



# **Perspektiven auf den Bundeswettbewerb Creole-Weltmusik aus Deutschland 08/09.**

zusammengestellt von Talia Bachir-Loopuyt

mit Texten von

Talia Bachir-Loopuyt, Karoline Bahrs, Jenny Fuhr, Andreas Hemming,  
Prof. Denis Laborde, Lucille Lisack, Michael O'Toole,  
Glaucia Peres da Silva, Anna Schmidt, Prof. Raimund Vogels.

Teilnehmer des Forschungsprojekts

„Berlin-Paris. Weltmusikfestivals in Frankreich und Deutschland“

# Inhalt

## I. On Stage / Off stage. Was man sieht oder nicht sieht.

- Die Konzertsituation. Ecoute centrée / écoute lâche: comment écouter Creole? (Denis Laborde)
- Die Arbeit der Techniker (Lucille Lisack und Sanda Hubana)
- Jury Arbeit (Raimund Vogels)

## II Wettbewerb vs Festival?

- Defining the Musical Event: Competition, Concert, Festival? (Michael O'Toole)
- Musiker-Erfahrungen (Jenny Fuhr)

## III. Creole als öffentliches Event

- Public-Relations (Glaucia Peres da Silva)
- Publikum (Andreas Hemming)
- Wann ist ein Festival gelungen? (Lucille Lisack)

## IV. **Anhang**

Publikumsbefragung

## **Einleitung, Talia Bachir-Loopuyt und Karoline Bahrs**

### **Das Forschungsprojekt „Berlin-Paris. World Music Festivals in Frankreich und Deutschland“**

Dieses Projekt wird durch das CIERA (Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne, Paris), das Centre Marc Bloch (deutsch-französisches Forschungszentrum für Sozialwissenschaften, Berlin) und die Universität Hildesheim gefördert. Es versammelt 15 Doktoranden verschiedener Disziplinen (Musikethnologie, Musikwissenschaft, Sozialwissenschaften) aus Paris, Berlin, Hildesheim, Hannover, Southampton und Pittsburgh zur Erforschung von Weltmusikfestivals in Frankreich und Deutschland<sup>1</sup>. Die ersten zwei Workshops wurden der kollektiven Feldforschung über zwei Festivals gewidmet: erstens dem Bundeswettbewerb *Creole* vom 24. bis zum 27. September im Huxleys Neue Welt in Berlin, zweitens dem Abschlusswochenende (13. bis 15. November) des Festival *Villes des musiques du monde*, einer Veranstaltung, die sich über einen Monat in einem Netz von Städten der Pariser Banlieue-Nord hinstreckt.

Ausgehend von diesen beiden Fällen untersuchen wir, wie Weltmusik in Festivals präsentiert, inszeniert, erprobt, bewertet wird und wie dabei die vielfältigen – ästhetischen, politischen, kulturellen, ökonomischen – Dimensionen der Kunsterfahrung und -deutung interagieren. Die Sichtweise ist offen und interdisziplinär. Es geht um Musik als gesellschaftliches Phänomen und als kollektive Handlung. Unser Blick richtet sich demnach nicht nur auf die Musiker und die musikalischen Werke, sondern auf alle Akteure, die dazu beitragen, diese „Musikwelt“ aufzubauen und öffentlich zu machen: Veranstalter, Journalisten, Musiker, Musikerfans, Techniker, Kulturpolitiker, Konzertbesucher sowie alle Medien und Institutionen, die sie dabei mobilisieren.

### **Die kollektive Festivalbeobachtung, eine Arbeitsteilung**

---

<sup>1</sup> Liste der Teilnehmer: Marta Amico (EHESS Paris), Talia Bachir-Loopuyt (EHESS Paris / Universität Humboldt zu Berlin), Karoline Bahrs (Pittsburgh), Lucia Campos (EHESS Paris), Emilia Chamone (EHESS Paris), Jenny Fuhr (University of Southampton), Andreas Hemming (Universität Halle), Hyacinth Hounkpatin (Universität Hildesheim), Sanda Hubana (Universität Humboldt zu Berlin), Laura Jouve-Villard (EHESS Paris), Lucille Lisack (EHESS Paris), Andrea Meza Torres (Universität Humboldt zu Berlin), Samuel Mund (Hochschule für Musik und Theater Hannover), Michael O'Toole (University of Chicago / Universität Humboldt zu Berlin), Glaucia Peres da Silva (Universität Humboldt zu Berlin), Anna Schmidt (Universität Humboldt zu Berlin). An diesem Bericht haben die deutschsprachigen Teilnehmer gearbeitet, während sich der andere Teil ihrerseits mit einem Bericht für die Veranstalter des Festivals „Villes des musiques du monde“ beschäftigt.

Mit dem Ziel einer kollektiven Beobachtung verschiedener Aspekte des Events haben wir uns in Gruppen aufgeteilt, die jeweils einen anderen Fokus hatten. Hauptaspekte waren dabei die Musiker, die Techniker, das Publikum, die Presse, die Jury und die Musik. Die Gruppen enthielten jeweils französischsprachige und deutschsprachige Teilnehmer.

Die verschiedenen Gruppen haben unterschiedliche Standpunkte und Perspektiven eingenommen. Die Musikergruppe zum Beispiel war bei den Soundchecks anwesend, begleitete anschließend die Musiker zu Fernsehinterviews mit ALEX und führte anschließend ein Interview. Nach den Konzerten oder bei spontaner Begegnung wurde dann häufig ein zweites Feedback eingeholt. Fokus der Befragungen waren das Format des Festivals (20 minütige Präsentationen im Wettbewerb) sowie die Genrebezeichnung Weltmusik und das eigene Verständnis der jeweiligen Gruppe von ihrer Musik.

Die Gruppe der Technik war ebenso bei den Soundchecks anwesend, hat jedoch an der Seite der Bühne und im Saal mit den Technikern Kontakt aufgenommen, um Erklärungen zu erhalten. Eine wichtige Ausgangsvermutung war dabei ein eventuell besonderer Aufwand für Weltmusik-Konzerte aufgrund des Einsatzes nicht sehr gängiger Instrumente und Klangkollagen.

Die Publikumsgruppe hat sich am Eingang aufgehalten und fotografisch Bewegungen des Publikums dokumentiert. Zudem hat sie Informationen der Barmitarbeiter und Einlassenden eingeholt. Ausgangsidee war, dass eher ein Fachpublikum präsent sein würde als das generelle Huxley's-Publikum – soweit man von einem solchem generellen Publikum sprechen kann. Auch die Pressegruppe hat sich am Eingang aufgehalten, um mit Journalisten ins Gespräch zu kommen und einen Überblick über die Menge der eingeladenen und der dann tatsächlich anwesenden Presseleute zu gewinnen.

Die Jurygruppe hat sich mit Jurymitgliedern zusammengesetzt und versucht, Einblicke in deren Bewertungskriterien von „guter“ Weltmusik zu erhalten. Dabei sollten Problematiken in der Rolle eines Jurymitglieds und in der Entscheidungsfindung in einer Gruppe analysiert werden.

Weitere Mitglieder der Forschungsgruppe haben sich auf die Moderation spezialisiert, mit zentralem Interesse an Ideen zur Repräsentation von Weltmusikgruppen. Eine weitere Perspektive richtete sich auf Pannen im Ablauf des Festivals (die aber außerordentlich selten waren!) mit dem Ziel, der Organisationsweise des Festivals näherzukommen.

Diese Teilung der einzelnen Perspektiven entspricht aber nur von ungefähr dem kollektiven Ziel unserer Feldforschung. Über eine Summe von einzelnen Erfahrungen hinaus geht es uns darum, über die Fabrik des Weltmusikfestivals als künstlerisches und gesellschaftliches Phänomen zu reflektieren. Daraus entstand auch schon bei unserer Beobachtung eine Spannung zwischen einer globalen, für vielfältige Dimensionen offenen Wahrnehmung des Festivals und den Kategorien, auf denen unsere Arbeitsteilung nun beruht hat. Diese Spannung spiegelt sich auch in der Form des vorgelegten „Berichts“ wider.

### **Das Festival als Forschungsobjekt, oder was bleibt im „Expertenbericht“?**

Die ethnographische Perspektive beschäftigt sich sowohl mit der öffentlichen Dimension des Festivalevents als auch mit den alltäglichen und unauffälligen Handlungen, welche diese Events erst möglich machen. Deshalb lenken wir zum Beispiel unsere Aufmerksamkeit auf die Rolle von Technikern und Technikausstattung, welche bei der öffentlichen Aufführung eher unsichtbar bleiben, jedoch eine unentbehrliche Rolle in der Konstruktion des Konzerts spielen (s. unten der Text von Lucille Lisack zu diesem Aspekt). Wie wird ein „World Music Sound“ gemacht? Wie wird während der Soundchecks das „Konzert-Ereignis“ geformt und kreiert? Statt der verbreiteten, abstrakten These einer allmächtigen Technik entdecken wir da komplexe kreative Anpassungsprozesse zwischen Individuen, Objekten und Institutionen. Eine andere, teilweise unsichtbare Dimension der Festivalfabrik ist die Arbeit der Veranstalter und Partner des Festivals, über die wir (zumindest in diesem Forschungsprojekt) nur eine sehr begrenzte Sicht erlangen, da diese Planung und Vorbereitung viele Monate vor unserer Feldforschung begonnen hat. Hier arbeiten wir mit Interviews sowie mit der Beobachtung der letzten Vorbereitungen, wo eben nicht alles nach festgesetzten Plänen erfolgt sondern immer auch Improvisation auftaucht. Daneben beschäftigen wir uns noch mit mehreren anderen diskursiven Quellen, welche uns über die vielfältigen Erfahrungen beim Festival Auskunft geben: schriftliche Rezensionen, offizielle Reden, Wortmeldungen von Musikern, Moderatoren, Veranstalter, wie auch spontane Kommentare der Konzertbesucher – einschließlich Musiker, Journalisten usw.

Ziel dieser multiperspektivischen Feldforschung ist schließlich eine Hinterfragung der Erfahrungskategorien – nicht so sehr im Sinne einer Dekonstruktion als vielmehr einer Distanzierung von den allgemein gültigen Rahmen der Erfahrung und der Wissensbildung. Was macht ein „Konzert“ aus? Wie und inwiefern prägt das „Festivalformat“ die Musikerfahrung? Wie und inwiefern kann man die Wirkung des Konzerts messen? Wer ist

das „Publikum“ und wie kann man diese kollektive Einheit mit der Vielfalt der Erfahrungen in Einklang bringen?

Dies seien nur einige Beispiele für die Fragestellungen, die uns bei den Workshops beschäftigen. Einige davon mögen auch sehr weit entfernt von Euren Fragen erscheinen. Zudem stehen wir erst am Anfang unserer Arbeit. Noch zwei Workshops sind geplant, welche bei einer öffentlichen Tagung in November 2010 in Berlin zu einem ersten Endergebnis kommen werden und danach nochmals in einer Veröffentlichung bearbeitet werden. Die Zeit der Wissenschaft läuft etwas langsamer als Eure Zeit! Dennoch haben wir es versucht, einige Aspekte dieser Arbeit hier schon zusammenzutragen.

Dieser Bericht ist insofern auch eine Mischform. Einerseits beschäftigen sich einige Texte mit solchen Rahmen der Musikerfahrung, die sonst kaum hinterfragt werden. Hier richtet sich der Blick auf alltägliche, scheinbar belanglose Handlungsvorgänge. Andererseits haben wir es auch versucht, uns an klassischen Fragestellungen auszurichten, die in einem „Expertenbericht“ erwartet werden: die Frage nach dem „Event-Profil“ oder nach dem „Publikum“. Dabei tauchen aber hier und da einige Bemerkungen auf, die darauf hinweisen, dass solche als selbstverständlich geltende Fragestellungen selber hinterfragt werden sollen, ja auch nie vollständig bearbeitet werden können. Es geht ja jedes Mal immer nur um einige Zuschauer im Publikum oder um einzelne Aspekte von *Creole* – zumal die meisten von uns die Veranstaltung erst mit diesem Forschungsprojekt entdeckt haben und die komplexen Hintergründe der Veranstaltung also nicht kennen. Deshalb zielen die Texte auch nicht auf endgültige Schlussfolgerungen sondern vor allem darauf, Fragen aufzuwerfen. Anstatt diese vielfältigen, unvollständigen Sichtweisen auf eine gemeinsame abgerundete Sprache zu bringen, präsentieren wir sie jetzt so wie sie sind: Als Zeugnis einer *work in progress*, die jetzt noch kaum angefangen hat.

