der genannten Werke und ihren Umgang mit dem Stereotyp *Afrika* nur eine untergeordnete Rolle. Ziel der vorliegenden Arbeit ist nicht

Die African art music ist in der Fachliteratur stark geprägt durch die Einschätzung, dass die traditionelle Musik Afrikas das *ursprüngliche Afrika* verkörpert. Diese Vorstellung verpflichtet Komponisten, die *afrikanisch* komponieren wollen oder es per Erwartung müssen, zu einer dezidierten Verknüpfung mit einer regionalen Musiktradition. Die Betrachtung regionaler Musiktraditionen Afrikas ist jedoch bedeutend durch kolonial epochale Forschung gefärbt. Zu erkennen ist das an Begrifflichkeiten, hinter denen bestimmte Prinzipien stehen. So geht Agawu in seinem Buch *Representing African Music* u. a. auf Begriffe und Vorstellungen ein, die im Kontext der Musik Afrikas verwendet werden. Insbesondere thematisiert er die Erfindung des *afrikanischen Rhythmus*:²

That the distinctive quality of African music lies in its rhythmic structure is a notion so persistently thematized that it has by now assumed the status of a commonplace, a topos. And so it is with related ideas that African rhythms are complex, that Africans possess a unique rhythmic sensibility, and that this rhythmic disposition marks them as ultimately different from us.³

Kritisiert wird von ihm die permanente Wiederholung gewisser Eigenschaften, wie die besondere Rhythmik, sodass sie zu einem Faktum mutiert. Er geht in seiner Unterstellung so weit, dass er die Existenz einer solchen besonderen und allgemeinen Rhythmik anzweifelt: »»African rhythm,«[sic!] in short, is an invention, a construction, a fiction, a myth, ultimately a lie.«⁴

Die Vorstellung, die Ward 1927 formulierte, dass »if European music is specially marked by the rich variety of its forms and the splendor of its harmonies, African music is similarly marked by the fascination of its rhythms«⁵, ist noch heute Teil des Stereotyps *Afrika* und weiterhin in den Betrachtungen über *African music* und *African art music* herauszulesen.

Daher ist es nicht verwunderlich, dass ein Komponist wie Volans zum einen auf regionale Musiktraditionen zurückgreift und sie zum anderen ver-

der Vergleich stereotyper Eigenheiten unterschiedlicher Musikrichtungen, -genres usw., sondern der Nachweis stereotyper Aspekte in der African art music aufgrund kolonialer und postkolonialer Machtstrukturen.

² AGAWU (2003) *Representing African Music*, S. 55.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 61.

⁵ Ebd., S. 56.

allgemeinern, afrikanisieren kann, um es einem bestimmten – »particularly the White population [of South Africa]«⁶ – Publikum zugänglich zu machen. Er markiert das Afrikanische durch ein hervorstechendes Stereotyp, auf diese Weise ist es erkennbar. Hierbei geht Volans transparent vor, indem er die verwendeten Quellen im Vorwort der Partitur des *String Quartet No. 1 – White Man Sleeps* erwähnt. Das ist selbstverständlich auch Teil der Strategie, um das Werk in den entsprechenden Kontext zu stellen.

Bei der Bearbeitung und Sichtung des Werks – siehe Kapitel 4.1 *String Quartet No. 1 – White Man Sleeps* – wurde deutlich, wie ausgeprägt das Stereotyp *Afrika* vom Komponisten verarbeitet wurde. Das Stereotyp wurde dermaßen in den Vordergrund gestellt, dass sich eine Analyse zwangsweise damit auseinandersetzen muss. Daher stellt sich bei diesem Werk nicht die Frage ob, sondern wie die unterschiedlichen Aspekte des Stereotyps untergebracht wurden.

Grundsätzlich ist zu vermerken, dass Volans die Musik der schwarzen Bevölkerung von Südafrika mithilfe einer tief in der europäischen Tradition verankerten Musik vermitteln möchte. Hierzu artikuliert er die unterschiedlichen Aspekte des Stereotyps letztendlich mit einem Streichquartett. Diese Version des *White Man Sleeps* ist vermutlich die bekannteste, gerade weil das Stück für das Kronos Quartett arrangiert wurde.

Volans stellt jedoch nicht nur eine Mixtur verschiedener Quellen her, er unterteilt seine Inspirationen durch Sätze und nutzt somit eine Eigenheit des Streichquartetts, um sich der regionalen Musik Südafrikas zu nähern. Im Mittelpunkt stehen drei Konzeptionen: Imitation, Adaption und Transformation. So sind die Techniken *Interlocking* und *Pattern* (repetitive Blöcke), die ein zirkuläres Gefühl vermitteln, häufig anzutreffen. Eine Imitation des Klangs eines Musikbogens durch das Cello ist im dritten Satz zu finden. Im zweiten Satz gibt es nicht nur die Adaption des Frauenchors aus Traceys Artikel⁷ zu entdecken, sondern Volans transformiert den *Nyanga panpipe dance* durch eine Reduktion und Umverteilung der vielen Flötenstimmen zu einem vierstimmigen Streichquartett.

⁶ TAYLOR (1995) When we think about music and politics: The case of Kevin Volans, S. 514.

⁷ TRACEY (1971) The Nyanga panpipe dance.

Eigentlich muss man Volans' Aussage zustimmen, wenn er sagt »it's a piece about the string quartet not a piece about African dance«⁸. Denn mithilfe seines Studiums der südafrikanischen Musiktraditionen erweiterte er sein Repertoire der Kompositionstechniken für das Streichquartett. Besonders stehen zwei Neuerungen hervor, die zunächst nicht spektakulär klingen: Zum einen lässt Volans die Streicher mit einer extrem rhythmischen Spielweise auftreten. Das jeweilige Pattern muss präzise gespielt werden, da beispielsweise ein Interlocking ansonsten nicht funktionieren könnte. Dadurch dass nur eine reduzierte Skala mit beschränkten Intervallmöglichkeiten existiert, kann man sogar sagen, dass ihm in *White Man Sleeps* die Artikulation des Rhythmus wichtiger als die Intonation ist. Zum anderen ist die Repetition ein hervorstechendes Merkmal des Werks. In ihr wird der zirkuläre Charakter verkörpert, den man regionaler Musik Afrikas und ihrer Rhythmik nachsagt.

