



Claus Leggewie / Erik Meyer (Hg.)

Global Pop

Das Buch zur Weltmusik



J.B. METZLER

Birgit Ellinghaus

22 Zwischen Kulturpolitik und Kreativwirtschaft: Weltmusik in Deutschland

Der Musikbereich mit all seinen Orchestern, Opern- und Konzerthäusern, Hochschulen, Konservatorien, Musikschulen und Musikverbänden ist der größte Bereich institutioneller Kultur in Deutschland, der jährlich mit über zwei Milliarden Euro aus öffentlichen Mitteln finanziert wird (vgl. Söndermann 2010). Daneben lebt die Musiklandschaft in Deutschland auch von Projekten gemeinnütziger Träger der Freien Musik sowie von privatwirtschaftlichen Angeboten und Organisationen. Angesichts des Stolzes auf diese finanziell und sachlich gut aufgestellte Musiklandschaft, die auch mit einer lebendigen Vielfalt europäischer Musikstile von Neuer Musik über Rock & Pop, Alter Musik, Jazz und Klassik glänzt, wird sowohl von Politikern wie auch von den Kulturverwaltungen oft übersehen, dass in den letzten 40 Jahren neue Akteure im Land aufgetaucht sind. So gibt es eine immer größer werdende, bunte Schar, die zunächst in den großen Städten und heute bundesweit aktiv ist.

Die Institutionen und Verbände in Deutschland haben sich über Jahrhunderte und bis heute vor allem nach musikalischen Stilen und Berufsstand aufgestellt, um ihre Interessen im kulturpolitischen Dialog zu formulieren und durchzusetzen. Sie stehen all diesen neuen Akteuren zumeist ratlos und sprachlos gegenüber, weil deren konstituierendes Merkmal kein gemeinsamer musikalischer Stil oder ein im westlichen Bildungssystem zertifizierter Beruf ist, sondern ihre schwer zu fassende Diversität. Die Pluralität musikalischer Ausdruckformen geht einher mit der Pluralität ihrer multiethnischen Identitäten, die den neuen Typus des »multiplen Musikprofis« hervorgebracht haben, der eine Gleichzeitigkeit von drei und mehr Berufsbildern und Arbeitsbereichen in sich vereint und gleichzeitig lokal wie weltweit arbeitet. So besteht eine außerordentlich kreative musikalische Parallelwelt in Deutschland, die nicht mit den existierenden Institutionen kompatibel ist und deren Akteure nicht durch sie vertreten werden. Diese oftmals hoch spezialisierten weltmusikalischen Profis werden von der Po-

litik bei den Debatten zur zukünftigen Gestaltung der Musiklandschaft bisher nicht erreicht und nicht beteiligt. Und umgekehrt findet auch die Weltmusik-Szene in Deutschland nur schwer Gehör bei der Kulturpolitik und den Institutionen, um ihre Bedürfnisse, Themen und Notwendigkeiten einzubringen.

Globale Musik als kulturpolitische Herausforderung

Diese kommunikativen Defizite sind keine nebensächliche Disharmonie, sondern ein strukturelles Problem, das exemplarisch für die aktuellen Debatten zur Zukunft und Identität Deutschlands und Europas steht. Die Gefahr einer Spaltung entlang vermeintlich unverträglicher kultureller Grenzen ist groß. Nationale und eurozentrische Kulturvorstellungen dominieren die kulturpolitischen Debatten im Kontext gesellschaftlicher Veränderungen durch Migration, Flucht und Globalisierung. Proaktive Kulturpolitik in Bezug auf Diversität und die Formulierung entsprechender Werte, Ziele und Programme ist die Ausnahme.

