

Weltmusik ist ein schwieriger Begriff. Er verweist auf vielerlei Phänomene, die unterschiedliches meinen und von verschiedenen Interessen getragen sind. Lassen Sie mich deshalb einige dieser Perspektiven anreißen, um zu umreißen, worauf man sich einlässt, wenn man Jazz, Pop und Weltmusik in einem Atemzug nennt und für Ausbildungszusammenhänge diskutieren und fruchtbar machen möchte. Die kommerziellen Seiten des Phänomens Weltmusik möchte ich dabei nicht außen vor lassen, weil sie Teil sämtlicher Bereiche des Musiklebens sind.

Im Jahr 1906 notierte der deutsche Musikschriftsteller, Kritiker und Komponist Georg Capellen, dass „ein vorurteilsfreies Studium der neueren Musikkultur leise Zweifel aufkommen lassen würde an der Unererschöpflichkeit europäischer Melodik, Tonalität und Rhythmik. Sehnsüchtig halte man nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten Ausschau, nach neuen Quellen, aus denen die Phantasie schöpfen könnte, ... die Tyrannei des Leittons hat zu einer bedauerlichen Einbuße an Mannigfaltigkeit, Feinfühligkeit und Charakteristik geführt ... Durch eine Vermählung von Orient und Okzident gelangen wir zu dem neuen exotischen Musikstil, zur ‚Weltmusik‘“. 1889 hatte Claude Debussy während der Pariser Weltausstellung javanische Gamelanmusik gehört, die ihn maßgeblich beeinflussen sollte. Ähnlich ging es vielen Zeitgenossen, die mittels Photographien und Schaustellungen kolonialer Exotika habhaft werden konnten. Der sog. Orient wurde Ende des 19. Jahrhundert zu einem imaginären Ort, an dem all das möglich wurde, was es in Europa nicht (mehr) gab, ein Fluchtpunkt der entfesselten Moderne.

Musiken aus verschiedenen Regionen der Welt gerieten um die Jahrhundertwende bereits auf Phonographenwalzen und Grammophone, allerdings zunächst nicht, um die Bedürfnisse westlich sozialisierter Ohren zu kitzeln, sondern um den Verkauf von Phonographen oder Grammophonen weltweit anzukurbeln. Vor Ort, in Taschkent, Sharia, Sao Paulo oder Singapur, hörte man lieber, was man kannte.

Nach dem zweiten Weltkrieg veröffentlichte *Capitol Records*, ein Tochterunternehmen der EMI unter der Bezeichnung *Edition Capitol of the World Series* Aufnahmen von Musiken aus den sich entwickelnden Urlaubs- und Sehnsuchtsgebieten der Welt, Calypso aus der Karibik, Samba und Bossa Nova aus Südamerika. Belafontes Album *Calypso* (verlegt von RCA Victor) wurde Mitte der 1950er Jahre zum ersten Millionenseller der Tonträgerwirtschaft. In der deutschen Nachkriegszeit gerieten allerlei komisch-derbe, romantisierende, in der Konse-

quenz fremdenfeindliche Vorstellungen von der Welt in die Texte von Schlägern: was macht der Meier auf dem Himalaya, Griechischer Wein, ein kleiner Italiener, ...

Im Jazz richtete sich die Neugier vieler Musiker seit den 1960er Jahren auf Spieltechniken und Instrumente aus allen Regionen der Welt. Peter Niklas Wilson schrieb „Ein Moment der Loslösung improvisierter Musik aus der Jazz-Orthodoxie besteht darin, den Kanon der akzeptierten Instrumente zu durchbrechen“.

Auch heute noch werden auf sogenannten Weltmusikfestival eher lokale Musikpraktiken zusammen mit Jazzmusikern präsentiert, wie ich jüngst in Marokko erleben konnte: in einem line-up der bekannte Jazzbassist Marcus Miller zusammen mit Gnaoua-Performances, einer Musikpraxis des mystischen Islam, ähnlich den tanzenden Derwischen.

Im Kontext der Hippiebewegung gerieten alle möglichen Klänge der Welt auf die Bühnen des Psychedelic Rock, erinnert sei an *Greatful Death*, die sich von den Gesängen der Kalulis (aus den Regenwäldern Papua Neuguineas), aufgenommen vom kalifornischen Musikethnologen Steven Feld inspirieren ließen. Peter Gabriel soll als erster zu Beginn des digitalen Zeitalters einen Didjeridu-Sound auf seiner Sample-Bank gespeichert haben. Philip Glass oder Steve Reich orientierten sich in ihren Kompositionen an metrischen Strukturen indischer Ragas, v.a. aber bewegten sie sich außerhalb bis dahin konventioneller Modelle westlichen Komponierens. Ein Wiegenlied, aufgenommen von einem Schweizer Ethnologen, wurde nach dem Charterfolg von *deep forest* zum Soundtrack einer Porsche- und Nutellawerbung.