Insgesamt kommt der Komponist beim Erzeugen und Erfüllen stereotyper Erwartungen ohne besondere oder ausgefallene Symbole in der Fünfliniennotation aus. Auch verwendet er die Streicher nicht als perkussive Instrumente, indem er Geräusche wie Quietschen, Kratzen oder Klopfen erklingen lässt. Es bleiben Streichinstrumente, sie sind kein Trommellersatz.

Es ist definitiv ein Werk für ein Streichquartett, jedoch ist es gleichzeitig auch ein Werk, das einen ausgeprägten Bezug zu Musiktraditionen des südlichen Afrikas herstellt. Und diese Verknüpfung zieht es in den Diskurs über ein Stereotyp hinein, in dem beispielsweise die Herkunft des Komponisten (und dessen Hautfarbe) eine Rolle zu spielen scheint.

Gerade an einem Beispiel eines weißen Komponisten, der ein Werk mit Bezug zu Afrika erschafft, sieht man die Kontroverse über Rassenvorstellungen aufblitzen. Ein Komponist mit nicht-schwarzer Hautfarbe, der zudem gebürtig in ZA ist, gerät in die Zwangsposition, sich für sein Werk und seine Identität rechtfertigen zu müssen – ein Weißer, der die Musik der schwarzen Bevölkerung aufgreift und in einem europäischen/westlichen Musikgenre verwendet. Demselben Phänomen unterliegen auch Komponisten mit schwarzer Hautfarbe, denen ein Bezug zu Afrika unterstellt wird. Sie sollen in der Regel erklären, was afrikanisch an ihren Kompositionen ist oder warum sie ein

⁸ TAYLOR (1995) When we think about music and politics: The case of Kevin Volans, S. 519.

westliches Werk geschrieben haben. Solche Fragen basieren wiederum auf Vorstellungen, die aus dem Stereotyp hervorgegangen sind. Es wird beispielsweise vom Aussehen des Komponisten auf dessen Kompositionsstil geschlossen. Sich der angewendeten Typisierung bewusst, wird oft argumentiert, dass ein Stereotyp etwas Wahres enthalte. Dabei wird jedoch nicht beachtet, dass der Urteilende selbst dem Stereotyp aufsitzt, da der Prozess des Stereotyps automatisch eine Reaktion des Anderen beinhaltet, d. h., der oben angerissene Zirkel wirkt. Gerade weil bei einem Komponisten vom Äußeren auf die Arbeitsweise geschlossen wird, komponiert er mit entsprechender Haltung zur ihm entgegengebrachten Erwartung – also kontextuell.

Die stereotypbasierte Haltung ist ebenfalls in den weiteren in der vorliegenden Arbeit behandelten Werkbeispielen (siehe Kapitel 4.2 *Der Stereotyp Afrika in weiteren Werken*) mit vielleicht einer Ausnahme – Reichs *Drumming* – zu erkennen. Umformuliert kann man auch davon sprechen, dass in allen Werkbeispielen Aspekte des Stereotyps *Afrika* zu finden sind, da allen eine Verbindung zu Afrika unterstellt werden kann. Es zeigt sich, dass die Aspekte, die in Kapitel 2.3.2.1 *Essentiell oder kontextuell* aufgeführt wurden, in den Beispielen vertreten sind. Folgendermaßen wurden sie differenziert, nachdem sie im *String Quartet No. 1 – White Man Sleeps* nachgewiesen waren:

- Struktur

Die Zuordnung einer übergreifenden Struktur kann nur durch den zugewiesenen Kontext hergestellt werden. So verweist Kafui darauf, dass er mit der *Pentanata* ein neues Genre entwickelt hat, das einen bestimmten Ablauf zu folgen hat. Die Komponisten der anderen Beispiele haben eine Verknüpfung von verwendeter Struktur mit Afrika in übergreifender Bedeutung vermieden.

- Pattern

In allen angeführten Beispielwerken nehmen Patterns eine wichtige Rolle ein. Dabei ist auffallend, dass der Rhythmus und weniger die Melodie in den Fokus gerät. Auf die Erwartung eines starken Rhythmus bei Musik, die auf Afrika bezogen sein soll, hat Agawu in seinem Buch hin-

gewiesen.⁹ So ist es nicht verwunderlich, dass eben in den betrachteten Werken als ein wesentlicher Aspekt Rhythmus auftaucht.

Das Pattern formt durch seine Verwendung das jeweilige Werk in besonderem Maße. Es erlaubt dem Komponisten eine Materialentwicklung und -verknüpfung im gesamten Satz bzw. Werk auf der Ebene des Rhythmus. So können aus dem oder den Hauptmustern folgende Patterns herausgebildet werden. Gleichzeitig helfen Patterns die Musik zu strukturieren, wie beispielsweise an Abb. 4.14 und 4.15 in Kapitel 4.2.2 *Pattern* zu sehen ist.

- Interlocking

Auch dieses Element ist in den meisten Fällen eine rhythmische Komponente. Zwei oder mehr Stimmen verschachteln sich und sollten hierfür den Rhythmus exakt einhalten, da das Gesamtklangbild aller Stimmen zusammen nur dann erkennbar ist.

In dem zweiten Satz des *String Quartet No. 1 – White Man Sleeps* wendet Volans eine melodische Variante des Interlocking an (vgl. Kapitel 4.1.2.2 *Second Dance*). Dort existiert bei durchlaufenden Achtelnoten ein Interlocking aufgrund von Tonhöhen und Intervallsprüngen in den einzelnen Stimmen zueinander.