Das entspricht weder den Prinzipien des Good Governance, noch den völkerrechtlichen Vorgaben der UNESCO-Konvention zum Schutz und zur Förderung der kulturellen Vielfalt (vgl. Deutsche UNESCO-Kommission 2009; www.unesco.de/kultur/kulturelle-vielfalt/kaleidoskop.html), die für Deutschland und für die EU gelten. Auch in Bezug auf die Weltmusik geht es um eine Justierung des Verhältnisses von Staat, Zivilgesellschaft und Wirtschaft, bei der die traditionellen öffentlichen Akteure wie Institutionen, Parteien und Verbände, die gemeinnützigen Akteure wie Stiftungen, NGOs und Netzwerke sowie die Akteure der privaten Kreativwirtschaft, freie Künstler und offene digitale und reale Plattformen, informelle Netzwerke und AGs ihr Verhältnis ständig neu aushandeln müssen. Bisher ungenutzte künstlerische, soziale und wirtschaftliche Potentiale könnten mit den Prinzipien der Offenheit, Partizipation, Verantwortlichkeit, Effektivität und Kohärenz für die Zukunft erschlossen werden und damit der Kulturpolitik in Bezug auf die Weltmusik mehr Legitimität verleihen.

Es gibt in Deutschland bisher keine wissenschaftliche Studie zu den Lebens- und Arbeitsbedingungen von Musikern der global-lokalen Musik, vergleichbar mit der des Jazz (vgl. Renz/Körner 2016). Quantitative Angaben zur verbandlichen Organisation, zur institutionellen Verortung oder zum wirtschaftlichen Gewicht der Weltmusik sind ebenfalls Fehlanzeige in den

zahlreichen statistischen Veröffentlichungen der Städte, Länder oder des Bundes.

Hinweise auf die reale Existenz einer Weltmusik-Szene in Deutschland lassen sich im Vergleich mit anderen europäischen Staaten nur vermuten. Dort wird seit Jahren die Weltmusik gefördert und systematisch dokumentiert: in Nordeuropa und der Schweiz vor allem im Kontext der Pflege des eigenen immateriellen Kulturerbes, in Großbritannien im Kontext von Diversity Management einer postkolonialen Gesellschaft, in Frankreich als Innovationsfaktor für globalisierte Wirtschafts- und Medienentwicklung sowie zur Identitätspflege innerhalb der Frankophonie. In diesen Ländern gehören die Umsätze, Aktivitäten, Orte und Akteure der Weltmusik zur Kulturstatistik. Ihre Zahlen liefern die Grundlage für kulturpolitische Förder- und Partizipationskonzepte.

Die Deutsche UNESCO-Kommission hat im Rahmen ihres Kaleidoskops kultureller Vielfalt in Deutschland (vgl. www.unesco.de/kultur/kulturelle-vielfalt/kaleidoskop.html) das Online-Portal www.globale-musik.de als gute Praxis für Monitoring benannt, da dort erste Zahlen des Bereichs Weltmusik sichtbar gemacht wurden. Und obwohl es sich um ein semiwissenschaftliches Modellprojekt handelt, zeigt sich dort, dass es bundesweit praktisch keine institutionelle Verortung der globalen Musik gibt, was auch der Blick in den Kulturförderbericht des Landes NRW (MFKJKS 2014) bestätigt.

Bei der Betrachtung dieser Fakten könnte man fast meinen, dass es sich beim Weltmusik-Bereich um eine marginale Erscheinung handelt, deren Akteure im kulturpolitischen Dialog in Deutschland allenfalls Minderheitenschutz beanspruchen können. Jedoch konnten bei der Recherche zu www.globale-musik.de bundesweit fast 1200 Einträge in 36 Rubriken von Archiven bis Musikensembles erfasst werden. Fast die Hälfte der Einträge stammt aus Berlin und dem Großraum Köln. Auch auf der Plattform der Musikmesse www.womex.com sind im April 2016 insgesamt rund 750 Firmeneinträge und gut 1350 Einzelpersonen aus Deutschland verzeichnet. Eine weitere Fundstelle ist das Portal www.folk-lied-weltmusik.de, das im April 2016 bundesweit rund 2000 Organisationen, 1000 Musiker oder Bands sowie 400 Veranstaltungsorte verzeichnet. Es gibt also eine zahlenmäßig benennbare Szene globaler Musik in Deutschland, die von nicht unerheblicher Größe ist. Da sie jedoch fast vollständig in der privaten Kreativwirtschaft angesiedelt ist und auch hier spezifische kulturstatistische Angaben zu diesem Segment fehlen, fällt es schwer, die quantitative, qualitative und wirtschaftliche Relevanz der Weltmusik für den kulturpolitischen Dialog konkret zu benennen.

