

# PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom  
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)  
der Humboldt-Universität zu Berlin

aus: [PopScriptum 3 - World Music](#), 101 - 148

## CALYPSO UND CALYPSONIANS

Kontextualisierungs- und Intentionalitätsveränderungen durch den Einfluß von Massenmedien

**Alice Schwarz, Deutschland**

Mit der Musik der Karibik verbinden sich für viele Europäer Assoziationen von Sonne, Meer und Inselleben, ausgelassenen Strandparties und Urlaubsstimmung. Neuerdings kommen - durch die Werbung inspiriert - auch noch Bilder Rum trinkender, braungebrannter Schönheiten hinzu, die leicht bekleidet sind und in Schokoladen-Kokosnuß-Riegel beißen. Diese imaginäre Idylle, die in unseren Köpfen entsteht, wenn wir mit Calypso, Reggae oder Zouk unterlegte Fernseh- oder Kinobilder sehen, kommt auch in einem Restaurant oder Reisebüro zustande, wo Rhythmen aus der Karibik verwendet werden, um die Konsumenten 'einzustimmen'.

In Trinidad verbinden sich für viele Menschen mit dem Calypso Bilder des Carnivals, der großen 'Dimanche Gras'-Show, Calypso-Stars wie The Mighty Sparrow und David Rudder, die im Fernsehen auftreten, sowie sicherlich auch Zugehörigkeitsgefühle oder zumindest ein Wiedererkennen in Bezug auf die typische Musik des Landes oder der Region. Auch hier hat sich mit dem Entstehen der Mediengesellschaft, also einer Gesellschaft, deren kommunikativer Austausch größtenteils über die Produktion und Rezeption von Massenmedien abläuft, eine Veränderung von den der Musik zugeordneten Inhalten, Bildern, Werten und Gefühlen etc. (im folgenden *Kontextualisierung* genannt) entwickelt.

Sowohl interkulturell als auch innerhalb der betreffenden Kultur kann man parallel zu solchen Kontextualisierungsverschiebungen, die durch den Rezipienten erfolgen, eine Veränderung auf der Senderseite des Kommunikationsprozesses feststellen. Künstler passen sich in ihrem Schaffen den medialen Möglichkeiten und Anforderungen an; sie verändern ihre Werke formal und inhaltlich (und damit auch deren Wirkung). Wenn ein Künstler die Intentionen seines Werkes dergestalt modifiziert, um es in gesellschafts- und wirtschaftskommunikative Kontexte zu stellen, soll im folgenden von *Intentionalisierung* gesprochen werden. Beim interkulturellen Transfer, bei dem Mechanismen der Ent- und Rekontextualisierung zum Tragen kommen, kann die kommunikative Einordnung des Kunstwerks in die Ursprungskultur nicht erfolgen. Da die Botschaft des Künstlers nicht dechiffriert werden kann, wird sie in andere Zusammenhänge gestellt (wie im Beispiel des Europäers). Innerhalb einer Region sind solche Veränderungen insbesondere dann festzustellen, wenn Isolationsmechanismen wie geographische Abgegrenztheit oder mediale Homogenität im Laufe der Industrialisierung und Technisierung aufgehoben werden (wie im Beispiel des Trinidadians [1]).

Unter dem Einfluß der Medien verschieben sich sowohl die Kontextualisierung (seitens des Rezipienten) als auch die Intentionalität (seitens des Künstlers) von populären Vermittlungsgenres [2]. Im weiteren Sinne könnte man hier auch von *Formalisierung* sprechen, also von der Nutzung des Vermittlungsgenres bei gleichzeitiger Reduzierung auf das Formale. Im Falle des Europäers wurde der Calypso zur bloßen Form reduziert und gleichzeitig als Erkennungsmelodie von Werbung und Verkaufsförderung neu kontextualisiert. Ebenso könnte man auch im Falle des Trinidadian von einem Formalisierungsprozeß sprechen: in dem Maße, in dem die Calypsonians zu Stars und Entertainern werden und ihre Aussagen und ihr Image anderen kommunikativen Zusammenhängen dienen, desto mehr verlieren sie auch an Prägnanz und kommunikativer Eigenständigkeit.

In der kommunikationswissenschaftlichen Forschung wird das Bedürfnis des Menschen nach Mythen und Riten vielfach erwähnt. Dabei wird deutlich, daß gerade in der massenmedial bestimmten Gesellschaft ein solches Bedürfnis besonders ausgeprägt ist. Dies deckt einen Widerspruch in den Methoden und der Wirkungsorientierung der Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation auf. Indem hier das Formale überbetont wird, wird das Ritual seines Sinnes beraubt. Der Ritus wird mit Mythen gefüllt, die ursprünglich nichts mit ihm zu tun hatten, seine entlastende und kontinuierkeitsstiftende Rolle verschiebt sich im Prozeß der medialen Verbreitung.

Der Gesamtkomplex der traditionellen und populären Musik als Vermittlungsgenre in Mediengesellschaften wurde von der Wissenschaft bislang besonders im Hinblick auf psychologisch-soziologische und musikalisch-historische Aspekte hin untersucht, wobei die den Calypso betreffende Fachliteratur verschiedenste Methoden beschreibt (Textanalyse, Interviews, empirische Untersuchungen etc.). Um dieses Musikgenre genauer vor dem Hintergrund der Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation zu analysieren, wäre eine Feldforschung vor Ort notwendig, die besonders Beobachtung und empirische Auswertung der Massenmedien in Trinidad beinhalten sollte. Da dies im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann, werde ich mich darauf beschränken, die Fachliteratur im Bereich Musikforschung und Kommunikationsforschung zu vergleichen und zueinander in Beziehung zu setzen, also einen interdisziplinären Ansatz zu verfolgen, den ich in der Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation für unabdingbar halte.

Neil Postman stellt in seinem Buch «Wir amüsieren uns zu Tode» fest, daß man «klarsten Einblick in eine Kultur gewinnt, indem man ihre Werkzeuge zum kommunikativen Austausch untersucht» [3]. In dieser Arbeit soll die Frage beantwortet werden, welche gesellschaftlichen Bedingungen den Calypso zu einem solchen Werkzeug des kommunikativen Austausches gemacht haben. Zentrale Aspekte der Betrachtung stellen dabei die o.g. Prozesse von Ritualisierung und Formalisierung sowie die Kontextualisierungs- und Intentionalitätsveränderungen dar, die durch die massenmediale Verbreitung des Calypso erfolgen. Da dieses Musikgenre dabei als pars pro toto für andere traditionelle und populäre Musik (bzw. auch andere Kunstformen) steht, die sich die Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation nutzbar macht, ist das Erkenntnisinteresse auch im Hinblick auf hiesige Kommunikationszusammenhänge groß.

## Geschichte, gesellschaftliche Rahmenbedingungen und Funktionen des Calypso

«Man makes musical history; but he does not choose the way he makes it.» [4]

Für den Calypso gilt, wie für viele andere traditionelle Musikgenres (und Traditionen überhaupt): es ist schwierig, die Wurzeln zu finden und belegbare Aussagen über die Entstehung zu machen. Das Lied an sich ist eng mit dem Carnival verbunden, den die ehemaligen Sklaven nach der Emanzipation 1838 von der weißen Oberschicht übernahmen und popularisierten; die Bezeichnung 'Calypso' jedoch wurde diesem Lied erst um 1900 zugeordnet [5]. WARNER stellt drei Eigenschaften heraus, die Trinidads Musik des frühen 19. Jahrhunderts charakterisierten und in dieser Form auch für den Calypso typisch sind. Dies sind erstens die *Improvisation* (eine Fähigkeit, die auch heute noch bei einem Calypsonian, der üblicherweise seine Lieder komponiert und probt, noch geschätzt wird), zweitens die lobpreisenden oder auch satirisch-kritischen Texte, und drittens die Gepflogenheit der Sänger, einen beleidigenden Schlagabtausch untereinander zu führen (was später zu den gefeierten 'picongs' oder 'calypso-wars' wurde). Hier schienen die ersten Calypsonians viel aus der Musiktradition ihrer westafrikanischen Vorfahren zu schöpfen, die ebenfalls Lieder des Schmeichels oder des Schimpfes kannten [6].

Die ursprüngliche Form des - damals noch nicht so bezeichneten - Calypso hängt eng mit der etwa 1860 entstandenen Subkultur in Port-of-Spain zusammen, die durch die befreiten Sklaven entstand. In den Baracken und Slums der Unterschicht formten sich 'bands' - Banden von Männern, Frauen oder auch Kindern, die zum Zeitvertreib sangen, tanzten oder Stockkämpfe (die sog. 'kalinda' oder 'calenda') austrugen. Jede 'band' hatte einen Anführer, den sog. 'shatwel' (auch 'chantwell' oder 'chantuel' genannt, von frz. 'chanterelle'), dessen Aufgabe es war, durch provozierende Lieder die Stockkämpfer anderer Banden zu beleidigen oder die eigenen anzufeuern. Besonders aktiv waren die 'bands' während der Wochen vor dem Carnival und während der Carnivalsprozession selbst (die damals noch nach dem Tragen der brennenden Zuckerrohrfackeln 'kambulé', von frz. 'cannes brulees' hieß). WARNER schreibt in diesem Zusammenhang: «*Carnival provided one sure outlet for their stifled energies, particularly for the leaders of the newly-formed bands*» [7]. Dieser 'outlet' war gleichsam ein Ventil für gesellschaftliche Spannungen. Im Carnival wurden gleich mehrere dieser Ventile geschaffen, indem die Mitglieder der 'bands' Konflikte nicht unterdrückten, sondern in ritualisierter Form austrugen: den Kampf in den 'stick fights', den verbalen Streit in den Calypsos, Sehnsucht nach oder Haß auf eine andere Person oder Gesellschaftsschicht in der Kostümierung. Diese *Ritualisierung von Konfliktaustragung* hatte innerhalb der urbanen Subkultur eine wichtige *Entlastungsfunktion* und wirkte dadurch - wie Rituale allgemein - *gesellschaftsstabilisierend*. Anders gesagt: ohne den Carnival wären die Konflikte innerhalb der Subkultur (hier den Angehörigen der Unterschicht Port-of-Spains) geblieben, wären dort in kanalisierter Form offen zutage getreten und hätten gesellschaftszerstörende Folgen gehabt. Ich beziehe mich in diesem Zusammenhang auf BUKOW, der Rituale als 'soziale Handlungen' definiert, die

«installiert werden, um etwas am Alltag, etwas, was dessen Dauerablauf behindert, zu bewältigen, [...] den Alltagsablauf intern flüssig zu halten und nach außen abzuschirmen, nach innen zu verbinden und nach außen abzugrenzen, dann müssen sie [...] in der ihnen eigentümlichen Weise arbeiten, jedenfalls solange es notwendig ist, eine Gesellschaft zu stabilisieren.» [8]

BUKOW bezeichnet Carnivalsrituale als kathartisch [9]. Er unterscheidet zwischen *trennenden Ritualen* (um Grenzlinien zu ziehen, die Reibungen und Widersprüche innerhalb eines sozialen Zusammenhanges beseitigen), *verbindenden Ritualen* (um Zusammenhänge zu formulieren und Verbindungen sozialer Elemente zu definieren) und *Testritualen* (um soziale Elemente auf ihre Leistungsfähigkeit hin zu testen und Überschneidungen von sozialen Zonen zu bewältigen) [10]. Als Beispiele für Testrituale nennt BUKOW einerseits Fastnachts-

rituale und andererseits die rituelle Beschimpfung im 'sounding', einem gereimten Schlagabtausch schwarzer Jugendlicher in New York, dessen Rhetorik der des 'picong' ähnelt und den auch die 'shatwels' im Carnival praktizierten. Hier sind die Funktionen des Calypso im frühen Carnival zu definieren: die Liedform war - ebenso wie die Kostümierung und der Stockkampf - ein Ritual, um innerhalb der Subkultur die soziale Gruppe, die 'band', auf ihre Leistungsfähigkeit hin zu *testen*, nach außen hin *abzugrenzen* bzw. nach innen zu *verbinden* und im Hinblick auf schwelende Konflikte *entlastend* zu wirken [11].

Der historische Calypso - den ich hier der Ansicht einiger Autoren folgend den 'kalinda'-Gesängen der 'shatwels' gleichsetze [12] - wird demnach mit der urbanen Subkultur in Port-of-Spain um 1860, deren kommunikativen Bedürfnissen und Ausdrucksmöglichkeiten kontextualisiert. Der soziale Rahmen der 'bands' war in der armen Unterschicht angesiedelt und setzte sich aus ehemaligen Sklaven zusammen, deren Alltag mit Zündstoff für gesellschaftliche Konflikte versehen war. Rituale sind nach BUKOW 'Methoden, den Alltag kommunikativ abzustützen' [13]. Im Alltagskontext der Subkultur war der frühe Calypso ein Werkzeug dieser Methoden, er wurde zum Medium eines speziellen Rituals. In den beleidigenden, provozierenden Texten der 'kalinda'-Lieder wurde genau das geleistet, was BUKOW als 'Absicherung des Alltags' (und damit des fragilen Gesellschaftssystems der befreiten Sklaven) beschreibt:

«Wenn jemand an seine Bezugsgruppe [ ... 1 denkt, [...] hat [er] einen Gesamtzusammenhang vor Augen, den es als Zusammenhang 'an sich' nicht gibt.[...] Zur Realisierung eines solchen Zusammenhangs müssen Verbindungen geschaffen und Schwierigkeiten überwunden werden. Grenzen müssen überschritten, Relationen hergestellt, Vorstellungen und Erwartungen angekoppelt und durchgesetzt werden. Mögliche andere Ansprüche müssen abgewehrt, relativiert oder integriert werden. Es geht also darum, ein Existenzsystem herzustellen und Situationen zu integrieren, die gleichzeitig in anderen Systemen dienen, bzw. Situationen für einige Zeit mit anderen gemeinsam zu nützen.» [14]

Die Kontextualisierung der 'kalinda'-Lieder veränderte sich um die Jahrhundertwende. Einerseits wurde der Carnival in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr von der Kolonialregierung und der weißen Oberschicht gefürchtet und geächtet; so kam es 1881 und 1884 während der 'kambulé'-Prozessionen zu blutigen Zusammenstößen zwischen den 'bands' und der Polizei. Andererseits führte die zunehmende Alphabetisierung und Anglisierung des Landes zu einer Herausbildung einer Mittelschicht in Port-of-Spain, deren kommunikative Bedürfnisse Einfluß auf die Carnivalsrituale nahmen. Mit der Teilnahme der Mittelschicht und sogar der weißen Oberschicht am Carnival änderten sich die Modalitäten des Calypso gravierend. BROWN begründet dies folgendermaßen:

«Realizing that they would lose a substantial opportunity to make money if the festival were totally eradicated, businessmen opposed the destruction of Carnival and worked to transform it into more acceptable forms [...] Bourgeois tastes became much more important, and there was an increase of bourgeois influence upon the emerging national culture.» [15]

Was BROWN hier mit 'bourgeois tastes' nur andeutet, halte ich im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Veränderung für sehr wichtig. Es handelte sich bei der Anpassung der Carnivalsrituale an eine breitere Masse nicht um die Machenschaften von Geschäftsmännern und nicht um den 'Geschmack' einer bourgeoisen Elite, sondern um ein allgemein verändertes Ritualbedürfnis, das mit dem Fortschritt, der Industrialisierung und der Verbreitung der Massenmedien immer deutlicher wurde. Da sich die Mittelschicht nicht mehr mit den Ritualen der 'shatwels' und deren Liedern identifizieren konnte, zahlenmäßig aber immer mehr zunahm, kam es zu immer häufigeren 'Zusammenstößen mit der Unterschicht' - ich meine hier Auseinandersetzungen der verschiedensten Formen, wie z.B. ein Verbot der Trommeln, Äußerungen in der Presse, die sich darüber beschwerten, daß die Calypsos immer noch in kreolischer Sprache und nicht auf englisch gesungen würden, oder die Zensur von Calypso-texten [16].

Die Rituale veränderten sich: die Trommeln wurden durch leisere 'tamboo-bamboos' ersetzt, die Calypso-Texte ab 1899 auf Englisch gesungen (das jetzt soweit verbreitet war, daß es als Sprache eines populären Liedes dienen konnte), und die Zensur wurde mit einer Zunahme der Improvisation umgangen (viele mußte ohnehin nicht explizit gesagt werden, da Mitglieder einer homogenen Gemeinschaft weniger Erklärungen brauchen) [17]. Hier wird deutlich, was BUKOW im Hinblick auf die Kontinuitätsstiftende Funktion des Rituals beschreibt:

«Rituale können innerhalb einer Gruppe mehr oder weniger autochton geschaffen werden. Die Gruppe bastelt ('Bricolage') sich ihre Rituale unter Rekurs auf die jeweils vorhandenen klassen-, schichtenspezifischen kulturellen Materialien gemäß ihren Bedürfnissen und setzt sie unter ihrem Interessenhorizont ein [...]» [18]

Mit Anbruch des 20. Jahrhunderts war die Kultur Trinidads in eine reifere Phase eingetreten. Bevölkerungsstruktur und Medienstruktur hatten sich seit der Emanzipation stark gewandelt, der Übergang von der kolonialen, auf Plantagenwirtschaft basierenden Gesellschaftsform hin zu einer industrialisierten Mediengesellschaft vollzog sich allmählich. BUKOW meint weiter:

«Rituale können aber auch den Gesellschaftsmitgliedern, die sie handhaben, gesamt-kulturell auferlegt sein. In diesem Fall werden die Rituale zusammen mit ihrer Bedeutung übernommen und allenfalls geringfügig variiert. So ein Vorgang setzt Instanzen voraus, die Rituale pflegen und definieren, was dann vorwiegend innerhalb religiöser und heute kultureller Institutionen geschieht.» [19]

Die autochtonen, auf afrikanischen Traditionen basierenden Rituale des Carnivals und des Calypso wurden verändert und durch die Institutionalisierung der 'tents' und der 'competitions' den Gesellschaftsmitgliedern 'gesamt-kulturell auferlegt' - worin ich hier weniger einen transitiven Prozeß verstehen möchte als eine Ritualanpassung, um die Entlastungs- und Kontinuitätsstiftende Funktion der Rituale zu erhalten. Dies entspricht der Argumentation BUKOWs für die Anpassung von Ritualen an die Bedürfnisse von 'fortgeschrittenen Industriegesellschaften'. Er schreibt:

«Speziell in kapitalistischen Gesellschaften müssen sogar Zusammenhänge gegen die gültige sozio-ökonomische Systematik durchgesetzt werden, weil Existenzsysteme wie der Lebenslauf direkt nicht mehr Berücksichtigung finden [...]» [20]

Mit dem Entstehen der Mittelschicht griffen die Existenzsysteme, wie z.B. die Zuordnung nach der Hautfarbe nicht mehr. Ich definiere hier das Trinidad der Jahrhundertwende als Gesellschaftssystem, das auf Strukturen der Industrialisierung und Massenkommunikation aufbaute, sich also auf dem Weg zur Industriegesellschaft bzw. Mediengesellschaft befand. Die urbane Subkultur, in der sich der Carnival ansiedelte, wurde immer komplexer, setzte sich nunmehr nicht nur aus den 'bands' der Unterschicht zusammen, sondern auch sozio-kulturellen Gruppierungen der Mittel- und Oberschicht. Dementsprechend wandelten sich die Modalitäten des Carnivals. Die 'tents' ursprünglich Bambusverschlänge in den Barrackenhöfen Port-of-Spains, in denen die 'bands' ihre Lieder und ihre Maskerade üben konnten - wurden bald zu nächtlichen Treffpunkten, die mit zunehmender Popularität mit Bühne, Bestuhlung und Eintrittspreisen ausgestattet wurden. Was früher ein Ort des Einstudierens von Ritualen war, wurde nach dem 1. Weltkrieg zu einem Ort der Ritualisierung von Einstudiertem. Die Calypsonians führten zwar immer noch - wie ihre Vorgänger, die 'shatwels' - die Carnival-Bands an, ihre Lieder jedoch wurden immer mehr formalisiert und fungierten weniger als autochtones Element der Carnivalsrituale, denn als 'poor man's newspaper', wie BROWN meint [21]. Das Testritual wurde zum verbindenden Ritual: wo früher im Calypso die Leistungsfähigkeit des sozialen Zusammenhalts einer 'band' geprüft wurde, förderte er jetzt das Zusammenkommen sozial ganz unterschiedlicher Gruppen.