- Call-&-Response

Das ist kein ungewöhnliches Phänomen in der Musik, jedoch ist die Verwendung im Kontext der African art music auffällig. Dieses Element wird meistens an wichtigen Stellen wie eine Zäsur eingesetzt. Es verkündet das Ende und den Beginn eines neuen Abschnitts.

- Adaption traditioneller bzw. regionaler Musik

Wie es scheint, ist die Adaption traditioneller bzw. regionaler Musik ein essentieller Bestandteil der African art music. Sie ermöglicht eine konkrete Bezugnahme zu einer Musiktradition aus Afrika, dem Argumentationsmuster folgend: *Wenn* traditionelle afrikanische Musik adaptiert wurde, *dann* ist es ein afrikanisches Werk.

⁹ AGAWU (2003) *Representing African Music*, S. 55.

Andererseits ist eine solche Adaption nicht auszuschließen, wenn man davon ausgeht, dass manche Komponisten in dieser Tradition sozialisiert wurden oder sich intensiv mit einer entsprechenden Musik auseinandergesetzt haben.

■ Instrumentierung

Es wird nicht dezidiert auf Instrumente aus dem Kontext regionaler Musik Afrikas zurückgegriffen, um einen Bezug zu dieser Musik herzustellen. Das hat zur Folge, dass eben nicht unbedingt Trommeln eingesetzt werden, um dem Stereotyp zu entsprechen. Jedoch kann es vorkommen, dass ein Komponist sich dazu entscheidet, ein bestimmtes Instrument zu verwenden, da nur dieses die gewisse Klangfarbe liefert, welche er für seine Verknüpfung benötigt. Auch wird das Klavier als afrikanisches Instrument angesehen, bedingt durch die lange Tradition in vielen Teilen Afrikas, und wird entsprechend mit einer bestimmten Spieltechnik zum Erzeugen eines afrikanisches Bildes eingesetzt.

■ Sprache

Bei den vorliegenden Beispielen wurde bewusst auf Vokalwerke verzichtet, um den Fokus der Analyse des Stereotyps nicht verstärkt auf die Ebene der Sprache zu verschieben. Dennoch ist Sprache bei Instrumentalwerken ein wichtiger Aspekt des Stereotyps *Afrika*. So verrät die Namensgebung des Werks oder der einzelnen Sätze schon Tendenzen des Komponisten. Ebenso weisen Instrumenten- und Tempobezeichnungen in eine bestimmte Richtung. Auch der Name des Komponisten kann offensichtlich dazu beitragen, einer bestimmten Kategorie zugeordnet – oder nicht zugeordnet – zu werden.

■ Skala

Beim Erörtern der Skalen der einzelnen Werke spricht man weitgehend über eine Reduktion oder Beschränkung des Tonmaterials – oft auf eine fünftönige Skala. Originäre Skalen regionaler Musik Afrikas sind nur teilweise übertragbar in das Fünfliniensystem und auf Instrumente, die traditionell in diesem System notiert werden. Daher spielen meist nur

übertragene und angepasste Skalen eine Rolle für die aufgeführten Werke.

Es zeigt sich, dass die Aspekte des Stereotyps *Afrika* nicht nur in Volans' *String Quartet No. 1 – White Man Sleeps* anzutreffen sind, sondern ebenso in den anderen Beispielwerken zu finden sind. Diese Parallelen sind jedoch unterschiedlich stark ausgeprägt und unterliegen weitgehend dem persönlichen Stil des Komponisten. Ihnen gemeinsam ist der Bezug zu Afrika durch die vorgestellten Aspekte.

Eine Ausnahme unter allen Beispielen bildet das Werk *Drumming* von Reich. Es ist das einzige Werk, das von der Literatur nicht der *African art music* zugeordnet wird, obwohl es sehr viele Überschneidungen mit dem Stereotyp *Afrika* aufweist. Die Verbindung von Reich und zur regionalen Musik in Ghana ist weitgehend nachgewiesen.¹⁰ Auch wurden in der vorliegenden Analyse viele Aspekte des Stereotyps – Pattern, Adaption regionaler ghanaischer Musik und Namensgebung – aufgeführt. Wie ist es nun zu erklären, dass dieses Werk nicht der Kategorie *African art music* zugeordnet wird?

Einer der Unterschiede, zumindest zu den vorliegenden Beispielen, ist, dass Reich nicht in einem Teil Afrikas geboren wurde und er selbst sein Werk nicht als Afrikanisch verortet. Letzteres wird auch nicht vom Konsumenten eingefordert. Das heißt, es gibt keine Erwartung der Art, dass das Werk afrikanisch klingen muss. Es ist bekannt, dass er sich insbesondere von der Trommelmusik inspirieren bzw. in seinem Kompositionsstil bestätigen ließ. Jedoch erhält das Werk nicht das Attribut *afrikanisch*. Des Weiteren ist noch anzumerken, dass Reich keine schwarze Hautfarbe hat, was sich beispielsweise bei dem in ZA geborenen Volans als problematisch in dieser Hinsicht erwiesen hat. Da *Drumming* allerdings nicht auf dieselbe Weise mit Afrika verknüpft wird, entgeht Reich dieser Konfrontation weitgehend.

¹⁰ Vgl. GOPINATH (2004) *Composer Looks East*; KLEIN (2014) *Alexander Zemlinsky – Steve Reich*; MOMENI (2001) *African Polyrhythmics and Steve Reich's Drumming*; TÖFFERL (2010) *Nicht-westliche Einflüsse in der Musik Steve Reichs*.

6.2. Abschließender Gedanke

Es hat sich gezeigt, dass African art music auf den drei Punkten *Bezeichnung*, das *Werk* und *Erwartungen* gründet. Das Werk agiert hierbei als Projektionsfläche. Es erhält Zuweisungen, transportiert diese und reagiert mit werkinernen Anlagen, die jedoch zu einem externen Kontext Bezug nehmen können, und sich damit zu einer vordefinierten Erwartung verhalten. Das Werk ist zugleich Teil des Stereotyps und dennoch nur Projektionsfläche der Vorstellungen und Erwartungen.

