

Ulrich Krieger

Ein »gefundenes« Instrument – Didjeridu*

* Der folgende Beitrag ist eine durch die Redaktion erstellte Fassung eines Artikels von Ulrich Krieger für die *positionen*, der wegen Überlänge leider erheblich gekürzt werden mußte. ↑

Traditionelles Spiel und Umfeld

Das Didjeridu ist ein von Termiten ausgefressener, hohler Ast aus Eukalyptus (selten auch Bambus), mit einer durchschnittlichen Länge von ca. 1 – 1.5 m. Es gibt auch die Schreibweise Didjeridoo, Didgeridu, Didgeridoo, Didjiridoo, etc., jedoch entspricht Didjeridu am ehesten der Phonetik der Aborigine-Sprachen, die keine Schrift kannten und z.T. erst jetzt nachträglich eine entwickelt haben. Es ist also ein Fundobjekt, das bei Bedarf leicht nachgearbeitet und mit stammestypischen Ornamenten verziert wird. Viele der Didjeridus, die man heute im Laden kaufen kann, werden allerdings manuell hergestellt.

Das Didjeridu ist wohl eines der ältesten Musikinstrumente, mit Sicherheit aber das älteste, das immer noch gespielt wird. Seine Geschichte läßt sich mehr als 30.000 Jahre zurückverfolgen. Ursprünglich war es nur in Nordaustralien (Arnhem Land) zu Hause, in letzter Zeit fand es jedoch auch in Zentralaustralien Verbreitung.

Man bläst es mit extrem lockerem Posaunen- oder Tubaansatz, so daß die Lippen frei vibrieren können, dabei entsteht ein Grundton mit reichem und komplexem Obertonspektrum. Gespielt wird ausschließlich mit Zirkularatmung (eine Atemtechnik zum kontinuierlichen Spielen, ohne Unterbrechungen zum Luft holen). Man moduliert den Grundton durch verschiedene Vokalresonanzen im Mundraum (u,o,a,e,i), so daß verschiedene Obertöne deutlich hörbar werden (vgl. Obertonsingen) oder der Ton geräuschhaft wird (r, s, l,...). Je nach Stil wird auch durch das Instrument gesungen (normal oder Falsett), gebrummt oder gesprochen. Dies dient meist zur rhythmischen Akzentuierung oder der Imitation von Tierlauten (Dingo, Kookabura, Kangaroo springen, etc.). Manchmal verwendet man auch einen überblasenen Ton zur Akzentuierung (je nach Instrument zumeist der 3. oder 5. Oberton).

Hauptsächlich wird das Didjeridu zu rituellen Festen, der Corroboree, gespielt, wobei es dem/den Sänger(n) als rhythmisch/klangliches Begleitinstrument dient und den Tänzern den Rhythmus bzw. das Tempo angibt. Eine Corroboree kann mehrere Tage dauern und versetzt alle Mitwirkenden in einen Trancezustand. Seltener wird das Didjeridu zur »profanen« Unterhaltung gespielt.

Die Lieder, denen kein Tonsystem zugrunde liegt und deren »Modi« oftmals unabhängig vom Didjeridu-Grundton sind, erzählen Geschichten aus der »Traumzeit« (die eigentlich »Zeit des Träumens« heißt), wobei das Didjeridu ganz bestimmte, den jeweiligen Liedern zugehörige Rhythmen/Klänge hat. Rhythmus und

Klang bilden hier eine untrennbare Einheit – Rhythmus entsteht vorwiegend aus Klangänderung, bzw. gewisse Klangabfolgen ergeben bestimmte Rhythmen. Diese tradierten Rhythmen/Klänge, ebenso wie die Melodien, dienen zumeist als Ausgangspunkt und werden improvisatorisch verarbeitet; so können zwei Versionen des gleichen Liedes rhythmisch, melodisch und tonal oft sehr verschieden sein.

Grundsätzlich gibt es zwei Stile:

1) Eastern Arnhem Land: schnelle, energetische, rhythmisch komplexe Muster, die klanglich durch Veränderungen von Zunge, Lippen, Mundraum und Atmung gestaltet/ variiert werden und sich des überblasenen Akzents bedienen.