In der Auseinandersetzung mit der eigenen musikalischen Sozialisation bzw. den geltenden Klangvorstellungen bzw. -normen interessierten und interessieren sich viele MusikerInnen für solche musikalischen Formen und Klänge, die ihnen zunächst unbekannt und deshalb oft inspirierend sind. Aus ihnen schöpfen sie innovative Kreationen, auch um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erreichen. Nicht unproblematisch dabei, die nicht enden wollende Debatte um musikalische Authentizität, v.a. dass diese in Kulturen außerhalb der jeweils eigenen (noch) existiere. Man wünscht sich zurück in vormoderne Lebensumstände und ist enttäuscht, wenn sie vor Ort nicht auffindbar sind. In mancher Diaspora migrantischer Gemeinschaften werden Worte verwendet und Musikpraktiken gepflegt, die in den sog. Herkunftsorten so nicht mehr existieren oder verstanden werden.

1987 trafen sich in London Vertreter von Independent Labels, um angesichts des ansteigenden Interesses an Musik aus anderen als den Regionen Nordamerikas und Westeuropas Marketingstrategien zu entwickeln, dieser Musik eine erkennbare Verkaufsplattform zu geben. Wor-

ldmusic, in Deutschland Weltmusik oder Weltbeat rangierte schließlich vor Begriffen wie Ethnic Music, Folk, International oder Tropical Music als Label. Ein Markt, der damals immerhin 3-5 % des Umsatzes an Tonträgerkäufen ausmachte, v.a. aber im Veranstaltungssektor erhebliche Einnahmen generieren konnte (WOMAD). In diesem Sinne ist Weltmusik eine Verkaufsplattform des westlichen Musikmarktes, also Musik aus anderen Regionen der Welt, die für den europäischen oder auch nordamerikanischen Markt interessant ist oder produziert wird. In den „Herkunftsländern“ waren manche der betreffenden Musiker nicht halb so bekannt, wie auf den europäischen oder nordamerikanischen Märkten. Freilich gab es Gegenbeispiele, wie z.B. Cheb Khaled oder Cheb Mami aus Algerien oder Youssou N'dour aus dem Senegal und Lady Smith Black Mambazo aus Südafrika. Aber auch dort lenken längst Rapper größere Aufmerksamkeit auf sich. Bekannte westliche Rock- und Jazzmusiker kooperierten mit den zuerst Genannten, Paul Simon, David Byrne, Ry Cooder oder Roger Plant und Bill Laswell wären in diesem Zusammenhang zu erwähnen.

Ihr Engagement ist nicht gering zu schätzen, allerdings wurden in Bezug auf diese Kooperationen immer auch Stimmen laut, die ihnen vorwarfen, in quasi kolonialer Manier die eigene Phantasielosigkeit zu kaschieren. Da wo man einst Erze abbaute, bediene man sich heute kultureller Ressourcen. Da wo man einst missionierte, komme man heute mit den Segnungen westlicher Konzepte von Urheberrecht, Schöpfung und Wertschöpfung. Welche erheblichen Auswirkungen dies auf das Musikleben der betreffenden Regionen hat, ist kaum bekannt.

Insbesondere im Kontext postkolonialer Argumentationen wird darauf hingewiesen, dass die westlichen Agenten populärer Musik nichts so sehr schätzen, wie die musikalische Verortung: Topophilie. Die enge Verbindung zwischen Orten und Musik, so Johannes Salim Ismail-Wendt (Juniorprofessor für Musiksoziologie an der Universität Hildesheim), geht nicht zuletzt auf diejenigen zurück, die in die popmusikalische Praxis eingebunden sind: Musizierende, Produzierende, Rezipierende, Archivierende und auch Forschende koppeln musikalische Gestaltungsmittel, Instrumente und Stile an Territorien und damit indirekt an Kulturen. Damit weisen sie diesen Kulturen immer auch bestimmte Besonderheiten und Stereotype zu und schaffen Repräsentationslogiken, die den weltweit längst existierenden hybriden kulturellen Praxen eigentlich zu wider laufen. Das betrifft in ganz besonderem Maße die Agenten der Weltmusik. Nur wo ist die Welt und was sind ihre spezifischen musikalischen Gestaltungsmittel?