# I. On stage / Off Stage.

## 1. 1 Die Konzertsituation (Denis Laborde)

### Ecoute centrée / écoute lâche : comment écouter Creole ?

*Creole – Weltmusik aus Deutschland* est un festival. En même temps, c'est un concours. Et de ce statut ambigu naît une série de troubles qui provoquent des « malentendus ». C'est sur cette série de troubles que j'ai porté mon attention. Je le fais du point de vue qui est le mien, c'est-à-dire du point de vue d'un regard extérieur porté sur un événement à l'organisation duquel je n'ai pas participé, mais qui m'a énormément intéressé pour deux raisons : 1°) en raison de l'engagement des musiciens qui ont pris au sérieux l'événement créé pour eux et la rencontre avec le public ; 2°) en raison de l'engagement symétrique des organisateurs qui mettent toute leur compétence professionnelle, tout leur savoir-faire et toute leur énergie au service de la promotion d'une idée, qui n'est pas artistique celle-là : la construction d'une Allemagne plurielle. Comment ces deux formes d'engagement collectif se rencontrent-elles au moment du concert ? Et comment rencontrent-elles le public ? Ces deux questions guident les réflexions qui suivent. Mais, plutôt que le concert lui-même, je porte ici mon attention sur « la situation de concert », sur ce dispositif qui organise in situ la rencontre entre « la musique » et le public. Ce que les sociologues appellent : *un dispositif écologique de mise en présence...*

#### 1. La rencontre

Mais d'abord, ce qui frappe lorsqu'on ne connaît pas *Creole – Weltmusik aus Deutschland* et que l'on arrive pour la première fois à la *Werkstatt der Kulturen*, c'est l'activité fébrile qui y règne, une forme d'enthousiasme partagé et la grande disponibilité de tous ceux qui travaillent au succès de la fête. Malgré l'évidente surcharge de travail, chacun accueille avec beaucoup d'aménité la présence de notre groupe d'étudiants venus d'un peu partout dans le monde pour comprendre ce qu'un festival (ou un concours) comme *Creole* met en jeu à travers ce qu'il donne à entendre. Cette disponibilité des personnes engagées dans l'organisation du festival, les conditions dans lesquelles nous avons été accueillis nous ont beaucoup surpris et beaucoup touchés. C'était une marque de confiance qui témoignait aussi de l'intérêt que peut avoir, pour ceux qui organisent l'événement, un regard extérieur porté par de jeunes spécialistes de

l'analyse de l'action culturelle. Cette confiance a créé un climat de confiance qui nous a permis de nous installer « dans le festival » avec beaucoup d'aisance et de mettre en œuvre le type d'analyse que nous avons l'habitude de mettre en œuvre : l'observation participante, c'est-à-dire une démarche qui nous incite à comprendre ce qui se passe en rencontrant ceux qui font exister l'événement que nous observons. D'un côté, nous avons donc eu la possibilité d'observer un festival dans beaucoup de ses aspects, sans tabou. D'un autre côté, il y avait l'espoir en retour, pour les organisateurs, d'une analyse qui permette de mieux comprendre les enjeux portés par un tel événement.

Cette relation d'échange, basée sur une estime réciproque favorisée par le travail préalable de Talia Bachir-Loopuyt et la confiance qui lui fut faite d'emblée, fut une constante au long de ces quatre journées : échanges avec les administratifs, échanges avec les musiciens, échanges avec les techniciens, avec les médias... Cette relation d'échange nous aura permis d'emblée de mesurer les formes différenciées de l'engagement collectif de tous ceux qui s'impliquent dans cet événement : un événement qui est à la fois local (une série de concerts à Kreuzberg) et national (un concours qui s'inscrit dans une durée et qui entend faire émerger institutionnellement une « Weltmusik aus Deutschland »). Le projet est donc artistique (la série de concerts) et aussi politique (une Allemagne qui entend faire de sa diversité culturelle une richesse sociale et non un handicap à combattre). Il faut dire ici que notre groupe d'observateurs intrépides, lui-même composé de six nationalités différentes, s'est senti très à l'aise dans la démarche de connaissance qu'il a pu mettre en œuvre. Ce climat de confiance basé sur l'estime réciproque a façonné aussi un style d'observation qui imprègne nos comptes rendus d'observation.

## 2. Festival ou concours ?

Lorsque nous découvrons *Creole – Weltmusik aus Deutschland*, nous sommes déroutés par l'incertitude qui pèse sur le format de l'entreprise, qui se veut une fête, mais qui se veut en même temps un concours, c'est-à-dire une compétition.

D'un côté, il s'agit d'un festival, donc d'une fête. On présente *Creole – Weltmusik aus Deutschland* comme un festival, et on espère que le public viendra nombreux pour participer à cette fête des « musiques du monde fabriquées en Allemagne ». Toute la communication qui vise cet événement (radio, presse, TV, site Internet) est centrée là-dessus.

D'un autre côté, il s'agit d'un concours, avec la présence d'un jury de spécialistes internationalement connus. On présente les 20 minutes de *Creole – Weltmusik aus*



*Deutschland* comme une épreuve qui servira à désigner le meilleur groupe de musiques du monde d'Allemagne. Cette excellence a un prix : 5.000 Euros. Les groupes qui s'inscrivent à *Creole* savent bien qu'ils ne participent pas à un festival mais à un concours. Ils savent qu'il s'agit bien d'une compétition. Nous ne sommes donc pas dans le registre d'une *conduite sociale* centrée sur la fête et sur la création de convivialité, nous sommes passés à un *pratique culturelle* aux contours incertains (la « *World Music* ») qui fonctionne sur le principe d'un ensemble de règles consenties et sur l'adhésion de tous à ce corpus de règles (le format, les 20 minutes, la présence d'un jury, le choix souverain du jury, la présence du public, les prix pour les gagnants, etc.). C'est un pacte scellé entre les organisateurs, les musiciens et le public et c'est à l'intérieur de ce pacte que se structure la forme « *Creole – Weltmusik aus Deutschland* », comme un objet social singulier, qui ne ressemble à aucun autre festival.

Ce format « concours » fait donc émerger des enjeux de carrière et crée une ambiance très tendue : chaque groupe de musiciens joue pour le public, bien sûr, mais joue surtout pour les cinq membres du jury dans l'espoir de remporter la compétition. Les seuls groupes vraiment détendus sont ceux qui jouissent déjà d'une renommée telle qu'ils n'ont pas besoin de *Creole – Weltmusik aus Deutschland* pour exister et pour donner des concerts. Le cas du groupe Dr. Bajan, de ce point de vue, était révélateur : nous étions vraiment dans la fête et lorsque le groupe joua, ce fut le seul moment des trois concerts où nous avons presque oublié que nous étions en concours !

Par ailleurs, il y a des groupes qui participent à *Creole – Weltmusik aus Deutschland* précisément parce que c'est un concours et que ce concours se trouve sur la liste des concours qui ouvrent la voie à une carrière de musicien. Ceux-là participent à plusieurs concours un peu comme des coureurs de marathon participent à des marathons ou des joueurs de tennis à des tournois : la confrontation aux autres groupes dans le cadre d'une compétition leur permet de s'entraîner, d'améliorer leur niveau, de mieux comprendre la demande sociale et de se construire une réputation en glanant des prix. C'est de cette manière, par exemple, que l'on peut être élu « Magicien du balafon ».

Mais peut-on organiser une rencontre comme *Creole – Weltmusik aus Deutschland* comme on organise une Berlinale ou comme on organise des Jeux Olympiques, avec leurs drapeaux et leurs hymnes nationaux ?

### 3. Quel lieu pour quelle écoute ?

La proposition paraît étrange : des hymnes et des drapeaux pour fêter une rencontre de musiques du monde ! Si l'aspect concours serait assuré, l'aspect festif ne le serait pas

forcément. En fait, il y a une ambiguïté constitutive de *Creole – Weltmusik aus Deutschland* et cette ambiguïté, qui concerne le statut de l'événement, crée une ambiguïté sur l'organisation matérielle de l'événement. A moins que ce ne soit l'inverse : l'ambiguïté sur l'organisation matérielle de l'événement crée une ambiguïté du statut de l'événement.

D'une part, en effet, il s'agit d'une fête et il doit y avoir « de l'ambiance » : l'espace est grand, convivial, connu à Berlin, on y crée une ambiance boîte de nuit en ouvrant le bar à droite et en projetant des jeux de lumières psychédéliques. D'autre part, il s'agit d'un concours et chacun doit pouvoir écouter la musique : le staff des techniciens est constitué d'experts, habitués des événements de la *World Music*, qui impressionnent par leur niveau de concentration, par leur niveau de compétence professionnelle et par la sérénité dont ils ont fait preuve chaque fois que « de l'imprévu » survenait.

L'ambiguïté du statut de l'événement (à la fois festival et concours) a donc créé une ambiguïté du statut des concerts (à la fois fête et moment artistique) qui génère deux types d'écoute : *une écoute lâche* de la part de ceux qui étaient là pour discuter autour d'un verre dans une ambiance conviviale ; *une écoute centrée* de la part de ceux qui étaient là pour écouter des productions artistiques et prêtaient attention au déroulé du *timing* de 20 minutes et aux conditions artistiques de réalisation des œuvres musicales. Pour les uns, c'était d'agréables musiques d'ambiance ; pour les autres, c'était des œuvres musicales. Un moment de rencontre amicale pour les uns, un concert pour les autres. Une écoute lâche pour les uns, une écoute centrée pour les autres. Et cette tension dans les formats d'écoute a généré des insatisfactions et des incompréhensions. J'en relève trois :

### 3.1. Incompréhension face à l'ambiance créée par les jeux de lumière.

Les jeux de lumière psychédéliques projetés sur les murs participent d'habitude à la création d'EMC (Etats Modifiés de Conscience) dans les boîtes de nuit. Or, créer des EMC est une démarche qui entre en contradiction avec l'écoute attentive qui est requise par ceux qui auront à juger de la qualité artistique des œuvres musicales produites.

D'un côté, nous avons donc un cadre cérémoniel dans lequel un dispositif psychédélique de jeux de lumières crée les conditions d'une écoute *lâche*, puisque la convivialité est plus importante que l'attention que l'on prête à la qualité musicale des énoncés produits.

De l'autre côté, nous avons un concours, c'est-à-dire l'exigence d'une écoute *centrée* qui permette de garantir l'objectivité du jugement. Cette écoute requiert une pleine possession des facultés d'analyse et de discrimination pour désigner les meilleurs musiciens parmi les groupes en présence et pour justifier, après coup et publiquement, le choix qui aura été fait par

le jury. Pendant toute la durée de *Creole – Weltmusik aus Deutschland*, le souci d'objectivité a été une constante des témoignages des membres du jury, mais les conditions d'exercice de cette objectivité contredisent cette exigence : le cadre d'effectuation pratique et ses jeux de lumière créent, au contraire, de la distraction.

### 3.2. Incompréhension face à l'ouverture permanente du bar.

Nous rencontrons ici une même contradiction au niveau du bar. D'un côté, la possibilité de prendre une bière ensemble est un ingrédient de la fête qui est vécu comme indispensable : pas de fête réussie sans la possibilité d'un verre en partage. De l'autre, une écoute attentive s'accommode mal de l'ébriété, des conversations de comptoir et des sons qui viennent parasiter l'activité de jugement. Ici, deux constructions culturelles entrent en conflit : fête ou concours ? Et de cette tension alimente l'indécision statutaire de *Creole – Weltmusik aus Deutschland* : concours ou festival ?

### 3.3. La cérémonie finale.

La cérémonie de remise des prix fut un événement porteur d'une grande émotion et pour plusieurs raisons. D'abord, ce sont les personnes qui ont organisé l'événement qui apparaissent sur scène. Pour la première fois, les personnes qui jusqu'ici sont restées dans l'ombre apparaissent sous les feux de la rampe. Cette « apparition » est un grand moment d'émotion, car chacun découvre, à ce moment, ceux qui, par le travail qu'ils mènent en coulisse depuis des mois, font exister *Creole – Weltmusik aus Deutschland*. Il y a dans cette « apparition » et dans le discours d'Annette, un effet de sincérité qui rend le moment très émouvant pour tous ceux qui ont été sensibles aux aspects de l'organisation de cet événement. Puis vient le jury et son président, Christoph Borkowsky Akbar, lance à nouveau un appel à la sincérité de la démarche : « S'il vous plaît, ne nous frappez pas dans le dos : nous avons fait ce que nous avons pu pour élire seulement quelques groupes alors que tous les groupes que nous avons entendus ici sont excellents » (Christoph Borkowsky Akbar).