2) Western Arnhem Land: ruhigere, rhythmisch weniger komplexe Muster, oft mit gleichzeitigem Singen/Brummen/Sprechen.

Die Didjeridu-Musik ist eingebunden in die traditionelle Lebensweise, die Mythen und Geschichten jener Traumzeit, die nach der Philosophie der Aborigines unsere Realität geschaffen und geprägt hat, von der sie ständig bestimmt und von der Realität immer wieder neu erschaffen wird. So ist die Traumzeit zumeist wichtiger, als unsere Realität des Daseins. Die Traumzeit bestimmt und bezieht alles ein: Landschaft, Tiere, Menschen, Gesetze, Beziehungen untereinander, etc. Dementsprechend handeln auch die Lieder, Tänze, Klänge und Rhythmen des Didjeridu nicht von einzelnen Dingen, sondern von jenem Ganzen als untrennbares Netzwerk von Verknüpfungen. Der Philosophie der Aborigines ist es nicht möglich, das Einzelne ohne seine Beziehung zum Ganzen zu sehen. Eine Zerlegung der Realität in seine einzelnen Teile ist nicht denkbar.

Zur Verwendung in der Neuen Musik

In der Neuen Musik existiert ein recht kleines – aber sehr unterschiedliches – Repertoire für Didjeridu. Zum einen liegt dies natürlich daran, daß das Didjeridu als Instrument noch wenig verbreitet ist und sich zudem durch seine scheinbar einfachen Klangmöglichkeiten der Komplexität dieser Musik erst einmal zu widersetzen scheint. Dazu kommt, daß es in Europa kaum Hörerfahrungen gibt, die Klänge dieses Instruments differenzierter wahrzunehmen, zumal der erste Klangeindruck für europäische Ohren recht uniform ist. Unterschiede in der Benutzung von Spielweisen, zwischen den Klängen und rhythmischen Strukturen, werden von den Zuhörern gar nicht oder kaum gehört, eine »Anverwandlung des Fremden« wird nicht wahrgenommen.

Auf der anderen Seite ist in der Neuen Musik eine immer stärkere Entwicklung hin zum Klang und dessen Modifikations- und Modulationsmöglichkeiten festzustellen. Dabei zeigt sich auch ein immer stärkeres Interesse an einem Instrument wie dem Didjeridu, das, neben dem rhythmischen Element, nur das differenzierte Variieren und Modulieren eines einzigen Klangs als Ausdrucksmöglichkeit kennt (und oft Assoziationen an elektronische Musik hervorruft). Das Spiel mit Zirkularatmung kommt der Aufhebung des traditionell-europäischen Zeit- und Phrasierungsbegriffs in der Neuen Musik sehr entgegen, ebenso schätzen viele Komponisten die raue

Klanglichkeit dieses Instruments. Zudem scheint die Direktheit und das Brachiale, das davon ausgeht, für Spieler, Komponisten und Publikum gleichermaßen anziehend zu sein.

Die Voraussetzungen zur stärkeren Verbreitung eines Instruments wie des Didjeridus in der Neuen Musik wurden vor allem durch die allgemeine Öffnung und Erweiterung des Klangmaterials in den 60er Jahren geschaffen. Cages Zeitdauerstücke und Variations oder LaMonte Youngs Drone Orgien (um nur zwei Antipoden zu nennen) standen in ihrer Philosophie (vor allem der Zeit), ihrer Klanglichkeit, ihren Freiheiten, ihrem improvisatorischen Charakter und trotzdem wiederholbaren Strukturen der Musik der Aborigines (wenn auch nicht bewußt) näher, als wohl alle westliche Musik davor.

Die Kompositionen für Didjeridu reichen vom direkten Imitat/Plagiat traditioneller Spielweisen und von Anleihen bei diesen, über die Beziehung auf Mythen, Legenden und Philosophie der Aborigines, Assoziationen zur australischen Landschaft bis hin zur sozusagen freien, ungebundenen Verwendung. Für viele westliche Komponisten (mit Ausnahme einiger Australier) kommt von vornherein fast nur die assoziative oder freie Benutzung in Frage, da keine oder nur wenig Kenntnisse über den traditionellen Hintergrund vorhanden sind. (Die Kultur der Aborigines ist zudem sehr hermetisch und läßt wenig nach außen dringen).

