

Zum Begriff des Politischen in der Weltmusik

Gehalten am 21.01.2004 auf der Tagung *Politisch(es) Lied - heute?* der Landeszentrale für Politischen Bildung NRW in Düsseldorf

Der Begriff Weltmusik ist kein Begriff für einen einheitlichen Stil und jeder Versuch, diesen als Ausgangspunkt für eine weiter gehende Systematisierung zu gebrauchen, schlägt letztendlich Fehl, da der Begriff Weltmusik in seiner Entstehung ein strategisch politisches bzw. marketingstrategisches Werkzeug war, um eine Musik zu beschreiben, die bis dahin nicht einzuordnen war. So entstand ca.1987 in London der Begriff Worldmusic als ein Verkaufslabel. Unter diesem Label subsumierten sich zunächst die unterschiedlichsten Musikstile, die, als Negativdefinition formuliert, erstens nicht aus der Tradition afroamerikanischer Populärer Musik und zweitens nicht aus der Tradition der westlichen Moderne bzw. Avantgarde Musik stammten. Selbst diese erste Definition bzw. stilistische Trennung ist bereits im Augenblick des Aufstellens unhaltbar und irreführenden, wenn man sich beispielsweise Salsamusik anschaut, die sehr wohl unter dem Label Weltmusik läuft, aber sehr stark von afroamerikanischer Musik beeinflusst ist, oder wenn man Osteuropäische Musik betrachtet, in der es sehr wohl Verbindungen zwischen Avantgarde Musik westlicher Prägung und regional verwurzelten Musikstilen gibt¹. Positiv formuliert könnte man vielleicht sagen, Weltmusik, das sind lokale Musikstile, die sich – nicht zuletzt unter den Einfluss anderer, global nomadisierender Musikstile – pluralistisch und hybride weiterentwickelt haben; das sind die weltweiten Spielformen avantgardistischer Folkmusik; das sind außereuropäische klassische Musikformen.

Dieses kurze Rennen durch den Irrgarten musiksystematischer Hilflosigkeit sagt also eigentlich nur eins: Weltmusik kann etwas mit außereuropäischer Musik zu tun haben, muss es aber nicht; sie ist primär nicht afroamerikanisch, dann wäre Reggae genau wie Salsa auch Weltmusik, obwohl dieser schon immer unter Pop lief; und wo auf der nach allen Seiten hin offenen Weltmusikskala befände sich dann der Arabesque eines Tarkan, der uns aus den tiefer gelegten Baby-Benz cruisender türkischstämmiger Kanakster² entgegen schallt? Weltmusik kann also „Welt-Musik“ sein, muss es aber nicht. Wir gelangen somit zu der allseits bekannten musikästhetischen Binsenweisheit, dass Musik per se sinnfrei ist. Sinnvoll, ästhetisch oder politisch ist sie der Erfahrung nach nur im jeweiligen Kontext ihres Gebrauchs, im Spannungsfeld von musikalischem Material, sozialpsychologischem bzw. soziokulturellem Gebrauch und sozialhistorischen Bedingungen.

Dafür ein Beispiel aus Tuva³: Wir hören und sehen die Gesangsgruppe *Huun-Huur-Tu* bei der Präsentation des "Khoomei", einer spezifischen Form des Obertongesangs. Dieser Gesang ist eine der faszinierendsten Vokaltechniken der Welt, bei dem ein einzelner Sänger zwei oder sogar drei Töne gleichzeitig erzeugt, indem er die natürlich mitschwingenden Obertöne so verstärkt, dass sie gleichzeitig erklingen. Ein weiterer Aspekt der Begeisterung für diesen Gesang ist aber zweifellos das Land und dessen Aura des Geheimnisvollen:

¹ Die Agentur *Creative Music of East Europe* des Dimitar Panev beispielsweise steht für MusikerInnen und Projekte aus Osteuropa, die im Bereich des Jazz und der Improvisation, der Folklore und der Neuen Musik arbeiten. KünstlerInnen sind u.a. Stepanida Borisova, voc, Pavel Fajt, dr, Zoltan Lantos, Violine, Mihaly Dresch, sax, Kornel Horvath, perc oder Gabor Juhasz, git und Oud. Siehe: <http://www.creative-music-of-east-europe.com>

