

Dieser Beitrag wendet das Prinzip der Fusion auf eine „Musikrichtung“ an, die Verschmelzung zum Programm macht und per se als Hybrid angelegt ist: World Music oder Weltmusik.

Auf dem Weg zur Weltmusik

Appropriation, Expropriation und Transkulturalität

Von Claus Leggewie

Fusionen

Fusion, vom lat. fusio (gießen, schmelzen), ist ein in vielen Wissensgebieten gebräuchlicher Begriff, der auf kaum etwas besser passt als auf Musik. Nicht zufällig nennen sich Ensembles, Bands und Festivals „Fusion“, die programmatisch heterogene Stilrichtungen zu einer hybriden Mischung verschmelzen – und damit den Anspruch erheben, etwas Neues, Eigenständiges hervorzubringen und zu leisten. Daraus wurde wiederum ein eigener Musikstil, der Elemente von Jazz, Funk und Rockmusik verbindet. Wer mit der Musik der 1970er Jahre aufgewachsen ist (wie der Autor), kennt herausragende Beispiele dieser

Fusion¹. Um hier nur wenige zu nennen: der Trompeter Miles Davis mit *In a Silent Way* (1969) und *Bitches Brew* (1970), der Komponist und Gitarrist Frank Zappa mit *Hot Rats* (1969) und *The Grand Wazoo* (1972) sowie die Gruppen Colosseum (*Colosseum Live*, 1971), Weather Report: *Weather Report*, 1971; *Heavy Weather*, 1976 und Mahavishnu Orchestra: *The Inner Mounting Flame*, 1971; *Birds of Fire* (1973). Es kam hier zu einer Emanzipation der Begleitinstrumente (wie Schlagzeug und Bass) und zu einer Gleichstellung aller Solisten, im Fall von Miles Davis mit ihm als *primus inter pares*.

Im Folgenden soll dieses Fusionsprinzip auf eine „Musikrichtung“

angewandt werden, die Verschmelzung zum Programm macht und per se als Hybrid angelegt ist: *World Music* oder Weltmusik². Zunächst behandle ich dazu Aspekte der Inter- und Transkulturalität aus soziologischer Sicht und wende diese auf einige ältere Beispiele von Fusion beziehungsweise Crossover an. Es folgt ein eher erzählerisch angelegter Exkurs zum algerischen Raï. Abschließend folge ich Thomas Burkhalter³ mit seinem Vorschlag zur Weltmusik 2.0, die hypothetisch als neue Etappe sowohl der musikalischen Verschmelzung als auch der kulturellen Globalisierung gedeutet wird. Leithypothese des Beitrags ist, dass von Weltmusik I zu Weltmusik II anfängliche Prozesse kolonialer



Claus Leggewie. Foto: Timo Bobert

Expropriation nicht-europäischer Kulturgüter in eine wechselseitige, postkoloniale Appropriation übergehen, die nun allerdings unter dem Diktat großer Medienkonzerne stehen und ihr Potenzial am ehesten in Nischen des Musikmarktes entfalten. Der Artikel ist nicht mehr als eine Fingerübung für eine umfassende Analyse des Phänomens Weltmusik⁴, die eine interdisziplinäre Kooperation (oder soll man sagen: Fusion) zwischen Musikwissenschaft (hier vor allem Musikethnologie), Kulturosoziologie und Medienökonomie voraussetzt⁵.

Die unvermeidbare Transkulturalität von Musik

Die Vorstellung vom ‚Clash of civilizations‘ folgt einem schablonenhaften, im Alten Westen ebenso wie in postkolonialen Zirkeln verbreiteten Verständnis von Kulturen respektive Zivilisationen als abgeschlossenen Ganzheiten. Diese erscheinen seltsam kulturlos, indem sie sich nur auf abstrakte Wertehimmel eines regionalisierten Ideenkansons beziehen, nicht auf konkrete Manifestationen des Kulturellen wie Rituale, Sprache, Dichtung, Küche, Mode und Gebrauchsgegenstände – oder eben Musik. Musik ist ein besonders affektiv besetztes Medium menschlicher Kommunikation, das sich „einfach“ hören und erleben lässt, aber auch musikologisch und historisch, kulturanthropologisch und soziologisch untersuchen lässt. Musik ist eine vielseitige Klang-, Bewegungs- und Gefühlspraxis, die nicht zuletzt soziale Interaktionen begründet und als Identitätssymbol sozialer Gruppen und Gemeinschaften fungiert.