Mit dem Didjeridu liegt also ein neues Instrument vor, das für uns Europäer keine oder eine nur sehr schemenhaft erkennbare Tradition hat, ein Instrument, das wir auf seine spieltechnischen Möglichkeiten untersuchen und diesen entsprechend einsetzen können.

Jeder Spieler aber, der von dem Klang und den Klangmöglichkeiten dieses Instruments fasziniert ist, von dessen unwahrscheinlicher Komplexität in der Einfachheit und brachialen Direktheit, wird sich unweigerlich auch mit der traditionellen Verwendung auseinandersetzen. Und er wird dabei recht schnell feststellen, daß es für einen westlichen Musiker kaum einen Sinn ergibt, traditionell spielen zu wollen, daß jedes Imitat oder Plagiat aber unbefriedigend ist. Und so muß er das Didjeridu erst einmal zu einem Werkzeug, Klangproduzenten reduzieren, um auf diese Weise seinen eigenen Umgang damit zu finden, beeinflusst von seinen musikalischen Erfahrungen, sei es im Bereich der Neuen Musik, Improvisation, Rock, aborigine Musik oder anderem.

Ich habe die Erfahrung gemacht, daß durch diese Negation des Instruments und seine Behandlung als Fundobjekt im ursprünglichen Sinne, eine ganz eigene Spielweise entsteht, die Parallelen zur Idee des traditionellen Spiels aufweist. Dasselbe gilt zum großen Teil auch für den Bereich der Improvisation. Genauso wie die Neue Musik der 60er Jahre, hat auch der Free Jazz, und vor allen Dingen die darauffolgende Free Music/Free Improvisation der 70er Jahre, durch den Verzicht auf Harmonik, Melodik und andere Systeme die Möglichkeit eröffnet, solche exotischen Instrumente wie Didjeridu zu integrieren. Der Unterschied liegt allerdings darin, daß die Unmittelbarkeit und Direktheit der Freien Improvisation, des spontanen Spiels auf der Grundlage einer zuvor erarbeiteten eigenen »Sprache«, das Wegfallen des Interpreten europäischer Prägung, einem Instrument wie dem

Didjeridu sehr entgegenkommt und wiederum Parallelen zum traditionellen Spiel aufweist. Auch gab es in der improvisierten Musik schon immer weniger Berührungsängste und Vorbehalte, Fremdes zu integrieren. Aber auch hier ist das Didjeridu bis jetzt immer noch ein Exotikum geblieben und wird nur als Zweitinstrument gespielt.

Eigene Erfahrungen

Ich selbst brachte 1988 ein Instrument von einer Australienreise mit und hatte erst einmal keine Ambitionen, es in Konzerten zu spielen. Die Zirkularatmung war mir vom Saxophon her jedoch bekannt und ist auf dem Didjeridu wesentlich einfacher, da durch den hohen Luftverbrauch das Problem des Überdrucks und der Hyperventilation nicht entsteht. Interessanterweise sind die Möglichkeiten der Klangmodulation durch Hals, Rachen, Mundraum, Zunge, Lippen, Zwerchfell, Bauchmuskulatur, Brustraum, etc. dem sehr ähnlich, was in der Neuen Musik von einem Sänger (z.B. in Dieter Schnebels Werken) verlangt wird. Nicht das **Finden** eines Klangs, d.h. einer Stellung und der Beziehungen der genannten Organe zueinander, steht im Mittelpunkt, sondern das ständige Wandeln, Abändern, Modulieren. Ich merkte, wie ich mich dadurch auf dem Saxophon und auch allgemein noch stärker als zuvor auf den Klang an sich zu konzentrieren begann. Das Didjeridu verlangt eine Virtuosität der Klangerzeugung, die völlig anders geartet ist als die traditionelle Virtuosität der Finger.