Ces appels à la sincérité sont des manières répétées de faire référence à une écoute attentive, centrée et à l'objectivité du jugement dont le jury se montre garant. Mais cette fois encore, la tension de l'écoute attentive entre en contradiction avec l'ambiance de fête : l'objectivité du jugement ne peut pas être garantie dans le cadre d'une fête. Cela explique sans doute qu'une grande partie du public n'attend pas les résultats du concours : ils vont poursuivre la fête ailleurs ou rentrent chez eux. L'éthique de la rareté qui gouverne le principe du concours et du vote entre en contradiction avec la fête populaire que l'on veut organiser autour de la World

Music et d'une idée politique généreuse qui fait de la *démocratie culturelle* (contre l'idée de *démocratisation culturelle*) le principe militant d'une société plurielle.

#### 4. Une contradiction à combattre ou une originalité à préserver ?

Alors, faut-il voir dans cette coexistence de deux formats d'écoute une contradiction à combattre ou une caractéristique de l'événement ? Qu'est-ce qui fait l'identité de *Creole – Weltmusik aus Deutschland* ?

Spontanément, on peut imaginer que la coexistence des deux formats d'écoute est contradictoire : comment faire coexister, dans un même espace, un concours (qui requiert une écoute centrée et une évaluation artistique) et une fête (qui requiert de la convivialité, donc, selon les canons culturels de la convivialité, la mise en place de dispositifs de décentration) ? Après tout, faudrait-il choisir ?

Si l'aspect *concours* est privilégié, avec distribution de prix et possibilité de carrière qui en découlent pour les musiciens qui y participent, les organisateurs devraient opter pour un « dispositif de mise en présence » centré sur l'écoute : la sérénité de l'écoute et l'objectivité du jugement sont au centre. Le dispositif est frontal, à la manière d'une salle de concert, sobriété du cadre, absence d'alcool, pas de jeux de lumières, silence pendant le jeu et respect scrupuleux des 20 minutes au nom de l'égalité des chances... Mais un dispositif à ce point guindé contredit l'idée de la fête. Le risque est alors de faire ressembler *Creole – Weltmusik aus Deutschland* au Concours Chopin de Varsovie et un morceau de musiques du monde à un morceau de musique classique que l'on écoute avec religiosité ! On perd alors l'idée de la fête et l'objectif des initiateurs de *Creole – Weltmusik aus Deutschland* n'est qu'à moitié réalisé.

Mais à l'inverse, si c'est l'aspect *fête* qui est privilégié, alors les dispositifs de décentration de l'écoute peuvent se comprendre. C'est la rencontre qui est privilégiée. Pas seulement la rencontre avec les artistes, mais la fabrication de lien social au sein de la communauté de ceux qui sont présents et qui forment le public. Dans ce cas, pourquoi un jury ? Ne faudrait-il pas que le public décide lui-même ? Mais alors sur quels critères ? Une écoute centrée n'étant plus possible, l'activité de jugement ne l'est plus. L'idée même d'un « prix » n'a plus de sens, puisque les critères de décision, les critères d'établissement de la valeur ne sont guère opérationnels. Le concours disparaît, reste la fête. On perdrait alors l'aspect « aide au début d'une carrière artistique » et l'objectif des initiateurs de *Creole – Weltmusik aus Deutschland* ne serait, cette fois encore, qu'à moitié réalisé.

#### 5. Topographie d'un lieu

Choisir le concours, ou choisir la fête conduit les organisateurs de *Creole – Weltmusik aus Deutschland* à choisir entre un dispositif d'écoute centrée et un dispositif d'écoute lâche. Or, opter pour l'un ou l'autre des dispositifs fait perdre, dans les deux cas, l'originalité du projet initial *Creole – Weltmusik aus Deutschland*. L'enjeu serait donc de maintenir ensemble, dans un même événement, l'idée de la fête et celle du concours sur des bases renouvelées. Peut-être une réponse se trouver-t-elle dans la topographie du lieu.

En choisissant un espace coupé de la ville, on se situe dans un lieu isolé, coupé du monde. On réunit alors, dans un espace unique et partagé, les deux pôles contradictoires de *Creole – Weltmusik aus Deutschland* : le concours et la fête, la concentration de l'écoute et le décentrement de la convivialité. Ne pourrait-on imaginer de séparer les deux espaces en admettant que l'on peut à la fois opter pour une écoute centrée ou pour une écoute lâche, mais à des moments différents de la soirée ? Une forme de liberté de circulation dans un espace divisé rythmerait alors les choix d'écoute et la diversité des modes d'implication dans la soirée. On ainsi imaginer une immense cuisine dans laquelle tout le monde pourrait se rendre, dont les bruits ne seraient pas entendus depuis l'espace du concert, et où un dispositif sonorisé permettrait d'entendre ce qui se passe à ce moment sur scène.

Cette proposition paraît un compromis permettant de maintenir ensemble l'identité d'un projet sans équivalent et porteur d'une grande originalité, et l'idée d'une invitation à la fête. Elle permettrait de maintenir ensemble l'aspect innovant d'une création artistique de qualité *made by the world* et fabriquée en Allemagne, et la rencontre avec les auteurs de ces créations, qui est aussi l'un des buts de *Creole – Weltmusik aus Deutschland*, et peut-être le but principal, peut-être un peu oublié.



## **1. 2 Der Lauf der Soundchecks: wie entsteht ein „Weltmusikklang“? (Lucille Lisack)**

Je besser und problemlos die Veranstaltung läuft, desto weniger sieht das Publikum die Techniker. Sie sind meistens schwarz gekleidet und treten während der Konzerte kaum auf die Bühne. Da ihre Arbeit bei der öffentlichen Aufführung immer im Schatten liegt, will ich zuerst einen Moment beschreiben, in dem sie die Hauptrolle spielen und den Lauf der Ereignisse beherrschen: den Soundcheck. In diesem Moment wird das Netz der Interaktionen gewoben, dank dem die Techniker dann im Konzert ohne Worte miteinander und mit den Musikern zusammenarbeiten können. Sie sind für den Ton, das Licht und die Anordnung der Bühne verantwortlich, das heißt für das, was das Publikum hört und sieht. Wie werden der Ton und das Aussehen der Bühne hergestellt? Welche konkrete Gesten, welche Gegenstände tragen dazu bei? Die Handlungen der unterschiedlichen Techniker sind in einem bestimmten Raum und in einer bestimmten Zeit verankert. Genauer gesagt: Ihre Handlungen bestimmen ganz konkret Raum und Zeit im Laufe des Festivals. Ihr Job ist es, dass am Ende ein Weltmusikwettbewerb stattfindet. Wie gehen sie mit diesen Begriffen um – als Ziele, als Voraussetzungen?

### **Beschreibung der Interaktionen**

Donnerstag, den 24. September 2009, 14 Uhr 15 in *Huxleys Neue Welt*. Natalie Meipariani stimmt ihre Geige mit dem A des Klaviers, und ein Techniker fragt, ob das Klavier an seinem Platz bleiben soll. Kurz danach wird die Bühne umgebaut. Die Bühnentechniker probieren und prüfen die Stellung der Mikrofone zusammen mit den Tontechnikern. Der Stage-Manager Andreas geht auf und ab zwischen Toshi (Monitoren-Tontechniker), Michael (Fassade-Tontechniker) und der Bühne. Russudan Meipariani bittet um mehr Licht, David Stützel spielt einige Noten mit der singenden Säge. Alles klar, die Tontechniker haben jetzt ihre Klänge einzeln und zusammen gehört, und haben eine gute Balance gefunden. Dann kommen Russudan und Natalie Meipariani zum Lichttechniker, um ihm zu erklären, was sie wollen: „zuerst dunkel, dann mehr Licht, und immer warm“. Die Stellung der Spots wird auch besprochen. Für jeden Gesang wünschen sie ein spezifisches Licht: für einen langsamen, ruhigen Lied hätten sie gern eine rosa-gelb Beleuchtung, für das letzte Stück eine helle Stimmung... Nach fast eine Stunde, um 15 Uhr 10, ist Dr. Bajan dran, der Soundcheck geht weiter.

An diesem einzelnen, zusammengefassten Beispiel lässt sich ein erstes, ziemlich selbstverständliches Merkmal der technischen Handlung herauslesen: wie jeder andere Aspekt des Festivals entsteht auch der „Sound“ aus menschlichen Interaktionen. Die Akteure interagieren ständig miteinander und dies auf unterschiedliche Weisen, je nachdem, wofür sie verantwortlich sind. Dank einer vorgegebenen Arbeitsteilung entsteht zwischen den „Tontechnikern“, den „Lichttechnikern“, den „Bühnentechnikern“ und dem „Bühnenbild-Techniker“ ein ganzes Netz von Beziehungen und Zeichen. Ziel der Beobachtung ist demnach herauszufinden, durch welche konkreten Vermittlungen das Zusammenarbeiten stattfindet, und wie es auf die Fabrik eines „Weltmusikwettbewerbs“ abzielt.

### *Der Ton auf der Bühne und im Saal, eine vielseitige „Balance“*

Die Tontechniker sprechen die ganze Zeit miteinander und mit den Musikern. Michael, der für die Fassade verantwortlich ist, steht am Pult im Saal und hat ein Mikrofon, während Toshi, dessen Pult auf der Seite ganz nah an der Bühne steht, keins braucht. Sie sprechen kurze Sätze, oft von Gesten begleitet. Diese Wörter gehören zur Welt der Tontechnik und sind für eingespielte Leute erratbar. Auch Soziologen unseres Teams, die kein Wort Deutsch können aber selber Konzerte machen, sind imstande, die Interaktionen zu verfolgen. Der Stage-Manager läuft von einem zum anderen, vom Saal zur Bühne. Er setzt sich fast nie und ist das Bindeglied zwischen den unterschiedlichen Akteuren. Die Tontechniker treten nie auf die Bühne, sie werden dort vom Team der Bühnentechniker vertreten, welche für die Auswahl und Stellung der Mikrofone verantwortlich sind. Die Wichtigkeit dieser Aufgabe fällt besonders auf, wenn die Instrumente sehr leise sind und die Stellung der Mikrofone desto wichtiger wird. Für die ungewöhnlichen Instrumente der Gruppe *Syn.de* zum Beispiel war die Balance schwierig zu finden, und am Ende des *Sounchecks* sagte Toshi: „Hoffentlich finden die Leute dieselben Positionen für die Mikrofone heute Abend im Konzert.“. Bühnenbau und Tontechnik stehen also in einer engen Beziehung zueinander.

Die Interaktionen und Vermittlungen werden am Pult der Fassade verdoppelt, wenn die Band ihren eigenen Tontechniker mitbringt. Es war der Fall mit der Band *The Shin*. Sanda Hubana hat ihre Zusammenarbeit beobachtet:

„[Der Gitarrist Alexander Kilian] fing an zu spielen. Nach etwa fünfzehn Minuten begann Alexander Kilian etwas genervt auf Anweisungen des Tontechnikers einfache Akkorde zu spielen und einzelne Saiten zu zupfen. Die ganze Prozedur zog sich ziemlich hin, weil der mitgebrachte Tontechniker sich zunächst einmal in die Technik des Pults einarbeiten musste,

was die Musiker etwas nervte und den Fassaden-Tontechniker Michael ziemlich aus der Ruhe brachte. Sein ganzer Körper schien unter Strom zu stehen. Er schaute dem anderen Tontechniker fast die gesamte Zeit über die Schulter, kontrollierte ihn, visierte jede Handbewegung an, setzte sich hin und stand wieder unruhig auf, was der andere Techniker offensichtlich nicht bemerkte oder bewusst ausblendete. Michael schien so, als ob er die ganze Sache lieber selbst in die Hand nehmen würde und fühlte sich offensichtlich eher unwohl in der Situation, nicht die Kontrolle über die Probe zu haben. Als die Doli-Trommel getestet wurde, vibrierten die Boxen der Fassade lautstark. Dies veranlasste Michael zu dem Band-Techniker zu gehen und ihm zu erklären, woran dies vermutlich liegt. Sie wechselten ein paar Worte untereinander, wobei keiner der beiden so recht die Sound-Knöpfe aus der Hand geben wollte. [...] Im weiteren Verlauf der Probe saß Michael zwar immer noch nicht ganz glücklich über die Situation, aber zumindest entspannter im Hintergrund. Nachdem die Probe, die ziemlich lange dauerte, sich ihrem Ende neigte, ging Michael zu dem anderen Tontechniker hin und sagte beschwichtigend: „Ich will nur verhindern, dass etwas passiert“. Der andere antwortete darauf: „Danke vielmals.“ „Immer wieder gerne“, entgegnete Michael. [...] Im Anschluss daran erklärten die beiden sich noch ein paar technische Fertigkeiten und Kniffe. Sie schienen sich bewusst wieder nach der einen spannungsgeladenen Situation annähern zu wollen, klopfen sich auf die Schulter und lächelten ein wenig. Zum Abschied sagte Michael: „Alles gut“, worauf der andere Techniker mit „Bis später“ reagierte.“ Im Nachhinein sagte uns Michael: „Es gehört dazu. Einige Gruppen haben Angst, schlecht gemixt zu werden, oder vor der Parteilichkeit der Techniker. Es ist gar nicht schlimm.“ In solchen Fällen zeige er dem anderen Tontechniker die Eigenschaften des Pults“<sup>2</sup>.