Zur Geschichte der Selbstorganisation des Weltmusik-Bereichs

Wenn es schon keine zuverlässigen Zahlen gibt, hilft vielleicht ein Blick auf die noch junge Geschichte der Weltmusik-Szene, um Dimensionen ihrer kulturpolitischen Bedeutung auszumachen. Für das Entstehen einer effizienten und demokratisch verfassten Selbstorganisation sind 40 Jahre eine sehr kurze Zeit – besonders im Vergleich zur langen Geschichte der großen Musikinstitutionen und -verbände in Deutschland. Bereits bevor der Begriff »World Music« Mitte der 1980er Jahre mehr als Marketing Tool denn als identitätsstiftendes Merkmal für die Szene geprägt wurde, gab es in Deutschland schon mitgliederstarke Vereine lokaler Musiktraditionen wie den Zither- und Volksmusik-Landesverband Bayern e. V. (www.br-volksmusik-plattform.de) oder die Shanty-Chöre in Norddeutschland. Als Vertreter westlicher Kulturtraditionen hatten sich diese Traditionsvereine den jeweiligen Landesmusikräten angeschlossen und nehmen über diese am kulturpolitischen Dialog teil.

Weniger mitgliederstark waren indes die Kulturvereine der Arbeitsmigranten. Ab Mitte der 1970er Jahre ließ sich eine größere Zahl von Menschen aus verschiedenen Mittelmeer-Ländern in Deutschland nieder. Es entstand eine Vielzahl von kleinen landsmannschaftlichen Vereinen zur Pflege heimatlicher Musiktraditionen wie die der Pontos-Griechen, der Sarden in Köln oder der Portugiesen in Ostwestfalen. Ihre inhaltlich-thematischen Interessen und musikalischen Aktivitäten waren in die ferne Heimat gerichtet und nicht auf eine aktive Mitgestaltung der hiesigen Kulturlandschaft. Dieser bunte Flickenteppich von Vereinen wurde durch die großen politischen Umbrüche der Zeit weiter gefärbt: Militärputsche in der Türkei und in Chile brachten politische Flüchtlinge nach Deutschland, die sich ebenfalls in eigenen Kulturvereinen organisierten, um dort vor allem das politische Lied in seinen jeweiligen Varianten zu pflegen. Und in der Eine-Welt-Bewegung erfolgte eine erste Hinwendung zu afrikanischen Musiken, die in Solidaritätsvereinen ihren Nachklang fanden. So entwickelte sich eine Pluralität kultureller Akteure, die keine gemeinsame Identität und kein gemeinsames Interesse in Bezug auf Deutschland hatten. Andererseits waren auch die Musikinstitutionen und -verbände in Deutschland nicht sonderlich an den Vereinigungen dieser »kleinen Exoten« interessiert, deren Musik, Instrumente und Aktivitäten so wenig mit der eigenen Musikkultur zu tun hatten und die – so wurde es angenommen – nicht lange im Lande bleiben würden.