Zuerst spielte ich es dann in Solo-Improvisationskonzerten, wo mir die Schwierigkeiten im Umgang mit der – vermeintlich – immer präsenten Tradition und die Gefahr des Exotikums klar wurden. Später, im Zusammenspiel mit europäischen Instrumenten (wie z.B. Flöte, Violine, Orgel, etc.) zeigte sich die Problematik der Kombination des Didjeridus mit diesen (und vor allem der europäischen Tradition, Instrumente zu spielen). Am unkompliziertesten war das Zusammenspiel mit Live-Elektronik und Musikern, die sehr klangbetont arbeiten. Daraufhin verwendete ich es dann auch in Kompositionen, die einen größeren oder kleineren Improvisationsfreiraum lassen (z.B. in »Didjeri bar« für Baritonsaxophon und Didjeridu).

Zur Verwendung in der Populärmusik

Anders als in der Neuen Musik und der Freien Improvisation finden sich im Rock und Pop, der World Music und dem New Age Spieler, die ausschließlich Didjeridu spielen.

Neben den aboriginen Country and Westernbands (z.B.: Essie Coffey, Ted Egen – Poor Bugger me, etc.), Folk-, Pop- und Rockbands (wie: Yothu Yindi, Coloured Stone, No Fixed Address, Raw Deal, etc.), die traditionelle Elemente verwenden (inklusive Didjeridu) und unter Aborigines sehr populär sind, gibt es auch weiße Gruppen, die das Didjeridu als Zentralinstrument benutzen.

In Australien finden sich schon seit langem weiße Didjeridu-Spieler, deren erstes, einziges oder Hauptinstrument es ist. Viele davon sind keine Berufsmusiker, sondern spielen nur zu ihrem Vergnügen. Die Musik, die sie spielen, ist z.T. eine sehr freie

Version dessen, was sie seit ihrer Kindheit als aborigene Musik kennen, und Ausdruck ihrer Verbundenheit zur australischen Landschaft. In diesem Umfeld ergab es sich natürlich leicht, daß sich weiße Didjeridu-Spieler auch der Rockmusik zuwandten, zumal es Parallelen in der Herangehensweise an Musik gibt. Denn die Rockmusik hat sich schon immer durch eine freie, von der ursprünglichen Tradition losgelöste Benutzung von Instrumenten, wie auch durch einen ungezwungenen Umgang mit eigenen und anderen Traditionen ausgezeichnet. Somit gab es kaum Probleme und Berührungspunkte bei der Verwendung des Didjeridus.

Desweiteren sind viele Rockmusiker Sound-Fanatiker, die ewig an ihrem ganz speziellen Gitarrenklang, Gruppenklang, etc. und an der Erweiterung ihres Klangs durch elektronische Zusatzgeräte oder Studioteknik arbeiten und somit neuen »Sounds« stets interessiert gegenüberstehen.

Am populärsten ist das Didjeridu wohl in der New Age Music. Es wird zur Meditation, Trance, Heilung, etc. gespielt und viele versuchen sich daran, was zumeist über mehr oder weniger erfolgreiches Produzieren des Grundtons nicht hinausgeht. Es gibt Didjeridu-Imitate aus Bambus, Pappe und Plexiglas (wobei letzteres durchaus interessante Klangeigenschaften hat und auf ganz verschiedene Weise benutzt werden kann, wie der Berliner Werner Durand, der keinen New Age spielt, beweist). Bis auf ganz wenige Ausnahmen erscheint mir der New Age musikalisch allerdings völlig uninteressant. Dieser gerät fast immer in eine westliche Mystifizierung und Simplifikation der »edlen Wilden« und wird weder der Kultur der Aborigines gerecht, noch findet eine kreative Auseinandersetzung mit der »Anverwandlung des Fremden« in unserer Kultur statt.

Noch zu erwähnen ist der sehr interessante und kaum exakt zu definierende Grenzbereich von Neuer Musik/Improvisation/Rock /World Music und New Age, ein Beispiel dafür ist die CD *Australia – Sound of the Earth* von Steve Roach (Didj.), Sarah Hopkins und David Hudson oder bei den Berliner Gruppen Murilag (U. Krieger – Didj.) und Frillneck (Mathew McCraw – Didj.) oder dem New Yorker Duo/ Trio No World Improvisation (Adam Plack – Didj.). Vielleicht ist aber gerade dies für das Didjeridu der potentiell interessanteste Anwendungsbereich, da diese Musik zwischen verschiedenen Traditionen angesiedelt und gleichzeitig ohne Tradition ist.