Im ersten Blick arbeiten Toshi und Michael nur sehr wenig zusammen, da dieser für den Saal und jener für die Monitore, die die Musiker hören, zuständig ist. Michael erklärt, dass beide unabhängig voneinander arbeiten, bis auf wenn die Frequenzen der Monitore die Fassade stören. Ihre Zusammenarbeit wird nicht in Wörtern formuliert, aber ist doch davon bestimmt, dass jeder genau weiß, was der andere macht. Sie tauschen zwar nur wenige Worte aus, aber teilen sich die Zeit des Soundchecks und können zusammen Lösungen finden, wenn eine Schwierigkeit erscheint. Die Gruppe *The Shin* braucht zum Beispiel keine Monitore, aber das Mikrofon des Bassisten für die Fassade nimmt mehr die Klarinette als den Bass. Der Bassist bespricht die möglichen Lösungen mit Toshi (obwohl das Problem die Fassade betrifft): ein Mikrofon sei zu drehen. Toshi ist nämlich in Rufweite, während die Musiker mit Michael nur sehr laut sprechen können; und da er ganz nah an der Bühne sitzt, scheint er vielleicht im

---

<sup>2</sup> Unveröff. Arbeitsdokument, verfasst nach dem Workshop. Sanda Hubana gehörte wie Lucille Lisack zur Beobachtungsgruppe der „Techniker“



Auge des Musikers mehr imstande zu sein, sich um die Stellung der Mikrofone zu kümmern. Dazu kommt aber eine unentbehrliche Vermittlung: die des Pultes. Jeder Tontechniker sitzt vor eine Menge von Knöpfen, die für ihn einen Sinn haben und einem hörbaren Einstellung des Tons entsprechen, und speichert die Einstellung für die Band am Ende jedes Soundchecks.

Im Laufe des Konzertes hört Toshi abwechselnd den einen oder den anderen Monitor, das heißt, er hört das, was jeder Musiker in seinem Monitor hört. In dieser Etappe der Zusammenarbeit sind die Worte ausgeschlossen, und durch die Kenntnis der Musiker und ihrer Bedarfe kann sich Toshi in sie hineinversetzen. Diese Sprache ohne Wörter und ohne Gesten beansprucht Kompetenz und Eingepieltsein sowohl vom Techniker als auch von den Musikern. Mit den jungen Musikern der Gruppe Skalinka geht es nicht: einige Minuten nach dem Auftritt der Gruppe wendet sich der Gitarrist an Toshi und sagt ihm, dass er im Monitor nichts höre. Toshi prüft den Anschluss nach und kommt vor die Bühne, um mit ihm sprechen zu können. Einige Minuten später wechseln die Musiker die Instrumente, ein anderer nimmt die Gitarre. Toshi fragt ihn, ob alles in Ordnung ist, der neue Gitarrist zögert und bejaht. Toshi erklärt mir danach, dass der unerfahrene Gitarrist den Eindruck hatte, im Monitor gar nichts zu hören, und dass er nicht genau wisse, was er wolle.

*Ton, Licht, und Bild – ist der Ton allein wichtig?*

Die Zusammenarbeit zwischen den Tontechnikern und den Musikern ist die auffallendste. Der Lichttechniker und der Bühnenbildtechniker fühlen sich mehr im Hintergrund und unabhängiger von den Musikern. Sie entscheiden alles, es sei denn, die Gruppe hat besondere Wünsche.

Nur zwei Gruppen, *Russudan Meipariani* und *LuaMar*, geben dem Lichttechniker Angelo einige Indikationen. Die Sängerin von *LuaMar* hat ihm sogar ein Blatt mit schriftlichen Hinweisen gegeben, wo Angelo seine eigenen Bemerkungen auf Italienisch hinzufügt: „blau“ am Anfang, dann „normales Bühnenlicht“ – haben sie also eine gemeinsame Idee davon, was ein „normales Bühnenlicht“ ist? – und „ganz dunkel am Ende. Als Anhaltspunkte hat die Sängerin Zeitangaben geschrieben; aber für das „ganz dunkle Ende“ besteht das Problem, dass Angelo nicht genau weiß, wann das Ende kommt, da er die Gruppe jetzt erst entdeckt. Mit *Russudan Meipariani* ist die Schwierigkeit eine andere: Die Musiker kennen nicht die Eigenschaften der Lichttechnik und Wünschen sich eine laut Angelo unmögliche Beleuchtung. Sie möchten, dass die Geigerin im Halbdunkel bleibt – dafür „sollte sie auf der Seite stehen, sonst geht es nicht“, sagt Angelo.

Die Zusammenarbeit zwischen dem Lichttechniker und den Musikern erscheint als eine Nebensache. Das Licht wird erst nach dem Ton, wenn überhaupt, besprochen. Doch sind das gegenseitige Kennenlernen und die Vorbereitung wichtig. Angelo macht sich Notizen über die Beleuchtung jeder Gruppe und sagt mir, dass es ihm hilft, wenn er die Gruppe schon kennt (wie zum Beispiel *Dr. Bajan*). „Ich kann mir schon eine Vorstellung machen, alles ist absehbar“, sagt er mir bezüglich dieser Gruppe.

Auch der Bühnenbautechniker, der Bilder auf den Szenenhintergrund projiziert, sieht sich als ziemlich unabhängig von den anderen Technikern. Er beschreibt seine Arbeit als einen bloßen i-Punkt, den das Publikum kaum merkt: „Wenn ich Mist baue, dann merkt es keiner, es fällt nicht auf“ (was eher im Widerspruch zu der tatsächlichen Erfahrung einzelner Zuschauer und Musiker steht). Er steht ganz hinten im Saal, hinter dem Publikum, sehr weit von der Bühne, und dieser Abstand spiegelt seine Beziehung zu den Musikern wider. Nur drei Gruppen (*Safkan*, *Russudan Meipariani* und *Dr. Bajan*) haben gemeinsam mit ihm entschieden, wie das Bühnenbild aussehen soll und welche Art Bilder sie sich wünschen. Als ich mich wunderte, dass er selber die Gruppen nicht fragte, antwortete er scherzend: „Sie fragen mich nicht, welche Musik ich will. Ich bin untergeordnet, aber es ist nicht wie im Café, wollen sie Tee, Kaffee, Schokolade?“. In den meisten Fällen entscheidet er sich selbst für ein Bühnenbild, das ihm der Musik gut angepasst zu sein scheint.

### *Der Arbeitsrhythmus*

Die Zusammenarbeit, die ich gerade beschrieben habe, wird von dem Ort und der Zeit bestimmt, in denen sie stattfindet. Im Laufe der Soundchecks und der Konzerte eignen sich die Akteure Ort und Zeit an. Sie gehen im Raum herum, kehren zu ihrem Platz zurück, teilen die Zeit unter den verschiedenen Gruppen. Es ist die Eigenschaft des Festivals *Creole*, dass jeden Abend fünf bzw. sechs Gruppen spielen. Die Zeit der Soundchecks organisiert sich auf diese Weise wie von selbst, und jeder Techniker hat ab und zu einige Minuten Pause, und weiß genau, wann er am Pult stehen muss. Diese Entspannungsphasen tragen dazu bei, dass die langwierige Arbeit des Soundchecks gut läuft. Dadurch machen sie sich auch den Raum der Veranstaltung vertraut.

In der Küche können die Techniker einen Kaffee trinken, oder sie gehen auf den Balkon eine Zigarette rauchen. Auch innerhalb des Saals ist ihr Herumgehen eine Art, den Raum zu bewohnen. Während der Pause am Freitag Nachmittag geht Toshi zu Michael, sie suchen gemeinsam die Lösung zu einem Problem an Michaels Pult und erzählen sich dann gegenseitig Anekdoten, ehemalige Misserfolge, worüber sie jetzt lachen. Die Lichttechnikerin des Saals

*Huxleys Neue Welt* bleibt neben Angelo sitzen, um ihm die Eigenschaften des Pults zu erklären (Angelo ist nämlich Gasttechniker und arbeitet gewöhnlicher Weise an der Werkstatt der Kulturen). Sie klettert über die Bühne, um die Spots zu drehen, und liest ein Buch, wenn sie keine besondere Aufgabe hat. Wenn einer der Techniker während einer Weile nicht dran ist, bewegt er sich frei im Saal, als wäre er zu Hause.

In der Zeitspanne des Soundchecks gehört der Raum den Technikern. Aber gegen 18 Uhr gehen sie weg und die Sicherheitsbeamten kommen an. Jetzt herrschen letztere über das Hin- und Hergehen zwischen dem Saal und den Kulissen. Das Publikum nimmt nach und nach den Raum, der ihm gewidmet ist, und die Techniker, die während des Soundchecks sehr oft in Bewegung im Saal zu sehen waren, bleiben jetzt an ihrem jeweiligen Platz.

### **Ein „Weltmusik-Sound“?**

Der Name des Festivals lautet: „Weltmusik aus Deutschland“. Mit allen Knöpfen ihrer Pulte, durch Dialoge, Hinweise, Gesten usw. sollen die Techniker im Saal *Huxleys Neue Welt* für drei Abende „Weltmusik“ herstellen. Ich will nicht versuchen, eine Definition der Weltmusik zu schreiben, sondern herausfinden, wie die Techniker mit dem Begriff umgehen und inwiefern ihre Handlungen von diesen Vorstellungen bestimmt werden.

Wenn die Techniker darüber gefragt werden, was in Hinsicht ihres Berufs spezifisch für Weltmusik sei, antworten sie entweder mit konkreten Beobachtungen über ihre Handlungen, bzw. über die spezifischen Schwierigkeiten, welche bei einem Soundcheck oder einem Konzert auftauchen, oder mit allgemeinen Betrachtungen, welche der allgemein verbreiteten, unbestimmten Vorstellung von Weltmusik entsprechen. Die „Entdeckung neuer Kulturen“ steht im Vordergrund für Toshi: Er entdeckt gern „andere Arten von Musik“ mit „anderen Funktionen“. Auch Michael genießt die Vielfalt: „es gibt verschiedene Klänge, sehr unterschiedliche Sachen, vom Mittelalter bis zum Keyboard“, während andere Musikfelder wegen der „Wiederholung“ am Ende „langweilig“ werden. „Die Diversität“ macht mehr „Spaß“. Die Herausforderung besteht darin, dass „das Allgemeinklang und zugleich die einzelnen Instrumente gut klingen müssen“.

Für den Stage-Manager Andreas besteht die Vielfalt vor allem darin, was auf der Bühne steht: unterschiedliche Instrumente, Objekte, Menschen. Laut der Definition, die er Sanda mitteilt, sei die Weltmusik „die große Mischung der akustischen Instrumente, der Sprachen, der Menschen“. Er lerne „immer wieder etwas Neues dazu, vor allem in Bezug auf die

Instrumente“ (*ibid.*). Die Frage, was Weltmusik eigentlich sei, klinge ihm seltsam und fast sinnlos. Aber die verhindert nicht, dass er sich als „Weltmusik-Techniker“ versteht. Das Besondere bei dieser Tätigkeit komme von den „einzelnen Instrumenten, die immer wieder neu positioniert und inszeniert werden müssen“. „Einen solchen Auf- und Abbau hat man sonst nicht bei anderen Konzerten. Ich bin Weltmusik-Techniker und mache nur solche Festivals“. Die „Weltmusik“ ist also ein Begriff, der seiner ganzen Tätigkeit unterliegt, obwohl er keine klare Definition davon geben kann.

Obwohl der Begriff „Weltmusik“ sich nicht bestimmen lässt, können fast alle Techniker behaupten, dass dies oder das „Weltmusik“ ist oder nicht – wenn alle auch die Grenzen nicht an denselben Stellen erkennen. Der Bühnenbau-Techniker äußerte zum Beispiel die Meinung, dass er bei *Creole* keine Weltmusik hört, weil die Weltmusik „sehr neu für die Ohren klinge“, während er im Festival eher gewöhnliche Klänge höre.