ELDER drückt dies so aus:

«The two groups, Whites and non-Whites, were being provided with a common ground on which they could meet. Brierly lamented that 'it is now possible to find young men from the White society joining in the ribaldry of the low class Negroes'. He did not live to see the levelling of race and class barriers which was to take place through the medium of music [...]» [22]

Die von ELDER beschriebene Einebnung wurde noch verstärkt, nachdem Calypsonians in den 20er Jahren auch international (vorwiegend in den USA) bekannt wurden, Tonträger zu produzieren begannen und ihre Lieder im Radio übertragen wurden. Der 'Sprung' in die Massenmedien hatte zur Folge, daß einerseits sich die Calypsonians professionalisierten und aus ihren Liedern Kapital zu ziehen begannen, andererseits der rituelle Kontext des Calypso immer mehr zugunsten seiner formalen Aspekte in den Hintergrund trat. BROWN meint hierzu:

«The recording industry, however, also placed demands on calypso, requiring that the subjects of songs be understandable to American audiences and that calypso ensembles resemble those current in popular music from the USA. African percussion bands such as tamboo bamboo had no place in this scheme of things [...] Under the influence of mass media, middle-class Trinidadians developed a taste for jazz and other American popular music.» [23]

Er beschreibt weiter, daß zumindest im urbanen Bereich, also dort, wo die Konsumption von Massenmedien am stärksten war, amerikanische populäre Musik imitiert wurde, weil sie 'schwarz' und international anerkannt war, und damit ein Rollenmodell bot, das die urbane Mittelklasse mit ihren bourgeois Ambitionen akzeptieren konnte. Die 'bands' des Straßencarnivals, die immer größer wurden, benötigten lautere Instrumente - in Orientierung am Carnival in New Orleans waren dies Blasinstrumente, die fortan die Instrumentierung für den Calypso bildeten [24]. Nur noch auf dem Lande behielt man lange Zeit die 'tamboo-bamboos' und die traditionelle Instrumentierung durch venezuelanische Saiteninstrumente bei. Nach BROWN führte jedoch im urbanen Bereich die Diskrepanz zwischen benötigten und erschwinglichen Instrumenten zu einer neuen Entwicklung:

«In urban areas, tamboo bamboo bands were replaced by percussion bands that transformed the flotsam and jetsam of an industrial society - brake linings, trash cans, paint cans, and biscuit tins - into musical instruments. [...] Eventually these metal percussion bands developed into the steelbands that we know today.» [25]

Die 'panmen', die Steelpanspieler, bewegten sich zunächst in einem ähnlichen sozio-kulturellen Umfeld wie die 'shatwels' 80 Jahre zuvor. Sie kamen aus der urbanen Arbeiterschicht, schlossen sich zu Steelbands - reinen Perkussionsgruppen - zusammen und führten die traditionelle Carnivalmusik wieder in autochtone rituelle Kontexte, die der Mittel- und Oberschicht nicht 'gesamtkulturell aufgelegt' werden konnten. Die mittlerweile durch Massenmedien bestimmte Industriegesellschaft jedoch paßte das Ritual wiederum durch einen Formalisierungsschritt an die veränderten Bedürfnisse an: Steelbands wurden - ebenso wie die Calypsonians - zunehmend zur Unterhaltung in Nachtclubs engagiert, durch die Präsenz von amerikanischen Soldaten während des 2. Weltkrieges zunehmend international bekannt und damit auch für die Musikindustrie und für nationale Sponsoren interessant [26].

Die o. g. Anglisierung und Alphabetisierung Trinidads (also die Grundlage für die Verbreitung von Printmedien) sowie die Entwicklung des Radios führten zu einer grundlegenden Rekontextualisierung der traditionellen Musik. Der Calypso bekam eine zusätzliche Funktion, nämlich die eines Wirtschaftsfaktors, was sich noch verstärkte, als man nach dem 2. Weltkrieg in Trinidad im Carnival eine touristische Attraktion erkannte und ihn kommerziell förderte.

BROWN schreibt dazu:

«Calypsonians came under increasing pressure to develop greater technical facility with western instruments [...] In Trinidad itself, nightclub patrons wanted entertainment, not political satire and news report. American audiences wanted songs about things they could understand. [...] A new generation of singers [...] deemphasised picong, satire, and politics, preferring to concentrate on sex and fantasy, and to describe events that were not limited to a particular place or time.» [27]

Die *rituelle Bedeutung*, die der Calypso nur für eine bestimmte gesellschaftliche Gruppierung hatte, war mit seiner medialen Verbreitung einer *formalen Bedeutung* gewichen, die ihm alle Rezipienten der Medien (Tonträger/Radio/Fernsehen) beimaßen. Das Musikgenre wurde verändert, um es den Bedingungen der medialen Übertragbarkeit anzupassen. Es wurde zu einem *Mythos*, der dem Mythenbedarf einer Mediengesellschaft entsprach, da er auf dem Formalen basierend nicht mehr an die Aktualität des Ritus gebunden war. BARTHES schreibt zum formalen Aspekt des Mythos:

«[...] Materialien der mythischen Aussage (Sprache, Photographie, Gemälde, Plakat, Ritus, Objekt usw.) [reduzieren] sich auf die reine Funktion des Bedeuten. [...] Ihre Einheit besteht darin, daß sie alle auf den einfachen Status einer Ausdrucksweise zurückgeführt sind.» [28]

Durch diese 'Einheit' des Calypso als Mythos können sich unabhängig von ihrem jeweiligen sozio-kulturellen Umfeld alle Menschen in Trinidad mit ihm identifizieren. Reduziert auf seine Form erfüllte er seither wieder die wichtige Funktion der *Identifikation*. Da die Homogenität der Gesellschaft in Trinidad mit der Industrialisierung und der Entstehung einer Mediengesellschaft aufgehoben war, konnte die traditionelle Musik über diese Funktion wieder als 'soziale Handlung' gesellschaftsstabilisierend wirken, nach außen hin abgrenzen und nach innen hin verbinden - sie wurde wieder zum Ritual, dessen Bedeutung nach BUKOW gerade heute besonders groß ist:

«Mit je mehr Gräben eine Gesellschaft die Lebenswelt des Gesellschaftsmitgliedes versieht, um so mehr Rituale müssen schließlich zur Verfügung stehen, wer auch immer sie beschafft. Deshalb sind weniger die sogenannten primitiven Gesellschaften, als vielmehr die fortgeschrittenen Industriegesellschaften mit Ritualen angefüllt.» [29]

## **Inhalte und Sprache des Calypso als Merkmale ritueller Kommunikation**

«All speech is a form of customary behaviour, but likewise, all customary behaviour is a form of speech, a mode of communicating information.» [30]

Wie im ersten Kapitel beschrieben, wurden die in den Carnivalsriten produzierten Mythen formalisiert, um von den Medien transportiert werden zu können. So hat sich durch Formalisierungsprozesse die Kontextualisierung und Intentionalität des Calypso zwar verschoben, er behält jedoch seine rituelle Bedeutung und funktioniert als eine von BUKOW definierte 'soziale Handlung' in Form eines Mythos. Im folgenden soll untersucht werden, aus welchen sprachlichen und inhaltlichen Merkmalen sich der Mythos 'Calypso' zusammensetzt, und die Frage geklärt werden, ob ihn diese Merkmale zu einem *Interaktionsmedium für rituelle Kommunikation* machen [31].

Als rituelle Kommunikation bezeichne ich hier zunächst allgemein eine Form von Austausch, deren Interaktionsmedien sich von denen der Alltagskommunikation unterscheiden, die sich formal vom Alltag abhebt, diesen aber inhaltlich repräsentiert [32]. Rituelle Kommunikation setzt sich aus verbalen und non-verbalen Komponenten zusammen, kann über verschiedenste Kommunikationskanäle und unter Einbeziehung unterschiedlichster Medien funktionieren und gilt für ein breites Spektrum von menschlichen Interaktionen, die dazu dienen, die Gesellschaft zu stabilisieren und zu entlasten. Ein Sonderfall von ritueller Kommunikation ist die Musik, die nach BOCOCK zum Komplex der 'aesthetic rituals' zählt:

«[...] Some works of art are more 'ritualistic' than others. Those works which draw on myths, either from ancient Greece, Teutonic or Celtic Europe, Christianity, Hinduism, or whatever, and involve some kind of performance from artists, are the most crucial examples of ritual arts, or what are called here aesthetic rituals.» [33]

Der Calypso ist demnach hochgradig 'ritualistic', da er einerseits auf afrikanischen und karibischen Mythen basiert, und andererseits über seine mediale Vermittlung hinaus Auftritte der Calypsonians auf der Straße sowie in den 'tents' und in Konzerten für seine anhaltende Popularität sorgen und die Kunstform prägen. BOCOCK meint weiter:

«Music brings the working class closest to aesthetic ritual of a middle-class type. This extends to pop music, and entertainments in the pub, the clubs and dance halls. Making and listening to music is the ideal-type form of aesthetic ritual, for groups meet to relate to a symbolism which has a unique aesthetic quality.» [34]

Nach BOCOCK stellen Konzerte eine Ritualsituation dar, da ein emotionaler Zusammenhang - sowohl innerhalb des Publikums als auch zwischen Publikum als Teilnehmer des Rituals und Musiker als Vollzieher des Rituals aufgebaut wird, und dieser Zusammenhang zeitlich und räumlich gebunden ist (anders als beispielsweise beim Betrachten eines Gemäldes in einer Galerie) [35]. Für den Kommunikations-Sonderfall 'Lied' sind für diesen emotionalen Zusammenhang besonders sprachliche, inhaltliche und performative (aufführungsrelevante) Gesichtspunkte ausschlaggebend. Durch diese drei Merkmale wird die Symbolik vermittelt, mit deren 'unique aesthetic quality' die Gruppe der Zuhörer sich identifizieren kann und die sie versteht. Nach RÖSING ist in einer Mediengesellschaft, die populäre Musik weitgehend durch Medien übertragen rezipiert und deren populäre Musik primär als Übertragungsmusik konzipiert ist, im *gesellschaftskritischen* Lied (zu dem ich den Calypso zähle) mediale Vermittlung und Konzertsituation gekoppelt. Er meint:

«Die Musik dagegen, die gesellschaftskritisches Potential in sich birgt und somit gesellschaftlich-kommunikative Funktionen ausübt, stammt immer noch aus vornehmlich jenen Bereichen, in denen selbst im Zeitalter der Übertragungsmusik Musik primär für Live-Darbietungen konzipiert wurde und wird: avantgardische Rockmusik, Punk und Underground, alternative Volksmusik, Kabarett und kritisches Lied, Freejazz und zeitgenössische E-Musik.» [36]

Bei der medialen Übertragung eines Liedes kann die performative Komponente nicht direkt mitvermittelt werden. Die zeitliche und örtliche Situation des Rituals wird entweder als bekannt vorausgesetzt oder durch Musik und Text (und im Falle der audio-visuellen Vermittlung auch durch die 'Show') implizit vermittelt. Dies gilt für den Calypso ebenso wie für alle populäre Musik - Kirchenlieder, Volkslieder, Popsongs etc. - die sich an Gruppierungen der Subkultur richtet. Der Rezipient ist zeitlich und örtlich nicht an das Ritual gebunden, um die rituelle Kommunikation des medial übertragenen Mythos zu verstehen. Sowohl während der Livedarbietung als auch bei medialer Übertragung von gesellschaftskritischen Liedern ist die rituelle Kommunikation demnach weitgehend durch sprachliche Merkmale determiniert [37].

Beim Calypso, dessen musikalische Form sich über die Jahrzehnte kaum verändert hat (von Modernisierung der Instrumentierung und der Perfektionierung der Aufnahmetechnik abgesehen), sind dies *Form und Inhalte* der Texte. Hier soll das Genre demnach in Bezug auf die *verbalen Merkmale* der rituellen Kommunikation betrachtet werden, die ich in drei Gruppen aufteile:

- *erstens nach ihrer Formalstruktur (poetische Sprache, spezifische Inhalte, Symbolik),*
- *zweitens nach ihrer Performativität (Veranstaltungs- und Zeremonialcharakter, schrittweiser Aufbau, Dramatik) und*
- *drittens nach ihrer Wirkung (die sprachliche Indikation unterschiedlicher Sinnwelten und die Aufhebung der alltagsweltlichen Orientierung) [38].*

## Die Formalstruktur

Calypsonians benutzen heute für ihre Texte den mit kreolischen Wörtern durchsetzten, nicht dem Standard-Englisch entsprechenden *Dialekt* Trinidads (im folgenden *Trinidadian* genannt), den sie mit eigenen Neologismen ergänzen. Nach WARNER entspricht die Struktur der Texte dem 'heart of society':

«This concern for language permeates Trinidad society and is reflected in the constant love for picong, heckling and 'fatigue', as well as for puns, Word play and double entendre.» [39]

Das Trinidadian als Sprache des Calypso war und ist häufig im Brennpunkt von Auseinandersetzungen, die die sprachliche Identität der britisch-westindischen Region allgemein betreffen. Diskussionen, ob die Kreolsprachen eine eigenständige Idiomatik oder einfach nur 'bad English' sind, flammen immer wieder auf [40]. In der Anfangszeit des Calypso, als die Carnivalslieder auf Creole gesungen wurden, hatte die Sprache eine einfache kommunikative Funktion: sie diente als Form, um den Liedsinn - die Beleidigung des Gegners und Huldigung des eigenen Kämpfers - zu transportieren und damit das Ritual - den Stockkampf - auszulösen. Die Sprache hatte dabei (noch) keine denominatorische Rolle, da sie nicht mit einer bestimmten Gesellschaftsgruppierung in Zusammenhang gebracht wurde (sowohl die befreiten Sklaven der 'cambulé'-Prozessionen als auch die Angehörigen der weißen Oberschicht sprachen Creole). Dies änderte sich mit der zunehmenden Anglisierung des Landes. Mit dem Entstehen der Mittelschicht, die bestrebt war, sich auch sprachlich von der Unterschicht abzugrenzen, und der Verbreitung von englischsprachiger Presse wurde das Creole mehr und mehr als Soziolekt der Unterschicht eingestuft. HILL zitiert hierzu die 'Port-of-Spain Gazette':

«In 1898 the Port-of-Spain Gazette of February 17 criticised the 'grossly indecent nature' of the songs being practised for the coming carnival and reported that 'they are all in patois' [...]. Two years later in its issue of February 7, 1900, the Port-of-Spain Gazette with obvious pleasure announced that at the approaching carnival 'the singing will be patriotic tunes in English, a decided improvement on the old patois style'.» [41]

Wie durch solche Äußerungen in den Medien dokumentiert wird, war diese Wandlung eines Dialektes zum Soziolekt eine gewaltige Kontextualisierungsverschiebung innerhalb eines kulturellen Zusammenhangs. Die Calypsonians, die am Anfang des 20. Jahrhunderts - anders als ihre Vorgänger, die 'shatwels' - der farbigen Mittelschicht oder weißen Oberschicht entstammten [42], setzten Elemente des Soziolektes in ihren englischsprachigen Liedern ein.

WARNER meint hierzu:

«Non-standard or Trinidad English was to become the only accepted form in the calypso, with the use of standard or 'good' English relegated to the odd occasion. Of course, a mixture of standard and non-standard English provides the calypsonian with a wider range of rhyming possibilities.» [43]

Neben diesem pragmatischen Grund hatten die Calypsonians aber auch noch ein anderes Interesse an der Verwendung soziolektischer Komponenten für die textliche Form ihrer Lieder, welches auf ihr verändertes Selbstverständnis und ihre Rolle in der Gesellschaft zurückzuführen ist. Wie WARNER schreibt, benutzten die Calypsonians mit der Institutionalisierung des Calypso in den 'tents' das Lied nicht nur dazu, ihre eigenen oder persönlichen Ansichten mitzuteilen, sondern es wurde immer häufiger zum Indikator dafür, was der 'Mann auf der Straße' über eine bestimmte Situation dachte [44]. Der Calypsonian hatte die 'Sprachrohr'-Funktion, die die 'shatwels' früher als Anführer der 'bands' innehatten, und die sich zuvor ausschließlich auf die Etablierung und Realisierung des Rituals gerichtet hatten, auf Belange der urbanen Arbeiter- und Mittelschicht erweitert, und verwendete deswegen auch deren Idiomatik. Er setzte demnach die Sprache gezielt instrumental ein, um den Zuhörern *Identifikationsmöglichkeiten* zu schaffen und *Akzeptanz* beim Publikum zu erreichen. Die Verwendung des Soziolektes im Zusammenhang mit kritischen Kommentaren machte allen Rezipienten in Trinidad sofort deutlich, für welche Gesellschaftsgruppierung sich der Calypsonian als Sprachrohr verstand [45].

Mit zunehmender sprachlicher Homogenität des Landes (heute ist das Trinidadian Umgangssprache *aller* Gesellschaftsschichten) erfuhr die Sprache des Calypso wiederum einen Formalisierungsprozeß. Das Trinidadian als Sprache des Calypso verfestigte sich mit seiner Verbreitung auf Tonträger und der zunehmenden internationalen Popularität des Genres. Für einen Hörer außerhalb Trinidads oder einen Tourist, der das Land besuchte, war ohne Kenntnisse der Gesellschaftsstruktur die sozialstrukturelle Komponente der Kreolformen im Calypso nicht nachvollziehbar. Er ordnete die Sprache in einen regionalspezifischen Kontext - also als *Dialekt* - ein.

Durch den Erfolg von Calypsoaufnahmen und Tournées von Calypsonians im Ausland und mit der zunehmenden medialen Rezeption von Calypso im Radio und auch im Fernsehen wurde später auch innerhalb Trinidads die Sprache des Calypsonian mehr und mehr als poetische, *orale Literaturform* empfunden. WARNER bezeichnet den Calypso als 'a form of poetry' und schreibt:

«[...] what the calypsonian does with language [is] a result of the oral tradition of which he is part and of the many influences to which he is subjected.» [46]

Der Calypsonian instrumentalisiert neben der dialektalen Ausdruckweise auch andere bereits in der Umgangssprache Trinidads vorhandene orale Traditionen. Neben den bereits oben angeführten verbalen Schlagabtauschformen und dem Ruf-und-Antwort-Schema sind dies nach WARNER die Ballade, die Atmosphäre des 'story-telling' und die Prahlerei des 'robber talk', die als formale Aspekte den Calypso als orale Literaturform bestimmen und den Calypsonian vom 'poor man's newspaper' zum 'folk poet' haben werden lassen [47]. Von zentraler Bedeutung ist dabei das Stilelement der *Satire*. Die Themen des Calypso decken sich mit den Themenbereichen der Satire: individuelles, aber typisches Fehlverhalten, Laster und Schwächen, Fehlverhalten von Gesellschaftsständen oder Berufsgruppen, Angriffe auf die Gesellschafts-, Herrschafts oder Wirtschaftsform, oder auf die Unvollkommenheit der Menschheit, oft in Bezug auf den weiblichen Teil der Menschheit [48]. Hier wie dort geht es um die Aktualität des Themas, um dessen Bedeutsamkeit und auch um das Vergnügen, das Rezeption und intellektuelle Entdeckung dessen, worauf der Satiriker oder der Calypsonian hinauswill, bereiten. Beide parodieren, setzen sich über Moral und Konvention hinweg und bewegen sich dennoch in fest umrissenen Normen. Die satirische Normbestätigung wird im Zusammenhang mit Carnivalsritualen von verschiedenen Autoren erwähnt.

BUKOW meint zum Beispiel des Fastnachtrituals:

«Das Ritual hebt die Gültigkeit der Normalität der üblichen sozialen Hierarchie teils durch praktische Übertretung, teils durch verbale Unterstellung teils durch kritische Verfremdung hervor. Das Ziel ist dabei nicht etwa die Aufhebung der Normalität, sondern ganz im Gegenteil, deren bessere Fundierung in der Sammlung alles 'Verbotenen' zu einer Ausnahmesituation. Das Ritual beurlaubt nicht von der Normalität, sondern konzentriert alle Negationen der Norm um der Norm willen.» [49]

Ähnlich äußert sich WIEDENMANN zur 'Metaphorik und Metonymik karnevalesker Ritualinversion'. Er meint, daß 'rituelle Inversionen als Affirmation der Codierungen sozialer und kultureller Grundmuster' fungierten und schreibt weiter:

«Eine ausgeprägt metonymische Ausrichtung der rituellen Inversion ist wohl dann anzunehmen, wenn die soziokulturelle Sphärenverknüpfung im wesentlichen konsistent vonstatten gehen kann: dann wird in beiden Systembezügen einerseits (a) die bisherige (Tiefen-)Codierung performativ reproduziert, und überdies (b) werden im Erleben der Ritualteilnehmer die selbstverständlich-fraglosen und konnotativ hinreichend eindeutigen soziokulturellen Sinnbezüge erneuert bzw. nur unwesentlich modifiziert.» [50]

Die hier von WIEDENMANN erwähnte Metonymie findet im Calypso in ausgeprägter Form statt. Nicht nur auf der Formalebene der Texte (Z.B. das 'double entendre'), sondern auch in Bezug auf Themenwahl, Auftritt des Calypsonian, grandiose Pseudonyme (mit den Vornamen 'Mighty' und 'Lord') ist rituelle Kommunikation durch die Vertauschung bedeutungsverwandter Begriffe und Bilder determiniert. Wie im Punkt (b) des Zitates von WIEDENMANN deutlich wird, kann die 'soziokulturelle Sphärenverknüpfung' auch bei der medialen Übertragung eines Liedes stattfinden, da im Mythos die Botschaften der rituellen Kommunikation dem Alltag konnotativ 'richtig' also dem bestehenden Normsystem entsprechend - zugeordnet werden. Die Satire des Calypso basiert auf Metaphern und Metonymen, mit denen der Calypsonian als 'folk poet' *alltägliche Haltungen und Verhaltensweisen* überspitzt darstellt und das Verhältnis von wirklichem Leben und idealem Leben verdeutlicht.