So wundert es nicht, dass es bis heute kaum verbandsähnliche Struktu-

ren gibt. Im Jahr 1984 wurde der ProFolk-Verband für Lied, Folk und Weltmusik e. V. (www.profolk.de) als bundesweites Sprachrohr für die Folk-Szene in der Tradition der Burg-Waldeck-Bewegung und der im ländlichen Raum angesiedelten Folk-Bands und Vereine gegründet. Es dauerte dann rund zehn Jahre, bis es Mitte der 1990er Jahre, nach dem Fall der Mauer, der Erweiterung des Schengen-Raumes, dem Beginn der Digitalisierung und der Globalisierung der Märkte zu einer »Blütezeit« der Weltmusik in Deutschland kam. Plötzlich gab es Finanzierungsmöglichkeiten für jedes noch so exotische Projekt, für die kleinste Musikinitiative, für Tourneen mit Bands von hier und überall, für CDs, Medien, Workshops zu Musikstilen der Welt. Es entstanden Labels, Verlage, Archive, erste Online-Foren und auch der erste Weltmusik-Sender SFB4 Radio Multikulti. Man war alternativ, innovativ, frei, kreativ, basisdemokratisch, lokal und global engagiert und verdiente das notwendige Geld, um die Partikularinteressen zu realisieren. Ein aktiver organisierter Dialog mit den Stakeholdern der institutionellen Musiklandschaft wurde ökonomisch nicht gebraucht und die Politik und Institutionen waren froh, dass sowohl die migrantische Musikszene wie auch die globalisierten kreativwirtschaftlichen Player im Weltmusik-Bereich selbstgenügsam waren und keine wesentlichen Forderungen nach öffentlicher Finanzierung und Beteiligung stellten.

Das änderte sich erst ab ungefähr 2004: Mit der Krise der Musikwirtschaft infolge der Digitalisierung gingen die Verkaufszahlen von Tonträgern zurück; Tourneen und Konzerte wurden teurer, da die technischen und formalen Anforderungen größer wurden; die Zeit der Billigflüge und der fast kostenlosen Mobilität von Bands und Fans ging zu Ende, immer mehr Künstler aus Europa und der Welt drängten in den Markt. Erste Versuche der Selbstorganisation der Szene wurden unternommen. Es gründeten sich informelle Veranstalter-Netzwerke, offene Plattformen von Musikproduzenten, Journalistenforen und Musikerkollektive, um gemeinsam die eigene Position auf dem Markt besser durchzusetzen. Sie intendierten Kooperation, die gemeinsame Akquise von Rabatten wie Sondertarife bei der Wertungsgesellschaft GEMA und Fördermitteln der Kreativwirtschaft, um dadurch zur Stabilisierung des Marktes beizutragen und eine Verbesserung der prekären Arbeitssituationen der Beteiligten zu erreichen.

Neben den ökonomischen Aspekten begann auch eine Auseinandersetzung über gemeinsame Werte, Inhalte, Ziele und Konzepte der Weltmusik. Es bildeten sich im Umfeld großer Weltmusik-Events wie dem Festival TFF Rudolstadt (www.rudolstadt-festival.de) oder der Musikmesse WOMEX (www.womex.org) Ad-hoc-AGs zu Themen wie Musik und Migration, Fair Music, musikethnologischen Aspekten, Künstlermobilität, Studium der Weltmusik oder zur interkulturellen Musikerziehung. Auch eine der ersten Grundsatzdebatten der Weltmusik-Szene wurde von einer Ad-hoc-AG orga-

nisiert: Auf der zwölften WOMEX in Essen 2004 diskutierten unter dem Titel »Die Welt macht Musik – macht NRW mit?« gut 100 professionelle Akteure der Weltmusik-Szene aus Deutschland über ihr Selbstverständnis. Fragen zu kultureller Vielfalt und Interkultur rückten ins Blickfeld einer gewissen gesellschaftlichen Aufbruchsstimmung der Zeit. Bei diversen weiteren Round Tables und Versammlungen zur Rolle der Weltmusik von Berlin über Stuttgart bis Nürnberg waren die Weltmusik-Vertreter weniger dadurch legitimiert, dass sie eine bestimmte Migrantengruppe oder eine gewichtige Organisation repräsentierten. Vielmehr zählte ihr Wort, weil sie spezifische Expertise, langjährige Praxiserfahrung und das Vertrauen der global-lokalen Szene hatten. Was ihnen jedoch fehlte, war die demokratische Legitimation: Sprachrohre der Weltmusik waren Einzelpersonen, keine gewählten Funktionsträger von Interessenverbänden. Die Effekte dieser offenen kulturpolitischen Diskurse waren deshalb eher beliebig, auch wenn ein kleiner Erfolg mit der Implementierung von öffentlicher Projekt-Förderung für Weltmusik in verschiedenen Bundesländern und beim Bund errungen wurde (vgl. Kap. 21 zu »creole – Weltmusik aus Deutschland«).