Im Kontext der „Globalisierung von Kultur“ und der damit einhergehenden Superdiversität bietet Musik ein gutes Beispiel für die Koexistenz kultureller Differenzierungen und Standardisierungen und ein Demonstrationsobjekt für die damit verbundene Auflösung der Dichotomie von Eigenem und Fremden beziehungs-

weise von Zentrum und Peripherie in hybriden Neubildungen. Zitat, Collage und Sampling sind nicht erst Errungenschaften des digitalen Zeitalters, raumzeitliche Übernahmen und Überblendungen dieser Art prägen die Musik im Allgemeinen seit jeher und Weltmusik sozusagen programmatisch.

World Music kann demnach dreierlei bezeichnen:

- (a) eine Residualkategorie für alle erdenklichen Stilrichtungen und Regionalursprünge nicht-westlicher, speziell nicht-europäischer Musik, die man bislang als Ethno- oder Folk Music rubriziert hat,
- (b) eine generelle Rubrik für populäre Volksmusik (im Unterschied zur Opus-Musik speziell abendländischer Provenienz mit der ihr zugrundeliegenden Hermeneutik von Notentexten),
- (c) eine *per se* hybride Mischung diverser Stile, die traditionelle Musik mit westlicher Populärmusik fusioniert.

Spielarten dieser Sortierungen findet man in jedem beliebigen Musik-Laden, der den Kunden ein Sortiment an Tonträgern – jenseits der etablierten Unterteilung in U- und E-Musik – ausstellt. Dass dies unterschiedlich ausfällt, indiziert eine Radikalisierung des *Crossover* (Überschneidung, Kreuzung, Überquerung), wie man einmal die gleichzeitige Platzierung eines Musikstücks in mindestens zwei, nach Musikgenres getrennten Hitparaden.

Man kann nun am Beispiel des *Crossover* der Weltmusik vor allem seit ihrer digitalen Verbreitung illustrieren, wie herkömmliche Dualismen und binäre Kodierungen zerbrechen und versagen:

- (a) Europa und der Rest (und damit jede Zentrum-Peripherie-Konstellation),
- (b) U- und E-Musik (und die damit verbundenen Distinktionsmerkmale),
- (c) Hi & lo (und damit die Differenzen von akustisch-elektrisch, Klassik und Pop),
- (d) die Opposition von sakral und säkular.

Weltmusik bleibt, vor allem im Bereich ihrer kommerziellen Distribution, in der musikkritischen Rezeption, in den Hörgewohnheiten und Distinktionsritualen gewiss den alten Schemata unterworfen; gerade aus anti- und postkolonialer Sicht handelt es sich bei World Music um einen großen Schwindel, in dem die aus der materiellen Rohstoffextraktion bekannten Ausbeutungsmechanismen am Werke seien. Also um einen klaren Fall von Expropriation (Ausbeutung): Im Zuge dieser Kolonisierung wurde ethnische Musik, ob sie nun aus heimischen Traditionen oder aus fernen Territorien stammte, zum bloßen Rohstoff für die Veredelung in den westlichen Metropolen, wobei die Fertigprodukte den *Afficionados* und Puristen oft *per se* als minderwertiger Schund oder Kitsch galten. Schematisch lassen sich in diesem Sinne vier Dimensionen musikalischer Globalisierung unterscheiden:

- (a) die Verbreitung und Dominanz westlicher, vor allem anglo-amerikanischer Stile, Interpreten und Labels auf dem Weltmarkt,
- (b) die Aneignung nicht-westlicher Musik durch die westliche Musik- und Unterhaltungsindustrie,
- (c) die Bewahrung und Förderung lokaler Nischen,
- (d) die Entstehung „krealisierter“ Musik verschiedenster Provenienz.

Die ersten beiden Varianten bringen die Vorherrschaft westlicher Musik(industrie) zur Geltung, also Weltmusik I. Die beiden anderen – Weltmusik II – erhöhen, weiterhin stets in Wechselwirkung mit den westlichen Weltmarktführern, den Eigensinn und die Autonomie nicht-westlicher Genres, Produzenten und Hörer. World Music, über die unter Musikern und ihren Fans ebenso wie in den Kulturwissenschaften gestritten wird, lotet also die Chancen von Akkulturation aus: ob darin eher Wechselwirkung oder Spuren von Enteignung und Ausbeutung erkennbar sind.