Der Calypsonian benutzt Dialekt und Satire dem Formalgesetz der rituellen Kommunikation entsprechend, den Alltag zwar zu repräsentieren, sich aber formal von diesem abzuheben. Er kombiniert die Alltagssprache (das Trinidadian) mit einem ritualeigenen Code (der spezifisch poetischen Sprache), und er verwendet den im Alltag vorhandenen Hang zur Satire für Themen, die dem Alltag sehr kritisch gegenüberstehen. Dabei macht er sich Symbole zunutze, die hier nach PAUL 'autokommunikativ' produziert werden: der Calypsonian, der sich als Sprachrohr eines Kollektivs versteht, macht ein Kommunikationsangebot, auf welches das Kollektiv mit *Symbolisierung* (also Verstehen und konnotativer Einordnung in sozio-kulturelle Sinnbezüge) reagiert [51]. PAUL macht die Rolle der Sprache dabei deutlich:

«Das Wesen ritueller Kommunikation liegt offenbar darin, daß [...] der kollektive Konsens bekräftigt oder in irgendeiner Form 'vollzogen' wird. [...] Der routiniert vollzogene Wechsel vom Alltag zum Nicht-Alltag [...] wird durch sprachliche Mittel hergestellt und reflektiert. Auf unterschiedliche Weise wird dabei die Darstellungsfunktion der Sprache eingeschränkt, relativiert oder so weit in den Hintergrund gedrängt, daß neben einem primären Sinn noch ein zweiter erkennbar wird, der eine zusätzliche kognitive Leistung oder doch eine entsprechende Rezeptionshaltung seitens der Zuhörer verlangt, wenn die Botschaft so ankommen soll, wie sie intendiert ist. Die poetische Funktion der Sprache wird als rhetorisches Mittel eingesetzt. [...] Der rhetorischen Verwendung poetisch gestalteter Sprache entspricht auf Hörerseite eine ritualspezifische Symbolisierungsarbeit.» [52]

Autokommunikation - also der Vorgang, daß sich die Rezipienten der rituellen Kommunikation als Adressat empfinden, obwohl vordergründig ein anderer Adressat benannt wird [53] - und Symbolisierung von Formalaspekten ist ein wesentlicher Bestandteil von ritueller Kommunikation. Das Symbolisierungsbedürfnis ist - ebenso wie das Ritualbedürfnis - in einer modernen Gesellschaft besonders ausgeprägt [54]. Für den Mythos ist dabei ausschlaggebend, daß auch in den Medien Übertragung wesentlich auf Autokommunikation und Symbolisierung basiert. Sowohl in einer Ritualssituation als auch in einer Mediensituation wird eine Botschaft weniger vom Sender zum Rezipienten übertragen als in Form von Symbolen codiert und im kollektiven Konsens decodiert. Nach LÉVI-STRAUSS ist dabei der 'Ganzheitsaspekt' des Mythos relevant:

«Exactly as in a musical score, it is impossible to understand a myth as a continuous sequence. [...] We have to apprehend it as a totality and discover that the basic meaning of the myth is not conveyed by the sequence of events but - if I may say so - by bundles of events even although these events appear at different moments in the story.» [55]

Die Loslösung von einzelnen Aspekten und deren historischer Entwicklung läßt sich sowohl in der rituellen Kommunikation als auch in der massenmedialen Kommunikation finden, da beide mit Symbolen operieren [56]. Im Calypso arbeiten sowohl Sprache als auch Aufführungsaspekte bzw. der Carnivalskontext mit symbolischen Bedeutungen, und genau jene sind es, die sich massenmedial übertragen lassen.

## Die Performativität

In der rituellen Kommunikation sind ein zeremonieller Rahmen und eine bestimmte Dramatik des Kommunikationsablaufes von großer Bedeutung. Würden diese Aspekte fehlen, könnte sie sich von der Alltagskommunikation - die allgemein unzeremoniell und undramatisch ist - nicht abheben. Nach KNUF/SCHMITZ besteht dieser Unterschied auch in einem gewissen 'starren' und für die Teilnehmer erwartbaren dramatischen Ablauf der sprachlichen und performativen Elemente ritueller Kommunikation:

«Neben den bisher erwähnten Merkmalen, die den einzelnen Formeln oder nicht-sprachlichen Handlungen ritualisierter Kommunikationsprozesse zukommen, ist die festgelegte Abfolge von Handlungen und sprachlichen Formulierungen von erheblicher Bedeutung. Aus ihr resultieren Unzweifelhaftigkeit und Unhinterfragbarkeit der Aussagen in ritualisierter Kommunikation.» [57]

Im 'aesthetic ritual' ist der dramatische Aspekt in einer bestimmten Form gegeben, welchen BOCOCK als eine zusätzliche Dimension beschreibt, die Menschen in einer Gesellschaft, deren Primärbedürfnisse befriedigt sind (also in einer Industrie-oder Mediengesellschaft), in verstärktem Maße suchen:

«The arts, 'pop', and sports also provide this dimension, by providing drama through identification with 'stars' in the entertainment world and in sport, and through identification with a group wider than the normal membership groups of the people concerned.» [58]

Die Identifikation mit 'Stars', wie sie in allen Bereichen der Musik beobachtet werden kann, ist mit der medialen Übertragbarkeit von Musik zu einem primären Kommunikationsziel der Musikindustrie geworden. Was heute anhand verschiedener Kommunikationsmaßnahmen einzig und allein als Absatzförderung gelten mag, ist jedoch als Bedürfnis in den Menschen verankert und findet vielfachen Ausdruck in ihren Ritualen, in denen sich die Kommunikationssituation häufig performativ - also mit einem Kommunikator und mehreren Rezipienten in einer Bühnen-Zuschauerraum-Konstellation -konstituiert [59]. So ist auch in den 'aesthetic rituals' eine äußere dramatische Struktur im Veranstaltungs-oder Zeremonialcharakter und eine innere dramatische Struktur durch einen schrittweisen sprachlichen Aufbau der rituellen Bedeutung zu erkennen.

Im historischen Calypso war diese äußere Struktur in der 'kalinda'-Prozession gegeben, die zeitliche, örtliche und soziale Grenzen hatte. Unter dem Einfluß der Massenmedien und der Verbreitung des Calypso auf Tonträgern verwischten diese rituallykonstituierenden Grenzen. Das gesellschaftskritische Lied wurde in einen *pseudozeremoniellen* Rahmen gestellt: die 'tents' und die 'competitions' sorgten für die Aufrechterhaltung einer formalisierten, medial übertragbaren Performativität [60]. WARNER beschreibt Elemente des Zeremonialcharakters in den 'tents', so z.B. das späte Anfangen der 'Show' (nachdem das Publikum beginnt, ungeduldig zu klatschen), oder den 'MC' (Master of Ceremonies), der die Calypsonians ankündigt und mit 'verbal acrobatics, jokes and heckling' die Zuschauer auf den Calypso einstimmt [61]. Zum äußeren Rahmen gehören auch *visuelle Aspekte* (z.B. das Kostüm des Calypsonian, welches meist dessen Lied thematisch aufgreift), *situative Momente* (z.B. das Gespräch zwischen den einzelnen Darbietungen oder die traditionelle 'corn soup', eine Maissuppe, die während der Veranstaltungen dargeboten wird), und die *Dramatik und Spannung* der Calypsowettbewerbe, die nur in der Vorcarnivalszeit stattfinden. *Gelegenheitscharakter* und *Aufführungsatmosphäre* sind demnach diejenigen Formalaspekte, die vom Carnivalsritual aus entwickelt wurden und die heute die Performativität des Calypso als Mythos kennzeichnen.

Auch die innere Struktur des Calypso enthält Dramatik und Spannung. Die Sprachdramaturgie ist gekennzeichnet durch einen satirischen Spannungsbogen, aufmerksamkeitsregende und -erhaltende Wiederholungen (die teils Lautmalerei, teils der Alltagssprache entlehnt sind), ironische Interjektionen und dramaturgisch relevante Lacher seitens des Calypsonian. WARNER schreibt über die Zwischenrufe von Calypsonians:

«'Ah lie?' is used frequently by calypsonians to challenge audience acceptance of the bit of news or gossip being presented. [...] Kitchener's laugh between verses convinces the listener that his words are indeed loaded with double entendre. These and other devices - facial and body gesture - help to maintain the atmosphere of story-telling and calypsonian/audience interchange.» [62]

Mit solchen außerhalb der rituellen Kommunikation liegenden Einschüben wird der Wechsel von Alltag zu Nicht-Alltag während eines Calypsos häufig vollzogen. PAUL meint, daß die ironische Brechung von Ritualen den Teilnehmern voll vertraut ist und von ihnen bewußt nachvollzogen wird [63]. Dadurch, daß die innere performative Struktur des Calypso gebrochen wird, ist die Wiederaufnahme umso spannender und glaubwürdiger. Das 'kanonische Wissen', wie PAUL das konnotative Bezugssystem der Ritualteilnehmer bezeichnet [64], wird durch solche performativen Elemente geprüft und wieder hergestellt.

Wie oben bereits erwähnt wurde, ist der performative Aspekt ein wichtiger Bestandteil des gesellschaftskritischen Liedes und seiner medialen Verbreitung. In der Aufführungssituation kommt es zu einer Rollenteilung zwischen Aufführendem und Publikum, die sich - durch die Massenmedien verstärkt - auch auf rituelle Kommunikationsformen erstreckt. Auch ein Fernsehapparat oder eine Zeitungseite wären demnach Bühnen, von der ein Kommunikator zu vielen Rezipienten spricht und an diese Symbole weitergibt, die sie autokommunikativ entschlüsseln. Sowohl in der rituellen Kommunikation als auch in den Medien ist Performativität keine vom sozialen Kontext des Rezipienten losgelöste Eigenschaft, sondern vielmehr eine Bezugsebene [65]. Die Rollenteilung in der rituellen Kommunikation ist nach BOCOCK ein Merkmal der modernen Industriegesellschaft, in der spezialisierte Rollen und Organisationen für bestimmte soziale Aktivitäten geschaffen wurden:

«It is this process of differentiation which has led to the specialised ritual systems of religious organisations, artistic and entertainment organisations and of political parties and movements. This has resulted in a degree of social isolation for the various specialists, especially clergy and artists of all kinds. [...] The specialists that developed under capitalism have become highly individualised, particularly in the arts and entertainment. They have spent hours and hours of their time rehearsing, composing, creating, working at their art, and live by selling the product of this time, which may be a product of their artistic skill, as an individual.» [66]

Die 'social isolation', die der Kommunikator im Ritual hat, ist mit der massenmedialen Kommunikation zum o.g. Startum' geworden. Für die Musik hat dazu besonders das Fernsehen beigetragen, denn durch die visuelle Komponente wurden die Grenzen der Ritualssituation neu definiert [67]. Film und Fernsehen machten es möglich, die performative Struktur des 'aesthetic rituals' zu vermitteln (im Ggs. zu den rein sprachlichen und musikalischen Aspekten auditiver Medien und der Statik von Printmedien), indem sie die Formalaspekte der Performativität als medial vermittelbare Symbole kommunizieren. Anders gesagt: der *dramatische innere Aufbau* und der *Zeremoniacharakter* des Calypso sind in den audiovisuellen Medien als formalisierte Symbole - und somit als Teil eines Mythos - vermittelbar.

## Die Wirkung

Die Hauptwirkung von sprachlich und performativ induzierter ritueller Kommunikation ist die Aufhebung der Alltagsorientierung; das Hauptmittel dazu ist die Symbolisierung [68]. Die Indikation von Nicht-Alltag findet sich in allen Formen von traditionsverhafteter Volksdichtung, zu denen ich den Calypso als orales Vermittlungsgenre zähle. Nach ROHRICH weist alle Volksdichtung folgende Kriterien auf:

1. sie «bietet dem Menschen Ventile, mit Unterdrückung und ungerechter Herrschaft fertig zu werden»;
2. sie ist «exemplarische Weisheitsdichtung»;
3. sie ist «im sozialen Bereich [...] strukturbrechend» und «verändert die gesellschaftlichen Verhältnisse»;
4. sie «macht auf soziale Unterschiede und Konflikte aufmerksam und behauptet das Recht der arbeitenden armen Leute, die sich als Opfer einer ungerechten Ordnung empfinden»;
5. sie zeigt «immer das gleiche Schicksal des Menschen zwischen Geburt, Liebe und Tod» [69].

Diese 'Modelle von Lebensbewältigung', wie ROHRICH die sozialen Wirkungen und Ziele von Volksdichtung bezeichnet, vermittelt auch der Calypso, indem er sprachlich und performativ unterschiedliche Sinnebenen - den Alltag und das Ideal davon -inszeniert. Die in (1) beschriebene 'Ventil'-Wirkung des Calypso hat eine wichtige kathartische Funktion in der Gesellschaft. Sie entwickelte sich in den Zeiten der Kolonialherrschaft, als Carnival und Calypso ein singuläres Ausdrucksmittel einer unterprivilegierten Bevölkerungsschicht waren, und findet heute weiterhin ihren Ausdruck in den Liedern, die politische und soziale Spannungsfelder bloßlegen und der allgemeinen kritischen Auseinandersetzung zugänglich machen.

Der Calypsonian versteht sich - wie jeder Satiriker - immer als 'exemplarischer Weisheitsdichter': die Beispiele, die im Calypso in Form von satirischen Texten und 'gossip' gebracht werden, sind als pars pro toto allgemein verbindlich und psychologisch relevant für alle Rezipienten (2). Auch wenn der Calypsonian sein Thema als sehr persönliches Anliegen formuliert, steht doch eine die Gesamtgesellschaft betreffende Aussage dahinter. Sowohl sozialkritische Inhalte als auch die satirische Form des Calypso brechen dabei soziale Strukturen auf; Ziel des Calypsonian ist dabei eine Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse (3). Die soziale Handlung des Rituals (die Abgrenzung nach außen und die Verbindung nach innen) äußert sich hier in sozialer Kontrolle (Humor, 'picong' und herabsetzende Kommentare) [70].

Das in Punkt (4) angesprochene Herausstellen von Konflikten und die Stellungnahme für das 'Opfer' solcher Konflikte ist für den Calypso kennzeichnend. HILL meint hierzu:

«Corruption, appétits sexuels inhabituels, difficultés de communication entre hommes et femmes, caractéristiques supposées de groupes ethniques ou de classes sociales, sont désignés comme causes de problèmes pour la société entière ou définissant le contexte dans lequel une difficulté est rencontrée, le chanteur met à nu les points de tension structurels de la société pour un examen critique.» [71]

Der Calypsonian versteht sich als 'poor man's newspaper', oder, wie ROHLEHR meint, als 'investigative reporter', der die offizielle Version eines Vorgangs gegen den 'gossip' abwägt und alternative Versionen davon zur Verfügung stellt. Dadurch hielte er den 'spirit of popular scepticism' und das Mißtrauen der Bevölkerung in öffentliche Personen mit einem 'glänzenden Charisma' lebendig [72].

In der in (5) genannten 'conditio humana', die der Calypso sowohl mit tradierter Volksdichtung - wie Märchen, Sage und Epos - als auch mit populären Genres - wie Popmusik und satirischem Kabarett - gemeinsam hat, begründet sich sowohl seine eingangs genannte Hybridisierung als auch seine heutige Aktualität. Der Prozess der Symbolisierung, der den kollektiven Konsens sowohl voraussetzt als auch erneuert, ist nur dann möglich, wenn der rituelle Gegenstand so weit bekannt ist, daß er in konnotative sozio-kulturelle Bezüge eingeordnet werden kann. Dadurch, daß sich der Calypso heute in einem der Popmusik ähnlichen sozio-kulturellen Bezugssystem bewegt bzw. mit medial übertragbaren, formalisierten Symbolen kommuniziert, ist die Herstellung des kollektiven Konsenses auch außerhalb des Carnivalsritus möglich. Das 'Schicksal des Menschen zwischen Geburt, Liebe und Tod' ist als Mythos in allen sozialen Gruppierungen vorhanden und kommunizierbar. HILL meint in diesem Zusammenhang, daß es mit den 'tents' zu einer 'Domestizierung' und mit dem Tonträger zu einer 'Amerikanisierung' des Calypso gekommen sei [73]. Beides werde ich hier als Ergebnis eines Formalisierungsprozesses, der auf eine Erweiterung des sozio-kulturellen Bezugssystemes hin zielte bzw. zusammen mit diesem erfolgte, als sich das ritusbestimmte tradierte Volkslied zu einem medienbestimmten populären Genre entwickelte. HILL schreibt weiter:

«La 'tente' et la rue, l'afro-anglais et l'afrofrançais, ont évolué pour un temps en symbiose, jusqu' à ce que soit créé un nouvel environnement pour l'exploitation du calypso.» [74]

Das 'nouvel environnement' interpretiere ich hier einerseits als das konnotative Bezugssystem für die Konstruktion ritueller Bedeutung (also gesellschaftliche und kommunikative Gegebenheiten in Trinidad), andererseits als die Anforderungen der Musikindustrie, der Massenmedien und der neuen Technologien an ein populäres Musikgenre. Der Calypso hat als Volksdichtung und Mythos im Bezugssystem (bzw. dem Alltag) der Mediengesellschaft auch heute noch Bedeutung, weil seine sprachliche und performative Struktur und seine Inhalte geeignet sind, sich neuen Technologien und einem veränderten Lebensstil anzupassen [75].

## Calypso als Werkzeug zum kommunikativen Austausch

«Human song is a powerful culture-laden communicative medium. [...] The context of song [...] can throw light upon the personality of the singer as well as upon the type of culture milieu of which he is the product.» [76]

Das Lied als Medium - das Lied als Werkzeug - hatte und hat in allen menschlichen Gesellschaften große kommunikative Bedeutung.

Nach RÖSING läßt sich Musik nach ihrer Funktion und ihrem Darbietungsmodus in drei Arten einteilen:

«Zur Umgangsmusik (funktionale bzw. Gebrauchsmusik, also sakrale Musik ebenso wie höfische Unterhaltungs- und Repräsentationsmusik oder Feld- und Militärmusik) gesellt sich mit der Säkularisierung und dem Erstarken des Bürgertums ab etwa 1780 die Darbietungsmusik (autonome bzw. absolute Musik, Konzertsaalmusik). Beiden Musikarten läuft in unserem Jahrhundert die Übertragungsmusik zumindest quantitativ den Rang ab. Übertragungsmusik vermag Umgangs- und Darbietungsmusik durchaus in sich aufzunehmen. ihr entscheidendes Kriterium ist weniger ein inhaltliches denn ein formales.» [77]

Diese Einteilung von Musik trifft auf alle Gesellschaften zu, die sich im Laufe der letzten Jahrzehnte zu Mediengesellschaften entwickelt haben. Mit der zunehmenden Ausstattung von Haushalten mit Radio- und Fernsehgeräten bzw. Kassettenrecordern, Platten- und CD-Spielern zur Musikwiedergabe hat sich die durchschnittliche Rezeptionsdauer von Übertragungsmusik auf mehrere Stunden täglich erhöht, und man kann davon ausgehen, daß jede Person in der Mediengesellschaft einen bestimmten 'übertragungs'-musikalischen Sozialisationsprozess durchlaufen hat [78]. innerhalb der Übertragungsmusik haben sich noch weitere Funktions- und Rezeptionswandlungen ergeben, denn Musik wird in den audiovisuellen Medien nicht nur per se übertragen, sondern auch in andere Kontexte wie Werbung und musikalische Untermalung von Sendungen (bildbegleitende Musik) oder Videoclip (bildbegleitete Musik) gestellt. Übertragungsmusik ist mit der Bestimmung des gesellschaftlichen Alltags durch die Medien zu einem Bestandteil des Alltags geworden, wie RÖSING meint:

«Music, formerly a medium of the special and non-everyday, has [...] increasingly become a medium of the everyday and the taken-for-granted.» [79]

Eine solche dreistufige Entwicklung der Musik hat auch der Calypso durchlaufen. So teilt ihn HILL in 'la rue', 'la tente' und 'l'enregistrement' ein - also nach den Rezeptionsbedingungen in 'quasi-sakrale' (rituelle) Umgangsmusik, konzertante Darbietungsmusik und medial übermittelte Übertragungsmusik [80]. Im Calypso als Übertragungsmusik sind Elemente des Genres aus der Zeit enthalten, als es primär als Umgangs- und Darbietungsmusik fungierte. So finden sich beispielsweise Konstanten in Bezug auf die rituelle Kommunikation, auf musikalische Aspekte, auf Instrumentierung und Aufführungsmodalitäten, die sich über die Jahrzehnte zwar verändert und an Bedürfnisse der Rezipienten und Gegebenheiten des Marktes angepaßt haben, formal und inhaltlich jedoch gemeinsame Nenner aufweisen.