² *Kanakster* ist eine Eigenbezeichnung von MigrantenInnen der dritten Generation. Ich betrachte diesen Begriff, der vor allem durch Feridun Zaimoglu und seine Bücher wie *Abschaum* (1997), *Kanak Sprach* (1995) oder *Koppstoff* (1998) in den öffentlichen Diskurs über migrantisches Leben in Deutschland getragen wurde, in der aktiven Umkehrung seines ursprünglich negativen Sinngehalts, als politisch-strategischen Begriff der Selbstermächtigung und Eigenbestimmung. Siehe dazu auch: www.kanak-attak.de

³ Tuva ist eine Region, die weit ab von uns bekannten Zivilisationswegen im geografischen Mittelpunkt Asien liegt. Die autonome Teilrepublik liegt, mit 300.000 Einwohner und einer Größe von 170.000 qkm, im Staatenverbund Russlands am nordwestlichen Ende der mongolischen Grenze, nicht allzu weit von Ulan Bator.

Umgeben von Bergen, Wüste und undurchdringlichen Taiga-Wäldern, lebt ein nicht geringer Teil der Nachfahren der ursprünglich sibirischen Ureinwohner noch immer nomadisch.

Im Konzert sitzen nun diese Männer in ihren vermeintlich landestypischen Kostümen und scheinen eine jahrtausendealte Tradition und deren spirituelle Verortung in den ebenfalls so alten Praktiken der dort ansässigen schamanischen Religionen authentisch zu zelebrieren: Eine auf den ersten Blick homologe Kultur stellt ihre scheinbar folkloristische Musikkultur vor. Tatsächlich sind die Aufführungen von Huun-Huur-Tu etwas völlig Neues für Tuva. Traditionell wurde tuvenische Musik meist von Solisten vorgetragen, die sich auf ein bestimmtes Genre oder einen Stil spezialisierten. Diese Genres und Stile wiederum haben ihren Ursprung in bestimmten sozialen Anlässen. *Huun-Huur-Tu*s eklektische Aufführungen alter Lieder⁴ und Melodien dagegen bewegen sich zwischen allen Stühlen tuvenischen Musiklebens. In ihren Auftritten reduzieren sie die meditativen Tendenzen des archaischen Gesangs zu Gunsten einer stark rhythmischen Akzentuierung durch mongolische und rituell-schamanische Instrumente⁵. Dadurch entsteht eine Musik, die die archaischen Traditionen und Wurzeln ihrer Kultur auf eine gleichermaßen künstlerische wie kunstfertige Art und Weise präsentieren. Mit dieser Art des Ensemblespiels wie auch mit ihrem stilübergreifenden Repertoire entwickeln *Hun Huur Tuu* die Nomadenmusik ihres Volkes zu einer modernen mongolischen Kunstmusik weiter.

An dieser Stelle noch mal die Frage: Wie werden *Huun-Huur-Tu* wahrgenommen, bzw. wie will ich *Huun-Huur-Tu* wahrnehmen: Als Kunstmusiker, die auf Grundlage einer alten Musiktradition einen eigenständigen modernen Musikstil kreieren oder als eine durch schillernde Kostüme und exotischem Sound inszenierte Folkloregruppe?

Wenn wir also von anderen als stilistischen, geografischen oder systematisierenden Möglichkeiten des sich Zurechtfindens ausgehen müssen, so sehen wir eine Möglichkeit, diese in der kommunikativen Struktur der Musik zu suchen. Ein Versuch wäre also, in die kommunikativen Bedingungen der jeweiligen Musik einzutauchen, um ihre jeweilige Geschichte und Geschichten zu verstehen. Gerade die von Birgit Ellinghaus konzipierte Veranstaltungsreihe *Klangkosmos* hat in seinem Namen zwei wichtige Elemente für ein verstehendes Annähern an Musik und deren unterschiedliche Dimensionen: Klang bzw. Sound und Kosmos bzw. Raum. Der erste Zugang wäre ein emotionaler: Der Klang, das geschrieene Wort einer Flamencosängerin beispielsweise muss nicht erst übersetzt werden, um die emotionale Ebene des Vortrags zu verstehen. Sound bzw. Klang öffnet uns so zunächst eine umfassende Welt von Zeichen und Bedeutungen. Damit wären wir beim Kosmos oder auch Raum. Der von Umberto Eco gesetzte und in seiner Bildhaftigkeit erstaunlich ergiebige Begriff der Definition von Zeichen als einer „Landkarte von Bedeutungen“ kann uns hier möglicherweise weiterhelfen. Nachdem uns eine Stimme angerührt hat, können wir eine Vielzahl von Zeichen entdecken, deren Bedeutung wir uns erschließen können. Wir wandern durch eine Zeichenlandschaft namens Flamenco und erschließen uns hörend die Codes: Die Geschichte des Flamencos, die Geschichten des Flamencos, der Einfluss der Kultur der so genannten Zigeuner auf die spanische Kultur, der Einfluss der arabischen Kultur auf Andalusien, die neuesten musikalischen Entwicklungen und mit einem Mal sind wir in einer Kultur, die, polemisch formuliert, mehr ist als Paella, Carmen und Stierkampf.