Erst mit der Ratifizierung der UNESCO-Konvention zum Schutz und zur Förderung der kulturellen Vielfalt durch Deutschland 2007 entstand eine neue Qualität in den Debatten zur Weltmusik, beim Diversitätsmanagement der öffentlichen Verwaltungen und in den kulturpolitischen Diskursen.

Beispielhaft für diesen kulturpolitischen Prozess steht die Internationale Konferenz zur Zukunft der globalen Musik in NRW (www.globalflux.de), die 2010 stattfand. Sie war eine Generaldebatte mit gut 150 Teilnehmern aus der global-lokalen Szene wie auch aus Politik, Verwaltung, Wissenschaft und Forschung, Kreativwirtschaft und Pädagogik, Kunst und Soziokultur, die viele neue Ideen und Impulse hervorbrachte, um die Weltmusik in eine neue Praxis zu überführen. Fünf Jahre später scheint diese Aufbruchsstimmung verfliegen. Der Prozess einer thematisch-inhaltlichen und organisatorischen Selbstvergewisserung und die Manifestierung gemeinsamer Sprachfähigkeit der Weltmusik-Szene ist ins Stocken geraten. Und angesichts der prekären Finanzlage öffentlicher Haushalte im Jahr 2016 gibt es zahlreiche Facetten des Widerstands in der institutionellen Musiklandschaft, Teile ihrer Ressourcen an die Akteure der global-lokalen Musiken abzugeben und damit die spezifischen Interessen und Erfordernisse der Weltmusik anzuerkennen.

Charta der Weltmusik und Künstlermobilität

Immer häufiger wird davon gesprochen, dass die Förderung und der Schutz der Vielfalt musikalischer Ausdrucksformen eine Querschnittsaufgabe aller Institutionen und Organisationen im Rahmen ihrer regulären Arbeit sei. Damit wird der Weltmusik-Szene ihre kulturpolitische Existenzberechtigung abgesprochen. Etwaige eigene Werte und eine gemeinsame Identität werden ihr nicht mehr zugestanden. Das dürfte partiell der Tatsache geschuldet sein, dass sich die Weltmusik-Szene bisher nicht in einer traditionellen Verbandsform organisiert hat. Dennoch wird gerade auf nationalen und internationalen offenen Plattformen, Foren und AGs wie den Globalflux-Treffen in NRW, den Musik-Meetings des Netzwerks Zone Franche (www.zonefranche.com) in Frankreich oder auch auf der WOMEX intensiv über eine Charta der Weltmusik (www.zonefranche.com/en/charter-of-world-music) gesprochen.

Ein Aspekt dieser Diskussion ist die Künstlermobilität. Die Gewährung von Vorzugsbehandlungen für Künstler und Kulturschaffende aus Entwicklungsländern ist eine Verpflichtung der UNESCO-Konvention zur kulturellen Vielfalt. Ohne die Möglichkeit des Reisens ist globaler Austausch und Kooperation kaum möglich. Künstlermobilität ist deshalb eines der Schlüsselthemen der Weltmusik. Einerseits sind dabei monetäre Fragen sehr wichtig, um Kooperationen der lokalen Szene in Deutschland mit den Musikszenen in Afrika, Zentral- oder Südostasien oder Lateinamerika zu ermöglichen. Die sehr engen Rahmen für Tourneen und Koproduktionen unter den Bedingungen des Marktes können dabei durch öffentliche Reisefonds und Exportförderungen erweitert werden.