Diese gemeinsamen Nenner sind es, die die historische Grundlage für den 'Mythos Calypso' bilden. Sie ließen sich in eine mediengerechte Symbolik übersetzen und haben sich - trotz starker Wandlungen in der Gesellschaft bis heute halten können. So wie im Mythos nur solche rituellen Strukturen 'überleben', die einen Formalisierungsprozess durchlaufen können, ohne an wie auch immer gelagerter - ritueller Bedeutung zu verlieren, können auch in der populären Musik nur solche Formen von Umgangs- und Darbietungsmusik zu Übertragungsmusikgenren werden, deren Sprache und Dramatik medial übertragbar sind, die also mit ähnlichen symbolischen Strukturen kommunizieren wie die Massenmedien.

Wie oben bereits aufgezeigt wurde, basiert der Calypso auf Strukturen der rituellen Kommunikation; seine Mythosfunktion auf deren medial übertragbaren formalisierten Aspekten. Dies drückt sich in seinen Verbreitungs- und Vermarktungsformen ebenso aus wie in seiner Rolle in der Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation. Im folgenden soll dargestellt werden, wie sich solche Veränderungen auf die Kontextualisierung und Intentionalität des Calypso auswirken.

## Der Mythos Calypso in den Massenmedien

Die in den Massenmedien gemachten Kommunikationsangebote haben immer den Charakter von Mythen: sie übernehmen und verstärken formale Strukturen, drängen jedoch inhaltliche zurück, ersetzen sie durch formale oder verändern sie in ihrer Funktion. Sie geben einen bestimmten Ausschnitt des Alltags und grenzen diesen sprachlich und performativ von der Alltagskommunikation ab. Da Massenmedien immer nur einen bestimmten Ausschnitt oder einen bestimmten Blickwinkel ihres Kommunikationsgegenstandes zeigen oder sagen können, basieren sie auf ritueller Kommunikation und nutzen das Phänomen der Symbolisierung. So kann z.B. ein Zeitungsartikel nur dann informieren, wenn der Rezipient die Sprache beherrscht, in der er geschrieben wurde; die Handlung einer Fernsehsendung kann nur dann verfolgt werden, wenn der Rezipient weiß, daß es sich bei der Abfolge der Szenen um eine - einen Zusammenhang herstellende - Montage handelt. Symbolisierungsarbeit im Sinne ritueller Kommunikation kann aber nur geleistet werden, wenn die Gruppe der Teilnehmer ein kommunales Wissen hat, welches auf verschiedenen Grundlagen basieren kann [81].

BOCOCK meint hierzu:

«There are two dimensions involved in ritual occasions. There is the group itself who participate in some way in the ritual, and here participation importantly includes the appreciative audience; and there is the 'rituals' symbolic system. There are the following dimensions to the group:

- a. The nature of the social relationships of the members [...]
- b. The length of time members have known one another [...]
- c. The range of other activities the members are involved in.» [82]

Diese zwei Dimensionen finden sich nicht nur in der Kommunikationssituation des 'aesthetic ritual', sondern auch in der massenmedialen Kommunikation als *Öffentlichkeit/Zielgruppe* (die rezipierenden Teilnehmer) und der *Symbolik des Mediums* (das hier das Ritual ersetzt, indem es Mythosfunktion hat oder Mythen produziert). Sowohl im Ritual als auch im medial übertragenen Mythos ist eine wesentliche Bedingung für eine Symbolisierungsarbeit die gemeinsame Kenntnis der Teilnehmer von gesellschaftlichen Bezugspunkten (die Kontextualisierung, in der Massenmedium oder Mythos stehen) und vom inneren - z.B. logischen - Aufbau des Mediums oder Mythos (der Intentionalität, der Rhetorik, der Sinnhaftigkeit).

Je größer die kulturelle oder soziale *Homogenität* innerhalb einer Rezipientengruppe ist, desto wahrscheinlicher ist es für ein Massenmedium, sich durch Mythen verständlich zu machen und Kommunikation zu etablieren. In den Massenmedien kann eine solche Homogenität innerhalb einer Gesellschaft entweder durch einen *eingeschränkten Verbreitungsraum* hergestellt werden, oder durch die *spezifische Ausrichtung* auf eine Untergruppierung, z.B. eine subkulturelle Gruppierung oder eine typologisch determinierte Zielgruppe. Homogenität kann in den von BOCOCC angeführten Kennzeichen einer Teilnehmergruppe begründet sein - also in der Art ihrer sozialen Beziehungen, in der Dauer ihres Zusammenlebens und in ihren Aktivitäten. Dies wäre einerseits in dem o.g. eingeschränkten Verbreitungsraum der Fall, in dem ein kultureller Zusammenhang der Rezipienten des Mediums besteht. Symbolisierung kann hier durch eine allen gemeinsame Kontextualisierung erfolgen. Andererseits kann Homogenität aber auch durch eine spezifische inhaltliche oder strukturelle Ausrichtung eines Mediums bzw. eines Mythos geschaffen werden. In diesem Fall treffen von BOCOCC genannte Kennzeichen auch einzeln zu; die Symbolisierung hat die Intentionalität des Mediums (bzw. des Mythos) als Grundlage [83]. Diese 'aktive' kommunikative Rolle der Massenmedien wird auch von LIPSITZ beschrieben: «*myth-making can have important social consequences. Mass media messages do not just reflect social life, they also shape it*» [84].

Im Bereich der Musik hat diese aktive, das gesellschaftliche Leben 'formende' Rolle der Massenmedien besonders großen Einfluß, da erst durch den Einfluß von Radio und Fernsehen Musik zu Übertragungsmusik und somit zu einem Alltagsmythos geworden ist [85]. Es ist anzunehmen, daß diese Rolle besonders effektiv ist, wenn sich mehrere der homogenitätsstiftenden Faktoren der Rezipienten summieren, da der kollektive Konsens (und somit die Symbolisierung) leichter herzustellen ist. Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die Symbolisierung des Mythos Calypso, so kann man mehrere gemeinsame Merkmale feststellen, die die Teilnehmer verbinden:

(1) Trinidad ist in Bezug auf Verbreitung von Massenmedien geographisch eingeschränkt. Die Insellage Trinidads setzte der medialen Kommunikation früher enge technische Grenzen. Diese Einschränkung war zwar vor der allgemeinen Verbreitung elektronischer Medien stärker gegeben, ist aber auch heute noch vorhanden - insbes. aufgrund ökonomischer, sprachlicher und kulturhistorischer Grenzen, die u.a. durch die Insellage bedingt sind (z.B. zwischen Trinidad und dem in Sichtweite liegenden Venezuela). Zeitungen, Zeitschriften, Radio und Fernsehen werden im wesentlichen lokal produziert und konsumiert (mit Ausnahmen gerade in Bezug auf das Fernsehen, das in hohem Maße entweder Unterhaltungssendungen aus den U.S.A. übernimmt oder per Satellit aus anderen Staaten empfangen werden kann).

(2) Die heutige Zusammensetzung der Gesellschaft Trinidads hat sich von ca. Anfang des 19. Jahrhunderts bis Mitte des 20. Jahrhunderts entwickelt. Diese relativ kurze Zeitspanne sowie die geringe historische Dokumentation vor dem 19. Jahrhundert hat einen homogenisierenden Faktor zur Folge, der ähnlich der von BOCKOCK angeführten Zeitspanne der gegenseitigen Kenntnis der Rezipienten untereinander wirkt: eine überschaubare 'Spanne des Miteinanders', die im historischen Überblick mit der Entwicklung des Calypso korreliert [86]. Zu dieser Überschaubarkeit kommt hinzu, daß durch die Sklaverei die weiter zurückreichende Geschichte der ehemals aus Afrika Stammenden nahezu vollständig eliminiert wurde.

(3) Obwohl in Trinidad kulturelle und soziale Unterschiede nicht weniger ausgeprägt sind als in anderen Mediengesellschaften, existiert hier ein stark homogenisierender Faktor: der Carnival. Dieser sowohl kulturelle als auch soziale und ökonomische Faktor teilt gerade die Kommunikation in den Massenmedien in zwei Jahreszeiten (Carnival und Nicht-Carnival). Soziale Beziehungen werden im Carnival erneuert, verändert oder verfestigt; Aktivitäten sind das ganze Jahr über darauf ausgerichtet; das Zusammenleben von Menschen mit verschiedenen kulturellen Hintergründen wird durch den Carnival kanalisiert.

(4) Carnivalstraditionen, Calypso und Steelpan kommen aus Ritualen mit sehr spezifischer Ausrichtung auf die urbane Subkultur. Mit Entstehen der Massenmedien wurde diese Ausrichtung zwar weitgehend formalisiert, blieb aber gerade dadurch für die immer heterogener werdene Mediengesellschaft symbolisierbar. LIPSITZ meint hierzu:

«To be effective, myth must leave itself open to ambiguous and contradictory interpretations. [...] But because myths must address the issues that bother people, because they must speak to the hurts of history, myths can be a powerful locus of criticism and reflection. [...] Critical interpretation and dialogue can become important steps in a war of position that leads to the most powerful form of speech of all - social action rooted in historical understanding.» [87]

In einer Mediengesellschaft ist demnach ein Mythos nur dann wirkungsvoll, wenn er Kritik und Reflexion bewirkt bzw. zu Handlungen oder bestimmten Verhaltensweisen motiviert. Da der Calypso diese Merkmale in hohem Maße besitzt, ist anzunehmen, daß diese Voraussetzungen für einen 'wirksamen Mythos' in den Massenmedien operationalisiert werden. Ein Lied mit gesellschaftskommunikativen Inhalten für gesellschafts- und wirtschaftskommunikative Kontexte zu verwenden, ist naheliegend und realisierbar [88].

## Der Mythos Calypso in der Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation

Musik hat nach RÖSING zwei Wirkungsdimensionen: die *sozial-kommunikative* und die *individuell-psychologische* Dimension. Diese Faktoren beeinflussen sich zwar gegenseitig, haben aber dennoch ihre besonderen Wirkungsspektren:

«Socially moulded and adapted functions involve, principally, the spheres of religion and the sacred, of ceremony and festival, and of linguistic and quasi-linguistic communication. [...] Thus, music here is at once representative and guarantor of factors regulating order in the society in question: for the conformist, it is a ground for approval and confirmation; for the critic, an occasion for opposition and for laying the charge that music is being misused for purposes of manipulation. [...] Social/communicational functions of music bring about, through their very system - stabilising power, a heightening of the everyday into the special.» [\[89\]](#)

Hier werden Parallelen zum Ritual mit seiner spezifischen Kommunikationsweise und seiner Abgrenzung von Alltag und Nicht-Alltag deutlich. Wie RÖSING weiter meint, sind sozial-kommunikative Funktionen durch ein Gemeinsamkeitserlebnis von Musik bedingt (also typische Kennzeichen der Umgangs- oder Darbietungsmusik). Ein solches Erlebnis ist im Falle des Calypso z.B. durch die 'tent'-Situation gegeben, wo der Calypso einerseits gesellschaftsrepräsentierend als auch gesellschaftsregulierend wirkt; die Calypsonians als Kritiker oder Konformisten für bestimmte gesellschaftliche Konstrukte auftreten. Anders bestimmt RÖSING die individuell-psychologischen Wirkungen:

«Music for healing (music therapy) exploits the psychological functions of music, but so also does functional music (music in the workplace, in shops, in advertising): as indeed do all cases where, on the one hand, the means of musical production and distribution are available, and where, on the other, the unreal world of music conjures up a 'gratification' that is not provided (or is only partly provided) in social, political and economical reality.» [\[90\]](#)

Die psychologischen Funktionen - z.B. Projektion von Träumen und Wünschen, Aktivierung oder Bestätigung des Wohlfühlens, des Gefallens oder des ästhetischen Genusses - sind typische Wirkungen für funktionale Musik, die nicht unbedingt an ein gemeinsames Erleben von Musik gebunden sind. Aufgrund dessen sind auch der Übertragungsmusik primär individuell-psychologische Funktionen zuzuordnen: im Rahmen der intendierten Wirkung der Musik (durch eine bestimmte kommunikative Botschaft oder durch technische Mittel wie z.B. Hall) kann der Hörer die Musik seinen persönlichen Erfahrungen und Assoziationen entsprechend frei kontextualisieren [\[91\]](#).

Generell treffen die sozial-kommunikativen und die individuell-psychologischen Wirkungsdimensionen auch auf den Calypso zu, insbes. insofern sie durch den Darbietungsrahmen determiniert sind. So ist im 'tent' der Gemeinschaftsaspekt ausschlaggebend (z.B. gemeinsames Lachen). Wenn der Calypso hingegen als funktionale Musik in der eingangs genannten Restaurantoder Reisebürosituation erklingt, ruft er vielmehr individuelle Reaktionen wie eine bestimmte Stimulation oder Aktivierung hervor. Dabei ist jedoch zu beachten, daß mit der Verbreitung auf Tonträger sich jedoch auch das Genre an sich veränderte; strukturell paßte sich auch der Calypso der 'tents' den Anforderungen an Übertragungsmusik an (z.B. bestimmte Liedlänge oder mehr Einstudiertheit und weniger Improvisation; also Bedingungen, die der Musikindustrie entstammen). Die sozial-kommunikative Komponente des Calypso tritt mit der Formalisierung zurück; die individuell-psychologischen Momente werden betont (und damit das Genre für eine medial übertragbare Rekontextualisierung in der Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation operationalisiert).

In seiner Rolle als Vehikel für die Vermarktung von Ideen, Produkten oder Dienstleistungen hat sich eine solche Operationalisierung des Calypso bereits häufig realisiert. Calypso dient beispielsweise als Untermalung für Trailer im Fernsehen und Radiojingles, als Musik in Werbespots, als Hook-Line in Zeitungsartikeln etc. WARNER gibt ein Beispiel für die Operationalisierung:

«The Government Broadcasting Unit, for example, routinely illustrates its various programmes of information on government activities with appropriate selections from calypsoes, and several calypsonians are being invited to lecture on the art form to the schools, thus establishing quite early in the minds of the youth what the calypso is really about.» [\[92\]](#)

Das große Symbolisierungspotential des Calypso aufgrund seiner traditionell verankerten Rolle als Volksdichtung in Trinidad wird durch solche Maßnahmen zusätzlich gefestigt [\[93\]](#). Dazu tragen auch die Wettbewerbe bei, die heute als formaler Rahmen für die meisten der Carnivalsrituale und auch für den Calypso dienen und ideale Kommunikationsanlässe für Sponsoren darstellen. Sponsoring ist dabei - wie in vielen Ländern, in denen das durchschnittliche Einkommen der Menschen niedrig und die kulturelle und soziale Förderung seitens des Staates gering ist - nicht nur eine Möglichkeit für Unternehmen, unternehmenskommunikative Ziele im Hinblick auf die Absatzförderung ihrer Produkte oder Dienstleistungen zu verfolgen. Vielmehr schafft das Sponsoring überhaupt erst eine Existenzgrundlage für viele der Steelbands, Carnival- und Calypsoveranstaltungen, z.T. auch Tonträgerveröffentlichungen, da beispielsweise die Musiker ihre Instrumente nicht selbst kaufen können oder die Eintrittspreise für Veranstaltungen sonst in solche Höhen steigen würden, daß sie für den Einzelnen nicht mehr erschwinglich wären. So ist die Anzahl und Präsenz von *Präsentationssponsoren* im Zusammenhang mit dem Carnival besonders auffällig (Anzahl der Logos im Bühnenbereich bei Konzerten und Wettbewerben, Unterbrechungshäufigkeit der Fernseh- und Radioübertragungen durch Werbespots etc.). Populär ist auch der Sponsorenauftritt als *Titelsponsor* (z.B. 'Red Cross Kiddie's Carnival'). Ein Beispiel für die erfolgreiche Sponsor-Künstler-Symbiose sind die Steelbands: durch die oft bis in die 50er Jahre zurückreichende, kontinuierliche Sponsorentätigkeit sind heute die Namen der betreffenden Unternehmen völlig in die Namen der Band eingegangen und werden auch in dieser Form in den Medien und auch in der Öffentlichkeit verwendet (z.B. 'AMOCO Renegades', 'Pepsi Hummingbird Pan Groove', 'Neil & Massy Trinidad All Stars' und 'Royal Castle Cordettes') [\[94\]](#).

Sponsorship in Trinidad hat demnach zwei Besonderheiten, wie sie in der europäischen Wirtschaft nicht in dieser Form auftreten (in Europa ist Sponsorship meist nur ein Teil der Finanzierung von Veranstaltungen und es besteht gewöhnlich keine Publikum-Künstler-Sponsor-Affinität). Zum einen ist das Sponsoring in Trinidad nicht lediglich Nutzung vorhandener Projekte für Unternehmenskommunikation. Vielmehr schaffen sich Unternehmen mit den von ihnen gesponserten Wettbewerben selbst ein Forum für Kommunikation mit der Öffentlichkeit: zur Erhöhung und Stabilisierung von Bekanntheitsgrad, Sympathie und Image (PR) und für werbliche und verkaufsfördernde Maßnahmen. Zum anderen werden solcherart kreierte Foren auch für unternehmensinterne Kommunikation und Corporate Identity (CI) genutzt - so sind z.B. viele der 'panmen' im Unternehmen des Sponsors tätig; im Publikum sind Kollegen und Familienangehörige; die Publikums-Künstler-Sponsor-Affinität ist hoch. Calypso-Wettbewerbe sind heute ein fester Bestandteil des Lebens in vielen gesellschaftlichen Gruppierungen. Sowohl in Schulen und der Universität als auch von den Belegschaften von Banken und anderen Firmen werden alljährlich Calypsos (gesungen oder von Steelbands interpretiert) komponiert und einstudiert; die Wettbewerbe sind dann häufig große Incentive-Veranstaltungen, für die Giveaways gestaltet und produziert werden und die häufig als Sprungbrett für nationale Calypso-Wettbewerbe dienen (so z.B. bei Wettbewerben der Royal Bank oder der Carib Brauerei) [\[95\]](#).

Die Wettbewerbe bieten den für den Mythos und die in ihm enthaltene rituelle Kommunikation wichtigen medial übertragbaren zeremoniellen Rahmen. Sie popularisieren die 'tent'-Situation für den Rezipienten am Radio oder Fernsehgerät - die in Trinidad meist gemeinschaftlich gehört oder gesehen werden -, und lassen ihn zum Teilnehmer werden, da sie die individualpsychologischen Momente wieder in sozial-kommunikative umwandeln (z.B. die gemeinsam empfundene Spannung hinsichtlich der Entscheidung der Jury, insbesondere wenn einer der teilnehmenden Calypsonians oder Steelbandspieler derselben sozialen Gruppe angehört wie die Teilnehmer) [96]. Diese sozial-kommunikativen Elemente lassen die Wettbewerbe zu einem wichtigen Bestandteil des Mythos werden, da sie den Gemeinschaftsaspekt des Rituals darstellen, der nötig ist, um 'nach außen abzugrenzen und nach innen zu verbinden' [97].

## Kontextualisierungs- und Intentionalitätsveränderungen im Calypso

Das Gemeinsamkeitsgefühl, das der Calypso herzustellen vermag, hat demnach eine beträchtliche Entwicklung durchlaufen: war er als historischer Calypso der 'rue' noch Umgangsmusik eines gemeinschaftstestenden und -stabilisierenden Rituals, wurde er über die Darbietungsmusik in den 'tents' zu einem die politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen dieses Jahrhunderts kommentierenden 'poor man's newspaper', um schließlich heute als Übertragungsmusik im Rahmen der Unternehmenskommunikation zur Identifikation und Motivation zu dienen. Daß dies überhaupt möglich ist, verdankt er zum Teil einer generellen Einstellungsveränderung in der Gesellschaft Trinidads:

«The changes in attitude toward steelband and calypso were part of a general shift in attitude toward Trinidad's indigenous culture, rooted in the British government's realization that colonialism would not last forever and that it would be best to prepare Trinidadians (i.e., the indigenous middle class) to rule the country. This policy brought about a greater respect for things Trinidadian. About the same time, the middle class of Trinidad began to realize that, in order to lead their nation to independence and assume power afterwards, it was necessary that they appear to identify with the culture of the common people.» [98]

Dieser hier von BROWN formulierte Vorgang enthält ein wichtiges Prinzip des Mythos: durch Formalisierungsprozesse können sich Ausdrucks- und Verhaltensweisen (und auch Rituale), die vorher nur für eine bestimmte Gesellschaftsgruppierung oder für einen bestimmten Kulturkreis spezifisch waren, intrakulturell oder interkulturell verbreiten. Wenn künstlerische Ausdrucksformen (oder 'aesthetic rituals') von einer anderen Gesellschaftsschicht oder einer anderen Kultur übernommen und rekontextualisiert werden, geschieht dies einerseits aus einem bestehenden Bedürfnis nach den Mythen der entsprechenden Ausdrucksform, die in der übernehmenden Gesellschaft oder Subkultur nicht befriedigt werden können. Andererseits - oder ergänzend dazu - kann auch ein hoher 'Druck' der entsprechenden Kunstform auf eine Gesellschaft vorhanden sein - also eine häufige und intensive Konfrontation der Gesellschaft oder Gesellschaftsgruppierung mit dem 'aesthetic ritual' und der in ihm enthaltenen Symbolik. Dies ist besonders durch die massenmediale Verbreitung von Kunst gegeben: formalisierte Symbole sind durch Massenmedien kommunizierbar; kulturelle Angleichung an bestehende gesellschaftliche Bedürfnisse und Vermischungsprozesse mit bestehenden künstlerischen Ausdrucksformen werden beschleunigt [99].