Ähnlich dem Begriff des *Orients*, den es geographisch gar nicht gibt, ist der Begriff *Weltmusik* neben einer Marketingkategorie v.a. **eine Denkfigur**. Wenn sich Europa mit dem Begriff

des Orients vom Rest der Welt und besonders vom Osten seit Jahrhunderten abgrenzt, definiert es seine eigene Kultur als das andere, historisch überlegene. Gewiss hat der Begriff Weltmusik niemals so bedrohliche Züge angenommen, wie die Vorstellungen und Konstruktionen des Orients, den wir noch heute einerseits v.a. mit Wunderlampen und andererseits mit islamischem Terror verbinden.

Es gibt jedoch Momente, in denen man miterleben muss, wie verantwortliche VertreterInnen nicht zuletzt der Kulturpolitik, ihren Sehnsüchten und zugleich Ängsten angesichts des Bedeutungsverlustes lieb gewonnener musikkulturellen Traditionen unreflektiert freien Lauf lassen. Musik sei angeblich die Kunstform, die die Fähigkeit besitzt, Grenzen zu überschreiten sowie politische und sprachliche Barrieren zu überwinden. Musik und musikalische Aufführungen kennen angeblich keine Grenzen, sie seien weltweit der vollkommenste Ausdruck für Menschlichkeit und Verständigung.

Der von mir sehr geschätzte Komponist Sandeep Bhagwati sagte dazu: «Wenn die Berliner Philharmoniker in Japan Bruckner aufführen, kommen sie sicherlich unmittelbarer an, als wenn Günter Grass dort eine Lesung aus einem seiner Romane präsentieren würde. Auch wenn ein balinesisches Gamelan-Ensemble hier (in Deutschland) spielt, berührt uns das ganz ohne Übersetzung mehr als ein Vortrag in einer der indonesischen Sprachen. Aber schon der zweite Fall zählt für die meisten der Festredner nicht zu ihrer Vorstellung von der ‚Weltsprache Musik‘. Normalerweise meinen sie damit die Tatsache, dass auch junge Koreanerinnen Mozart geigen und man ein internationales Jugendorchester zusammenstellen kann, das in friedvoller Zusammenarbeit Brahms spielt. In der ganzen Welt füllen europäische Orchester die Säle und ernten begeisterten Beifall. Das ist lobenswert, aber aus der Perspektive anderer Länder und Musikkulturen ist die ganze Sache nicht so harmlos, wie sie Europäern scheint. Sie fragen sich, ob die Musik nicht vielleicht aus denselben Gründen eine ‚Weltsprache‘ ist wie Englisch oder Französisch es sind, Überbleibsel alter Kolonialstrukturen, Begleiterscheinungen neuer wirtschaftlicher Abhängigkeiten»ⁱ

Letztendlich geht es um Machtverhältnisse und Ressourcen. Während der Verleihung des Friedensmusikpreises des Landes Niedersachsen im Jahr 2012 an die *Dissidenten*, flimmerten Palmen, Strände und Trommeln über die Videoleinwand, die unweigerlich ein Gefühl von Urlaub und Exotik aufkommen ließen. Wessen Seh- und Hörgewohnheiten, welche Unterhaltungsbedürfnisse sollen durch eine auf diese Art konzeptionalisierte Präsentation befriedigt werden? Vier Jahre zuvor hatte die Tuareg-Band *Tinariwen* den Friedensmusikpreis erhalten. Mit Turban und langen Gewändern traten sie in der völlig überheizten Oper in Hannover auf.

Weltmusik ist ein schwieriger Begriff. M.E. ist er untauglich v.a. auch für Ausbildungszusammenhänge, weil mit Bedeutungen aufgeladen, die ich versucht habe in einigen Fallstricken und Widersprüchen zu erläutern. V.a. ist Musik nicht die verständlichste Sprache der Welt, sondern „nur“ oder erfreulicherweise das andere auf Klang basierende Kommunikationsmittel. Die Faszination von Musik basiert für die meisten Menschen in erster Linie darauf, dass ihre Wirkungen primär somatisch und körperlich, nicht zerebral und kognitiv sind. In dieser Hinsicht können bzw. müssen wir an deutschen Musikhochschulen, v.a. auch in den Ausbildungszusammenhängen für angehende Musikpädagogen noch sehr viel lernen bzw. zulassen.