### **Der „Wettbewerb“ als technische Herausforderung**

Die Form des Wettbewerbs scheint auf die Tätigkeit der Techniker mehr Einfluss zu üben als das Genre der Weltmusik. Der Lichttechniker Angelo sagte, er würde mehr unterschiedliche Beleuchtungen machen, wenn das Festival kein Wettbewerb wäre. Er Sorge dafür, dass keine Gruppe bevorzugt oder benachteiligt wird. Als er früher für das Festival *Musica Vita* arbeitete, habe er sogar genau die gleiche Beleuchtung für alle Gruppen gemacht. Jetzt erlaube er sich, manchmal einiges Spezifische zu machen, aber er setze nicht so viel seine Ideen in die Tat um. Für die Tontechniker ist die Frage anders. Sie bemühen sich, den Klang so gut wie möglich zu mixen – was jedoch auch eine Vereinheitlichung des Klangformats mit sich trägt. Von einem Konzert zum anderen muss ja der Klang ausgewogen sein, damit alle Gruppen auf einer mehr oder weniger „gleichen“ Weise zu hören sind. Demnach gibt es auch eine Spannung zwischen der scheinbar selbstverständlichen Vielfalt der „Weltmusik“ und der vereinheitlichenden Zusammenstellung von Weltmusik-Konzerten.

Die Form des Wettbewerbs bleibt in Toshis Augen die wichtigste Eigenschaft des Festivals *Creole*, weil sie den ganzen Verlauf und die Stimmung der Veranstaltung bestimmt. „Music is something you do together with others and not against them“, sagte er, bevor er doch hinzufügte, dass zumindest aus seiner Sicht die Konkurrenz zwischen den Gruppen doch hier nicht so stark zu fühlen sei. Wie alle andere Techniker betonte er die entspannte Stimmung der Proben und der Konzerte. Es habe genug Zeit für eine effiziente Arbeit mit jeder Gruppe

gegeben, auch wenn ungewöhnliche Instrumente auftreten. Ein wenig Zeit habe es auch für kleine Gespräche und Scherze zwischen den Technikern gegeben, welche zum entspannten Verlauf der Zusammenarbeit beitragen.

### **1.3 Die Jury Arbeit (Raimund Vogels)**

Wie beim ersten Bundeswettbewerb und den Landeswettbewerben setzte sich die Jury aus unterschiedlichen Spartenvertreter wie Musiker/in, Journalist/in, Produzent/in, Wissenschaftler/in etc. zusammen. Die Auswahl der Jurymitglieder traf der Trägerkreis in einem umfangreichen Findungsprozess. Die angefragten Kandidat/inn/en für die Juryarbeit wurden bereits bei der Anfrage umfangreich über Creole informiert. Vor dem Wettbewerb wurde allen Jurymitgliedern ein Informationspaket zu jeder Gruppe zugesendet. Darin war auch jeweils ein Audiobeispiel enthalten, so dass sich die Jurymitglieder bereits vorab einen ersten Eindruck von den musikalischen Qualitäten der Gruppen machen konnten. Diese Verfahrensweise wurde auch in den vorherigen Wettbewerben angewendet und scheint sich weitgehend bewährt zu haben. Sorgen, dass die Unterschiedlichkeit der Jurymitglieder zu Kommunikationsproblemen führen könnten, haben sich bei dieser Jury, wie auch bei den meisten anderen, nicht bewahrheitet.

In Abänderung des bisherigen Verfahrens hatte sich der Trägerkreis dafür entschieden, dass jedes der Jurymitglieder neben der allgemeinen Bewertung gezielt jeweils ein Bewertungskriterium wie „musikalische Komplexität“, „Kreativität“, „Charisma“, „Bühnenpräsenz“ etc. bewerten sollte. Für jede Gruppe wurden so für „Allgemeiner Eindruck“ fünf Mal Punkte von 1 bis 7 vergeben und je einmal Punkte von 1 bis 7 für je fünf Einzelkriterien. Die Zuweisung der Bewertungskriterien zu den einzelnen Jurymitgliedern erfolgte aus einer eher groben Einschätzungen heraus, wer für welches Kriterium am profiliertesten erschien. Hintergrund dieser Änderung war die Erwartung des Trägerkreises, dass damit die Diskussionen in der Jury etwas besser strukturiert werden sollte, um ein „hin- und herspringen“ zwischen unterschiedlichen Kriterien zu verhindern. Da die Konstruktion der „Creole“ als Wettbewerb außer Frage steht, sollte mit den Bewertungspunkten und –kriterien ein höheres Maß an Validität des Endresultats erreicht werden. Außerdem verband sich ganz praktisch damit die Erwartung, der Jury für die Entscheidung am Abschlussabend

„handfeste“ Kriterien an die Hand zu geben. Das unmittelbare Ziel bestand darin, dass die Bekanntgabe der Gewinner möglichst zeitnah zum letzten Wettbewerbsbeitrag erfolgen sollte. Bei der Jury stieß dieses Verfahren, wenn auch nicht auf offen geäußerte Ablehnung, so doch auf ein erhebliches Maß an Skepsis. Zum einen erschien die Konzentration auf ein Kriterium problematisch. Vor allem die Frage, wie Komplexität, Kreativität, etc. zu messen und zu bewerten sei, konnte von der Jury nicht beantwortet werden. Zum anderen wurde ein eher grundsätzlicher Zweifel geäußert, ob es möglich sei, eine solche Entscheidung auf der Grundlage arithmetischer Mittelwerte zu fällen. Dabei spielte auch die Überlegung eine Rolle, dass es weitgehend unklar war, ob und wie die vergebenen Punkte zu gewichten seien und ob es tatsächlich möglich sei, unabhängig voneinander das Einzelkriterium und den allgemeinen Eindruck zu bewerten.

Die Juroren waren sich bei der Befragung vor dem Abschlussabend eher unschlüssig, ob sie dieses Verfahren für geeignet halten. In der Jury bestand aber offensichtliche Einigkeit darüber, zunächst formal die Punkte zu vergeben, sie aber nur bedingt zur Grundlage der Entscheidung zu machen. Laut Juryvorsitzender hatte man mit den Organisatoren vereinbart, nach Abschluss des Wettbewerbes eine Rückmeldung an den Trägerkreis zu liefern.

Ob das erhoffte Ziel durch das Punktesystem tatsächlich erreicht wurde, kann mit Bezug auf den zeitlichen Ablauf angenommen werden. Die Juryarbeit und Entscheidungsfindung wurde innerhalb eines völlig akzeptablen zeitlichen Rahmens beendet, was dafür spricht, dass die Diskussionen in der Jury relativ strukturiert ablief. Ob dies jedoch tatsächlich mit der Einführung des Punktesystems oder der Rolle des Juryvorsitzenden zusammenhing, kann von außen nicht beurteilt werden. Welche inhaltliche Auswirkung das Punktesystem auf das Ergebnis hatte, lässt sich ebenfalls nicht ohne die Kenntnis des Diskussionsverlaufs sagen. Allerdings fällt auf, dass zwei, in mehrfacher Beziehung relativ ähnliche Gruppen als Sieger ausgewählt wurden. Dies könnte unter Umständen darauf schließen lassen, dass das Punktesystem eine Art Homogenisierung bewirkte, die Gruppen bevorzugt, die das Konzept „Weltmusik“ im „klassischen“ Sinne umsetzen und es gerade nicht an den Rändern ausloten, neu verhandeln oder ausweiten. Ob das praktizierte Verfahren zu einer Benachteiligung der kreativen und ggfs. innovativen Potentiale innerhalb einer sogenannten „Weltmusikszene“ führt, sollte vom Trägerkreis aufmerksam geprüft werden.

## 2. Wettbewerb vs Festival?

### 2. 1 Defining the Musical Event: Competition, Concert, Festival?<sup>3</sup> Michael O'Toole

The primary question that I would like to ask is: How do we categorize Creole as a musical event? In the promotional materials for Creole, the event is consistently defined as a competition, and there were clearly many aspects of the event that demonstrated its status as a competition—the twenty-minute time limit for each band, the presence of the jury, and the prize ceremony at the end of the event, to name but a few examples. Yet can we also call Creole a festival and compare it straightforwardly with other festivals, such as the *Villes des musiques du monde*? If so, which aspects of *Creole* could we say fit the category of a festival, which aspects of it don't fit this category, and how will this affect the comparisons we will make with other music festivals such as *Villes des musiques du monde*?

Festivals typically are motivated by centralizing impulses, by the effort to bring musicians from a wide geographic area into the same performance space, thereby bringing the periphery into the center and strengthening the center's ability to represent the periphery. In doing some preliminary research on the *Villes des musiques du monde*, for example, I was struck by the way in which the festival's web site dramatically illustrates this centralizing impulse of festivals in general, and world music festivals in particular. As the home page loads, tiny planes fly over a map of the world, leaving from various destinations and all arriving in the center – itself a periphery, the Parisian “banlieue” – where the festival is to take place. As the planes arrive in the North of Paris, a phrase appears on the screen: “Le monde est ici, le voyage aussi [The world is here, the journey also].” In this representational symbolism, the world is collapsed into the urban space of the Parisian suburb, viewed as a global metropole attracting artists from around the globe for the benefit of a western cosmopolitan audience.

In the Creole competition, I felt that this centralizing impulse of festivals was to a certain extent evident in the structure of regional competitions leading up to a national competition in Berlin, the capital city and symbolic center of Germany's national history and identity. This

---

<sup>3</sup> Dieser Text entstand gleich nach dem Festival und wurde ursprünglich als interner Arbeitstext verfasst. Obwohl er nicht direkt für den Bericht verfasst worden ist, fügen wir ihn hier ein, weil er als spontane Reaktion auf die Festivalerfahrung auch wichtige Fragen zum Profil der Veranstaltung entwirft.

idea of representing different regions in Germany seemed to be more important, however, for the competition organizers themselves than for the bands and musicians performing. The biographies of each band printed in the program booklet, for example, included the name of the regional competition in which each band qualified for the national finals. The MC also emphasized the regional affiliations of each group, including in her introductions of each band the name of the regional competition it had won. Furthermore, each of the three bands who won the competition came from a different region in Germany, suggesting this may have been a factor in the jury's decision-making process. The bands themselves, however, rarely made any references to their home states or home cities in Germany. Only Orientation, a Berlin-based band whose self-image is closely linked to their home city, emphasized their local affiliations in their set on Friday night's concert. Andreas Advocado, the band's bass player, referred to Berlin as the band's "Heimat," a word generally translated as "homeland" and having connotations of emotional attachment and pride in one's local identity.

There were some aspects of the Creole event that I felt were surprisingly unlike a festival, and which might be worthwhile to keep in mind when comparing Creole with *Villes des musiques du monde*. While many music festivals spread out over multiple stages and multiple venues, the fact that Creole took place only in one venue with one stage led me to perceive it not so much as a festival but rather more like a variety show or music industry expo. The way in which the performance space was arranged also made it difficult for me to categorize the competition as a festival. The fixed seats spread out throughout the auditorium made it difficult for audience members to move freely around the space, to dance, and to interact with other audience members. The mobility of the audience was generally much lower than I would expect at a music festival, with most people staying in their seats throughout the evening. I also noticed an absence of the kinds of commercial activities that I generally expect at a festival. While there was a bar where people could order drinks, and a table set up for selling the CDs of participating bands, there were no additional vendors selling other kinds of merchandise at the event.

How do the participating musicians define Creole as a musical event? Andreas Advocado, the bass player for Orientation, told the audience during his band's set on Friday night that "Für uns, das ist ein Konzert wo wir alle zusammen Musik spielen [For us, this is a concert where we all play music together]." By calling it a "concert" and emphasizing solidarity with the other bands, Advocado resisted the more overtly competitive aspects of the event, representing it instead as a chance to share music with other bands and with the audience. By



emphasizing his band's desire to create a common connection with the other bands and with the audience, Advocado conveyed the impression that his band was more interested in playing good music than in winning a competition. Advocado's comment could also be interpreted, however, as an effort to convey a distinct image of Orientation that would be appealing to both the jury members and the audience, something which could in fact help them in the competition. While I appreciated Advocado's efforts to describe the event as a concert and not a competition, I felt that the feeling of being at a competition was hard to avoid throughout most of the event.

In a conversation with Advocado the following day, I asked him how he felt about his band's set. He didn't seem happy with the competitive structure of the event, which he thought made it difficult for Orientation to really establish a connection with the audience. Advocado's dissatisfaction with the event as a concert, however, is not incompatible with the success of the event as a competition. A competition has very different aims than a concert or a festival, and different effects on both the audience and the bands themselves. The competitive structure of the event allows the winners to market themselves in a very different way than is possible through participation in concerts and festivals, for example. In the Creole competition, the winners of the regional and national competitions can accrue status and prestige through the decisions of the "experts" on the jury, whose decisions can be seen as validating the musical quality of the winners.