Die Entwicklung des Calypso von der Umgangs- zur Übertragungsmusik wurde von beiden Phänomenen (Übernahme aus gesellschaftlichem Bedürfnis heraus bzw. durch massenmedialen Verbreitungsdruck) begleitet. Die oben von BROWN erwähnte Rekontextualisierung der ursprünglich aus der Unterschicht stammenden Musik durch die aufstrebende Mittelklasse, die den Calypso von der Straße in die 'tents' holte, ist hierbei ebenso zu nennen wie die Verwendung des Liedes in der Unternehmenskommunikation, die den Übergang in die Massenmedien einerseits ausnutzt, andererseits ermöglicht. Das 'Wir-Gefühl', das der Calypso vermittelt, blieb trotz (oder wegen) der Veränderung von Darbietungsrahmen, Inhalten und Teilnehmergruppen erhalten. So konnte der Calypso zu einem Identifikationssymbol für ganz Trinidad werden:

«Calypso, Carnival, and steelband mean different things to different social classes, As Trinidad's official culture, they provide highly visible symbols of the Trinidadian state, which are known around the world.» [100]

Formalisierung verschob das Genre intra- und interkulturell und entthob es der inhaltlichen und situativen Verwurzelung in einer bestimmten Bevölkerungsschicht [101]. Hierbei sind ähnliche Prozesse zu beobachten wie in der oben beschriebenen Einordnung der Sprache als Dialekt bzw. als Soziolekt: im Mythos sind formale Aspekte wirkungs- und funktionsambivalent und widersetzen sich nicht einer 'dehnbaren' Anpassung an die Bedürfnisse der jeweiligen Teilnehmer. Hochgradig formalisierte populäre Übertragungsmusik entspricht dem Mythenbedürfnis von Mediengesellschaften, weil sie in den unterschiedlichsten Teilnehmergruppen Gemeinschafts- und 'Wir'-Gefühle herzustellen vermag [102]. Der Calypso kann demnach Gemeinschaft unter Teilnehmern verschiedener subkultureller Gruppierungen oder sozialer Schichten herstellen. Innerhalb Trinidads sind dabei sowohl Beziehungen innerhalb einer Gruppe (Calypso als CI-Veranstaltung) als auch zwischen den Gruppen (Calypso als 'official culture') denkbar [103]. Außerhalb Trinidads entsteht 'Wir-Gefühl' bei Teilnehmern, die dem Genre eine bestimmte Bedeutung (z.B. 'Musik aus Trinidad, aus der Karibik, aus dem Urlaub, aus der Heimat' etc.) zuordnen können.

Neben diesen kognitiven Verknüpfungen spielen aber - gerade bei der interkulturellen Kontextualisierung des Calypso, in der kognitive Herangehensweisen an den Mythos durch die räumliche und/oder kulturelle Distanz nicht möglich sind - auch affektive Zuordnungen (z.B. 'rhythmisch', 'fremd', 'exotisch', 'heiß' etc.) eine große Rolle. Solche emotionalen Assoziationen werden durch Musik primär hervorgerufen und in der Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation instrumentalisiert. So beschreibt HAY Musik in der Werbung als funktionale Musik, die 'besonders zur emotionalen Produktdifferenzierung geeignet' ist [104]. Bezugnehmend auf TAUCHNITZ ordnet ihr HAY folgende Aspekte der Wirkungsorientiertheit zu:

1. *«Gegenüber einer reinen sprachlichen Werbung führt musikunterlegte Werbung zu einer unterschiedlichen und besseren Wahrnehmung des Werbemittels und zu einer positiveren Einstellung gegenüber der Werbung.»*
2. *Unterschiedliche Musik führt zu unterschiedlichen Werbemittelwahrnehmungen.*
3. *Musikunterlegte Werbung führt im Vergleich zu einer rein sprachlich vermittelten Kommunikation zu einem positiveren und prägnanteren affektiven Markeneindruck.»* [105]

Kommunikatoren wollen mit Musik eine bessere oder differenziertere Werbemittelwahrnehmung bzw. eine positivere Einstellung zur betreffenden Marke (oder Dienstleistung) bewirken, als dies mit Sprache allein möglich wäre. Übertragungsmusik ist durch ihre formalisierten Merkmale generell dazu geeignet, in den Massenmedien auf einer emotionalen Ebene Bedeutungen zu vermitteln. Für funktionale Musik im besonderen gilt hierbei, daß die (Übertragungs-)Musik so stark formalisiert ist, daß sie bestimmte Emotionen aktivieren kann. *Funktionalisierte Übertragungsmusik* wird im Idealfall in ihrer Wirkung steuerbar.

Diese Steuerbarkeit als Ziel wird auch von RÖSING beschrieben:

«The aim is that the receiver, without needing to make any intellectual effort, can be influenced in various ways and be more easily manipulated. The music serves as a coloured but not too dominant soundbackcloth, as an emotionally positive, modestly activating stimulus, diverting the listener from the problems of reality and leading to psychological equilibrium, subjective well-being and adaptive (conditioned) behaviour.» [106]

Wird der Calypso als Werbemelodie oder als Hintergrundmusik im Flugzeug verwendet, nimmt er durch fortlaufende Formalisierungsprozesse den Charakter von funktionalisierter Musik an [107]. Einerseits verliert er dabei völlig seinen Selbstzweck als Unterhaltungsmusik, da Kriterien wie Originalität der Texte, Melodien und Arrangements oder spielerische und sängerische Fertigkeiten der Musiker keine Relevanz mehr haben. Andererseits läßt sich durch die Funktionalisierung der Mythos wieder Kriterien der *Umgangsmusik* (die RÖSING oben ebenfalls als funktionale oder Gebrauchsmusik bezeichnet [108]) zuordnen: auch wenn der Darbietungsrahmen ein anderer ist, finden sich bei beiden Übereinstimmungen in der kommunikativen Rolle als zweckgerichtete Musik. Das Ziel funktionalisierter Musik ist dabei allerdings weniger ein sozial-kommunikatives denn ein individuell-psychologisches: Gefühle sollen 'polarisiert' werden. Diese pragmatische Dimension von ritueller Kommunikation kann sich nach WIEDENMANN in der *Gleichpolung oder Umpolung von Gefühlen* äußern:

«a) Rituale sollen ein vorherrschendes Gefühl oder eine dominierende Stimmung hervorrufen oder wiedererwecken [...]. Effektiv hat der Ritus hier also eine Emotionen transformierende Funktion. b) Rituale sind außerdem Prozesse, die Gefühlslagen für die Teilnehmer untereinander mitteilbar oder affizierbar machen. In dieser Hinsicht haben Rituale die Funktion einer intersubjektiven emotionalen Polarisierung. [...] Die Effektivität des Rituals bemißt sich in diesem Fall dann daran, ob es gelingt, das Erleben der Ritualteilnehmer zumindest vorübergehend z.B. auf soziale Kooperations- oder Kampfbereitschaft hin auszurichten.» [109]

Derartige Wirkungen der gefühlsmäßigen Umpolung bzw. Gleichpolung sind Hauptziele in der Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation (neben kognitiven Zielen wie z.B. Erhöhung oder Erreichung eines Bekanntheitsgrades oder Information). Dazu werden - gerade in den Massenmedien - rituelle Kommunikation und Mythen instrumentalisiert und als Auslöser und Verstärker von Assoziationen eingesetzt. Die Wirkung ist jedoch nicht unabhängig von den Vorstellungen der Teilnehmer, die mit einem bestimmten Mythos in Verbindung gebracht werden. Die 'Polarisierung' von Gefühlen durch massenmediale Kommunikation hängt hochgradig von Symbolisierungsprozessen ab, die - je nach sozio-kulturellem Umfeld der Rezipienten - sehr unterschiedlich sein können. Im Ritual sind Herkunft, Wirkung und Gebrauch der kommunizierten Symbolik, der Sinnzusammenhang und das Verhalten der Symbolanwender von Umweltsystemen und der jeweiligen Teilnehmerperspektive abhängig [110]. Solche 'Symbolisierungsbedingungen' sind gerade im interkulturellen Kommunikationszusammenhang von großer Bedeutung und machen das Funktionieren von ritueller Kommunikation - wie z.B. bei der medialen Übertragung außereuropäischer Musik in Europa - problematisch [111].

Im Mythos jedoch sind Herkunft und Gebrauch sowie der historische Zusammenhang, dem die rituelle Kommunikation ursprünglich entstammt, nicht mehr relevant. Hier wird einerseits durch die Formalisierungsprozesse Symbolik medial übertragbar und damit einer stark vergrößerten Teilnehmerschaft verständlich andererseits wird durch einen starken Verbreitungsdruck der Massenmedien die Teilnehmerschaft homogenisiert, sprich ihr wird ein kollektives Wissen vermittelt [112].

Hier nun kann der funktionalisierte Mythos einsetzen, den HAY in Bezug auf die Musik folgendermaßen charakterisiert:

«Mit verschiedenen Musiksparten werden innerhalb einer homogenen Gesellschaftsgruppe bestimmte Vorstellungen in Verbindung gebracht, die es zu nutzen gilt. Beispielsweise sind Schlager, Lieder, Marschmusik, Folklore und bekannte Motive aus der Kunstmusik gerade dadurch, daß sie allgemein bekannt sind und einer eindeutigen Sphäre angehören, geeignet intendierte Informationen zu übermitteln. Aufgrund ihrer bestimmten Ton-, Rhythmus- und Klangverbindung und aufgrund der Tatsache, daß diese Musikformen ganz bestimmte Assoziationen auslösen, sind sie zu außermusikalischen Bedeutungsträgern geworden.» [\[113\]](#)

Funktionalisierte Musik wird demnach nur dann eingesetzt, wenn ihre 'außermusikalische Bedeutung' bei den Rezipienten als bereits bekannt vorausgesetzt werden kann. In der Werbung beispielsweise sollen von der Musik Gefühle auf die beworbene Marke übertragen werden und nicht umgekehrt. Die Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation greift auf populäre, eingängige und klischeebehaftete Musik zurück, die bestimmte Emotionen in kürzester Zeit steuerbar hervorruft. Um den Calypso hier einsetzen zu können, muß ihm also ein gewisser Bekanntheitsgrad' (bzw. emotionale Kontextualisierung, die in der Zielgruppe möglichst universal ist) vorausgehen [\[114\]](#).

Dies hat sowohl interkulturell (z.B. in Nordamerika oder Europa) als auch innerhalb des Kulturkreises Trinidads seine Gültigkeit und wurde durch den internationalen 'Calypso-Boom' in den 40er bis 60er Jahren dieses Jahrhunderts begünstigt. Durch die Verbreitung in den Massenmedien wurde das ursprünglich rituellen Kontexten entstammende Genre zum Mythos formalisiert und bis hin zur Erkennungsmelodie (oder -text) funktionalisiert - um dort wieder rituelle Zwecke zu erfüllen: Emotionen zu transformieren und zu polarisieren.

## Fazit und Kommentar

Massenmedien, Mythen und Gesellschaft stehen in einer Wechselbeziehung zueinander. Mythen entstehen aufgrund eines kollektiven Konsenses in der Gesellschaft. In Mediengesellschaften wird der kollektive Konsens durch Massenmedien beeinflusst, erweitert, kanalisiert. Die Kommunikation in Massenmedien basiert auf ritueller Kommunikation, Symbolisierung und der Verwendung von Mythen. Einige dieser massenmedial übertragenen Mythen entsprechen dem Ritualbedürfnis der Mediengesellschaft und erhalten dadurch eine wichtige kommunikative Rolle des Rituals: sie verbinden eine Teilnehmergruppe nach innen und grenzen sie nach außen hin ab. Basiert der Mythos auf einem 'aesthetic ritual', also auf performativen und sprachlichen Strukturen im Bereich Kunst, Sport oder Politik, bedingen und begleiten seine Verbreitung in den Massenmedien Formalisierungsprozesse, d.h. inhaltliche Strukturen werden zugunsten formaler zurückgedrängt. Gründet sich der Mythos in der Gesellschaft - oder zumindest bei bestimmten Subkulturen innerhalb der Gesellschaft - auf einem breiten kollektiven Konsens (der durch eine Eingrenzung der Teilnehmergruppe und/oder durch hohen Verbreitungsdruck in den Medien beschleunigt wird), dann kann er funktionalisiert und im Rahmen von anderen kommunikativen Kontexten für Zwecke der Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation benutzt werden. Bei manchen Mythen (gerade bei solchen, die auf dem 'aesthetic ritual' basieren) kann eine Funktionalisierung wiederum eine Rückwirkung auf die Intentionalität und Kontextualisierung des Mythos selbst haben, wobei meist Gesetze des Marktes - wie z.B. Popularität eines Künstlers, Präsenz in den Medien, wirksame Sponsorship oder Nachfrage nach einem Kunstgenre) eine Rolle spielen können.

Solche Kontextualisierungs- und Intentionalitätsverschiebungen sind auch beim Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, dem Calypso, weit davon entfernt, abgeschlossen zu sein. Dafür ist das Genre einer viel zu starken Beeinflussung der Calypsonians von innen und stetigen gesellschaftlichen Strömungen von außen unterworfen. Anhand von Ritualisierung, Formalisierung und Funktionalisierung des Genres habe ich versucht aufzuzeigen, wie sehr der Mythos Calypso in den Massenmedien und in der von diesen Medien bestimmten Gesellschaft Trinidads - mit all ihren Widersprüchen - verankert ist. WARNER schreibt diesbezüglich:

«The calypso has had an eventful evolution and will no doubt continue to evolve, though the process might be slowed down somewhat as a result of all the attention being paid to the art form. Drastic changes will be fewer once processes become more formalized. Evolution is, in a way, assured for the simple reason that no art form can remain static and survive.» [115]

Die 'Evolution' von Musikformen funktioniert heute aufgrund marktwirtschaftlicher Selektionsmechanismen mehr denn je nach dem Prinzip 'survival of the fittest'. Läßt man 'fittest' hier für 'den Hörpräferenzen der westlichen Mediengesellschaft entsprechend' stehen, so ergeben sich Ansätze für berechtigte Kritik und auch - wie in der Literatur nicht selten zu finden ist - Lamentieren und Wehklagen. Der kulturpessimistische Vorwurf des 'Ethnozentrismus' an die Massenmedien sowie in deren Folge die 'exotische' und 'folkloristische' Entwicklung von Musik [116] entsteht meiner Ansicht nach aus der nostalgisch-romantischen Vermischung von historischer Umgangsmusik mit aktueller Übertragungsmusik. Ich halte es für dringend notwendig, die Weiterentwicklung und Aufspaltung in verschiedene - zugegebenermaßen mehr oder weniger glaubwürdige [117] - Stilrichtungen bei einer Beurteilung des massenmedialen Einflusses auf den Calypso zu berücksichtigen.

Qualitative Veränderungen des Calypso aufgrund massenmedialen Einflusses werden vielfach bemängelt. Nach der Ansicht des Calypsonian und Kaisoca-Stars David RUDDER paßt sich der Calypso jedoch qualitativ stets an Gegebenheiten in der Gesellschaft Trinidads an: wenn es dem Land finanziell gut geht, wie beispielweise während und nach dem Öl-Boom (1975), sind auch die Calypsos 'light', währenddessen die Lieder in krisen- und spannungsreichen Zeiten wie heute wieder 'serious' werden [118]. Das Problem der Qualitätsminderung (was in Bezug auf den Calypso besonders textliche Aspekte wie Mangel an satirischer Schärfe, Humor, Aktualität o.ä. betrifft) aufgrund 'äußerer Zwänge' ist dabei nicht neu: WARNER meint im Zusammenhang mit der 'Independence Calypso Competition', die außerhalb der Carnivalssaison stattfand und die ein Teil der Feierlichkeiten zur Unabhängigkeit Trinidads 1962 darstellte:

«There is usually a problem, of course, when an artist is forced to compose or create on invitation and not in response to spontaneous inspiration and it very often manifests itself in mediocrity or platitude.» [119]

Die Notwendigkeit, zeitlich abgestimmt auf die Carnivalssaison aktuelle und originelle Lieder zu produzieren, ist bereits eine große Herausforderung für den Calypsonian. Viele der Calypsonians haben mit den Anforderungen des Marktes, ständig neue, technisch und inhaltlich hochwertige Tonträger zu liefern und damit auch möglichst außerhalb der Carnivalssaison noch in den Medien präsent zu sein, große Probleme. So stellt auch ROHLEHR das Dilemma von Calypsonians in ihrer Position als Kritiker und Geschäftsmann heraus:

«The major challenge that has confronted calypsonians since that time [the late fifties, A.S.], has been one of remaining relevant to and rooted in what remains of their community, while meeting the conditions and seeking the rewards of the marketplace.» [120]

Solchen Herausforderungen stellen sich viele Calypsomusiker Trinidads dergestalt, daß sie zusätzlich zum Calypso der 'tents' populäre Tanz- und Discomusik machen, die zwar musikalisch auf dem Calypso basiert - wie Soca, Kaisoca, Rapso oder Binghi - mit der sie aber nicht in den Calypso-Wettbewerben auftreten.

Eurozentristische Vorstellungen von Authentizität tauchen dann auf, wenn außereuropäische *Popmusik* beurteilt werden soll. Ein traditionelles Volkslied ist akzeptabel, sobald es jedoch in massenmedialen Kontexten steht und Formalisierungs- und Kommerzialisierungsprozesse es zum Popsong gemacht haben, hat die 'westliche Gesellschaft' Probleme damit - uneingedenk dessen, daß Popmusik heute im globalen Medienkontext gesehen werden und sich auch in einem solchen verkaufen muß. Es wird übersehen, daß Übertragungsmusik überall auf der Welt zumeist in urbanen Kontexten - modernen Großstädten entsteht. Unter dem starken Einfluß der Massenmedien auf den Alltag wird traditionelle Musik in schneller Folge modifiziert, neuen gesellschaftlichen Verhältnissen und individuellen Bedürfnissen angepaßt. Im Zuge des westlichen Hegemonialkonzeptes der Massenmedien werden traditionelle Musikstile formalisiert, mit anderen Stilen gemischt und eventuell noch bestehenden Umgangs- oder Darbietungskontexten entrissen - die Weiterentwicklung des Calypso zum Soca, Rapso und Kaisoca ist hierbei ebenso zu nennen wie z.B. die Entwicklung des Dancehall in Jamaica oder des Zouk der französischen Antillen [121].

Solche Entwicklungen werden häufig ungenau bearbeitet. SCHREINER beispielsweise übersieht sie, wenn er musikalische Veränderungen als 'an Dilettantismus grenzende Anpassung des Calypso an den internationalen Musikgeschmack' bezeichnet und am 1979er Carnival bemängelt:

«Man kann nicht umhin, mit Bedauern feststellen zu müssen, daß nun auch viele Calypso-Sänger sich mehr und mehr dem allgemeinen Popmusikgeschmack Nordamerikas und Europas anpassen. In den Calypso-Zelten (jetzt sogar in Hallen wie dem Queenspark Savannah verlegt) hörte man im Karneval 1979 schon viele Songs im eintönigen Disco-Rhythmus, deren Qualität weder durch originelle Texte noch durch Interpretationskünste in irgendeiner Weise wenigstens aufgewertet wurde» [122].

Was SCHREINER hier beschreibt, halte ich nicht für die Merkmale eines 'schlechten' Calypso, sondern eindeutig für Kennzeichen des Soca, der tanzbaren Disco-Variante des Calypso, die in den siebziger Jahren entstand und deren Hauptziel es ist, die Rezipienten zum 'Jump up' und zum Tanzen zu animieren. Der Soca ist heute die Musik, die die Carnivalsumzüge begleitet; und klang der 'roadmarch' Ende der sechziger Jahre noch wie ein Calypso, ist er heute stets ein Soca. Er hat spezifische Teilnehmerkreise (meist Jugendliche), eigene 'Soca-Monarch'-Wettbewerbe und wird in Trinidad nach ganz anderen Kriterien bewertet als der Calypso. Soca ist als musikalisches Genre vom Calypso der 'tents' ebenso zu trennen wie außerhalb Trinidads produzierte kommerzielle Musik, die Touristen und Rezipienten der Werbung in Europa und Amerika als 'Calypso' angeboten wird. Solange diese Trennung innerhalb des Kulturkreises Trinidads geleistet wird, entbehren Vorwürfe des generellen 'Exotisierens' und 'Folklorisierens' einer Grundlage in der Realität.

Populäre Musik hat in einer divergenten Mediengesellschaft eine konvergente Rolle: sie führt Subkulturen zusammen, übernimmt die Katharsisfunktionen des Rituals und liefert medial übertragbare Mythen, die dem Ritualbedürfnis von modernen Gesellschaften entsprechen. Ein wichtiges - wenn nicht das wichtigste - Merkmal ist dabei der *orale Modus*, der einerseits dem Ausdrucksbedürfnis von nicht-insitutionalisierten Gruppierungen besonders entspricht, andererseits hauptsächlich Ausdrucksform in den elektronischen Medien ist (abgesehen von Einblendungen von Schriftzügen im Fernsehen).