Politisch daran wäre der Versuch, in das Andere der Kultur einzutauchen mit dem Wunsch, es zu verstehen. In der kommunikativen Aneignung anderer Musik in Konzerten, durch Tonträger, im Internet usw. entstünde so ein innerer wie äußerer inszenatorischer Raum, in dem eine Auseinandersetzung stattfände. Mit einem solchen intertextuellen Ansatz würden

⁴ Zunächst mussten die Musiker von Huun-Huur-Tu die Lieder, die niemand mehr sang, erst wiederentdecken, indem sie sie von den alten Leuten lernten. Und: Kurioserweise befindet sich unter den „alten“ Liedern auch die tuvenische Internationale, die in den 30iger Jahren sehr populär war, als Tuva eine selbstständige Republik war. Der Text ist zwar sowjetisch, aber die Melodie kommt von einem tuvenischen Volkslied.

⁵ Darunter die Igil, eine zweiseitige Geige mit Pferdekopfhals, die vertikal gehalten und im Sitzen gespielt wird, die Langhalslaute Tschapulur, die große Rahmentrommel Dungur und die Rassel Dazhaaning Khavy, die aus Schafsknöcheln in einem Bullenhodensack besteht.

wir uns gleichzeitig von einer ritualisierten Rezeption anderer Musik oder anderer Kulturen verabschieden.

Jedes mal wäre nach den konkreten Kontexten zu fragen, in der die jeweilige Musik funktioniert. Dabei wären die Ästhetischen Aspekte genauso einzubeziehen, wie die sozialen und politischen Kontexte in denen diese Ästhetik entstanden sind und den Kontexten, in denen die Musik dann betrachtet, oder man könnte auch postmodern formulieren, gelesen werden.

Für Birgit Ellinghaus und mich ist es dabei immer wieder spannend, zu erleben, welche Sichtweisen die jeweilige Musik transportiert bzw., was wir von der Musik lernen können. Und am Beginn eines solchen Lernens steht immer die Erkenntnis, dass nichts so ist, wie es scheint. Dazu ein weiteres Beispiel aus der Maorikultur. Die Gruppe *WAI* (Maori) hört sich beim ersten Hinhören wie eine folkloristische Hip Hop Gruppe an – ohne Zweifel rappt diese Gruppe. Man könnte dies als einen weiteren Siegeszug der US Kulturindustrie ansehen, oder aber man geht in die Details, denn die Musik klingt nach mehr, als diesem einfachen schwarz weiß Bild. Sehr schnell stößt man auf die Tatsache, dass es in der traditionellen Musik der Maori die Technik des Sprechgesangs gab, deren Aufführungspraxis und Texte genauen Ritualen zuzuordnen waren. Jahrhundertlang wurde die Maorikultur unterdrückt, bis zur fast völligen Auslöschung ihrer Traditionen. Durch den US-amerikanischen Hip Hop wurde diese musikalische Tradition des Sprechgesangs jedoch wieder angeregt. George Lipsitz beschreibt in seinem Buch *Dangerous Crossroads*⁶, wie junge Maoris der pazifischen Inseln US-amerikanischen Hip Hop zur ihrer neuen Volkskultur machten, weil diese Musik zwar als kulturimperialistischer Import auf ihre Insel kam, aber dort die Leerstelle einer nicht mehr vorhandenen eigenen Musikkultur auffüllte und gleichzeitig die Marginalisierung der Einheimischen thematisierte. Innerhalb eines vermeintlichen Popstils versteckt, konnten und wurden alte musikalische Traditionen reaktiviert. Was wir also jetzt hören ist gleichermaßen traditionell und in der Übernahme einer Technik aus einem anderen Erdteil global und musikalisch weiterentwickelt.