### **The Winners and Representations of World Music**

While the participating bands themselves made very few references to the individual German states and cities where they were coming from, the three bands that won the competition all shared the similarity that their music could be very clearly identified with specific geographic regions outside of Germany, in comparison to groups who sought to complicate or confound these geographic references. The three winners—Aly Keita, East Affair, and The Shin—despite all being excellent musicians, were nevertheless fairly conventional in their approach to world music. Each of the groups made clear references to one specific musical tradition outside of Germany, clearly anchored in the geographic region of at least one musician's country of origin, and combined this musical tradition with musical influences and instruments from Western popular music.

In comparison to these three winning groups, there were many other bands who performed in the Creole competition whose music I thought was not clearly linked to any particular geographic region, or whose music tried to confuse or complicate references to specific geographic areas and conventional understandings of world music. The group sYn.de, for example, incorporated a wide variety of instruments associated with different geographic regions and historical time periods, and yet the music they performed confounded references to any specific place or time period. Other bands, such as Safkan and Feindrehstar, were more firmly rooted in western popular music, and their very identities as world music bands came into question among discussions with other participants in the workshop (although I would argue that rock music is a world music *par excellence*, and its history illustrates the ideas of “creolism” that the Creole organizers are trying to convey). None of these groups conveying more unconventional understandings of world music were among the winners. I felt in general that the jury’s selection of winners was rather conservative, indicating the perpetuation of a conventional image of world music as the transformation of “traditional music,” firmly rooted in specific geographic areas and musical cultures, into a contemporary form of western popular music marketed to cosmopolitan western audiences.

## **2. 2 Musiker-Erfahrungen (Jenny Fuhr und Anna Schmidt)**

### **Organisation des Festivals**

Durchweg alle Musiker, mit denen wir gesprochen haben, haben die gute Organisation des Festivals gelobt. Einige sagten, dass sie regelrecht erstaunt seien, dass es überhaupt keine „Pannen“ gab und dass alles – von den Informationen zum Ablauf des Festivals, über Unterkunft, bis hin zum *timing* des *soundchecks* – „reibungslos“ ablief. Die Gruppe sYn.de sagte zum Beispiel, dass sie so eine gute Organisation noch nirgendwo anders bei einem Festival oder einem Konzert erlebt hätten. Als ausgesprochen positiv erwähnten einige der Musiker die Betreuung während des Festivals und dass insbesondere Annette Heits freundliche Art und Begeisterung für ihre Musik sie sehr motiviert hätte. In dieser „aufgeschlossenen und freundlichen Atmosphäre“ hätten sie sich sehr willkommen gefühlt.

Viele der Musiker erwähnten auch, dass es großen Spaß gemacht hätte, mit den Technikern zu arbeiten. Hier wurden besonders zwei positive Aspekte genannt: 1. die ausgesprochene Kompetenz der Techniker für Weltmusik und ihre flexible Art, auf die individuellen

Ansprüche und Wünsche der Musiker einzugehen; und 2. dass ausreichend Zeit für den *soundcheck* einkalkuliert war, so dass niemand durch Zeitdruck gestresst war. Das *Duo Stimmig* allerdings hat sich ein wenig kritisch gegenüber den Technikern geäußert und meinte, dass sie Probleme gehabt hätten, mit den Technikern, ihren üblichen sound zu finden.

Ein großer Kritikpunkt, den fast alle Musiker erwähnten, war, dass es keinen Raum für musikalische Begegnungen (zum Beispiel für *jam sessions*) gab. Viele hatten sich von dem Festival versprochen, andere Musiker kennenzulernen – auch auf musikalische Weise. Diese Art von Begegnungen kam für die meisten Musiker viel zu kurz. Viele hätten sich zum Beispiel gewünscht, dass es einen Raum/Räume gegeben hätte, wo sie jeder Zeit sich mit anderen Musikern hätten treffen und Musik machen können<sup>4</sup>. Da man aber nie sicher sein kann, dass dieser Raum tatsächlich genutzt werden würde, sollten vielleicht diese informellen Begegnungen auch zum Teil geplant (wenn auch auf eine flexible Weise) werden: entweder am Tag nach dem Festival, oder während des Festivals mit „Nebenveranstaltungen“ wie Workshops, Diskussionen, Instrumentenmarkt usw (S. unten).

### **Veranstaltungsort und Wettbewerbsformat**

Die Meinungen der Musiker zum Veranstaltungsort waren sehr unterschiedlich. Manche Musiker sagten, dass es für sie eine gute Gelegenheit sei, in Berlin aufzutreten und in einer so großen Halle spielen zu können. Eher kritisch wurde die Bestuhlung des Saals genannt, da das Publikum in relativ großer Entfernung zur Bühne auf einer festen Tribüne saß. Einige der Musiker meinten, dass es dadurch sehr schwierig war, mit dem Publikum in Kontakt zu kommen bzw. die Zuschauer zum Beispiel zum Tanzen zu motivieren. Ein wenig kritisch wurde auch die Videoprojektion auf der Bühne angesprochen. Einige der Musiker fanden die Auswahl der Bilder nicht sehr gelungen bzw. nicht passend zu ihrer Musik oder fühlten sich sogar irritiert durch die Bilder im Hintergrund während ihres Auftritts.

Ein besonders großes Thema bei den Musikern war das Format des Festivals als Wettbewerb. Auch wenn am Anfang, oftmals vor den Auftritten oder zum Beispiel kurz nach ihrer Ankunft viele Musiker davon sprachen, dass ihnen das Treffen mit anderen Musikern wichtig sei und sie sich freuten, mit allen gemeinsam ein Konzert zu spielen – im Sinne von „dabei sein ist

---

<sup>4</sup> Ein großer gemeinsamer Backstage-Raum schien nach Aussage mehrerer Musiker bei Regionalwettbewerben üblich zu sein. Der Bundeswettbewerb bot demnach weniger Berührungspunkte der Musiker untereinander als die Vorentscheide, wodurch sich die Wettbewerbsatmosphäre verschärfte.

alles“ - zeigten sich doch einige, wie zum Beispiel die Gruppe Orientation, enttäuscht, weil der Wettbewerb das gegenseitige Treffen und Kennenlernen und damit „das Gemeinsame“ unterbunden hat. Einige haben es sogar so empfunden, dass der Wettbewerb dem Festivalcharakter Abbruch getan hat. Hier kam die Frage auf, ob man mit Blick auf den Wettbewerb überhaupt von einem Festival sprechen kann<sup>5</sup>.

Viele Musiker gaben zu, dass sie der Wettbewerbsaspekt sehr nervös gemacht hat und dass – obwohl sie sich in erster Linie freuten, dabei zu sein – sie sich bis zur letzten Minute vor ihrem Auftritt den Kopf zerbrochen haben, wie sie ihr kurzes Konzert am besten gestalten könnten. Die Gruppe sYn.de zum Beispiel hat bis ganz kurz vor dem Auftritt noch an ihrem Repertoire gearbeitet, stets verunsichert; u.a. auch durch die Auftritte der Gruppen vor ihnen.

Der Aspekt, dass jede Performance nur 20 Minuten dauern darf, war auch ein Thema, das immer wieder von den Musikern angesprochen wurde. Die Musiker reagierten unterschiedlich auf das strikte Einhalten dieser Zeitspanne mit sichtbarer Stoppuhr auf der Bühne. Einige empfanden das als sehr fair, da jede Gruppe dieselbe Chance bekommen hat. Die meisten sagten jedoch, dass es die Atmosphäre für ihren Auftritt gestört hätte, da man mehr über Zeit nachdenkt als wirklich Musik machen zu können. Viele beschrieben es als unheimlich schwer, in 20 Minuten ihrem eigenen musikalischen Anspruch gerecht zu werden. Hier war Improvisation ein wichtiger Faktor: einige der Musiker fühlten sich zu eingeschränkt für Improvisation (z.B. Orientation, Duo Stimmig). Improvisationsanteile waren daher eher unentspannt bzw. wurden herausgenommen, was mitunter den Spaß am Musizieren erheblich reduziert hat. Das Duo-Seidenstraße sagte jedoch, dass der Creole-Wettbewerb immer noch wesentlich entspannter sei als alle andere Wettbewerbe, die sie aus dem klassischen Musikbereich kennen.

Das zentrale Ereignis des Festivals waren die Konzerte, also die Musik auf der Bühne. Der chronologische Ablauf ermöglichte es besonders dem Publikum, aber auch den Musikern

---

<sup>5</sup> Bemerkung von TBL: In unserem Workshop haben wir uns intensiv mit dieser Frage beschäftigt. Eigentlich ist die Paarung der beiden Rahmen (Festival / Wettbewerb) kein Widerspruch an sich, sondern sie findet vielmehr sehr oft in allerlei öffentlichen Veranstaltungen (vom „Festival de Cannes“ bis zu den „Olympischen Spielen“) statt. Was sie *hier* für einige Musiker als Widerspruch empfinden ließ, war vielleicht die allgemeine Vorstellung, dass es bei einem Festival nicht nur um „Musik“ gehen sollte, sondern auch um kollektives Feiern, Tanzen, Diskutieren, Essen - allerlei scheinbare „Nebensachen“, welche genauso wie das Musikhören zentral in der Festivalerfahrung sind. Andererseits sollte man nicht unbedingt diese Vorstellung als Vorbild nehmen, weil sie eben nicht unbedingt den Erwartungen der Zuschauer entspricht: die meisten waren eben auf sehr ernsthafte Weise auf Musik konzentriert und wollten nicht tanzen, trinken usw. Hier zeichnet sich also, eher als ein Widerspruch, eine Spannung zwischen dem festlichen Aspekt eines Festivals und der ästhetischen Fokussierung auf Musik.

allen Konzerten zu folgen und innerlich einen eigenen Wettbewerbsgewinner zu bestimmen. Der Aufbau des Veranstaltungsortes unterstützte diesen Aspekt. Der Charakter eines Festivals wurde dadurch jedoch weniger unterstützt. Abgesehen von dem Folker-Gespräch und dem Frühstück am Sonntag gab es keinen Rahmen für gegenseitige Begegnungen, nicht nur der Musiker untereinander, sondern auch der Musiker mit anderen Teilnehmern des Festivals, wie Journalisten oder Publikum. Eine Dezentralisierung der Veranstaltung (z.B. durch Workshops oder Jamsessions) hätten solche Begegnungen erleichtern können.

### **„Weltmusik“ als Herausforderung**

Als Forschergruppe beschäftigen wir uns auch mit dem Begriff „Weltmusik“ im Rahmen des Creole-Festivals. Wir fragten viele Musiker, inwiefern sie ihre Musik als Weltmusik bezeichnen. Auch Aussagen aus den mit dem Fernsehsender Alex geführten Interviews haben wir in unsere Betrachtungen einbezogen. Interessant ist das Spannungsfeld zwischen dem im Programmheft des Creole-Festivals entwickelten Begriff von Weltmusik in Deutschland und den Aussagen der Musiker über ihre Musik.

Viele Musiker sagten, dass sie sich außerhalb des Festivals bzw. vor dem Festival nicht als Weltmusiker bezeichnet hätten. Danach gefragt, zogen sie häufig den biographischen Hintergrund der einzelnen Gruppenmitglieder, der fast immer über die Grenzen Deutschlands hinaus geht, heran, um daraus den Weltmusikcharakter ihrer Musik abzuleiten. Auf die Frage, was denn Weltmusik eigentlich sei, hatten die wenigsten eine klare Antwort. Die Vorstellungen reichten von

„Verschmelzung von verschiedenen, kulturell-andersartigen Musikstilen“ (Safkan) über „beeinflusst von verschiedenen Folkloren“ (Russudan Meipariani Ensemble) bis „alles ist Weltmusik, was die Welt verbindet“ (Fjarill) und „die extraterrestrische Musik ist ausgeschlossen“ (sYn.de). Die Beschreibungen ihrer eigenen Musik waren geprägt von persönlichen Bezügen und dem Widerstreben sich in eine Kategorie (z.B. Weltmusik oder Jazz) einzuordnen. Statements waren beispielsweise: „Wir spielen das, was uns interessiert.“ (Duo Stimmig), „Wir sind Musiker von Herzen.“ (Orientation), „Wir spielen das, was wir für richtig halten.“ (Dr. Bajan), „Wir machen Musik, die uns Spaß macht.“ (Juno) und „Wir machen einfach Musik. Man will immer in irgendetwas einordnen“ (sYn.de).