BROWN/FISKE stellen dies folgendermaßen dar:

«Oral culture in a mass, literate society is embedded in the social experiences of the subordinate: Literacy is a centralizing force that bears the power of the dominant. Talk or gossip for those within subordinate subcultures is a way of articulating their needs, their subcultural identities, and their values in a way that resists or evades the structures of domination and subordination. [...] The oral mode with its emphasis on equal participation, on discontinuities and interruptions, on the concrete present, on the non-hierarchical, on its denial of closure - is a mode that suits a resistive community of interest.» [\[123\]](#)

Der orale Modus umgeht demnach Herrschaftsstrukturen und wird 'Werkzeug zum kommunikativen Austausch' für 'subordinate subcultures'. Durch den Carnival erhalten subkulturelle Gruppierungen alljährlich ein Forum, um sich in diesem Modus verbal und non-verbal auszudrücken, den Zusammenhalt zu testen und zu definieren - Soca und Calypso ist dabei mit der 'mas' und den Steelbands die wichtigste Ausdrucksform. Die Tendenz zur oralen Kultur - von der schriftlichen Kultur weg - wird mit der allgemeinen Verbreitung der elektronischen Massenmedien (insbes. des Fernsehens) verstärkt, ebenso die Tendenz, Information mit Unterhaltung zu mischen [\[124\]](#).

Demnach liegen die Calypsonians mit ihrem tradierten Lied voll und ganz im Trend. Die verschiedenen Zeichen, die darauf hin deuten, daß das Genre nach wie vor große Popularität besitzt, sind nicht zu übersehen: Calypsonians sind heute angesehene und hochgebildete Männer und Frauen, ihr Lied wird als nationales Kulturgut angesehen, die Steelpan, die mit dem Calypso eng verbunden und in gleichem Geiste entstanden ist, ist heute das offizielle Nationalinstrument Trinidads. Calypsoveranstaltungen werden zur internen und externen Unternehmenskommunikation benutzt; Motivationsveranstaltungen in Form von Calypsowettbewerben finden in vielen größeren Firmen statt, die auch häufig Sponsorships für Calypso, Soca und Steelband anbieten. Die Lager der Puristen und der Reformer sind geteilt - jährlich werden Stimmen laut, daß mit dem diesjährigen Calypso der qualitative Tiefstand erreicht wäre, doch andererseits wird in der Presse darauf hingewiesen, daß der Calypso qualitativ so hochwertig wäre, daß er sogar viele ausländische Calypsonians, Instrumentalisten und Stimmer für Steelpan anzöge [\[125\]](#).

Der Calypso als populäres Lied, nationales Kulturgut Trinidads, Wurzel von vielen Musikstilen, Inspiration für Musiker weltweit ist meiner Ansicht nach weit davon entfernt, ein 'Relikt vergangener Zeiten' zu sein, wie SCHREINER meint [\[126\]](#). Ich möchte diese Arbeit daher mit einem Zitat von Lise WINER beschließen, das ich programmatisch für alle populäre europäische und außereuropäische Musik verstehe:

«Topical songs were/are used to entertain to educate, to communicate and to attack social and political inequities. [...] From rhetorical style to grammar and word choice, the language of calypso reflects its social and cultural milieu. [...] As long as there are calypsonians with something to say, [...] the lyrics will move with the society and the people who speak, shape and sing them.» [\[127\]](#)

---

## Endnoten

1. Einige Wörter sind aus Gründen der sprachlichen Authentizität in der englischen oder 'trinidadian' Originalfassung belassen. Ein Glossar befindet sich im Anhang.
2. Ich unterscheide hier bewußt zwischen traditionell und populär und nicht zwischen traditionell und modern, da ich in meinen Ausführungen europäisch geprägte Vorstellungen von 'modern' und nicht modern, also 'traditionell' möglichst ausschließen möchte. Den Calypso, um den es sich dabei als Untersuchungsgegenstand dreht, möchte ich hier als Hybriden aus traditionellem Volkslied und Popsong verstanden wissen (im Laufe der Untersuchung werde ich noch genauer darlegen, wie ich zu dieser Charakterisierung komme).
3. Postman, Neil. «*Wir amüsieren uns zu Tode*», New York 1985 (S. Fischer Verlag), S.18.
4. Manuel, Peter. «*Popular Music of the Non-Western World*», New York, USA 1988 (Oxford University Press), S. 17.
5. Vgl. Warner, Keith Q. «*The Trinidad Calypso. A Study of the Calypso as Oral Literature*», London 1982 (Heinemann), S. 7.
6. Ebd., S. 9.
7. Ebd., S. 10.
8. Vgl. Bukow, Wolf-Dietrich. «*Ritual und Fetisch in fortgeschrittenen Industriegesellschaften - Formen kultureller Kommunikation*», Frankfurt am Main 1984 (dipa), S. 43.
9. Ebd., S. 33.
10. Ebd., S. 47.
11. Diese kathartische Funktion hatte die Carnivalsmaskerade für alle Teilnehmer. So beschreibt BROWN den Carnival vor der Emanzipation: «Some white women, however, dressed in the colorful costumes of their mulatto maids [...] The mulatto maid character allowed white women to assume temporarily the identity of the mistresses their husbands found so alluring.» (vgl. Brown, Ernest D. «*Carnival, Calypso and Steelband in Trinidad*», in: *The Black Perspective in Music*, Vol.18, No.1 + 2, 1990, S. 84).
12. Vgl. BROWN, op.cit. S. 85; CROWLEY (V/1959): *Toward a Definition Part I+II*, S. 61; SCHREINER, *Musica Latina*, S. 345; Donald R. HILL, *Eléments africains*, S. 178; Errol HILL bezeichnet den 'belair' als Vorgänger des Calypso, den 'kalinda'-Gesang hingegen als Vorläufer des heutigen 'roadmarch', *On the Origin*, S. 365.
13. Vgl. Bukow, Wolf-Dietrich. «*Ritual und Fetisch in fortgeschrittenen Industriegesellschaften - Formen kultureller Kommunikation*», Frankfurt am Main 1984 (dipa), S. 19.
14. Ebd., S. 28.
15. Brown, Ernest D. «*Carnival, Calypso and Steelband in Trinidad*», in: *The Black Perspective in Music*, Vol.18, No.1 + 2, 1990, S. 87.
16. Schreiner, Claus. «*Musica Latina*», Frankfurt/M. 1988 (Fischer Verlag), S 352; zur Presse Hill, Errol. «*On the Origin of the Term Calypso*», in: *Ethnomusicology*, Vol.XI Nr. 3, Sep. 1967, S. 363; Warner, Keith Q. «*The Trinidad Calypso. A Study of the Calypso as Oral Literature*», London 1982 (Heinemann), S 60.
17. Brown, Ernest D. «*Carnival, Calypso and Steelband in Trinidad*», in: *The Black Perspective in Music*, Vol.18, No.1 + 2, 1990, S. 89.

18. Vgl. Bukow, Wolf-Dietrich. «*Ritual und Fetisch in fortgeschrittenen Industriegesellschaften - Formen kultureller Kommunikation*», Frankfurt am Main 1984 (dipa), S. 61.
19. Ebd.
20. Vgl. Bukow, Wolf-Dietrich. «*Ritual und Fetisch in fortgeschrittenen Industriegesellschaften - Formen kultureller Kommunikation*», Frankfurt am Main 1984 (dipa), S. 29.
21. Brown, Ernest D. «*Carnival, Calypso and Steelband in Trinidad*», in: *The Black Perspective in Music*, Vol.18, No.1 + 2, 1990, S. 88.
22. Elder, Jacob D. «*Color, Music and Conflict. A Study of Aggression in Trinidad with Reference to the Role of Traditional Music*», in: *Ethnomusicology*, Vol.VIII Nr. 2, Mai 1964, S. 133.
23. Brown, Ernest D. «*Carnival, Calypso and Steelband in Trinidad*», in: *The Black Perspective in Music*, Vol.18, No.1 + 2, 1990, S. 91.
24. Ebd.
25. Ebd.
26. Phänomene der Formalisierung durch mediale Übertragung (und in deren Folge eine Akzeptanz der Musik über rituelle und sozio-kulturelle Kontexte hinaus) kann man an anderen populären 'schwarzen' Musikgenres der Neuen Welt - wie Jazz und Rap - ebenfalls beobachten.
27. Vgl. Brown, Ernest D. «*Carnival, Calypso and Steelband in Trinidad*», in: *The Black Perspective in Music*, Vol.18, No.1 + 2, 1990, S. 93.
28. Vgl. Barthes, Roland. «*Mythen des Alltags*», Frankfurt am Main 1957 (Suhrkamp), S. 92f.
29. Vgl. Bukow, Wolf-Dietrich. «*Ritual und Fetisch in fortgeschrittenen Industriegesellschaften - Formen kultureller Kommunikation*», Frankfurt am Main 1984 (dipa), S. 44 und S. 63f.
30. Edmund R. Leach, *Ritual*, S. 523.
31. Die Begriffe 'rituell' (sich auf den Ritus beziehend) und 'ritualisiert' (sich auf das Ritual beziehend) werden in der Literatur häufig gleichbedeutend benutzt. Ich verwende im folgenden durchgehend den Begriff 'rituelle Kommunikation' wie PAUL (Paul, Ingwer. «*Rituelle Kommunikation - Sprachliche Verfahren zur Konstitution ritueller Bedeutung und zur Organisation des Rituals*», Tübingen 1990 (Gunter Narr)) und WIEDENMANN (Wiedenmann, Rainer E. «*Ritual und Sinntransformation - Ein Beitrag zur Semiotiksoziokultureller Interpenetrationsprozesse*», Berlin 1991 (Duncker & Humblot)) und bezeichne damit die Kommunikation, die einerseits in Ritualen entsteht, andererseits durch die Rituale vollzogen wird (Knuf, Joachim/Schmitz, H.Walter: «*Ritualisierte Kommunikation und Sozialstruktur*», Hamburg 1980 (Helmut Buske) bezeichnen den Ritualvollzug hingegen als 'ritualisierte Kommunikation'; vgl. *Ritualisierte Kommunikation und Sozialstruktur*, S. 5). 'Ritual' bezeichnet dabei im Sinne WIEDENMANN'S Ritus und Zeremonie (nach WIEDENMANN, ebd. S. 17).
32. Ich lehne mich hier an BUKOW an, der meint: «Gerade bei den Ritualen werden sodann Interaktionsmedien favorisiert, die [...] im Kontext des Alltagslebens direkt kaum Verwendung finden. Rituale bedienen sich ausdrücklich unüblicher Interaktionsmedien. [...] Viele der Interaktionsmedien, die im Ritual eingesetzt werden, sind gerade dazu geeignet, die im konventionellen Alltagsleben üblichen normalen Interaktionsmedien zu konterkarieren.» (Vgl. Bukow, Wolf-Dietrich. «*Ritual und Fetisch in fortgeschrittenen Industriegesellschaften - Formen kultureller Kommunikation*», Frankfurt am Main 1984 (dipa), S. 45)
33. Vgl. Bocoock, Robert. «*Ritual in Industrial Society*», London 1974 (George Allen & Unwin Ltd), S. 149.
34. Ebd., S. 166f.

35. Ebd., S. 150.
36. Vgl. Rösing, Helmut. «*Musik und Massenmedien*», in: Hrsg. Bruhn/Oerter/Rösing: «Musikpsychologie», München, Wien, Baltimore 1985 (Urban & Schwarzenberg), S. 297.
37. Rein musikalische Apekte spielen im gesellschaftskritischen Lied zwar auch eine Rolle (z.B. Rhythmus, Lautstärke, Rolle der Gitarre in der Punk- und Rockmusik), sollen hier aber nicht Gegenstand der Untersuchung sein.
38. Diese Einteilung leite ich aus Ausführungen von PAUL (1990) und WIEDENMANN (1991) ab (Paul, Ingwer. «*Rituelle Kommunikation - Sprachliche Verfahren zur Konstitution ritueller Bedeutung und zur Organisation des Rituals*», Tübingen 1990 (Gunter Narr) und Wiedenmann, Rainer E. «*Ritual und Sinntransformation - Ein Beitrag zur Semiotiksoziokultureller Interpenetrationsprozesse*», Berlin 1991 (Duncker & Humblot)).
39. Vgl. Warner, Keith Q. «*The Trinidad Calypso. A Study of the Calypso as Oral Literature*», London 1982 (Heinemann), S. 32, siehe auch Glossar.
40. ROBERTS meint zwar: «The terms 'broken English' and 'bad English' are prejudiced terms, without foundation or support in historical linguistics generally, and they have no place in serious and objective considerations about West indian language», aber ich halte es vom kommunikations-wissenschaftlichen Standpunkt aus für wichtig, diese Diskussion in die Betrachtung des Calypso miteinzubeziehen, da hier Veränderungen der Kontextualisierung und Intentionalität der Sprache deutlich werden.
41. Hill, Erroll. «*On the Origin of the Term Calypso*», in: *Ethnomusicology*, Vol.XI Nr. 3, Sep. 1967, S. 363.
42. Brown, Ernest D. «*Carnival, Calypso and Steelband in Trinidad*», in: *The Black Perspective in Music*, Vol.18, No.1 + 2, 1990, S. 87.
43. Vgl. Warner, Keith Q. «*The Trinidad Calypso. A Study of the Calypso as Oral Literature*», London 1982 (Heinemann), S. 30.
44. Ebd., S. 59.
45. Dies konnte sich auch zu seinen persönlichen Ungunsten auswirken. So schreibt z.B. WARNER über die Calypsonians Beginner und Atila: «Competitions were held island-wide and judges were often outstanding members of the budding middle class. Beginner further recalls a competition in 1927 in which he was up against Atila. He won, at first, but later saw the first prize given to Atila. The reason given was that Beginner had used a word in his calypso that was not English but patois.» (vgl. Warner, Keith Q. «*The Trinidad Calypso. A Study of the Calypso as Oral Literature*», London 1982 (Heinemann), S. 16).
46. Ebd., S. 43f.
47. Das Call-and-Response-Schema ist heute besonders für den Soca typisch und basiert auf westafrikanischen Liedtraditionen, die bereits von den 'shatwels' in den 'kalinda'-Liedern benutzt wurden (vgl. Warner, Keith Q. «*The Trinidad Calypso. A Study of the Calypso as Oral Literature*», London 1982 (Heinemann), S. 32; Hill, Donald R. «*Eléments africains, français, anglais et américains dans le calypso de Trinidad*», in: *Les Musiques Guadeloupeennes*, Paris 1988, S. 187; CROWLEY (V/1959): S. 62; Schreiner, Claus. «*Musica Latina*», Frankfurt/M. 1988 (Fischer Verlag), S. 348). Mehr zur Versstruktur bei Meyer, Andreas. «*Der traditionelle Calypso auf Trinidad*», Beiträge zur Ethnomusikologie, Hamburg 1991 (Verlag Karl Dieter Wagner), S. 37 ff; und bei WARNER, op.cit. S. 29 ff. In dieser Arbeit soll darauf nicht näher eingegangen werden, da linguistische Aspekte für die hier interessierenden Kommunikationszusammenhänge nur marginal sind.

48. Die von FEINÄUGLE beschriebenen Techniken wie Gegenüberstellung (z.B. Montage, Paradoxon), Vertauschung (Wortspiele), Verzerrung (Karikatur) und Ersetzung (Metapher, Ironie, Doppelsinn) sind hierbei Basistechniken der Calypsonians, ebenso der charakteristische 'Todesstoß' am Ende des Stückes, der dem Calypso ja so oft eine gänzlich andere Wendung gibt (vgl. Feinäugle, Norbert. «*Satirische Texte*», Stuttgart 1976 (Reclam), S. 132f; und Warner, Keith Q. «*The Trinidad Calypso. A Study of the Calypso as Oral Literature*», London 1982 (Heinemann), S. 39).
49. Vgl. Bukow, Wolf-Dietrich. «*Ritual und Fetisch in fortgeschrittenen Industriegesellschaften - Formen kultureller Kommunikation*», Frankfurt am Main 1984 (dipa), S. 60. BUKOW meint an anderer Stelle: «Das Ritual [umgibt sich] mit dem Schein einer besonderen, ja anderen Wirklichkeit. Tatsächlich spielt es jedoch nur die verbotenen Elemente, die ungewöhnlichen Aspekte des Alltags usw. aus, um sich besser zur Geltung bringen zu können. Die Konstruktion des Rituals zielt also niemals auf die Errichtung einer anderen Wirklichkeit. [...] Das Ritual interpretiert keine andere Wirklichkeit, sondern unterstreicht gerade die eine gültige Wirklichkeit.» (ebd.S. 46).
50. Vgl. Wiedenmann, Rainer E. «*Ritual und Sinntransformation - Ein Beitrag zur Semiotiksoziokultureller Interpenetrationsprozesse*», Berlin 1991 (Duncker & Humblot), S. 289.
51. Durch die Symbolisierung kann der Rezipient auch den 'wahren' Inhalt eines Calypso dechiffrieren, der sich meist von dem vordergründig Dargestellten durch die satirische Brechung unterscheidet. PAUL schreibt: «Symbole sind quasi das Medium, die Modalität, in dem sich die inhaltliche Seite ritueller Kommunikation konzentriert.» (vgl. Paul, Ingwer. «*Ritueller Kommunikation - Sprachliche Verfahren zur Konstitution ritueller Bedeutung und zur Organisation des Rituals*», Tübingen 1990 (Gunter Narr), S. 34).
52. Vgl. Paul, Ingwer. «*Ritueller Kommunikation - Sprachliche Verfahren zur Konstitution ritueller Bedeutung und zur Organisation des Rituals*», Tübingen 1990 (Gunter Narr), S. 45, WIEDENMANN bezeichnet poetische Sprache, die in der rituellen Kommunikation als rhetorisches Mittel eingesetzt wird, als 'Restricted Code', den er versteht als «Code, der wie eine Variable fungiert und variable Sprechgewohnheiten von Sprechgemeinschaften (z.B. Soziolekte oder situativ unterschiedene Sprechweisen) bezeichnet. [...] Der RC [Restricted Code], zu dem rituelle Kommunikationsformen zählen, bildet das Rückrad einer eher segmentär strukturierten Sozialorganisation mit Selbsten, die sich von ihrer sozialen Position aus definieren und denen ein hiervon abgelöstes Ich kein Problem ist.» (vgl. Wiedenmann, Rainer E. «*Ritual und Sinntransformation - Ein Beitrag zur Semiotiksoziokultureller Interpenetrationsprozesse*», Berlin 1991 (Duncker & Humblot), S. 118/S. 120; Schreibfehler zitiert) In einer in viele Subkulturen aufgeteilten Mediengesellschaft geschieht die Selbstdefinition des Calypsonian von einer 'sozialen Position' aus; das 'hier von abgelöste Ich' ist in seiner Rolle als Satiriker symbolisch gemeint.
53. Nach Paul, Ingwer. «*Ritueller Kommunikation - Sprachliche Verfahren zur Konstitution ritueller Bedeutung und zur Organisation des Rituals*», Tübingen 1990 (Gunter Narr), S. 45.
54. So schreibt BOCOCK: «Man is a symbol-producing animal; he can set up systems of meaning in terms of which to experience his life. [...] Models of man which do not take this capacity seriously into account will be seen to be faulty, especially in the way they handle, or fail to handle, the part played by ritual action in human society, including modern, industrial societies.» (vgl. Bocoock, Robert. «*Ritual in Industrial Society*», London 1974 (George Allen & Unwin Ltd), S. 22 f).
55. Vgl. Lévi-Strauss, Claude. «*Myth and Meaning*», New York 1978 (Schocken Books), S. 45.
56. Vgl. auch BOCOCK, der schreibt: «Here is where history has to be combined with the non-historical: man's basic symbols. To understand some ritual actions it is necessary to allow understanding to develop on two levels: one level within historical time, and the other in a more timeless way.» (vgl. Bocoock, Robert. «*Ritual in Industrial Society*», London 1974 (George Allen & Unwin Ltd), S. 177).
57. Vgl. Knuf, Joachim/Schmitz, H.Walter. «*Ritualisierte Kommunikation und Sozialstruktur*», Hamburg 1980 (Helmut Buske), S. 51 (Hervorhebungen von den Autoren).