Kulturelle Aneignung (Appropriation) ist dann nicht *per se* ein-

seitig oder gar ein Gewaltakt, ist doch gerade in der Musik die Übernahme von Themen und Techniken, Instrumenten und Arrangements aus anderen, exotischen Quellen an der Tagesordnung. Auch wenn die Trennung nur heuristischer Natur ist, sollte man also zwischen den ökonomischen und ästhetischen Aneignungsformen unterscheiden, zu denen, wo Weltmusik zum Politikum wird, auch noch eine politische Dimension tritt. Am Beispiel des algerischen Raï werde ich darauf zurückkommen.

Ästhetische Appropriation oder Fusion ist ein uraltes Kulturprogramm. Die vielfältigen Anleihen der Klassik bei der Volksmusik kamen schon in Bezeichnungen wie Pavane (ein Volkstanz spanisch-italienischer Herkunft, der im 17. Jahrhundert in die „E-Musik“ vordrang und bis zu Maurice Ravel und Jethro Tull reichte) oder Polka (aus Böhmen) zum Ausdruck, exemplarisch in Mozarts Klaviersonate Nr. 11 A-Dur (KV 331), dessen dritter Satz „Rondo alla Turca“ als türkischer Marsch im Stil der damaligen Janitscharenmusik auftritt. „Alla Turca“ waren viele Stücke von Rameau bis Beethoven. Im Violonkonzert (KV 219) inszeniert Mozart regelrecht den Einbruch orientalischer Militärmusik in die sittsame Orchester- und Salonmusik. Die Belagerung Wiens lag ein Jahrhundert zurück; mittlerweile tourten osmanische Feldmusikkapellen auf ziviler Unterhaltungsmission durch Europa, in die Tasteninstrumente wurden zur Erzeugung von militärischem Klang sogenannte Janitscharenzüge eingebaut, in europäischen Orchestern waren Türken (oder Menschen, die so aussahen) engagiert⁶.

Schon diese klassisch orientalistische Adaptation wies auf ein Zentrum-Peripherie-Verhältnis hin, in dem technisch elaborierte Musikschaffende, die an städtischen Höfen angestellt waren oder dem Musizieren als bürgerlichem Brotwerb nachgingen, Volkstraditionen aus dem näheren und weiteren

Hinterland erkundeten und sich, mit oder ohne Angabe der Quelle, aneigneten⁷. Den populären Einflüssen verdankten sie viel, aber sie verfeinerten und reproduzierten sie zugleich in einer Weise, dass daraus originale und originäre Kunstwerke wurden, die erneut Anschlüsse boten für die weitere musikalische Entwicklung und nicht zuletzt via Musikunterricht das Hinterland befruchteten. Ein Beispiel dafür ist Bela Bartoks Studium der Volksmusik, die zunächst ganz auf ungarische Traditionen fokussiert und ethno-nationalen Motiven entsprungen war, später aber auf die Türkei und Nordafrika ausgedehnt wurde und die Musik explizit auf völkerbindende Ziele verpflichtete. Weitere Beispiele sind die Einflüsse indischer Musik auf Tonkünstler wie Albert Roussel und Maurice Delage oder die Begeisterung von Claude Debussy für indonesische Gamelan-Orchester⁸.

Dieser uralte Prozess der Inkorporation und Formalisierung wurde mit der „Entdeckung der Welt“ in alle möglichen Richtungen der Erdkugel ausgeweitet. Hauptakteure blieben die Musiker und Komponisten, die das auf Reisen Vernommene memorierten und in Noten setzten, sodann Ethnographen, die am Brauchtum nicht-europäischer Völker interessiert waren und hierbei der musikalischen Tradition (dem „Volkslied“) besondere Aufmerksamkeit schenkten. Hinzu kamen Musikverleger und -pädagogen, welche die im Europa des 19. Jahrhunderts in vielen Bereichen ausgeprägte Sammel- und Klassifikationstätigkeit aufs Welterbe Musik ausdehnten, auch der frühe Tourismus beflügelte eine mit Fern- und Heimweh korrespondierende Auswahl von Musik⁹.

Die Entwicklung von Aufnahme- und Aufzeichnungstechniken auf Tonträgern erlaubte nach 1900 und verstärkt nach 1950 die Systematisierung der Erkundung und Aufzeichnung nicht-europäischer Musik, worin nun auch die Unterhaltungsindustrie

eine profitable Quelle entdeckte. Appropriation und Expropriation setzten auf breiter Front ein, nach innen wie nach außen: In den USA wurden afro-amerikanische Gospel, Ragtime und Rhythm & Blues adaptiert, Musik aus Hawaii und Puerto Rico, aus der Karibik (Kuba, Jamaika), aus ganz Mittel- und Südamerika. Aufgegriffen wurde der Tango aus Argentinien, die Bossa Nova-Kreationen aus Brasilien oder die Calpyso-Welle in der Karibik.