Dieses Beispiel erschließt uns einen weiteren Punkt, der unserer Meinung nach ein großes politisches Potenzial beinhaltet: Weltmusik konfrontiert uns mit unserer stark eurozentristischen Sicht auf Musik und andere Kulturen. Beschäftigung mit Weltmusik jedoch ist immer eine Beschäftigung mit Kooperationen, freiwilligen und unfreiwilligen Verbindungen verschiedenster Kulturen, Allianzen und alten Seewegen, die inzwischen auch zu Wegen kulturellen Austausches geworden sind. Wir haben es mit verschiedensten global verbundenen Kulturen zu tun, die sich nicht oder nicht mehr über Europa definieren und die von einem rein westlichen Standpunkt nicht zu verstehen sind.

Da gibt (es musikalisch gesehen) afrikanische Salsabands⁷, Reggaebands aus Brasilien⁸ oder Hip Hop Bands aus Afrika⁹ oder es gibt Kunsttechniken in Mexiko, die ihren Ursprung in Marokko haben.¹⁰ Diese Verbindungen, die auch unter dem Begriff des *Black Atlantic* subsumiert werden und ihren Ursprung in den alten Routen der Sklavenschiffe haben und

⁶ Vgl. Lipsitz, George, *Dangerous Crossroads*, Hannibal Verlag, Höfen (A) 1999, S. 114.

⁷ z.B. die westafrikanische Band *Africando*

⁸ z.B. *Banda Mel* oder *Grupo Molejo*

⁹ z.B. die Band *Mabulu* aus Mosambik

¹⁰ Als die Araber aus Spanien vertrieben wurden, gingen die meisten von ihnen nach Marokko. Die Spanier aber kamen mit diesen Techniken, mit denen sie Alltagsdinge herstellten und die ich islamisch nennen würde, nach Mexiko. Deshalb können wir in Mexiko viele Spuren des Islam entdecken: in den Gebäuden, in der Keramik, in der Webkunst. (...) Diese Mischung der Techniken wurde durch die katholischen Kolonisatoren überliefert, und die Indianer waren damit vertraut. Denn am Anfang gab es keine Schafe in Amerika, sodass Wolle und verschiedene Webtechniken und Motive von den Siedlern eingeführt wurden. (...) Ich denke, dass wieder eine Verbindung zwischen Mexikanern und Marokkanern hergestellt werden sollte: nicht aus Nostalgie, sondern um uns selbst zu verstehen. Deshalb habe ich ein Manifest geschrieben, das "Towards a Horizontal Orientalism" hieß. Das heißt, eine Verbindung zwischen Mexiko und Marokko, zwischen Lateinamerika und Nordafrika herzustellen, ohne den Norden einzubeziehen. Das befreit den Orientalismus von seiner Exotik - also von seinen negativen Aspekten, die Edward Said in seinem Buch "Orientalism" so gut beschrieben hat. Aus: "Das Menschenopfer ist zurück" – Interview mit dem mexikanischen Schriftsteller und Literaturkritiker Alberto Ruy Sánchez, in: taz, 08.10.2003

von Paul Gilroy in dem gleichnamigen Buch¹¹ brillant beschrieben wurden, machen eindrücklich klar, wie viel musikalische und kulturelle Entwicklung ohne Europa geschieht. Wenn wir uns mit Weltmusik beschäftigen und uns insbesondere auf die politisch strategischen Kanäle des Black Atlantic konzentrieren, werden wir mit unseren eigenen Vorstellungen, Vorurteilen, Bildern vom Anderen konfrontiert.