Geschichte des Didjeridus in der Komposition

Natürlich haben sich die australischen Komponisten als erste dem Didjeridu, bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts, zugewandt, obwohl die weiße und schwarze Kultur in Australien sehr getrennt voneinander sind. Aus Platzgründen kann dies hier allerdings nicht dargestellt werden. Lediglich hingewiesen sei hier darauf, daß diese Tradition durch einen Teil der jüngeren australischen Komponistengeneration bis in die Gegenwart reicht. Dabei ist zu beobachten, daß sich die heutigen Komponisten viel stärker von den Mythen, der grundlegenden Philosophie und Stimmung der aborigenen Kultur oder ganz einfach auch nur von der weiten, gleichförmigen, trockenen, harschen, faszinierenden Landschaft Australiens inspirieren lassen, um damit eine originäre (weiße) australische Musik zu schaffen. Absage an Harmonie, Tonalität, Klanglichkeit des 19. Jahrhunderts, statt dessen Drones, Ostinati, Mikrintervalle, perkussive Klänge, Kargheit, Geräusche, Pausen, Statik,.... Hierin

zeigen sich auch Parallelen zur amerikanisch-europäische Musik der 60er und 70er. Zu dieser Generation gehören u.a. Peter Sculthorpe, der Anfang der 70er Stücke schrieb, die sich direkt auf rituelle Texte und traditionelle Melodien beziehen, Colin Bright (selbst Didjeridu Spieler), George Dreyfus (*Sextet for Didjeridu and windinstruments*) und Michael Whitiker, die alle drei das Didjeridu in ihren Werken benutzten.

In Brights *Dreamtime* (1979) z. B. kommt ein Duo zwischen Violine und Didjeridu vor, wobei die Violine so etwas wie eine folkloristische englische Ballade, das Didjeridu einen traditionellen Rhythmus (incl. großer improvisatorischer Freiheiten) spielt. Die Kulturen treffen sich nicht, beides läuft (fast) unvermittelt nebeneinander her. Anders dagegen die *Music for Contrabaß Octet and Didjeridu* (1986), in der es im Mittelteil zu einem Baß-Didjeridu-Duo kommt. Hier wird ausdrücklich betont, daß der Baß die Funktion des traditionellen Songman und das Didjeridu die entsprechende Begleitfunktion (wieder mit traditionellem Rhythmus/Klang und Improvisation) hat. Die Musik ist aufeinander bezogen und an ganz bestimmten Punkten koordiniert.

Bis Anfang der 80er Jahre war das Didjeridu in Europa fast unbekannt. Seine Verbreitung fand es vor allem durch weiße, Didjeridu spielende Australier, die nach Übersee gingen und tourenden Musikern aus Europa und den USA (zumeist Posaunisten), die Instrumente aus Australien mitbrachten.

Der amerikanische Posaunist Stuart Dempster war wohl einer der ersten, die das Didjeridu in eigenen Kompositionen (u.a. *Didjeriwisch*) und Improvisationen, Anfang der 80er Jahre, verwendeten. Er spielt es auch bei Auftritten und auf Platteneinspielungen der Deep Listening Band von Pauline Oliveros. Die Musik dieser Gruppe besteht zumeist aus sehr meditativen, langgezogenen strukturellen Konzeptionen/ Improvisationen.

Der englische Posaunist Barrie Webb studierte das Didjeridu bei Dempster, schrieb selbst Stücke für Tonband und Didjeridu und benutzt es in seinen Duo-Konzerten mit Percussion, wo er *Quabara* (87/88) von Michael Finnissy spielt. 1988 stellte er das Instrument bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik vor. *Quabara* ist eines der wenigen genau notierten Didjeridu-Stücke, die ich kenne. Es macht hauptsächlich vom klanglichen, nicht vom rhythmischen Aspekt des Didjeridus Gebrauch, auch hier wieder: Absage an westliche Klangästhetik.