Ein viel zitiertes Beispiel dafür, wie sich die populäre Massenkultur seit den 1950er Jahren auch für afrikanische Quellen interessierte, ist der Fall des bis heute gern gespielten Titels *The Lion Sleeps Tonight*¹⁰. Die Gruppe *The Tokens* konnte damit 1961 die Spitze der US-Hitparade erklimmen, ohne die Herkunft vom Song *Mbube* zu erwähnen, den der Zulu-Sänger Solomon Linda bereits 1939 mit seiner Gruppe *The Evening Birds* erfolgreich auf dem südafrikanischen Heimatmarkt herausgebracht hatte. Den Weg in die USA hatte das Lied über den amerikanischen Sammler Alan Lomax und die Leitfigur des Folk Rock, Pete Seeger, gefunden, der es 1952 mit seiner Gruppe *The Weavers* unter dem verballhornten Refrain-Titel *Wimoweh* in die US-Hitparade brachte und Solomon Linda immerhin als Koautor würdigte. Bekannt ist eine Live-Version aus der Carnegie Hall und eine Cover-Version des Kingston Trios. Geld machte mit dem Titel weder Linda, der verarmt in Südafrika gestorben ist, noch Seeger, sondern die Plattenfirma der Tokens, RCA, und im Anschluss daran diverse Interpreten bis heute zum Disney-Film *The Lion King* von 2000.

Der Fall versammelt so gut wie alle Elemente kultureller Appropriation. Es wäre falsch, ihn allein als Geschichte der US-imperialistischen Aneignung authentischen Materials aus Afrika zu lesen, weil er Teil eines immer asymmetrischen, aber doch wechselseitigen Akkulturationsprozesses zwischen Amerika und Afrika

im Black Atlantic war, seit den ersten Sklaventransporten, Handelskontakten und Migrationsprozessen über den Atlantik, in dessen Verlauf auch ein Solomon Linda aus Quellen jenseits des Atlantiks schöpfen konnte. Afro-amerikanische Musik ist von ihren Ursprüngen bis zum HipHop heutiger Tage ein Musterbeispiel kultureller Hybridisierung, die vor allem mit der elektrisch verstärkten Rock-Musik auf schwarze Amerikaner und Musikproduzenten in Afrika zurückgewirkt und von da aus wiederum bis dato schräg erscheinende Bezüge erlaubte, wie zwischen Dakar und Dublin, also westafrikanischer und irisch-keltischer „Volksmusik“ im Afro Celt Sound System. Analoges geschah im Jazz mit der Anverwandlung von afrikanischen Elementen durch John Coltrane und Miles Davis, zu erwähnen ist hier auch das Albert Mangelsdorff-Quintett der 1960er Jahre¹¹, im Bereich der Rockmusik die indischen Anteile in der British Invasion¹², die Kooperation der Beatles mit Ravi Shankar oder die Exotica-Welle in den USA, schließlich in der Neuen Musik mit der *Telemusik* (1966) von Karlheinz Stockhausen, die auf einen Japan-Besuch zurück ging, und *Exotica* (1971/2) von Mauricio Kagel, in dem rund 200 nicht-europäische Instrumente zu Gehör kommen.

Das wirft schon die Frage auf, ob Musik überhaupt einen geografischen Ort hat oder haben soll, oder selbst einen „dritten Ort“ bildet, den Josh Kun *audiotopia* genannt hat¹³. In diesem virtuellen Raum sind die Wurzeln eines Klangs weit weniger interessant als die Routen seines Transfers. Dagegen Authentizität zu reklamieren, wirkt im kulturellen Feld seltsam – als könne man Melodien, Komponisten und Interpreten einem Territorium zurechnen und ein Kunstwerk jeweils auf einen Ursprungspunkt Null zurückführen. Dem ebenso spontanen wie unordentlichen musikalischen Austausch lassen sich ebenso schwerlich politische Ambitionen unterschieben, also weder ein Ausbeutungs-