58. Der Autor führt als weitere Beispiele für Performativität religiöse, bestimmte ideologisch geprägte, politische und militärische Zeremonien an (vgl. Bocoock, Robert. «*Ritual in Industrial Society*», London 1974 (George Allen & Unwin Ltd), S. 21).
59. Diese Konstellation ist auch in der Rezeption von Massenmedien gegeben, wobei ein Sprecher/ Autor/ Kamerawinkel etc. einer Publikumsgruppe etwas mitteilt, dessen Sinn die Gruppe auto-kommunikativ produziert.
60. Dies läßt sich auch an anderen populären Musikgenres beobachten. z.B. an Rock- und Popkonzerten, bei denen 'Lightshow', 'Vorgruppe zum Anheizen' des Publikums und Betreten der Bühne durch den Rock-oder Popstar als Letzter der Gruppe zur medial übertragbaren dramatischen Rahmenhandlung gehören. ↑
61. Vgl. Warner, Keith Q. «*The Trinidad Calypso. A Study of the Calypso as Oral Literature*», London 1982 (Heinemann), S. 12.
62. Ebd., S. 38.
63. Vgl. Paul, Ingwer. «*Rituelle Kommunikation - Sprachliche Verfahren zur Konstitution ritueller Bedeutung und zur Organisation des Rituals*», Tübingen 1990 (Gunter Narr), S. 43.
64. ebd. S. 46. PAUL schreibt wörtlich: «[...] ein kollektives Wissen und die Bereitschaft der Gemeinschaft, dieses kollektive Wissen durch öffentliche Akzeptanz zu kanonisieren».
65. Vgl. hierzu PAUL: «Im Ritual gibt es keine Distanz zwischen Bühne und Publikum, sondern die repräsentierte Wirklichkeit ist erfahrbar, weil sie mit den Handlungen aller Beteiligten kontingent ist.» (vgl. Paul, Ingwer. «*Rituelle Kommunikation - Sprachliche Verfahren zur Konstitution ritueller Bedeutung und zur Organisation des Rituals*», Tübingen 1990 (Gunter Narr), S. 31) RÖSING spricht von einem 'Darbietungsritual' im Konzertsaal und meint: «Hier [bei audiovisuellen Medien, A.S.] kommen durchaus auch Aufführungsort und Interpreten ins Bild. Allerdings ist der Blickpunkt eingeschränkt, begrenzt auf das, was die Kamera gerade ins Bild rückt. Umgangs- und Darbietungsmusik werden so zumindest eines Teils ihres informativen Gehalts beraubt, und auf keinen Fall ist eine Direktheit des Erlebens mit Interaktionsmöglichkeiten zwischen Ausführenden und Rezipienten gegeben.» (vgl. RÖSING (1988): S.296).
66. Vgl. Bocoock, Robert. «*Ritual in Industrial Society*», London 1974 (George Allen & Unwin Ltd), S. 180/S. 182.
67. BOCOOCK schreibt zur visuellen Komponente der Performativität: «The use of the body, together with visual and aural symbols, places rituals at the centre of attention if our concern is with the split in our culture between the body and the mind; the non-rational and the over-rational.» (vgl. Bocoock, Robert. «*Ritual in Industrial Society*», London 1974 (George Allen & Unwin Ltd), S. 30).
68. Im Mythos sind Wirkung und Mittel, Funktion und Struktur aufgrund des Formalisierungsprozesses zwar nicht mehr trennbar, wohl aber in der rituellen Kommunikation (die ein Teilaspekt des Mythos ist).
69. Vgl. Röhrich, Lutz. «*Sage und Märchen - Erzählforschung heute*», Freiburg im Breisgau 1976 (Herder), S. 11 ff.
70. WIEDENMANN spricht in diesem Zusammenhang von der «Außengrenze, die Menschen zwischen sich und der Außenwelt errichten», und dem «Ausmaß an Kontrolle, die die Gruppe intern auf ihre Mitglieder ausübt», und bezeichnet damit die soziale Kontrolle, die insbes. über den 'Restricted Code' in der rituellen Kommunikation ausgeübt wird (vgl. Wiedenmann, Rainer E. «*Ritual und Sinntransformation - Ein Beitrag zur Semiotiksoziokultureller Interpenetrationsprozesse*», Berlin 1991 (Duncker & Humblot), S. 122 f). Nach ROHLEHR hat auch in der traditionellen Rolle des Künstlers in Westafrika rituelle Kommunikation diese Wirkung (vgl. ROHLEHR, Anmerkung 72).
71. Vgl. Hill, Donald R. «*Éléments africains, français, anglais et américains dans le calypso de Trinidad*», in: Les Musiques Guadeloupeennes, Paris 1988, S. 192.

72. Vgl. ROHLEHR, op.cit. S. 13. Besonders im politischen Calypso hat diese Wirkung oft unmittelbare Folgen. ROHLEHR schreibt hierzu: «While it is impossible to measure what impact political calypsoes had on people's consciousness, it is certain that their importance had been recognized. They receive very little airplay; the managers of radio stations are unofficial censors who, apprehensive of dangers which may occur to their jobs on government controlled media, are careful not to transmit to the public any but the safest sort of opinion.» (ebd. S. 12).
73. Vgl. Hill, Donald R. «*Eléments africains, français, anglais et américains dans le calypso de Trinidad*», in: Les Musiques Guadeloupeennes, Paris 1988, S. 192.
74. Ebd., S. 193.
75. Ich beziehe mich hier auf HILL, der schreibt: «Il reste à voir comment les Trinidiens, peut-être comme les Jamacains l'ont fait avec leur forme 'hi-tech' de reggae, appelé dub, vont afro-créoliser cette nouvelle technologie et le nouveau style de vie qu'elle apporte.» (ebd. S. 193) Die nahe- liegendste gedankliche Verbindung ist wohl hier die Entwicklung des Soca, den ich aber nur als Teil der Entwicklungen, die aus dem Calypso durch Formalisierungsprozesse entstanden sind, ansehe.
76. Elder, Jacob D. «*The Male/ Female Conflict in Calypso*», in: Caribbean Quaderly, Vol.14 Nr.3, Jamaica 1968, S. 23.
77. Vgl. RÖSING (1988): S. 293.
78. RÖSING gibt die technisch ausgestatteten Haushalte der westlichen Hemisphäre mit über 90% an, die Musikrezeption von Jugendlichen und Erwachsenen in der Bundesrepublik mit durchschnittlich drei Stunden täglich (Angaben von 1983, höhere Zahlen für 1994 sind zu erwarten). (vgl. RÖSING (1988): S. 293 und Rösing, Helmut. «*Listening behaviour and musical preferences in the age of transmitted music*», in: Popular Music Vol. 4, S. 119 - 149, Cambridge, GB 1984 (Cambridge University Press) S. 123)
79. Vgl. Rösing, Helmut. «*Listening behaviour and musical preferences in the age of transmitted music*», in: Popular Music Vol. 4, S. 119 - 149, Cambridge, GB 1984 (Cambridge University Press) S. 122.
80. Vgl. Hill, Donald R. «*Eléments africains, français, anglais et américains dans le calypso de Trinidad*», in: Les Musiques Guadeloupeennes, Paris 1988, S. 193. Da sich die medial bestimmten Gesellschaftsstrukturen in Trinidad später (und auch rascher) als in Europa oder Nordamerika entwickelt haben, ist jedoch die zeitliche Einordnung anders: der historische Calypso (also vor der Industrialisierung) ist von ca. 1830 - 1900 anzusetzen, den Calypso in den 'tents' (also vor den Medien) von ca. 1900 bis 1940, und der Calypso auf Tonträgern ab ca. 1950.
81. 'Teilnehmer' bezeichnet im folgenden die Teilnehmer am Kommunikationsprozess eines massen- medial übertragenen Mythos, die ihm in durch Symbolisierung Sinn verleihen kann. Ich beziehe mich dabei auf PAUL, der in Bezug auf die 'Versöhnungszeremonie von Bitburg 1985' die Fernseh- zuschauer als Teilnehmer einer individuellen Sinngebungsleistung' miteinbezieht. (vgl. Paul, Ingwer. «*Rituelle Kommunikation - Sprachliche Verfahren zur Konstitution ritueller Bedeutung und zur Organisation des Rituals*», Tübingen 1990 (Gunter Narr), S. 22)
82. Vgl. Bocock, Robert. «*Ritual in Industrial Society*», London 1974 (George Allen & Unwin Ltd), S. 59.
83. Intentionalisierte Symbolisierung durch Massenmedien steht seit jeher auch im Zentrum der Me- dienkritik. So meint z.B. LIPSITZ unter Berufung auf Walter Benjamin und die Frankfurter Schule: «The mass media construct audiences as market segments and consumption commurlities, thereby inhibiting other forms of collective identity [...] They have concentrated on the manipula- tive powers of electronic mass communications as they attempt to shape audiences into pliable and receptive consumers and citizens.» (vgl. Lipsitz, George. «*A World of Confusion: Music Video as Modern Myth*», in: One, Two, Three, Four - A Rock'n'Roll Quarterly No. 5, Los Angeles 1987, S. 50 - 60 (Strong Sounding Press), S. 55).

84. Ebd., S. 50, Hervorhebungen von mir.
85. Mit Musik assoziierte Begriffe wie Rock', Hiphop' oder,Pop' bezeichnen beispielsweise Mythen, die sich auf nahezu alle Bereiche des sozialen Lebens von Jugendlichen in Mediengesellschaften erstrecken. Mythen machen es möglich, daß sie Symbolisierung erbringen können, ohne daß sie sich notwendigerweise persönlich kennen oder ein gemeinsames Aktivitätsspektrum haben.
86. Ich definiere diese Zeitspanne aus der Etablierung des Plantagenwirtschaftssystems (zahlreiche Ansiedlung von Afrikanern) über die zahlenmäßig große Zuwanderung von Indern bis hin zum Entstehen der heutigen Form der Mediengesellschaft. Die heutige Gesellschaft setzt sich folgendermaßen zusammen: ca. 40 % aus Afrika Stammende, ca. 40 % aus Indien Stammende, ca. 18% deren Mischungen und ca. 2 % aus Europa und Asien Stammende und andere. Zahlen von 1990 (vgl. Central Statistical Office, Statistical Pocket Digest, 1992).
87. Vgl. Lipsitz, George. «*A World of Confusion: Music Video as Modern Myth*», in: One, Two, Three, Four - A Rock'n'Roll Quarterly No. 5, Los Angeles 1987, S. 50 - 60 (Strong Sounding Press), S. 60.
88. Im weiteren Sinne trifft dies auch für alle Volksdichtung zu. Gerade Märchen, Sagen und auch Kinderlieder haben ein solch großes Potential für Symbolisierung, daß sie immer wieder für werbliche oder andere kommunikative Ziele verwendet werden.
89. Rösing, Helmut. «*Listening behaviour and musical preferences in the age of transmitted music*», in: Popular Music Vol. 4, S. 119 - 149, Cambridge, GB 1984 (Cambridge University Press), S. 123f.
90. Ebd., S. 124.
91. Die Assoziationsfreiheit des Hörers ist dabei an Rahmenbedingungen der Medierigesellschaft mit ihrer Tendenz zur Individualisierung gebunden. RÖSING meint hierzu: «The levelling-out of functions in the social/communicational sphere brings about a shift in the balance of functions, with a greater stress on those in the individual/psychological sphere.» (ebd. S. 125). 🌱
92. Vgl. Warner, Keith Q. «*The Trinidad Calypso. A Study of the Calypso as Oral Literature*», London 1982 (Heinemann), S. 141.
93. Inwieweit er tatsächlich in z.B. der werblichen Kommunikation in Presse, Hörfunk und Fernsehen benutzt wird, wäre Gegenstand einer eigenständigen empirischen Studie. im Rahmen dieser Arbeit sollen nur die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen für eine solche - vermutete oder potentielle - Verwendung aufgezeigt werden.
94. Dahinter stehen als Sponsoren die AMOCO Trinidad Oil Company, Pepsi Cola, die Privat-holding Neil & Massy und die Fast-Food-Kette Royal Castle. In den Steelbands sind aber nur wenige der 'panmen' professionell; oft erstreckt sich die Sponsorship nur auf finanzielle Unterstützung bei der Beschaffung von Steelpans, Zubehör, einheitlichen T-Shirts für die Auftritte etc.
95. Das Konzept des gesponserten Wettbewerbes erstreckt sich auch auf andere künstlerische Aktivitäten, so auf die Steelbandmusik und auf die weihnachtliche Parang-Musik (vgl. Malm, Krister. «*The Parang of Trinidad. A Case of Transformation Through Explanation*», in: Anthropologiska Studies, Stockholm 1978, S.45f).
96. MALM schreibt über die ersten Live-Parang-Sendungen im Radio: «Die Parang-Sendungen waren ein sofortiger Erfolg. Sie zogen große Zuschauermengen an. Endlich konnten die Leute Parang im Radio hören und als Krönung hatten sie noch die Spannung eines Wettbewerbes, an dem vielleicht eine Gruppe ihrer eigenen Nachbarschaft teilnahm.» (ebd. S. 45) Heute hat sich diese Involviertheit des Medienpublikums noch verstärkt, da durch die verstärkte Sponsorenschaft nahezu jede Familie in Trinidad an Calypso, Steelband, Parang, Tassa-Drumming oder anderen in Wettbewerben veranstalteten Musikereignissen in irgendeiner Form beteiligt ist.

97. BOCOCK schreibt hierzu: «One of the crucial features of some rituals is the expression of community and community support in those areas of industrial society where such community identity exists.» (vgl. Bocoock, Robert. «*Ritual in Industrial Society*», London 1974 (George Allen & Unwin Ltd), S. 56) Auf solche Gemeinschaftsaspekte bauen natürlich auch CI-Veranstaltungen in ihrer Zielsetzung auf, eine 'community identity' zu kommunizieren.
98. Vgl. Brown, Ernest D. «*Carnival, Calypso and Steelband in Trinidad*», in: *The Black Perspective in Music*, Vol.18, No.1 + 2, 1990, S. 81 - 100, auch in: *Insight Guide «Trinidad & Tobago»*, S. 229 - 248, Singapore 1988 (APA Publications Ltd.), S. 94.
99. Heute ist dies besonders im Bereich der Jugendkultur von Bedeutung: durch die Massenmedien sind eine globale Vernetzung der jugendlichen Subkulturen in Mediengesellschaften gegeben und rasante Akkulturations- und Synkretismusprozesse zu beobachten, die nicht zuletzt aus dem generell starken identifikationsbedürfnis von Jugendlichen entstehen, das in der Übernahme von Mythen als 'expression of community and community support' - besonders im Bereich populäre amerikanische Musik - resultiert.
100. Vgl. Brown, Ernest D. «*Carnival, Calypso and Steelband in Trinidad*», in: *The Black Perspective in Music*, Vol.18, No.1 + 2, 1990, S. 81 - 100, auch in: *Insight Guide «Trinidad & Tobago»*, S. 229 - 248, Singapore 1988 (APA Publications Ltd.), S. 98.
101. Dies soll nicht heißen, daß verschiedene Gruppierungen der Subkultur nicht immer noch unterschiedliche Einstellungen zum Calypso haben können. So erwähnt z.B. MYERS die Meinung von indischstämmigen Einwohnern Trinidads: «Felicity villagers are almost unarlimous in their preference for indian music - any Indian music - over local African forms or Western music. Calypso, the most renowned song of the West Indies, is not popular in Felice.» (vgl. Myers, Helen. «*Indian, East Indian and West Indian Music in Felicity, Trinidad*», in: Hrsg. Blum, S., Bohlman, P., Neuman, D.: «*Ethnomusicology and Modern Music History*», Urbaria u. Chicago, USA 1991 (University of Illinois Press), S. 236).
102. Einfluß darauf hat auch die Tatsache, daß Übertragungsmusik zeit- und ortsunabhängig den Rezeptionsgewohnheiten in Mediengesellschaften entspricht, die BOCOCK als 'individualised form, in a very internal mode' beschreibt (vgl. Bocoock, Robert. «*Ritual in Industrial Society*», London 1974 (George Allen & Unwin Ltd), S. 58). Individualität und Gemeinsamkeitsbedürfnis sind in modernen Gesellschaften gleichermaßen vorhanden und erfordern die 'Dehnbarkeit' des Mythos. Interessant ist in diesem Zusammenhang das Verhältnis von 'Gesellschaft' und 'Gemeinschaft' nach BOCOCK (bezugnehmend auf SCHNORE): «in Gemeinschaft, they [the individuals, A.S.] remain essentially united in spite of all separating factors, whereas in Gesellschaft, they are essentially separated in spite of all uniting factors.» (ebd. S. 57, Hervorhebungen vom Autor).
103. So dient z.B. der Steelbandwettbewerb 'Panorama', in dem alljährlich neue Calypso- und Socastücke gespielt werden, einerseits als 'lautstarkes' Test- und Verstärkungsritual von Subkultur und nachbarschaftsbedingten Gemeinschaften, andererseits aber auch als ein alle sozialen Gruppen umfassendes und auf der internationalen Bühne repräsentierendes Kulturereignis (wie auch andere medial übertragene Rituale, wie sportliche oder politische Ereignisse).
104. Vgl. Hay, Werner. «*Musik und Werbung - Funktion der Musik in der Werbung*» in: Hrsg. Moser, Rolf/Scheuermann, Andreas: «*Handbuch der Musikwirtschaft*», Starnberg und München 1992 (Josef Keller) S. 265. Nach HAY ist funktoriale bzw. funktionelle Musik völlig an den Zweck entäußerte Musik, die ihren Wert «nur noch im Hinblick auf die Funktion, die sie erfüllen soll», erhält. Sie wird «mit einer ganz bestimmten Absicht produziert» und hat «Funktionen zu erfüllen, die vorwiegend im außermusikalischen Bereich liegen». Als Beispiele nennt HAY Musik in der Werbung sowie in öffentlichen Räumen (Flugzeugen, Kaufhäusern etc.) (ebd. S. 264).
105. Ebd., S. 265.
106. Vgl. Rösing, Helmut. «*Listening behaviour and musical preferences in the age of transmitted music*», in: *Popular Music* Vol. 4, S. 119 - 149, Cambridge, GB 1984 (Cambridge University Press), S. 139.

107. So setzt z.B. die Fluglinie British West Indian international Airlines (BWIA) funktionalisierte Calypsomusik während des 'Boardings' ein.
108. Vgl. Anmerkung 71.
109. Ebd., S. 223, Hervorhebungen vom Autor.
110. Ich beziehe mich hierbei auf WIEDENMANN/ECO (vgl. Wiedenmann, Rainer E. «*Ritual und Sinntransformation - Ein Beitrag zur Semiotiksoziokultureller Interpenetrationsprozesse*», Berlin 1991 (Duncker & Humblot), S. 222 f).
111. NAUMANN schreibt hierzu: «Ein unterscheidendes Kennzeichen der außereuropäischen Musik ist ihre besonders enge Verwobenheit mit dem sozio-kulturellen Kontext. Ohne Kenntnis der religiösen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und künstlerischen Traditionen bleibt Wesentliches der außereuropäischen Musik unerhell. Das Verstehen ihres Sinnes [...] wird dem Publikum verstellt durch die in der Regel fehlenden Sprachkenntnisse.» (vgl. Naumann, Peter: «*Probleme der Vermittlung außereuropäischer Musik in den Medien*», in: Hrsg. Rösing, Helmut: «Symposium Musik und Massenmedien», München/Salzburg 1977 (Katzbichler), S. 88).
112. In Mediengesellschaften bildet die Basis für ein kollektives Wissen beim interkulturellen Transfer von Mythen meist eine jahrzehntelange Information und Verbreitung des Mythos durch die Massenmedien (beispielsweise für Mythen der Populärkultur der USA, die wahrscheinlich weltweit symbolisierbar sind - Jazz, Coca Cola, Marilyn Monroe etc.).
113. Vgl. Hay, Werner. «*Musik und Werbung - Funktion der Musik in der Werbung*» in: Hrsg. Moser, Rolf/Scheuermann, Andreas: «Handbuch der Musikwirtschaft», Starnberg und München 1992 (Josef Keller) S. 269f.
114. Die Verwendung von bestimmter Musik in den Medien (insbes. Fernsehen und Film) kann auch der Popularität zumindest zeitweise vorausgehen. Beispiele wie Kate Yanis Lied 'Bacardi Feeling', das aus einem Werbespot direkt in die Hitparaden gelangte, oder der temporäre Zydeco-Boom nach dem Erfolg des Kinofilms 'The Big Easy' sind dabei allerdings weniger Beispiele für die Umkehrung der Bedingung, daß ein Mythos erst hinreichend etabliert sein muß, um funktionalisierbar zu sein, sondern eher für massenmedial induzierte Modeerscheinungen. Auch der Calypso in der 'Bacardi'-Werbung setzte eine emotionale Verknüpfung von z.B. 'Steelband-Sonne-Karibik-Wohlfühlen' beim Rezipienten voraus und etablierte sie nicht.
115. Vgl. Warner, Keith Q. «*The Trinidad Calypso. A Study of the Calypso as Oral Literature*», London 1982 (Heinemann), S. 25f.
116. Vgl. Naumann, Peter. «*Probleme der Vermittlung außereuropäischer Musik in den Medien*», in: Hrsg. Rösing, Helmut: «Symposium Musik und Massenmedien», München/Salzburg 1977 (Katzbichler), S. 86f; Schreiner, Claus: «*Musica Latina*», Frankfurt/M. 1988 (Fischer Verlag), S. 350f.
117. So meint CROWLEY: «The final type is that composed more or less in the calypso manner by a commercial composer outside the West Indies, and designed for British and American ears. These so-called 'calypsos' [...] can be detected by their easy comprehensibility, false accent, and lack of specific local references.» (vgl. Crowley, Daniel J. «*Toward a Definition of Calypso*», in: Recorded Folk Music - A Review of British and Foreign Folk Music No.2, Nov./Dez. 1959, S. 5).
118. Vgl. Rudder, David. «*Kaiso*», London/Port of Spain 1990 (New Beacon Books), S. 21.
119. Vgl. Warner, Keith Q. «*The Trinidad Calypso. A Study of the Calypso as Oral Literature*», London 1982 (Heinemann), S. 74.
120. Vgl. Rohlehr, Gordon. «*Calypso and Society in pre-independence Trinidad*», Port of Spain 1990 (Rohlehr), S. 534.
121. Vgl. MALM, op.cit. S. 150f.