Wichtiger erscheinen jedoch die komplexen Ein- und Ausreisebestimmungen sowie Visa-Regelungen, die die Mobilität betreffen. Visa-Probleme haben schon so manches Festival in Existenznöte gebracht, weil Künstler selbst nach langen und akribischen Vorbereitungen dann doch keine Visa für die geplanten Konzerte erhalten haben. Zahlreiche Initiativen wurden dazu gestartet (vgl. Reitov/Hjorth 2008), um die dringendsten Probleme praktisch zu lösen und zu dokumentieren. Erst mit der Ratifizierung des Visa-Code 2009 wurde ein EU-weit gültiges Regelwerk der Schengen-Staaten geschaffen, nach denen Visa erteilt werden. Einen Sonderstatus für Künstler gibt es darin nicht, obwohl der Kulturbereich in fast allen EU-Ländern unter besonderen gesetzlichen Rahmenbedingungen arbeitet. Nicht gelöste Probleme sind vor allem die Nachweispflicht der Künstler über ihre Verwurzelung im Heimatland. Sie muss durch Heirat und Familie, Besitz an Grund und Boden oder ein (gut gefülltes) Bankkonto nachgewiesen werden. Hinzu kommen diverse Zusatzanforderungen wie der Nachweis der

Mitgliedschaft in einer Musikergewerkschaft, Teilhabe am Sozialversicherungssystem des Heimatlandes, aktuelle Presseartikel mit Namen und Foto des Künstlers oder auch eigene CDs.

Mit der für 2015 anvisierten Novellierung des Visa Code 2009 sollten sich die Antragsverfahren für Künstler vereinfachen, indem eine geschlossene Liste der zur Visaerteilung erforderlichen Dokumente zwischen den Schengen-Staaten vereinbart werden sollte. Die Novellierung wurde jedoch aufgrund der Flüchtlingsentwicklungen in Europa ausgesetzt. So sind die Regelungen des Visa Code 2009 bis auf weiteres gültig. Sie benachteiligen besonders Musiker traditioneller oraler Musikkulturen, die in der Regel keine Dokumente zu Bankkonto, Mitgliedschaft in Musikerverbänden oder Prespiegel im Sinne der Anforderungen der Botschaften vorlegen können. Ebenso ist die 90-Tage-Regelung für intensiv reisende professionelle Musiker aus dem Weltmusik Bereich ein großes Hindernis, die viele Konzerte verhindert, weil die Musiker dann die maximale Aufenthaltsdauer überschreiten würden. Verstärkt treten auch Probleme bei Musikern aus der arabischen Welt und aus Afrika auf, denen unterstellt wird, dass ihre Visa-Anträge der Versuch von illegaler Wirtschaftsimmigration nach Europa seien. Die Folgen der Schließung von nationalen Grenzen innerhalb der EU ist für die international angelegten Aktivitäten gerade im Weltmusik-Bereich eine noch nicht absehbare Herausforderung, die nur im kulturpolitischen Zusammenspiel von Politik, Institutionen und den zivilgesellschaftlichen Akteuren bewältigt werden kann.

Literatur

- Deutsche UNESCO-Kommission e. V.: Kulturelle Vielfalt gestalten, Handlungsempfehlungen aus der Zivilgesellschaft zur Umsetzung des UNESCO-Übereinkommens zur Vielfalt kultureller Ausdrucksformen (2005) in und durch Deutschland – Weissbuch 1.0. Bonn 2009.
- Föhl, Patrick S./Götzky, Doreen: Zukunft der Bundesmusikförderung. Verfahrenskonzeption für die Neugestaltung der Musikförderung des Bundes unter Berücksichtigung von Governance-Aspekten. Berlin 2013.
- Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (MFKJKS): Kulturbericht des Landes Nordrhein-Westfalen. Kulturförderung 2013. Düsseldorf 2014.
- Reitov, Ole/Hjorth, Hans: VISAS/The Discordant Note. A White Paper on Visa Issues, Europe & Artists' Mobility. Denmark 2008.
- Renz, Thomas/Körner, Maximilian: Jazzstudie 2016. Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusiker/-innen in Deutschland. Hildesheim 2016.
- Söndermann, Michael: Öffentliche und private Musikfinanzierung. Bonn 2010.