Der französische Komponist Francis Bayer schrieb 1986 *Propositions V* für 28 außereuropäische Instrumente, worin das Didjeridu einen dominierenden Part einnimmt. Er versucht darin, »innerhalb eines abendländischen Werkes des 20. Jahrhunderts alle möglichen Arten ungewöhnlicher Klangkörper zusammenzubringen, die weder einem europäischen Orchester, noch irgend einer in der Welt existierenden Instrumentalgruppe zugeordnet werden können« (Textheft der CD). Was sich wie ein Hyperexotismus anhört, ist allerdings eine sehr sensible und spannende Studie zur klanglichen Verwendung außereuropäischer Instrumente im Kontext einer europäischen Komposition.

Jüngste Tendenzen in der Neuen Musik

Seit 2 bis 3 Jahren ist das Didjeridu nun recht populär geworden, einhergehend mit dem immer größer werdenden Interesse an der Kultur der Aborigines. Das hat zu verschiedenen Teilen mit dem großen Weltinteresse an der 200 Jahr Feier Australiens 1988 und den damit verbundenen Protesten der Aborigines, dem Interesse an Australien als Reiseland, und auch der New Age Bewegung zu tun.

Auch in der Neuen Musik begannen sich Komponisten, die nicht selbst Spieler sind, für das Didjeridu zu interessieren.

Kompositionen für Didjeridu haben etwas Befremdliches, Merkwürdiges, was mich immer wieder reizt, neben dem Gebrauch des Instruments in eigenen Kompositionen, bei Improvisationen und im Avantgarde-Rock, Komponisten anzuregen, dafür zu schreiben. Es entstanden für mich eine ganze Reihe von teils durch mich angeregten Werken, die auch Einblick in die unterschiedliche Herangehensweise von westlichen Komponisten an dieses Instrument geben. Es ist spannend zu sehen, wie Komponisten, die weder Didjeridu spielen, noch viel über die Kultur der Aborigines wissen, mit einem für die westliche Musik und Denkweise so fremden Instrument umgehen und was klanglich dabei entsteht. Die Ergebnisse waren zumeist sehr überraschend. Drei Beispiele seien hier vorgestellt.

Der Australier Michael Whitiker schrieb 1990 *Jellingroo* für Flöte, Cello und Didjeridu. Dieses ausschließlich verbal notierte, im Zeitablauf aber genau festgelegte Stück, benutzt neben klanglich changierenden Drones auch Blas-, Bogen-, Klopfgeräusche und anderes, um eine Assoziation mit den Geräuschen des australischen Buschs zu erzeugen. Damit und mit der verbalen Notation, die sich auf die mündliche Tradition der Aborigines bezieht, ist er der Idee ihrer Musik wohl näher, als alle bisher erwähnten Kompositionen, ohne jemals direkt auf aborigines Material zurückzugreifen.

Ein Stück Australien in Berlin (1991) von Marc Lingk für Didjeridu und Tonband bezieht Farbkopien von Gemälden eines (weißen) australischen Malers ein, zu denen sich der Spieler unter Verwendung verbaler Notation, parametrischer Spieltabellen sowie entsprechend der vom Tonband vorgegebenen formalen und zeitlichen Struktur mit seinem Spiel assoziativ beziehen soll. Das Didjeridu ist verstärkt und leicht mit Effekten wie Hall, Pitch-Shifting, etc., versehen, so daß es sich in den Klang des Bands einpaßt.

Der Berliner Franz-Martin Olbrisch schrieb 1991 *3 Stücke für Didjeridu Solo*, das im 1. und 3. Stück Elemente der Performance nutzt; im 2. Stück wird das Didjeridu, nach genauer klanglicher, metrischer und rhythmischer Notation, auf traditionelle Weise gespielt. Im 1. und 3. Stück stellt sich der Spieler jeweils seine Version aus dem genau vorgegebenen Grundmaterial und festen Regeln selbst zusammen. Daraus entsteht eine Kombination aus Klang, rhythmisierter Bewegung und skurrilem Theater. Die Partitur regelt ganz genau die Aktionen, d.h. Blasstärke, Lippendruck und Position der Lippen am Blatt. Das Klangresultat im Detail ist jedesmal ein anderes, der Gesamteindruck der gleiche. Es ist das komplexeste und schwierigste Stück für Didjeridu, das ich kenne.