122. Vgl. Schreiner, Claus. «*Musica Latina*», Frankfurt/M. 1988 (Fischer Verlag), S. 350.
123. Vgl. Brown, Mary Ellen/ Fiske, John. «*Romancing the Rock- Romance and Representation in Popular Music Videos*», in: One, Two, Three, Four - A Rock'n'Roll Quarterly No. 5, Los Angeles 1987 (Strong Sounding Press), S. 73.
124. Ich beziehe mich hier auf Neil Postmans Ausführungen zur Fernsehkultur und Infotainment in «Wir amüsieren uns zu Tode» (1985).
125. Im Carnival 1994 erschienen mehrere Zeitungsartikel mit diesem Tenor, von denen mir einige vorliegen: über Kelly Bolduc, Trompeterin aus Boston für diese Carnivalssaison in Machel Montanos Band 'Xtatik' (vgl. BADAL, Showtime 23.1.1994, S. 6 und Showtime 30.1.1994 S. 9; BLOOD, Startime 26.1.1994, S. 29); Chako, Calypsonian aus Mannheim (vgl. LYNDERSAY, Trinidad Express Carrlival Magazine 1994, S. 39; SHEPPARD, Showtime 18.1.1994, S. 31; GORDON, Showtime 23.1.94, S. 1 f); und Werner Egger, Steelpanstimmer und -Spieler aus der Schweiz (vgl. JODHAN, Showtime 30.1.1994, S. 9). (siehe [Presseverzeichnis](#))
126. Vgl. Schreiner, Claus. «*Musica Latina*», Frankfurt/M. 1988 (Fischer Verlag), S. 351.
127. Vgl. Winer, Lise. «*Socio-cultural Change and the Language of Calypso*», in: Nieuwe West-Indische Gids, Vol.60 Nr.3 & 4, Utrecht 1986, S. 82/S. 146.

---

## Glossar

**Band:** Gruppierung innerhalb der Carnivals-Paraden. Heutige Kriterien: Thema, von einem Designer in Kostüme (Mas) umgesetzt - ein oder mehrere Socabands begleiten die Band auf dem Umzug - die Bands basieren auf einer Gruppierung eines bestimmten sozio-kulturellen Umfeldes.

**Calypsonian:** Verfasser und Interpret von Calypso-Texten, im Gegensatz zum Calypso-Singer, der fremde Calypsos interpretiert.

**Calypso-Tent:** wörtl. Calypso-Zelt. Nicht eigentlich ein Zelt, sondern ein Veranstaltungsort für Calypsokonzerte und -wettbewerbe, meistens eine größerer Saal mit Bestuhlung, der außerhalb der Carnivalssaison für andere Zwecke genutzt wird.

**Cambulé:** (von frz. 'cannes brulées'), im 19. Jahrhundert veranstalteter Umzug der afrikanischstämmigen Trinidadians, siehe auch 'shatwels'.

**Carnival:** Karneval, die Tage vor 'lent', der Fastenzeit. Die Carnivalssaison ist heute die Zeit zwischen Weihnachten und Aschermittwoch, die angesichts der aufwendigen Vorbereitungen für die drei Hauptcarnivalstage heute schon im November beginnt.

**Extempo-Calypso:** moderne Form des 'picong'. Calypsonians singen, oft als direkten Schlagabtausch, Calypsos mit aus dem Stehgreif improvisierten Texten.

**Fatigue:** (von frz. 'fatiguer', ermüden) siehe 'picong'.

**Heckling:** siehe 'picong'.

**Jouvert:** (von frz. jour ouvert) Nacht von Sonntag auf Montag im Carnival. Die Carnivalstage heißen in Trinidad: Dimanche Gras (Sonntag), Carnival Monday (Montag), und Mardi Gras (Dienstag) sowie Ash Wednesday (Aschermittwoch).

**Kaisoca:** (aus 'trinidadian kaiso' und 'soca') Populäre Liedform, die die tanzbare Rhythmik des Soca mit den kritischen Inhalten des Calypso mischt. Hauptvertreter ist heute David Rudder.

**Kalinda:** auch 'calenda', ritualisierter Stockkampf der afrikanischstämmigen Trinidadians, im 19. Jahrhundert während der 'cambulé'-Prozessionen ausgeführt.

**Mas:** kurz für 'masquerade', Karnevals Kostüme, die in Trinidad oft meterhohe phantasievolle Gebilde sind und wie der Calypso in Wettbewerben prämiert werden.

**Pan:** gehämmerte Ölfaßdeckel, die in verschiedenen gestimmte Sektoren aufgeteilt und mit einem, mit Gummiband umwickelten Spielstock geschlagen verschiedene Töne produzieren. Heute das Nationalinstrument Trinidads.

**Panman:** Steelpan-Spieler.

**Picong:** (von frz. 'piquant') provozierende oder beleidigend-witzige Bemerkungen, die Halbwahrheiten oder Lügen enthalten, um eine Reaktion des Betroffenen bzw. die Belustigung des Publikums zu erzielen (auch 'heckling' oder 'fatigue' genannt). Auch ein direkter, improvisierter Schlagabtausch zweier oder mehrerer extemporierender Calypsonians, heute Extempo-Calypso.

**Rapso:** Variante aus Socarhythmen und Rap.

**Roadmarch:** erfolgreiches Lied oder Lieder, das/die beim Karnevalsumzug gespielt wird/werden. Heute wird meist ein Soca aufgrund seiner Popularität gewählt.

**Shatwel:** (von frz. 'chanterelle') auch 'chantuel' oder 'chantwell' genannt. Im 19. Jahrhundert Anführer und Vorsänger der Bands, die erst im Rahmen der Emanzipationstags-Feiern Anfang August, später während des Carnivals Umzüge veranstalteten und rituelle Stockkämpfe, 'kalinda' oder 'calenda' genannt, durchführten. Die shatwels, sangen dabei Lieder im Ruf-und-Antwort-Schema, in denen sie die eigenen Kämpfer anfeuerten und die Gegner beleidigten und provozierten.

**Soca:** (aus den Worten Soul und Calypso zusammengesetzt) in den siebziger Jahren entstandene, tanzbare, auf Bass und Rhythmus basierende Entwicklung des Calypso, die heute neben Dub und Hip-hop zur Jugendkultur Trinidads gehört und besonders im Carnival auf den Straßen und im Radio zu hören ist.

**Steelpan:** siehe 'pan'.

**Steelband:** Orchester aus Steelpans und metallenen Percussionsinstrumenten.

**Tambo-Bamboo:** traditionelle Percussions-Kapelle, deren Instrumente aus aufgespaltenen Bambusstämmen bestehen, die rhythmisch auf dem Boden aufgestampft werden.

**Tassa:** indische Trommel.

**trinidadian:** der Sprache oder dem Lande Trinidads zugehörig.

**Trinidadian:** eine Person aus Trinidad oder Sprache Trinidads

## Literatur

Abrahams, R./Baumann, R. «*Ranges of Festival Behavior*», in: Hrsg. Babcock, B.: «*The Reversible World: Symbolic Inversion of Art and Society*», S. 193-208, Ithaka & London 1978 (Cornell University Press).

Ahyong, Sewya Eleore. «*Soca Fever! Change in the Calypso Music Tradition of Trinidad & Tobago 1970-80*», M.A. Indiana University, 1981.

Alexander, Bobby C. «*Victor Turner Revisited - Ritual as Social Change*», Atlanta, Georgia 1991 (Scholars Press).

Bader, Stasa. «*Worte wie Feuer - Dancehall, Reggae und Raggamuffin*», Mannheim 1992 (Buchverlag Michael Schwinn).

Barthes, Roland. «*Mythen des Alltags*», Frankfurt am Main 1957 (Suhrkamp).

Bergman, Billy. «*Soca*», in: «*Reggae and Latin Pop: Hot Sauces*», New York 1985 (Quarto).

Bocock, Robert. «*Ritual in Industrial Society*», London 1974 (George Allen & Unwin Ltd).

Brown, Ernest D. «*Carnival, Calypso and Steelband in Trinidad*», in: *The Black Perspective in Music*, Vol. 18, No. 1 + 2, 1990, S. 81 - 100, auch in: *Insight Guide «Trinidad & Tobago*», S. 229 - 248, Singapore 1988 (APA Publications Ltd.).

Brown, Mary Ellen/ Fiske, John. «*Romancing the Rock- Romance and Representation in Popular Music Videos*», in: *One, Two, Three, Four - A Rock'n'Roll Quarterly* No. 5, Los Angeles 1987, S. 61 - 73 (Strong Sounding Press).

Bukow, Wolf-Dietrich. «*Ritual und Fetisch in fortgeschrittenen Industriegesellschaften - Formen kultureller Kommunikation*», Frankfurt am Main 1984 (dipa).

Central Statistical Office. «*Statistical Pocket Digest 1992*», Office of the Prime Minister of the Republic of Trinidad & Tobago, Port-of-Spain, Trinidad 1993 (Central Statistical Printing Unit).

Cowley, John. «*Cultural 'Fusions': Aspects of British West Indian Music in the USA and in Great Britain 1918 - 51*», in: *Pop Music*, Bd. 5, Cambridge 1985.

Crowley, Daniel J. «*Toward a Definition of Calypso Part I+II*», in: *Ethnomusicology*, Vol. 111 Nr.2, Mai 1959, S. 57 - 65, Nr. 3, Sep. 1959, S. 117 - 124.

Ders. «*Toward a Definition of Calypso*», in: *Recorded Folk Music - A Review of British and Foreign Folk Music* No.2, Nov./Dez. 1959, S. 1 - 5.

Ders. «*Folk Etymology and earliest documented usage of Calypso*», in: *Ethnomusicology*, Vol. X Nr. 1, Jan. 1966, S. 81/82.

Duru, Philippe. «*Artistes africains, sponsoring et publicité*», in: Hrsg, Centre d'Information du Rock/Zone Franche: «*Sans Visa - Le guide des musiques vivantes de l'espace francophone*», Paris 1991 (CIR) S. 329.

Elder, Jacob D. «*Color, Music and Conflict. A Study of Aggression in Trinidad with Reference to the Role of Traditional Music*», in: *Ethnomusicology*, Vol.VIII Nr. 2, Mai 1964, S. 128 - 136.

Ders. «*Evolution of the Traditional Calypso of Trinidad & Tobago. A Socio-Historical Analysis of Song-Change*», Ph.D. University of Pennsylvania, 1966.

Ders. «*The Male/Female Conflict in Calypso*», in: *Caribbean Quarterly*, Vol. 14 Nr. 3, Jamaica 1968, S. 23 - 41.

- Feinäugle, Norbert. «*Satirische Texte*», Stuttgart 1976 (Reclam).
- Goodwin, Andrew. «*Dancing in the Distraction Factory*», Minneapolis, USA 1987 (University of Minnesota Press).
- Hay, Werner. «*Musik und Werbung - Funktion der Musik in der Werbung*».
- Ders. «*Sponsoring*» beide in: Hrsg. Moser, Rolf/Scheuermann, Andreas: «Handbuch der Musikwirtschaft», Starnberg und München 1992 (Josef Keller) S. 263 - 285.
- Haydon, Geoffrey/Marks, Dennis (Hrsg.). «*Schwarze Rhythmen - Von den Ursprüngen der afro-amerikanischen Musik zu Jazz und Pop*», München 1986 (Knaur).
- Hill, Donald R. «*Eléments africains, français, anglais et américains dans le calypso de Trinidad*», in: Les Musiques Guadeloupeennes, Paris 1988, S. 175 - 194.
- Hill, Erroll. «*On the Origin of the Term Calypso*», in: Ethnomusicology, Vol. XI Nr. 3, Sep. 1967, S. 359 - 367.
- Ders. «*Calypso and War*», in: Bim, Vol. 18 Nr. 70, Barbados 1986, S. 69 - 91.
- Howell, Augustus Clemens. «*The Historical Development of Calypso in Trinidad & Tobago*», M.A. The American University, 1980.
- Hustwitt, Mark. «*Videoclip, Musikvideo*», in: Hrsg. Bruhn/Oerter/Rösing: «Musikpsychologie», München, Wien, Baltimore 1985 (Urban & Schwarzenberg).
- Knuf, Joachim/Schmitz, H. Walter. «*Ritualisierte Kommunikation und Sozialstruktur*», Hamburg 1980 (Helmut Buske).
- Kotler, Philip. «*Marketing Management - Analysis, Planning, Implementation and Control*», Englewood Cliffs, N.J. 1988 (Prentice Hall).
- Lévi-Strauss, Claude. «*Myth and Meaning*», New York 1978 (Schocken Books).
- Lewin, Olive. «*Calypso*», in: Hrsg. Sadie, Stanley: «The New Grove Dictionary of Music and Musicians»-Bd. 3, S. 634 - 635, London 1980 (Macmillan Publishers Ltd.).
- Lipsitz, George. «*A World of Confusion: Music Video as Modern Myth*», in: One, Two, Three, Four - A Rock'n'Roll Quarterly No. 5, Los Angeles 1987, S. 50 - 60 (Strong Sounding Press).
- Loeber, Hans-Georg. «*Persönlichkeit und Kultur auf Trinidad - Ein Vergleich zwischen Afrikanern und Indern*», Saarbrücken 1976 (SSIP-Schriften).
- Malm, Krister. «*The Parang of Trinidad. A Case of Transformation Through Explanation*», in: Anthropologiska Studies, Stockholm 1978, S. 42 - 49.
- Manuel, Peter. «*Popular Music of the Non-Western World*», New York, USA 1988 (Oxford University Press).
- Meyer, Andreas. «*Der traditionelle Calypso auf Trinidad*», Beiträge zur Ethnomusikologie, Hamburg 1991 (Verlag Karl Dieter Wagner).
- Mindermann, Erhard. «*Kultursponsoring.- ein effektives Kommunikationsinstrument für Unternehmen*», in: «Handbuch Kultur-Management: die Kunst, Kultur zu ermöglichen», Stuttgart 1992 (Josef Raabe).
- Myers, Helen. «*The Process of Change in Trinidadian East Indian Music*», in: Journal of the Indian Musicological Society Vol. 9/3, Sep. 1978, SA 1 - 16.

Dies. «*Trinidad & Tobago* », in: Hrsg. Stanley Sadie: «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», Bd. 19, S. 146 - 150, London 1980 (Macmillan Publishers Ltd.).

Dies. «*Indian, East Indian and West Indian Music in Felicity, Trinidad*», in: Hrsg. Blum, S., Bohlman, P., Neuman, D.: «*Ethnomusicology and Modern Music History*», Urbana u. Chicago, USA 1991 (University of Illinois Press).

Naumann, Peter. «*Probleme der Vermittlung außereuropäischer Musik in den Medien*», in: Hrsg. Rösing, Helmut: «*Symposium Musik und Massenmedien*», München/Salzburg 1977 (Katzbichler).

Ottley, Rudolph. «*Women in Calypso*», Arima, Trinidad 1992.

Paul, Ingwer. «*Rituelle Kommunikation - Sprachliche Verfahren zur Konstitution ritueller Bedeutung und zur Organisation des Rituals*», Tübingen 1990 (Gunter Narr).

Pearse, Andrew. «*Aspects of change in Caribbean Folk Music*», in: *International Folk Music Journal* S. 29 - 36.

Postman, Neil. «*Wir amüsieren uns zu Tode*», New York 1985 (S. Fischer Verlag).

Quevedo, Raymond (Attila the Hun). «*Attilas Kaiso. A Short History Of Trinidad Calypso*», St. Augustine, Trinidad & Tobago, University of the West Indies, Dep. of Extra Mural Studies 1983.

Roberts, Peter A. «*West Indians and their language*», Cambridge, UK 1988 (Cambridge University Press).

Röhrich, Lutz. «*Sage und Märchen - Erzählforschung heute*», Freiburg im Breisgau 1976 (Herder).

Rohlehr, Gordon. «*Man talking to Man*», in: *Caribbean Quarterly*, Vol. 31 Nr. 2, Jamaica 1985, S. 1 - 13.

Ders. «*Calypso and Society in pre-independence Trinidad*», Port of Spain 1990 (Rohlehr).

Rösing, Helmut. «*Zur Rezeption technisch vermittelter Musik. Psychologische, ästhetische und musikalisch-funktionsbezogene Aspekte*», in: Hrsg. Schmidt, H.-Chr.: «*Musik in den Massenmedien, Rundfunk und Fernsehen* », S. 44 - 63, Mainz 1976 (Schott).

Ders. «*Music in Advertising*», in: Hrsg. Horn, David, Tagg, Philip: «*Popular Music Perspectives*», S. 41 - 51, Göteborg/Exeter 1982.

Ders. «*Listening behaviour and musical preferences in the age of transmitted music*», in: *Popular Music* Vol. 4, S. 119 - 149, Cambridge, GB 1984 (Cambridge University Press).

Ders. «*Musik und Massenmedien*», in: Hrsg. Bruhn/Oerter/Rösing: «*Musikpsychologie*», S. 293 - 301, München, Wien, Baltimore 1985 (Urban & Schwarzenberg).

Rudder, David. «*Kaiso*», London/Port of Spain 1990 (New Beacon Books).

Schreiner, Claus. «*Musica Latina*», Frankfurt/M. 1988 (Fischer Verlag).

Struempfle, Stephen. «*The Steelband Movement in Trinidad & Tobago. Music, Politics and National Identity in a New World Society*», University of Pennsylvania, UAAI 1992.

Sweeney, Philip. «*The Virgin Directory of World Music*», New York 1991 (Henry Holt).

Thomas, J.J. «*The Theory and Practice of Creole Grammar*», London & Port-of-Spain 1969 (New Beacon Books Ltd.).

Toop, David. «*Rap Attack 2 - African Rap to Global Hip Hop*», London 1991 (Serpent's Tail).

Warner, Keith Q. «*The Trinidad Calypso. A Study of the Calypso as Oral Literature*», London 1982 (Heinemann).

Wiedenmann, Rainer E. «*Ritual und Sinnttransformation - Ein Beitrag zur Semiotiksoziokultureller Interpenetrationsprozesse*», Berlin 1991 (Duncker & Humblot).

Winer, Lise. «*Socio-cultural Change and the Language of Calypso*», in: Nieuwe West-Indische Gids, Vol. 60 Nr.3 & 4, Utrecht 1986.

---

## Presse- und Filmverzeichnis

Adonijah (1994): «*'Ragga', 'Ragga' on Spektakula run - RPB and Mac 'mashing up' Trinidad*», in: Daily Nation, 27.1.1994, S. 19 (Bridgetown).

Badal, Rhonda E. (1994): «*Hype and Happening Machel Montano*», in: Showtime v. 23.1.1994, S. 6.

«*Intermittent Winer Machel Montano*», in: Showtime v. 30.1.1994, S. 6 und 32 (Port-of-Spain).

Blood, Peter Ray (1994): «*Soca and Bingi fly high with Kisskidee*»;

«*Calypso Spektakula is the Caricom Tent*» beide in: Startime, 19.1.1994, S. 5 (Port-of-Spain).

«*Xtatik is big in da dance*», in: Startime v. 26.1.1994, S. 29 (Port-of-Spain).

elo (1993): «*Der Karneval reicht nicht mehr- Vier Festivals im Jahr sollen Touristen nach Trinidad und Tobago locken*», in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 17.6.1993, Reiseblatt-Beilage S. R4 (Frankfurt).

Gordon, Patrick (1994): «*German, Binghi, 'blow away' Sparrow*», in: Showtime v. 23.1.1994, S. 1 und 25 (Port-of-Spain).

Hutchinson, Linda (1993):«*T&T carnival gets heated over body movements*», in: Caribbean Times v. 16.2.1993, S. 10 (London).

Jodhan, Anil (1994): «*Trini just like you?*», in: Showtime v. 30.1.1994, S. 9.

Johnson, Christopher (1993): «*Calypso - an index of social experience*», in: Caribbean Times v. 23.2.1993 (London).

Lyndersay, Mark (1994): «*Personality Profile - Dr. Christian Habkost*», in: The Trinidad Express Carnival Magazine 1994, S. 39 (Port-of-Spain).

Sheppard, Suzanne (1994): «*Kaiso with a German touch*», in: Showtime v. 18.1.1994, S. 31 (Pod-of-Spain).

Springer, Bevan (1994): «*Rudder coming hot in '94*», in: The Barbados Advocate, 4.1.1994, S. 13 (Bridgetown).

ZDF (1993): Kontexte - Karneval in Trinidad, Autoren: Heltoff, Heiko/Fritzen, Meinolf; 1.6.1993, 22.15 Uhr, Mitschnitt.