In der postkolonialen Zeit präsentiert sich in und mit der Weltmusik eine Kultur, welche die Konzentration auf Europa und ihre kolonialen Satelliten (inkl. den USA Kanada) aufgegeben hat zu Gunsten einer Suche nach einer eigenen nicht geografisch, sondern sozial verorteten Identität. Dabei geht es, wie es im Vorwort zu dem Buch *Die Verortung der Kultur* des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Homi K. Bhabha heißt, darum „(...) Erfahrungen von nationaler Gemeinschaft sowie von kulturellen verbindlichen Werten derart neu zu definieren, dass Subjekte gerade nicht auf eine ethnische Position festgelegt werden, sondern als Überschreitung jener verschiedenen Teilaspekte der divergierenden ethnischen, klassen- oder geschlechtsspezifischen Zugehörigkeiten begriffen werden, die nur als Verknotung die kulturelle Identität des Individuums ausmachen.“¹² Und viele WeltmusikerInnen verstehen sich dem gemäß eher als RepräsentantInnen oder VerfasserInnen von Reiseberichten, denn als schöpferische Kunstschaffende zur Huldigung eines folkloristisch genossenen Exotismus oder als KünstlerInnen mit missionarischem Impetus für eine „Erste Welt / Dritte Welt“-Beziehung. Wenn wir also eins von Weltmusik lernen können, dann dies, dass es keinen fest stehenden Begriff von Identität¹³ oder Authentizität¹⁴ gibt. Diese beiden Begriffe werden immer vom augenblicklichen Moment oder der augenblicklichen Kommunikations-Situation kontextualisiert. Weltmusik wie wir sie in verschiedenen Beispielen präsentiert haben, kann uns durch ihre hybride Konstruiertheit klar machen, dass sowohl die beobachteten Phänomene, als auch die Bewertung dergleichen frei fließend und immer auszuhandeln sind. Dieses Aushandeln halten wir für sehr politisch, weil Weltmusik immer auch mitteilt „du bist konstruiert!“. Damit konfrontiert uns Weltmusik immer mit der Tatsache, dass unser eigenes Heim und das Wissen und die Vorstellungen über unsere Kultur auf gar nicht so einem festen Fundament stehen und sie ruft uns, in einer Anlehnung eines Satzes von Homi K. Bhabha, den er auf die Weltliteratur bezog und den wir auf die Weltmusik erweitern möchten, auf „ (...) das Studium der Art und Weise [zu] sein, in der Kulturen sich durch ihre Projektionen von Andersheit (an-) erkennen.“¹⁵

¹¹ Gilroy, Paul *The Black Atlantic – Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts (USA), 1993, 5. Auflage 1999.

¹² Bhabha, Homi K., *Die Verortung der Kultur, Vorwort*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2000, S. IX

¹³ „ (...) gerade in der Lücke, die sich in unseren Vorstellungen von Verortung und Gemeinschaft auftut, wenn man das Randständige ins Zentrum rückt und von einem Identitätskonzept ausgeht, dem im Herzen schon immer die Differenz innewohnt, entsteht ein anderer Begriff von einem authentischen Subjekt, das für sich durchaus eine Handlungsfähigkeit, eine Autorität und eine Verantwortlichkeit in Anspruch nehmen kann: Ein Subjekt, das die Notwendigkeit von symbolischen Fiktionen, die um Verortung in eine Nation, einer Gemeinschaft oder einer globalen intersubjektiven Vernetzung kreisen, gerade darin ernst nimmt, dass es dies stets als Fiktionen handelt und demzufolge die eigenen Identitäten in Bezug auf die symbolische Anrufung, die an es von diesen sinnstiftenden Fiktionen herangetragen werden, immer mit einer gewissen ironischen Distanz, mit einer Selbstspaltung oder Selbstdoppelung, aushandelt.“ aus: Bhabha, Homi K., *Die Verortung der Kultur, Vorwort*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2000, S. XIII

¹⁴ So änderten die Musiker der Gruppe *Adesa* ihre Instrumente, um im kälteren Europa ihre Musik realisieren zu können. Nicht zuletzt deswegen ist die Musik der Gruppe eine moderne afrikanische Musik, die die Realität globalisierten Musikschaffens in ihr ästhetisches Konzept aufgenommen hat. Die Sehnsucht nach einer fremden Folklore widerspricht dieser Musik, in dem Augenblick, in dem wir sie besser kennen lernen.

¹⁵ Bhabha, Homi K., *Die Verortung der Kultur*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2000, S. 18