Es scheint, dass sich bei einem Weltmusik-Festival viele Musiker mit unterschiedlichen oder auch undefinierten Vorstellungen sowohl über das Genre ihrer Musik als auch über den

Begriff „Weltmusik“, unter dem sie auftreten, zusammenfinden und ein Festival gestalten können. Fraglich bleibt jedoch die Vergleichbarkeit von Musikgruppen und -stilen im Rahmen eines Wettbewerbs, die ihre Gemeinsamkeit hauptsächlich in einer Unsicherheit der Selbstdefinition finden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass viele Musiker sich positiv über die gute Planung und Durchführung der Konzerte äußerten und auch mit der Versorgung durch das Catering und der Unterbringung in den Hotels sehr zufrieden waren. Sie lobten auch die freundliche Betreuung während des Festivals. Der Spagat, den Creole zwischen einem Festival- und einem Wettbewerbsformat unternimmt, war jedoch teilweise deutlich zu spüren. Resultat waren enttäuschte Erwartungen vom „Miteinander eines Festivals“ oder unentspannte Konzertbedingungen (besonders durch die Beschränkung der Spielzeit auf 20 Minuten). Was sich für die Musiker im Nachhinein aus dem Wettbewerb an Kontakten o.ä. ergeben hat, können wir nicht beurteilen.

### **III. Creole als öffentliches Ereignis**

#### **3.1 Die Fabrik der Öffentlichkeit (Glaucia Peres da Silva)**

In diesem Paper beschäftige ich mich mit der öffentlichen Wahrnehmung des Bundeswettbewerbs „Creole – Weltmusik aus Deutschland“, der zwischen 24. und 27.09.2009 in Berlin stattfand. Dabei stütze ich mich hier nur auf die schriftlichen Rezensionen, die allerdings nur einen kleinen Teil dieser öffentlichen Resonanz bilden. Verglichen mit der Rundfunkpräsenz des Festivals, für die wir bis jetzt noch nicht alle Quellen gesammelt haben, erscheint diese schriftliche Resonanz sogar als zweitrangig. Dennoch deutet sie auch auf die besonderen Schwierigkeiten der Öffentlichkeitsbildung für eine Veranstaltung wie *Creole*. Deshalb geht es hier vor allem um die Spannung zwischen der internen Öffentlichkeitsarbeit (der sogenannten „Public Relations“-Arbeit) und der tatsächlichen öffentlichen Wahrnehmung des Festivals.

Der zuständige Mitarbeiter für die Öffentlichkeitsarbeit von Creole, Frank Klaffs, ist ein profilierter Fachmann, der seit Jahren im Musikbereich tätig ist. Er arbeitet auch für Piranha Musik & IT AG, WOMEX, und betreut besondere Projekte im Bereich „Weltmusik“. Mit vielen Kontakten unter den Journalisten und Radioredakteure in Deutschland konnte er vermutlich die Presseinformationen über das Festival *Creole* bundesweit verbreiten. Es war jedoch sogar für ihn schwierig, die Journalisten zu überzeugen, einen Text über das Festival oder die Gewinner zu schreiben. Die Mehrheit der schriftlichen Nachrichten besteht aus kleinen Texten mit Termin- und Ortsangaben, und einigen Informationen über die Gewinner. Die Mehrheit der geringen längeren Texte wurden von den Medienpartnern der Organisatoren des Festivals geschrieben, die manchmal auch nur kleine Veränderungen im Text des Presseberichtes gemacht haben. Die einzigen Ausnahmen sind die langen Nachrichten über neue CDs der teilnehmenden Bands, die mehr von der Musik und der Arbeit der Band berichten, das Festival dagegen nur am Rande erwähnen.

### **Warum gab es Schwierigkeiten?**

Einerseits ist die Fachpresse gewissermaßen schon von vornherein Partner des Festivals. Die Institutionen und die Berufstätigen in der Marktnische der „Weltmusik“ sind eng miteinander verbunden, arbeiten in vielen gemeinsamen Projekten zusammen und gehören dem gleichen Netzwerk an. Wenn einer ein Projekt unternimmt, verbreitet sich diese Neuigkeit über das Netzwerk. Die Interessierten beteiligen sich an der Aktivität nach ihren Möglichkeiten und Interessen und unterstützen sich gegenseitig. In diesem Sinne ist der Weg für die Pressearbeit beinahe gebahnt. Natürlich muss der zuständige Fachmann die Presseinformationen rechtzeitig verbreiten, sich den Journalisten und Radioredakteuren zur Verfügung stellen sowie die notwendigen Materialien (Pressefotos, Presseberichten, usw.) bereit an der Hand haben. Es besteht jedoch kein großer Bedarf an einer genauen Vorstellung des Festivals oder einer Rechtfertigung seiner Wichtigkeit. In seiner Arbeit kann der PR-Verantwortliche davon ausgehen, dass diese Informationen von der Fachpresse gut angenommen werden.

Andererseits macht diese Nischensituation die Arbeit mit der Tagespresse außerhalb des Netzwerks desto schwieriger. Es geht hier zwar auch um Netzwerkarbeit, die Journalisten und Radioredakteuren gehören jedoch nicht unbedingt der Welt der „Weltmusik“ an. In ihrer

Arbeit beachten sie verschiedene Aspekte. Sie müssen aus allen vorliegenden Presseberichten die interessantesten Nachrichten für ihre Leser oder Zuhörer aussortieren. In diesem Prozess konkurriert die Nachricht über das Festival mit allen anderen Informationen über kulturelle Veranstaltungen in Berlin, bzw. Deutschland. Darüber hinaus begrenzt die Größe der Zeitung, Zeitschrift oder Sendung die Quantität von Informationen, die sie verbreiten können. Je nach der medialen Verbreitung sorgen sie schließlich auch dafür, dass die Nachricht die Mehrheit der Leser oder Zuhörer betrifft.

Im Fall der Weltmusikfachpresse teilen die Mitglieder des Netzwerks der „Weltmusik“ Werte, die das Festival von vornherein hoch bewerten. Das trifft aber auf alle Journalisten und Radioredakteure nicht zu. In dieser Hinsicht ist die Rede von dem Musikjournalist Thomas Groß im *Folker-Gespräch* ziemlich eindeutig:

„Würde mir jemand das Thema des Wettbewerbs *Creole* anbieten, dann würde ich als Erstes nach der spezifischen Geschichte fragen. Ist das eine Meldung? Steht da dann hinterher irgendwo der Preisträger des Jahrgangs 2009 in der *Creole*? Heißt XY? Die Zweit- und Drittplatzierten sind diese und jene? Und das Preisgeld ist so und so hoch? Das wäre sozusagen die Meldung. Was für uns komplett unattraktiv wäre, und dasselbe gilt für eine Tageszeitung. Die andere denkbare Form wäre ein Wettbewerbsbericht, der dann ja im weitesten Sinne so etwas wäre wie ein Kongress- oder Festivalbericht in anderen Genres, und das ist auch ziemlich schwierig. Es gibt einfach nicht so viel Sprache, um die ganzen Differenzen sprachlich herauszuarbeiten und um die etwas ausgelaugte Form des Festivalberichts immer wieder sprachlich mit Leben zu füllen. Die Form, die ich mir schon eher vorstellen könnte, wäre die Reportage. Das wiederum würde sich dann sofort entfernen von dieser ganzen Preisgeschichte und würde in die Hintergründe der einzelnen Bands reingehen. Und dann könnte man je nachdem versuchen, eine Szene abzubilden, oder auf interessante Konflikte abheben.“

Diese Art von Problem, die er darstellt, kann durch persönliche Kontakte von Frank Klaffs nicht überwunden werden. Natürlich können Kontakte dabei helfen, dass die Journalisten und Radioredakteure den Pressebericht lesen und das Thema in Betracht ziehen. Sein Einfluss hat aber Grenzen. Wie Thomas Groß erklärt, ist die Nachricht über das Festival für die Tagespresse als Meldung unattraktiv, als Wettbewerbsbericht schwierig, und als Reportage nur teilweise möglich. Diese Anmerkungen weisen auf den problematischen Inhalt des Presseberichtes hin, der das vielseitige Erlebnis des Festivals auf die bloßen „Ergebnisse“ des Wettbewerbs reduziert.



Erstens taucht die Schwierigkeit mit dem Thema „Weltmusik“ auf. Nach der Etablierung dieses „Genres“ als Marktnische erscheint nun heutzutage die Berichterstattung über „Weltmusik“ als etwas Altes für die Journalisten. Paradoxerweise besteht hier ein allgemeines Gefühl, dass der Begriff überholt sei, obwohl der Erfolg von Weltmusikfestivals (wie z.B. TFF Rudolstadt) immer größer wird. Gleichzeitig besteht durch die Wortpaarung „Weltmusik aus Deutschland“ eine Assoziation mit der politischen Diskussion um Multikulturalismus, die sich aber selber auch nicht unstreitig in der Presse diskutieren lässt. Die Idee von Multikulturalismus an sich ist nicht neu; andererseits überschreitet diese politische Botschaft vielleicht auch die Leistungsfähigkeit eines Festivals. Die Spannung zwischen mehreren Rechtfertigungsmotiven des Festivals macht also die öffentliche Arbeit nicht besonders leicht.

Zweitens mag die Form der Veranstaltung auch ein Problem für die Medien sein. Als Wettbewerb mit Preis und Jury unterscheidet sich *Creole* von anderen Wettbewerben wie von anderen Festivals nicht. Das Konzept an sich ist nicht auffällig – es gibt ja in jedem Bereich schon so viele „Preise“. Die Öffentlichkeitsarbeit sollte vielleicht deswegen mehr um die Besonderheit der präsentierten musikalischen Projekte als um die Besonderheit der Veranstaltung „Creole“ werben. Daraus entstehen ja wiederum andere Spannungen. Einerseits sind die Gruppen keine „Newcomer“. Die Verbreitung von Presseberichten über besondere Bands kann außerdem auch als ungerecht empfunden werden, insofern als sie der einen oder der anderen Gruppe den „Vorzug“ gibt. Eine mögliche Lösung für diese Probleme wäre eine engere Zusammenarbeit zwischen den Public Relations des Festivals und den Bands (bzw. den Leuten, die für die Öffentlichkeitsarbeit der Bands zuständig sind), welche eine mehr ausdifferenzierte Berichterstattung ermöglichen könnte - wie es z. B. für die Band „The Shyn“ gemacht wurde.

In der aktuellen Form ist die Öffentlichkeitsarbeit für *Creole* außerhalb des Weltmusik-Netzwerks eine sehr schwierige Aufgabe. Eine der Spannungen, welche die Öffentlichkeitsarbeit bestimmt, besteht in der Frage, ob das Hauptziel dieser Arbeit die Werbung um die Veranstaltung (bzw. um die „Marke Creole“) und / oder die Werbung um die Musiker ist. Beide Zwecke gehen nicht unbedingt Hand in Hand. Die Fokussierung auf die Verbreitung der „Creole“-Auszeichnung kann vielmehr auch dazu tendieren, die Musiker in den Hintergrund zu schieben – mit Ausnahme der drei „Gewinner“-Bands“. Vielleicht sollte die Form der Bundesveranstaltung geändert werden, damit diese Fokussierung auf drei

„Creole-Gewinner“ nicht so stark ist. Statt eines Wettbewerbs könnte auf Bundesebene die Veranstaltung auch bloß in einem Festival bestehen, das die Vielfältigkeit der „Weltmusik“ in Deutschland zeigt – einem Festival, in dem alle bei den regionalen Vorentscheiden ausgewählten Gruppen nun hier nicht mehr miteinander konkurrieren, sondern zusammen feiern. Eine andere Möglichkeit wäre, neben diesen Bands auch international berühmte Bands einzuladen, welche das Interesse der Medien erwecken.

### **3.3 Wer ist das „Publikum“? (Andreas Hemming)**

In Anbetracht des ephemären Begriffs *World Musik* ist die Erforschung der Konsumenten dieser Musikrichtung eine besondere Herausforderung. Die Publikumsbefragung hat deutlich gemacht, dass sich die Konsumenten dieser Musikrichtung schwer damit tun, sowohl diese Musikrichtung als auch sich selbst eindeutig zu definieren. Schwer definierbar wie diese Konsumentengruppe auch sein mag, lassen sich einige Grundzüge aus der Beobachtung des Festivals *Creole* herauschälen.

#### **Methodik**

Diese Publikumsuntersuchung erfolgte auf zwei Ebenen:

1. Die Beobachtung
2. Eine Besucherbefragung

Die teilnehmende Beobachtung erfolgt am 1. und 2. Abend von einem Tisch nahe der Theke, wo sowohl die Bühne und Tribüne als auch der Eingangs- und Raucherbereich und nicht zuletzt eben die Theke zu beobachten waren. Die Tribüne wurde regelmäßig aus drei Winkeln fotografiert, um Bewegung und Fluss des Publikums zu dokumentieren.