Bei den herausgesuchten Beispielen handelt es sich um Werke, die von der (Fach-)Literatur oder dem Komponisten in Verbindung mit Aspekten afrikanischer Musik gebracht wurden.¹¹ Durch die attestierte Verbindung zu Afrika wurden in allen Werken grundlegende Aspekte festgestellt, die der Musik Afrikas zugeschrieben werden – also dem Stereotyp *Afrika* entsprechen. Es konnten nicht nur verschiedene Aspekte des Stereotyps nachgewiesen, sondern auch die Parallelen und Unterschiede im Umgang mit ihnen aufgezeigt werden.

Es wurde deutlich, dass sich die behandelten Werke im Kreislauf des Stereotyps befinden. Sie werden als African art music kategorisiert, weil externe, kontextuelle Hinweise und Zuschreibungen existieren. Zugleich sind musikalische, interne Aspekte vorhanden, da eine Verknüpfung zur Musik Afrikas erzeugt werden soll und sie nur erreicht werden kann, wenn die stereotypen Erwartungen, wie z. B. eine (*afrikanische*) *Rhythmik*, erfüllt werden.¹²

Des Weiteren konnte mit der Ausnahme von *Drumming* gezeigt werden, dass ein Werk zwar Aspekte des Stereotyps *Afrika* in ausgeprägtem Maße enthalten kann, es jedoch nicht zur African art music gezählt wird. So ist es kein afrikanisches Werk, sondern eines, das afrikanische Elemente enthält. Der Stil des Komponisten ist entscheidend, nicht die Elemente im Werk. Hier finden sich Parallelen im Diskurs über Picassos Werke in seiner *période nègre*.

¹¹ Auch Reich verschweigt nicht den Zusammenhang seiner Studien in Ghana mit dem Kompositionsprozess von *Drumming*. Er deutet es lediglich als Bestätigung seines Kompositionsstils.

¹² Manchmal sind die Aspekte nur auffindbar, weil eine Verbindung aus bestimmten Gründen hergestellt werden soll, wobei eine offene Definition des *Afrikanischen* dies erleichtert. Solche Verbindungen können noch nach der Fertigstellung einem Werk übergestülpt werden, im Sinne des Schemas eines kreisförmigen Prozesses.

Bei diesen Werken handelt es sich nicht um afrikanische Kunst, sondern sie enthalten Afrikanisches.

Gerade die Existenz dieser Differenzierung konnte festgestellt, jedoch nicht anhand der vorliegenden Musikwerke ausreichend geklärt werden. Vieles deutet darauf hin, dass die Herkunft des Komponisten, aber auch die Hautfarbe und der Name – beide Attribute werden mit der Herkunft assoziiert – großes Gewicht haben, wenn es um die Kategorisierung und die mit ihr einhergehenden Erwartungen geht. Insbesondere am Fall Volans wird deutlich, dass, wenn ein Werk die Zuschreibung *afrikanisch* erst einmal erhalten hat, es nur noch schwer davon zu trennen ist. Denn African art music ist deshalb afrikanisch, weil sie als afrikanisch aufgrund des Stereotyps *Afrika* innerhalb des vorhandenen Kontexts eingestuft wird.

Wie lässt sich nun die vorliegende Forschung einordnen? Aufgrund der Komplexität der Zusammenhänge innerhalb einer Machtstruktur wird keine (spekulative) Lösung angeführt, um dem Kreislauf von Stereotyp und Musik aufzubrechen. Sehr wohl leistet sie ein Offenlegen der Auswirkungen auf ein Musikstück, wenn es mit dem Begriff *Afrika* markiert wurde. Dies führt zu einer Schwächung der vorherrschenden Strukturen. Denn durch die Benennung tritt automatisch eben diese Schwächung ein.

Zusätzlich sensibilisiert die vorliegende Forschung für den Gebrauch des Begriffs *Afrika* und *afrikanisch*. Wie festgestellt wurde, besitzt das Stereotyp *Afrika* negative, wie positive Elemente. In der negativen Auslegung des Stereotyps steht die Herkunft und Hautfarbe des Komponisten, der Interpreten usw. im Zentrum. Die Erwartungen an die Musik können so mit rassistische Betrachtungsweisen aufgeladen werden. Positiv verweist der Begriff in seiner Verwendung auf mindestens drei Aspekte: die Lokalisierung des Musikwerks, die Sozialisierung des Komponisten und die Inspirationsquellen. Daher ist *Afrika* nicht als rein rassistischer Begriff zu verstehen. Derjenige, der den Begriff verwenden möchte, muss sich vielmehr fragen, aufgrund welcher Motivation er dies machen will: Soll mit der Verwendung auf das Aussehen des Komponisten verweisen werden (Schwarz = Afrika = stereotype Eigenheiten) oder will man einen lokalen Kontext der Musik hervorheben.

Literaturverzeichnis

- Adichie, Chimamanda Ngozi: *Americanah*. Anchor Books, 2013.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- Agawu, Kofi: *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York, London: Routledge, 2003.
- Akpabot, Samuel: African Instrumental Music. In: *African arts*, 1971 Nr. 5/1, S. 63–64.
- Amenyo, Kofi: *Borborbor – the quintessential Ewedome dance and music form*. Website, 2011 (URL: <http://www.ghanaweb.com/GhanaHomePage/features/artikel.php?ID=201101>) – Zugriff am 29.9.2014.
- Anku, Willie: Towards a Cross-Cultural Theory of Rhythm in African Drumming. In: *Intercultural Music*. Band 1. Bayreuth: MRI Press, 1995, S. 167–202.
- Anku, Willie: Principles of Rhythm Integration in African Drumming. In: *Black Music Research Journal*, 17 1997 Nr. 2, S. 211–238.
- Anku, Willie: Circles and Time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music. In: *The Online Journal of the Society for Music Theory*, 2000 Nr. 6/1 (URL: http://www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.anku_frames.html) – Zugriff am 12.1.2014.

- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München: Piper, ⁴2006.
- Arndt, Susan und Hornscheidt, Antje: »Worte können sein wie winzige Arsendosen.« Rassismus in Gesellschaft und Sprache. In: *Afrika und die deutsche Sprache* Unrast, ²2009, S. 11–74.
- Auswärtiges Amt: *Deutschland und Afrika: Konzept der Bundesregierung*. online PDF, 2011 (URL: http://www.lusaka.diplo.de/contentblob/3680876/Daten/1369360/download_Afrikakonzept.pdf).
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2010.
- Banaji, Mahzarin R. und Greenwald, Anthony G.: *Vor-Urteile. Wie unser Verhalten unbewusst gesteuert wird und was wir dagegen tun können*. München: dtv, 2015.
- Barz, Gregory: *Music in East Africa. Experiencing Music, Expressing Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Bebey, Francis: *African Music. A Peoples's Art*. New York: Lawrence Hill Books, 1975.
- Bender, Wolfgang: *Sweet Mother. Modern African Music*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1991.
- Brenner, Klaus-Peter: *Chipendani und Mbira. Musikinstrumente, nicht-begriffliche Mathematik und die Evolution der harmonischen Progressionen in der Musik der Shona in Zimbabwe*. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften, Band 3. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1997.
- Carl, Florian: *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und 20. Jahrhunderts*. Band 3, Encounters/Begegnungen – Geschichte und Gegenwart der afrikanisch-europäischen Begegnung. Münster: Lit, 2004.
- Chernoff, John M.: The Rhythmic Medium in African Music. In: *New Literary History*, 1991 Nr. 22/4, S. 1094–1102.

- Collins, John: Ghanaian Highlife. In: *African arts*, 1976 Nr. 10/1, S. 62–68.
- Collins, John: *African Musical Symbolism In Contemporary Perspective. Roots, Rhythms and Relativity*. Berlin: Pro Business, 2004.
- Dick, Philip K.: *Eine andere Welt*. München: Wilhelm Heyne Verlag, ³2004.
- Eckl, Andreas: Ora et labora: katholische Missionsfotografien. In: *Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur* Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006, S. 231–250.
- Egger, Adrian und Héma, Moussa: *Die Stimme des Balafon*. Hamburg: Schell Music, 2006.
- Elschek, Oskár: Zur Erforschung afrikanischer Musikidiome. In: *For Gerhard Kubik. Festschrift on the occasion of his 60th birthday*. Hrsg. v. AUGUST SCHMIEDHOFER und DIETRICH SCHÜLLER. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994, S. 291–313.
- Euba, Akin: The Dichotomy of African Music. In: *Music Educators Journal*, 1975 Nr. 61/5, S. 54–59.
- Euba, Akin: *Modern African Music. A catalogue of selected archival materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany*. Bayreuth: Iwalewa-Haus, Universität Bayreuth, 1993.
- Euba, Akin: Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 2006 Nr. 5, S. 12–15.
- Ewen, Stuart und Ewen, Elizabeth: *Typen und Stereotype. Die Geschichte des Vorurteils*. Berlin: Parthas Verlag, 2006.
- Floyd Jr., Samuel A.: *The Power of Black Music. Interpreting its history from Africa to the United States*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

- Foucault, Michel; DEFERT, Daniel und EWALD, François (Hrsg.): *Analytik der Macht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- Gabriel, Markus: *Warum es die Welt nicht gibt*. Berlin: Ullstein, 2013.
- glokal e. V.: *Mit kolonialen Grüßen ... Berichte und Erzählungen von Auslandsaufenthalten rassismuskritisch betrachtet*. Berlin: Broschüre, 2012.
- Gopinath, Sumanth: Composer Looks East. Steve Reich and Discourse on Non-Western Music. In: *Glendora Review*, 2004 Nr. 3, S. 134–145.
- Greitemeyer, Tobias: Sich selbst erfüllende Prophezeiungen. In: *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung. Theorien, Befunde und Interventionen*. Hrsg. v. PETERSEN, Lars-Eric und SIX, Bernd. Weinheim, Basel: Beltz Verlag, 2008, S. 80–87.
- Grözinger, Jürgen: »Zur Freiheit führen viele Wege«. Der Komponist Kevin Volans über Afrika und die musikalische Avantgarde. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 2006 Nr. 5, S. 16–17.
- Han, Byung-Chul: *Was ist Macht?* Reclam, 2005.
- Harding, Leonhard: *Geschichte Afrikas im 19. und 20. Jahrhundert*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2013.
- Hornbostel, Erich Moritz von: African Negro Music. In: *Africa: Journal of the International African Institute*, 1928 Nr. 1/1, S. 30–62.
- Huntington, Samuel P.: The Clash of Civilizations? In: *Foreign Affairs*, 1993 Nr. 72/3, S. 22–49.
- IKUD: *Stereotyp und Vorurteil – Definitionen und Begrifflichkeit*. Website, 2015 (URL: <http://www.ikud.de/glossar/stereotyp-und-vorurteil.html>) – Zugriff am 16.8.2015.