Ich denke kaum, daß das Didjeridu je einen festen Platz in der europäischen Musik einnehmen wird, aber die Erfahrung zeigt, daß Spieler jeder Stilrichtung, die sich damit beschäftigt haben, ihr Spiel ändern und Komponisten mit Stücken aufwarten, die für sie recht ungewöhnlich sind. Das Interesse an diesem Instrument wird in nächster Zeit sicherlich noch zunehmen. Und Faktum bleibt, das sein Klang immer wieder spontan eine Faszination sowohl auf Musiker wie auch auf das Publikum ausübt.

Discographie

Neue Musik

John Anthill, *Corroboree* (H.M.V. OASD 7554)

George Dreyfus, *Sextet for Didjeridu and Windquintet* (H.M.V. OASD 7565)

Mirrie Hill, *Aboriginal Themes*

James Penberthy, *The Earth Mother* (Phillips 6508 002)

Margaret Sutherland, *The Young Kabbarli* (EMI Q4OASD 7569)

Francis Bayer, *Propositions I – VIII* (Erato 2292 – 45526-2)

Neue Musik/Improvisation/Grenzbereiche

The Deep Listening Band (St. Dempster-Didj.) (Lovely Music) mehrere CDs

Vinko Globokar, *Fünf, die sich nicht verstehen* (FMP)

No World Improvisation, *Trios* (J.Celli-Oboe, Jin-Hi Kim-Komungo, Adam Plack-Didj.) (O.O.)

Idyllen (Sampler mit Komponisten der HdK Berlin) (HdK)

Australia, Sound of the Earth (Fortune Rec.)

St. Roach, *Dreamtime Return* (Fortune Rec.)

Alastair Black – Didgeridoo – Earth Tones (Kassette)

Ulrich Krieger, *Didjeridu-Improvisationen* 1991 (Kassette)

Jazz

Duke Ellington, *AfroAsian Eclypse* (ein Stück mit Didj.)

Rock/Pop

Gondwanaland, *Gondwanaland*

– *Terra Incognita*

– *Let the dog out* (WEA 255412-2)

Lights in a fat city, *Somewhere* (These 3/Rec Rec)

– *Outback*, Baka (HN CD 1357)

– *Dance the Devil away* (HN CD 1369)

Yothu Yindi, *Tribal Voice* (HWD CD 23)

New Age

Stephen McDonnell, *Didjeridu for the Shamanic Journey* (Foundation for Shamanic Studies-Kassette)

Traditionel

Australia – Songs of the Aborigines (Lyr CD 7331)
Australian Aboriginal and Islander Music (PolJazz PJ 166)
Arnhem Land (OALP 7516 – His Masters Voice)
Les chants des Aborigines d' Australie
Bob Maza, *Music of my people – feat. the Didjeridu*

und die ethnologischen Aufnahmen von u.a. C.H. und R.M. Berndt, A.P.Elkin, C.J. Ellis, A.M. Moyle und vor allem Trevor A. Jones (Didj. Spezialist)

Literatur

Musik: *Australien Aboriginal Music* (Ed. Jennifer Issacs) (Aboriginal Artists Agency Ltd.); Peter Kaye – *Play and enjoy the Didjeridu of the Australien Aborigines*

Extra Heft zu LyrCD 7331 – *Australia* die ethnologischen Schriften von u.a. Berndt, Elkin, Ellis, Moyle, und T.A. Jones

Allgemeines: Eckhard Supp, *Australiens Aborigines - Ende der Traumzeit?* (Bouvier); Gerhard Ilgenstein, *Die Steinzeitmenschen Australiens – Die heutigen Aborigines* (R.G.Fischer)

Erzählungen: H. Boltz (Hrsg.), *Märchen der australischen Ureinwohner* (Fischer Verlag); A.W. Reed (Hrsg.), *Tales of the Dreamtime – Aboriginal Myths*; Bahumir Wonga, *Der Pfad nach Bralgu* (Reclam Jr, Leipzig); Bruce Chatwin, *Songlines*
Australien erzählt (Fischer Verlag)

und mehrere **Kunstabücher** über zeitgenössische aborigene Malerei, z. B. P. Sutton (Hrsg.), *Dreamings – The Art of Aboriginal Australia* (Asia Society, New York)

Film

Werner Herzog, *Wo die grünen Ameisen träumen*
Nicolas Roeg, *Walkabout*
Peter Weir, *Die letzte Flut*