Die erste Konzernacht ergab, dass die Datenerhebung rein aufgrund der teilnehmenden Beobachtung doch unzureichend sei, um sich dem Publikum zu nähern bzw. ein halbwegs akkurates Publikumsprofil zu erstellen. Daraufhin wurde für die 2. Konzernacht ein Publikumsfragebogen (*S. Anhang*) erstellt, welcher im Laufe des 2. und 3. Abends eingesammelt werden konnte. Der Fragebogen wurde am Eingang verteilt. Möglichkeiten,

den Fragebogen abzugeben wurden im Foyer sowie am Ausgang bereitgestellt und deutlich gekennzeichnet.

### **Beobachtung**

Die Eindrücke der Beobachtung wurden am besten von einem der Bartender zusammengefasst. Dieser hat auf Anfrage die außergewöhnliche Zusammensetzung dieser Zuschauergruppe bemerkt und behauptete, dass dies nicht das übliche Huxleys Publikum – was die Publikumsbefragung eindeutig bestätigen konnte. Kein einziger Befragungsteilnehmer hat angegeben, oft im Huxleys zu sein und deswegen zur Veranstaltung gekommen zu sein.

Der Bartender hat die Zuschauer ebenfalls als etwas "steif" beschrieben, was er in Zusammenhang mit der sehr dominanten Tribüne in Verbindung brachte. Auf die Frage nach dem Umsatz an der Theke, welche ich als etwas schleppend eingeschätzt habe, erwiderte er, dass es für diese Menschenmenge doch sehr gut läuft.

Das Publikum erwies sich tatsächlich als ziemlich ruhig. Es gab kaum Bewegung. Es wurde ein einziges Mal zu einer der Gruppen getanzt. Diese Haltung lässt sich auf die imposante und zentral aufgebaute Tribüne zurückzuführen, welche die Bewegungsfreiheit der Zuschauer vielleicht zum Teil einschränkte. Außerdem waren vielleicht auch viele wahrscheinlich nicht da, um zu tanzen, sondern wollten sich vor allem auf die Musik konzentrieren.

Die langen Umbaupausen haben dazu beigetragen, dass zumindest während eines großen Teils von jedem Konzertabend keine richtige „Festivalstimmung“ aufkam. Andererseits haben diese auch das Zustandekommen von Gesprächen und Diskussionen mit Bekannten gefördert. Ein signifikanter Anteil der Zuschauer (24 Personen / 23%) haben explizit angegeben, zur Veranstaltung gekommen zu sein, um sich dort mit Freunden oder Bekannten zu treffen.

Zusammengefasst hat das Creole-Publikum einen gut gebildeten, kritisch-bürgerlichen und relativ affluenten Eindruck gemacht. Insofern hat das aus dem Besucherfragebogen erstellte Profil den Eindruck der teilnehmenden Beobachtung bestätigt.

### **Die Publikumsbefragung**

Am 2. Konzerttag wurden 217 Besucherfragebögen (siehe Anhang) verteilt, wovon im Laufe der nächsten zwei Abende 103 Exemplare ausgefüllt abgegeben wurden.

Von den Rückantworten haben 37 Personen (36%) angegeben, nicht aus Berlin zu kommen, davon haben sich aber mit vier Ausnahmen, alle als Fans bzw. als Entourage einer der teilnehmenden Gruppen (vor allem: Skalinka) zu erkennen gegeben. Drei Mitglieder der Forschungsgruppe haben ebenfalls einen Fragebogen ausgefüllt.

Aus dem statistischen Vergleich der Antworten lässt sich folgendes Zuschauerprofil erkennen.

Selbständige/Frei berufler	Angestellte	Beamte	Schüler/Studente n	Andere
36 / 35%	35 / 34%	11 / 10%	18 / 17%	3 / 4%

Davon sind 57 Personen (55%) über 40 Jahre alt.

Obwohl die Berufsbezeichnung *selbständig* sich in den letzten Jahren sehr gewandelt hat und nicht mehr unmittelbar auf Wohlstand oder finanzielle Unabhängigkeit schließen lässt, ist doch zu vermuten (gerade in Verbindung mit den qualitativen Beobachtungen), dass dies in diesem Fall überwiegend so ist. *Selbständig* umfasst gerade in Berlin ein kosmopolitisches Gesellschafts- bzw. Selbstverständnis, welches im Begriff der *World Music* ebenfalls auftaucht.

Viele der Befragungsteilnehmer nutzten die ihnen angebotene Möglichkeit, Kritik an der Veranstaltung zu äußern: Eine mangelnde Öffentlichkeitsarbeit bzw. Medienpräsenz wurde des öfteren gerügt sowie diverse irritierende Showelemente, darunter die Uhr die oft sehr grellen und wenig mit der Musik abgestimmten Beleuchtung, und in einem Fall auch die Moderation. Der Wunsch nach einem Creole-Sampler wurde ebenfalls laut.

Ebenfalls einer Bemerkung wert war der Wunsch nach einem Publikumspreis. Siebzig (68%) der Befragungsteilnehmer wünschten sich einen solchen Preis, obwohl diejenigen, die dies ablehnten, oft sehr vehement dagegen stimmten und nochmals auf diese Frage näher eingingen. Sie befürchteten, dass die Gruppen, die aus Berlin stammen bzw. die, mit dem größten Fanclub, hier bevorzugt werden würden.

In der Zuschauerbefragung ergibt sich einen interessanten Widerspruch. Einerseits wird die Öffentlichkeitsarbeit bemängelt, andererseits waren alle Zuschauer über die Medien

(einschließlich private Netzwerke) auf die Veranstaltung aufmerksam geworden (insofern sie nicht schon an den Vorentscheidungen teilgenommen haben). Einige der Kommentare lassen aber darauf schließen, dass der Eindruck einer mangelnde Medienpräsenz mit der gefühlten Leere im Saale zu tun hatte.

## **Zum Schluss...?**

### **„Wann ist ein Festival gelungen?“ Lucille Lisack (November 2009)**

Vorbemerkung (Talia Bachir-Loopuyt): Wie der Text von Michael O'Toole wurde der folgende auch als interner Arbeitstext ein paar Wochen nach dem Festival verfasst. Er zeugt von einer spontanen Reaktion auf die Feldforschung, und zielt nicht auf eine „Expertensicht“. Dass ich ihn hier als Schluss einfüge, deutet darauf hin, dass unsere Reflexion mit diesem Bericht eben nicht zu einem eindeutigen Schluss gekommen ist, sondern dass wir noch viele Fragen und Diskussionen vor uns haben!

Als ich einmal in der Küche eine Tasse Tee trank, um zu versuchen, die Müdigkeit des Workshops zu überwinden, fragte die sehr sympathische Frau, die für Tee und Sandwiches zuständig war, ob die Weltmusik zu lieben für uns eine Voraussetzung war. Eigentlich hatte ich bis dahin die Frage vermieden, weil sie nicht nur eine einzige Frage, sondern eine Vielfalt von Fragen hervorrief. Nicht nur das Wort Weltmusik erweckt zahlreiche Fragen. Das haben wir schon im Lauf des Workshops thematisiert, auch wenn wir diese Frage nicht erschöpft haben. Aber auch wenn ich statt « die Weltmusik » « das Konzert von gestern », oder sogar « die Gruppe Safkan » sage, bleibt die Frage unklar. Was meint ein Mensch vom Publikum, wenn er behauptet, das Konzert hat ihm gefallen? Wahrscheinlich nicht dasselbe wie die Tontechniker Toshi oder Michael, der eine oder andere Musiker, oder die Moderatorin Miriam. Was jeder schätzt, ist jeweils abhängig von vielen Aspekten: von seinen Musikgeschmack wie auch von seinem Standpunkt und Funktion in der Veranstaltung

Ob es Spaß macht, war eine immer wieder kommende Frage in den Interviews, die ich geführt habe. Mit Sanda haben wir Michael (den Tontechniker im Saal) nach seinen Motivationen gefragt. Als erste kam das Geld: er müsse ja seinen Lebensunterhalt verdienen. Aber wichtig

sei auch, das es « Spaß macht ». Was ihm an Creole gefalle, sei das « entspannte Klima », die « sehr unterschiedlichen Musiker », die « verschiedenen Klänge : Elektro, Techno, bis Klassik, alles, sehr unterschiedliche Sachen ». Für Angelo, den Lichttechniker, geht es anders mit dem Spaß. In der Pause des ersten Konzerts sagte er mir, die ersten zwei Gruppen haben ihm gut gefallen. Ob er Spaß habe? Es macht ihm ein bisschen Spaß, aber er sieht vor allem den technischen Aspekt. Auch wenn er als Zuschauer ins Konzert geht oder den Fernseher schaut sieht er immer die technische Seite.

Ob die Gruppen gut sind, und ob ihr das Auftreten gefallen hat, ist für die Moderatorin Miriam keine Frage: sie muss sowieso alle Gruppen gern haben. Bedeutet es, dass sie eine Vorliebe für diese oder jene Gruppe hat und sie aber nicht äußern will oder darf? Mir scheint es anders zu sein: Geschmacksachen gehören nicht zu ihrer Festivalerfahrung (im Festival der Jury kommen sie dagegen in den Vordergrund). Insofern kann sie auch sagen, dass sie mit dem ganzen Festival sehr zufrieden ist : alles sei reibungslos gelaufen, keine technische Probleme, nichts unvorhergesehenes, keine Konflikte.

Wann ist *Creole* gelungen ? Wenn alles glatt läuft? wenn das Publikum Spaß hat ? Wenn die Techniker zufrieden sind ? Wenn die Jury eine „gerechte“ Entscheidung trifft? Wenn das angegebene politische Ziel (ein vielfältiges Deutschland zeigen) erreicht wird ?

An diese Fragen knüpft eine Reihe von anderen an. Wann ist unsere Feldstudie gelungen ? Wenn *nicht* alles im Festival glatt läuft ? Wenn uns die Konzerte (nicht ?) gefallen und wenn wir daran Kritik üben können? Wenn wir uns mit den Organisatoren des Festivals gut verstehen ? Wenn die Stimmung unter uns gut ist ? Wenn wir am Ende nicht mehr wissen, was wir am Anfang beobachten wollten?

#### 4. Anhang: Fragebogen für das Publikum

## Creole - Weltmusik aus Deutschland

Das Creole Festival wird von einer deutsch-französischen Forschergruppe begleitet. Es würde uns freuen, wenn Sie fünf Minuten Zeit finden könnten um die folgenden Fragen zu beantworten.

1. Wo wohnen Sie?  
(Sollten Sie in Berlin wohnen, nennen Sie uns bitte den Stadtteil)

---

2. Wie alt sind Sie?

bis 19

20 bis 29

30 bis 39

40 bis 49

50 bis 64

65+

3. Haben Sie einen Migrationshintergrund?

Ja / nein

- oder eine besondere Beziehung zu einer hier im Festival repräsentierten Kultur?

Ja / nein

Wenn ja, welche?

---

4. Sind Sie:

Schüler/Student,

Angestellter, Arbeiter,

Beamter,

Freiberufler,

Selbstständig

5. In welcher Branche sind Sie tätig?

Musik,

Medien,

Industrie,

Dienstleistung,

Handwerk,

Kultur,

öffentliche Verwaltung,

Sonstiges: \_\_\_\_\_

6. Wo haben Sie zuerst von "creole" gehört?

Plakat/Flyer

Zeitung

Radio/Rundfunk

Emailverteiler

von Freunden

über die Arbeit

Sonstiges: \_\_\_\_\_

7. Kennen Sie mindestens eine der Gruppen, die hier spielen?

Ja / nein

Wenn ja, welche?

\_\_\_\_\_

8. Sind Sie hier weil Sie...

Weltmusik im allgemeinen mögen?

eine bestimmte hier repräsentierte

Musikrichtung gerne hören?

die international Atmosphäre schätzen?

eine bestimmte Gruppe unterstützen

wollen?

Freunde und Bekannte treffen wollen?

sonst sehr oft im Huxley's sind?

aus einem anderen Grund: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
*(Mehrfachnennungen sind möglich)*

9. Denken Sie, dass man einen Publikumspreis einführen sollten?

Ja / nein

Haben Sie schon einen Favoriten?

Ja / nein

Wenn ja, welche? \_\_\_\_\_

10. Haben Sie noch sonstige Bemerkungen?

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Vielen Dank für Ihre Unterstützung!