- Inniss, Carleton L.: A Practical Introduction to African Music. In: *Music Educators Journal*, 1974 Nr. 60/6, S. 50–53.
- Irele, Abiaola: Is African music possible? In an age after modernism, what role is left for local difference? In: *Transition*, 1993 Nr. 61, S. 56–71.
- Kafui, Kenneth: *A concert featuring the piano work of Kenn K. A. Kafui*. Accra: Programmheft, 25. März 2009.
- Kahneman, Daniel: *Thinking. Fast and Slow*. London: Penguin Books, 2011.
- King, Roberta: *Music in the Life of the African Church*. Waco: Baylor University Press, 2008.
- Klein, Tobias Robert: *Alexander Zemlinsky – Steve Reich. Alternative Moderne(n): »Afrika« in der Kompositionskultur des 20. Jahrhunderts*. Köln: Verlag Dohr Köln, 2014.
- Konye, Paul: *African Art Music. Political, Social, and Cultural Factors Behind Its Development and Practice in Nigeria*. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2007.
- Kubik, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*. Leipzig: Reclam, 1988.
- Kubik, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*. Band 2, Wien: Lit, ²2004.
- Kubik, Gerhard: *Theory of African Music*. Band 1, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2010a.
- Kubik, Gerhard: *Theory of African Music*. Band 2, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2010b.
- Kubik, Gerhard, Malamusi, Moya Aliya und Varsáyi, Adrás: *Afrikanische Musikinstrumente. Katalog und Nachdokumentation der Musikinstrumente aus Afrika südlich der Sahara in der Sammlung Musik des Münchner Stadtmuseums*. München: nicolai, 2014.
- Kuhn, Thomas: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ²³2012.

- Kwami, Robert: Music Education in Ghana and Nigeria. A Brief Survey. In: *Africa. Journal of the International African Institute*, 1994 Nr. 64/4, S. 544–560.
- Labi, Gyimah: *Five Dialects in African Pianism*. Accra: Afram Publications (Ghana) Ltd., 1994.
- Locke, David: *Drum Gahu. An introduction to African rhythm*. Tempe, Gilsum: White Cliffs Media Company, 1998.
- Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung 4. Beiträge zur funktionalen Differenzierung der Gesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987.
- Lwanga, Charles: *Intercultural Composition: An Analysis of the First Movement of Justinian Tamusuza's Mu Kkubo Ery'Omusaalaba for String Quartet and Baakisimba Ne'biggu*. Dissertation, University of Pittsburgh, 2012.
- Machnik, Katharine: Schwarzafrika. In: *Afrika und die deutsche Sprache* Unrast, 2009, S. 204–206.
- Machunsky, Maya: Substereotypisierung. In: *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung. Theorien, Befunde und Interventionen*. Hrsg. v. PETERSEN, Lars-Eric und SIX, Bernd. Weinheim, Basel: Beltz Verlag, 2008, S. 45–52.
- Mar Castro Varela, Maria do und Dhawan, Nikita: Edward Said – Der orientalisierte Orient. In: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung* Bielefeld: transcript, 2005a, S. 29–54.
- Mar Castro Varela, Maria do und Dhawan, Nikita: Kolonialismus, Antikolonialismus und postkoloniale Studien. In: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung* Bielefeld: transcript, 2005b, S. 11–27.
- Mead, George H.: *Geist, Identität und Gesellschaft*. Band Wissenschaft 28, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Meiser, Thorsten: Illusorische Korrelationen. In: *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung. Theorien, Befunde und Interventionen*. Hrsg. v.

- PETERSEN, Lars-Eric und SIX, Bernd. Weinheim, Basel: Beltz Verlag, 2008, S. 53–61.
- Mensah, Atta Annan: Compositional Practices in African Music. In: *Africa. The Garland Encyclopedia of World Music*. Hrsg. v. STONE, Ruth M.. Band 1. New York, London: Garland Publishing, 1998, S. 208–231.
- Merton, Robert K.: The Self-Fulfilling Prophecy. In: *The Antioch Review*, 1948 Nr. 8/2, S. 193–210.
- Meyer, Andreas: *Afrikanische Trommeln. West- und Zentralafrika*. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1997.
- Momeni, Ali: *African Polyrhythmics and Steve Reich's Drumming. Separate but Related Worlds*. PDF auf Website, 2001 (URL: http://alimomeni.net/files/documents/momeni_Reich-African-Polyrhythms.pdf) – Zugriff am 18.5.2015.
- Niedrig, Heike: *Sprache – Macht – Kultur. Multilinguale Erziehung im Post-Apartheid-Südafrika*. Interkulturelle Bildungsforschung, Band 5. Münster, New York [u. a.]: Waxmann, 2000.
- Nketia, Joseph Hanson Kwabena: Traditional and contemporary idioms of African music. In: *Journal of the International Folk Music Council*, 1964 Nr. 16, S. 34–37.
- Nketia, Joseph Hanson Kwabena: *The Music of Africa*. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1974.
- Nketia, Joseph Hanson Kwabena: *Die Musik Afrikas*. Band 59 Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Wilhelmshafen: Florian Noetzel, ²1991.
- Nketia, Joseph Hanson Kwabena: *African Pianism. Twelve Pedagogical Pieces*. Accra: Afram Publications (Ghana) Ltd., 1994.
- Nketia, Joseph Hanson Kwabena: *The Creative Potential of African Art Music in Ghana. A personal testimony by J. H. Kwabena Nketia*. Accra: Afram Publications (Ghana) Ltd., 2004.

- Nketia, Joseph Hanson Kwabena: *Ethnomusicology and African Music. Modes of Inquiry and Interpretation*. Afram Publications (Ghana) Ltd., 2005.
- Olwage, Grant: Introduction. In: *Composing Apartheid. Music for and against Apartheid*. Hrsg. v. OLWAGE, Grant. Johannesburg: Wits University Press, 2008, S. 1–10.
- Omojola, Bode: *Nigerian Art Music. With an Introductory Study of Ghanian Art Music*. Ibadan: IFRA, 1995.
- Omojola, Bode: Style in modern Nigerian Art Music. The pioneering works of Fela Sowande. In: *Africa. Journal of the International African Institute*, 1998 Nr. 68/4, S. 455–483.
- Onovwerosuoke, Wendy Hymes: *African Art Music for Flute. A study of selected works by African composer*. Dissertation, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2007.
- Onyeji, Christian: *Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music)*. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012.
- PETERSEN, Lars-Eric und SIX, Bernd (Hrsg.): *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung. Theorien, Befunde und Interventionen*. Weinheim, Basel: Beltz Verlag, 2008.
- Philipp, Carolin und Kiesel, Timo: *white charity. Schwarzsein und Weißsein auf Spendenplakaten*. Berlin: Dokumentarfilm, 2013 <URL: <http://www.whitecharity.de/>> – Zugriff am 19.8.2013.
- Pickering, Michael: *Stereotyping. The Politics of Representation*. New York: Palgrave, 2001.
- Platon; MARTENS, Ekkehard (Hrsg.): *Theätet*. Stuttgart: Reclam, 2007, Griechisch/Deutsch.
- Reich, Steve: *Drumming*. New York: Hedon Music Inc., 2011.
- Sadoh, Godwin: *Intercultural Dimensions in Ayo Bankole's Music*. Lincoln: iUniverse, Inc., 2007a.