Woran misst sich Musikalität? Am Vortrag eines eingeübten Stückes, am Blattspiel? Wenn das nicht, was wäre dann in den Eignungsprüfungen abzuleisten? Wäre es denkbar, das Klaviervorspiel während solcher Prüfungen nicht zur Voraussetzung zu machen? In kulturhistorischer Perspektive ist das Klavier DAS Instrument des Bürgertums im 19. Jahrhundert! Welche Rolle kann es heute spielen? In welchem Verhältnis steht instrumentalpädagogisches und informelles Lernen? Wie entwickelt man musikalische Kreativität? Welches Anregungspotential geht von anderen Musikkulturen aus? Könnte Beatboxing oder eines der Computergestützten Musikspiele wie Guitar Hero Inhalt einer Zwischenprüfung in Musikpraxis fürs Lehramt werden?

Wir neigen dazu, andere, uns fremde Musikkulturen auf die soziale Kategorie der Ethnie bzw. ihrer lokalen Herkunft zu reduzieren. Die Musik der Anderen: das ist die Musik aus Westafrika, der Griots oder Gnaoua, der tibetanischen Mönche oder der indischen Ragaspieler! Insbesondere in den Ausbildungseinrichtungen für Musik existiert ein weitgehendes Unverständnis für die unterschiedlichsten Musikkulturen *im eigenen* Land. Was macht den Musikunterricht so unattraktiv für die meisten SchülerInnen? Warum bewerben sich mit Ausnahme von Spätaussiedlern aus den Gebieten der ehemaligen Sowjetunion für die Lehramtsstudiengänge keine jungen Leute mit migrantischem Hintergrund?

Es sind die Inhalte selbst bzw. das vermittelte Musikverständnis, und das, was die meisten derer glauben, das dort gelehrt wird. Musikunterricht hat einen schlechten Ruf. Und es sind auch die Zuweisungen, die junge Leute mit migrantischem Hintergrund oder z.B. junge Metalfans an Ausbildungszusammenhängen erfahren. „Erzähl *uns* (Mehrheitswir) doch mal, was ihr in der Türkei für Musik macht“, oder „Pass auf, Du wirst schwerhörig, bei *der* Lautstärke im Metalkonzert!“ Derlei Fragen oder gut gemeinte Ratschläge sind essentialisierend und stigmatisierend zugleich.

Musikausbildung in der Migrationsgesellschaft muss vor allem ein bisher kaum vorhandenes Diversitätsbewußtsein entwickeln. Es muss davon ausgehen, dass Menschen unterschiedlich verschieden sind. Gleiches gilt für Musik.

In diesem Zusammenhang fällt in den letzten Jahren immer wieder der Begriff der *Transkulturalität*. Er meint das Dazwischen und durch Kulturen Hindurchgehende, das Hybride und Veränderbare, v.a. vermeidet er Identitätszuschreibungen in ethnischer, lokaler oder kultureller Hinsicht. Heutzutage ist jede Musik tendenziell transkulturell. Weder Jazz, Pop oder Weltmusik könnten Aspekte von Transkulturalität für sich allein reklamieren. Eher handelt es sich um eine Denkfigur und eine Methode, die an den Grenzen der Genres, Disziplinen und Fächer oder eben dazwischen erkennen hilft, die Korsette klassischer Kulturbegriffe, nach denen jede Kultur von einer anderen spezifisch abgegrenzt sei, zu erkennen und schließlich v.a. in institutionellen Zusammenhängen zu hinterfragen. Transkulturalität wendet sich gegen das Reinheitsgebot von Kulturen und schließt die Anerkennung des Nichtverstehens des Anderen mit ein.

Für Musikhochschulen würde dies v.a. bedeuten, traditionell gewachsene Strukturen und Ausbildungsinhalte vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Veränderungen zu überprüfen. Hier täte eine Öffnung hin zu mehr inhaltlicher Vielfalt und Verantwortung gegenüber der Musikkultur im o.g. Sinne gut. Dies betrifft nicht nur eine Öffnung hin zu stilistischer Vielfalt, sondern auch eine tendenzielle Aufhebung der Bereiche Musik, Theater, Tanz, Medien, Film etc.

Die Zukunft der Absolventen spielt sich, will sie von existentiellen Nöten möglichst frei sein, im Dazwischen ab.

Weiterführende Literatur:

Susanne Binas-Preisendörfer/Melanie Unseld (Hg.): *Transkulturalität und Musikvermittlung. Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis*, Frankfurt am Main: PETER LANG Internationaler Verlag der Wissenschaften 2012.

<http://www.peterlang.com/index.cfm?event=cmp.ccc.seitenstruktur.detailseiten&seitentyp=produkt&pk=65921>

ⁱ Sandeep Bhagwati: Musik – Eine Weltsprache. Welche Arten des Zuhörens gibt es, worauf legen wir Wert, was entgeht unserer Aufmerksamkeit. 2004. www.norient.com (eingesehen am 19.09.2005)