- Sadoh, Godwin: *Joshua Uzoigwe. Memoirs of a Nigerian Composer-ethnomusicologist*. Charleston: BookSurge Publishing, 2007b.
- Said, Edward W.: *Orientalism*. London: Penguin Books, 2003.
- Scherzinger, Martin: Whose »white man sleeps«? Aesthetics and politics in the early work of Kevin Volans. In: *Composing Apartheid. Music for and against Apartheid*. Hrsg. v. OLWAGE, Grant. Johannesburg: Wits University Press, 2008. – Kapitel 10, S. 209–235.
- Schöl, Christiane, Stahlberg, Dagmar und Maass, Anne: Sprachverzerrungen im Intergruppenkontext. In: *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung. Theorien, Befunde und Interventionen*. Hrsg. v. PETERSEN, Lars-Eric und SIX, Bernd. Weinheim, Basel: Beltz Verlag, 2008, S. 62–70.
- Schuck, Hartwig: Macht und Herrschaft: Eine realistische Analyse. In: *Anonyme Herrschaft*. Hrsg. v. EUFINGER, Ingo Elbe; Sven Ellmers; Jan. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, 2012, S. 35–81.
- Stone, Ruth M.: *Music in West Africa. Experiencing music, expressing culture*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- SWR 2: *Biografie: Kevin Volans*. Website, 2007 (URL: <http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/jetztmusik/volans-kevin/-/id=659442/did=2806188/nid=659442/gu8snl/index.html>) – Zugriff am 21.12.2015.
- Tamusuza, Justinian; STAHMER, Klaus Hinrich (Hrsg.): *Mu Kkubo Ery'Omusalaba*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1996, New African Music Project.
- Taylor, Timothy D.: When we think about music and politics: The case of Kevin Volans. In: *Perspectives of New Music*, 1995 Nr. 33/2, S. 504–536.
- Töfferl, Sabine: *Nicht-westliche Einflüsse in der Musik Steve Reichs*. Diplomarbeit Musikwissenschaft Universität Wien, 2010, (URL: <http://othes.univie.ac.at/11905/>) – Zugriff am 6.7.2015.

Tracey, Andrew: The Nyanga panpipe dance. In: *African music society journal*, 1971 Nr. 5/1, S. 73–89.

User »Ineluctable Opinionmaker«: *A Brush With The Squashbox*. Website, 2007 (URL: <http://www.concertina.net/forums/index.php?showtopic=5920>) – Zugriff am 31.3.2014.

Volans, Kevin: A New Note. In: *Leadership*, 1986, S. 79–82 (URL: <http://kevinvolans.com/essays/of-white-africans-and-white-elephants/>) – Zugriff am 21.12.2015.

Volans, Kevin: *String Quartet No. 1 – White Man Sleeps*. London: Chester music Ltd., 1995.

Volans, Kevin: *Biography*. Website, 2015a (URL: <http://kevinvolans.com/sample-page/>) – Zugriff am 21.12.2015.

Volans, Kevin: *White Man Sleeps: Composer's Statement*. Website, 2015b (URL: <http://kevinvolans.com/essays/white-man-sleeps-composers-statement/>) – Zugriff am 9.3.2014.

Volans, Kevin: *Works published by Chester Music Ltd., London*. Website, 2015c (URL: <http://kevinvolans.com/works/>) – Zugriff am 22.12.2015.

Waldschmidt, Anne, Klein, Anne und Korte, Miguel Tamayo: *Das Wissen der Leute. Bioethik, Alltag und Macht im Internet*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.

Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr Siebeck, ⁵1972.

Wiggins, Trevor und Kobom, Joseph: *Xylophone Music from Ghana*. Crown Point: White Cliffs Media Company, 1992.

Wilson, Olly: Black Music as an Art Form. In: *Black Music Research Journal*, 1983 Nr. 3, S. 1–22.

Worrall, Dan M.: *The Anglo-German concertina. A social history*. Band 2, Fulshear: Concertina Press, 2009.

- Wuaku, Hilarius Mawutor Kodzo: *Compositional techniques of the Egbanebe musical type restricted to the Peki Aventure area*. Dissertation, University of Ghana, Legon, Diss., 2004.
- Zabana, Kongo: *African Drum Music. Incidence Analysis. Slow Agbekor*. Accra: Afram Publications (Ghana) Ltd, 1997.
- Zerries, Otto: *Das Schwirrholtz. Untersuchung über die Verbreitung und Bedeutung der Schwirren im Kult*. Stuttgart: Stecker und Schröder, 1942, Studien zur Kulturkunde.
- Ziech, Benjamin und Dor, Gorge: *Elektronischer Briefwechsel zwischen G. Dor und B. Ziech*. Unveröffentlicht, 2011.
- Ziech, Benjamin und Kafui, Kenneth: *Composers Statement – elektronischer Briefwechsel zwischen K. Kafui und B. Ziech*. Unveröffentlicht, 2014.



Anhang

A.1. Abbildungsnachweise

Abbildung	Quelle
3.1	Anku, William: <i>Circles and Time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music</i> . In: The Online Journal of the Society for Music Theory, Nr. 6/1, 2000, Abb. 19.
3.2	Collins, John: <i>African Musical Symbolism In Contemporary Perspective</i> . Pro Business, 2004, S. 67.
3.3	Kubik, Gerhard: <i>Zum Verstehen afrikanischer Musik</i> . Lit, 2004, S. 84.
4.1	Volans, Kevin: <i>String Quartet No. 1 – White Man Sleeps</i> . Chester music Ltd., 1995, S. 3. © Mit Genehmigung Edition Wilhelm Hansen Hamburg
4.2	Volans, Kevin: <i>String Quartet No. 1 – White Man Sleeps</i> . Chester music Ltd., 1995, S. 5. © Mit Genehmigung Edition Wilhelm Hansen Hamburg
4.3	Volans, Kevin: <i>String Quartet No. 1 – White Man Sleeps</i> . Chester music Ltd., 1995, S. 4. © Mit Genehmigung Edition Wilhelm Hansen Hamburg

Abbildung	Quelle
4.4	Volans, Kevin: <i>String Quartet No. 1 – White Man Sleeps</i> . Chester music Ltd., 1995, S. 6. © Mit Genehmigung Edition Wilhelm Hansen Hamburg
4.7	Volans, Kevin: <i>String Quartet No. 1 – White Man Sleeps</i> . Chester music Ltd., 1995, S. 8. © Mit Genehmigung Edition Wilhelm Hansen Hamburg
4.8	Volans, Kevin: <i>String Quartet No. 1 – White Man Sleeps</i> . Chester music Ltd., 1995, S. 11. © Mit Genehmigung Edition Wilhelm Hansen Hamburg
4.9	Tracey, Andrew: <i>The Nyanga panpipe dance</i> . In: African music society journal, Nr. 5/1, 1971, S. 87.
4.11	Volans, Kevin: <i>String Quartet No. 1 – White Man Sleeps</i> . Chester music Ltd., 1995. S. 16. © Mit Genehmigung Edition Wilhelm Hansen Hamburg
4.13	Kafui, Kenneth: <i>Pentanata No. 1</i> . Verlag Neue Musik, Berlin, 2017, S. 2.
4.16	Dor, George: <i>Fraternity symphonic suite</i> (unveröffentlicht).
4.17	Dor, George: <i>Fraternity symphonic suite</i> (unveröffentlicht).
4.18	Dor, George: <i>Fraternity symphonic suite</i> (unveröffentlicht).
4.20	Reich, Steve: <i>Drumming</i> . Hendon Music, Inc., New York, 2011, Vorwort. © Copyright 1971 by Hendon Music, Inc. Revised, © Copyright 2011 by Hendon Music, a Boosey & Hawkes company. International Copyright Secured. All Rights Reserved. Mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin
4.21	Reich, Steve: <i>Drumming</i> . Hendon Music, Inc., New York, 2011, S. 1. © Copyright 1971 by Hendon Music, Inc. Revised, © Copyright 2011 by Hendon Music, a Boosey & Hawkes company. International Copyright Secured. All Rights Reserved. Mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin
4.23	Kafui, Kenneth: <i>Pentanata No. 1</i> . Verlag Neue Musik, Berlin, 2017, S. 2.

Abbildung	Quelle
4.24	Tamusuza, Justinian: <i>Mu Kkubo Ery'Omusaalaba</i> . Verlag Neue Musik, Berlin, 1996, S. 2.
4.26	Dor, George: <i>Fraternity symphonic suite</i> (unveröffentlicht).
4.27	Kafui, Kenneth: <i>Pentanata No. 1</i> . Verlag Neue Musik, Berlin, 2017, S. 2.
4.30	Tamusuza, Justinian: <i>Mu Kkubo Ery'Omusaalaba</i> . Verlag Neue Musik, Berlin, 1996, S. 2.
4.31	Tamusuza, Justinian: <i>Mu Kkubo Ery'Omusaalaba</i> . Verlag Neue Musik, Berlin, 1996, S. 2 f.
4.32	Dor, George: <i>Fraternity symphonic suite</i> (unveröffentlicht).
4.33	Dor, George: <i>Fraternity symphonic suite</i> (unveröffentlicht).
4.34	Dor, George: <i>Fraternity symphonic suite</i> (unveröffentlicht).
4.35	Lwanga, Charles: <i>Intercultural Composition: An Analysis of the First Movement of Justinian Tamusuza's Mu Kkubo Ery'Omusaalaba for String Quartet and Baakisimba Ne'biggu</i> . Dissertation, University of Pittsburgh, 2012, S. 23–24 (Zusammenstellung).
4.36	Lwanga, Charles: <i>Intercultural Composition: An Analysis of the First Movement of Justinian Tamusuza's Mu Kkubo Ery'Omusaalaba for String Quartet and Baakisimba Ne'biggu</i> . Dissertation, University of Pittsburgh, 2012, S. 25.
4.37	Tamusuza, Justinian: <i>Mu Kkubo Ery'Omusaalaba</i> . Verlag Neue Musik, Berlin, 1996, S. 2 f.

Tabelle A.1. Quellenliste der Abbildungen

A.2. Weblinks

In den folgenden Tabellen werden URL-Links ausgeschrieben aufgeführt, da sie im E-Book nur als aktive Verlinkung existieren.

A.2.1. YouTube

Schlagwort	URL	Stand
Borborbor	http://youtu.be/5yVIAwvWbMA	30.07.2016
Ritual dance nsambo and panflutes Nyanga (Mozambique)	https://youtu.be/yLLX_xqoK_0	30.07.2016
Beginning Nyanga panpipe lesson	https://youtu.be/v7M64BnYRj8	30.07.2016
Khwe San Elder playing bow	https://youtu.be/h-1CvquRIVU	30.07.2016

A.2.2. Wikipedia

Schlagwort	URL	Stand
Axatse	http://de.wikipedia.org/wiki/Axatse	30.07.2016
Gankogui	http://de.wikipedia.org/wiki/Gankogui	30.07.2016
Talking Drum	http://de.wikipedia.org/wiki/Talking_Drum	30.07.2016