noch ein Subversionsszenario. Das heißt nicht, dass man Weltmusik romantisieren sollte, denn wie generell im Handel mit Rohstoffen hat man es mit einer Wertschöpfungskette zu tun, die den Kreativen regelmäßig weniger übrig lässt als den primären und sekundären Verwertern¹⁴. Dazu gehörte sicher ein ambivalentes Förder- oder Patronagesystem, das nicht-westliche Musik oft durch Pop-Kuratoren wie Paul Simon, Ry Cooder und Peter Gabriel veredeln lässt und in den Mainstream des westlichen Publikums einpasst. „Kulturimperialistische“ Züge weisen vor allem die Unterhaltungsindustrie und das ihr eigentümliche Starsystem auf, es sind wirtschaftliche, politisch-rechtliche und mediale Rahmenbedingungen, die nicht-westliche Musiker beim Wettbewerb um Aufmerksamkeit und Anerkennung benachteiligen. Und dennoch: In der affektiv-kommunikativen Atmosphäre des globalen Jamming bewährt sich trotz allem die osmotische Kraft der Musik, die Völker verbinden und ihre Abgrenzungsbedürfnisse überwinden kann.

Exkurs: Der Welterfolg des Raï¹⁵

Wabrane, Wabrane, hat der ungekrönte König des Raï, Khaled Hadj Brahim, genannt Cheb Khaled, seine Heimatstadt Oran besungen. Von dort stammt auch die Musik, die er und andere Chebs und Chabas zu Weltruhm gebracht haben, Raï (arabisch راي, DMG Rāy), und wo immer das traurige Loblied auf Khaleds westalgerische Heimat ertönt, tobt der Saal, ist: Algerien. „Oran, Oran, du bist in die Hölle gefahren/Alle mit Verstand haben dich verlassen/ Jetzt sind sie voller Heimweh und durcheinander...“ Was 1996 noch Protestschrei eines im Bürgerkrieg erstickenden Landes war (der Song wurde in einem Pariser Studio produziert), gilt mittlerweile als staatstragendes Kulturgut. Khaled ist heute ein Superstar.

Raï kann vieles heißen: spontaner Einfall, starke Meinung, weiser Rat-schlag, es ist ein Flickwort wie das englische Yeah! Wenn die frühen Raï-Musikerinnen die Beinamen Cheikhs und Cheikhates bekamen, spiegelt das diese Ratgeberfunktion weiser Menschen. Wenn sie später Chebs und Chabas genannt wurden, zeigt das den Generationswechsel und -aufstand an: Nicht die Alten, nicht Greise und Meister gaben den Ton vor, sondern die Jungen.

Hirten hatten im 19. Jahrhundert eine einfache Flöten- und Trommelmusik nach Oran gebracht, vornehmlich weibliche Orchester und Sängerinnen (Medhates) entwickelten sie weiter. Gespielt wurde Raï zu Hochzeiten und auf Familienfesten, in Bars und Bordellen. Von daher ging es meist um Liebe, Sex und Eifersucht, um alles, was man auch im freieren Oran nicht aussprechen durfte: Trunksucht, Rausch, weibliche Erotik. Rimmitti (Schenk nach!) war der Künstlername von Bedief Saadia, der berühmtesten *Cheikhate*, der „weisen Frau“ aus Relizane. 1952 nahm Cheikha Rimitti bei der Pariser Firma Pathé-Marconi ihre erste Schellack-Platte auf, es folgten weitere 54, über 400 Kassetten und 30 Alben bis zu ihrem Tod 2006 in Paris.

Raï, behaupten Experten wie der Musikjournalist Frank Tenaille¹⁶, war die wichtigste Neuerung in der populären arabischen Musik seit Umm Khultum und der ägyptischen Unterhaltungsmusik der 30er und 40er Jahre. Die volkstümliche Szene aus dem freizügigen und rauen Oran eroberte die Welt, der Raï begleitet und spiegelt Algeriens rebellische Geschichte im 20. Jahrhundert: In den Hafensbars der Kolonialzeit wurden der spanische Flamenco und Chansons aus dem Mutterland zu einem sehr eigenen mediterranen Melting Pot adaptiert, Musik trieb auch den antikolonialen Aufstand von 1945 bis 1962, und wichtig war sie auch für die schleichende Jugendrevolte seit den 1980er Jahren bis heute.

Die Kaste ehemaliger Guerillas, die 1962 an die Macht gekommen war und bis heute regiert, bevorzugte und verordnete andere Klänge: „Arabisch-andalusisch“ wird die E-Musik genannt, die auf der Fundierung der maghrebinischen Kultur in Sevilla, Cordoba und Granada zur Blütezeit des Islam im späten Mittelalter besteht. Nach 132 Jahren Kolonialismus galt sie als die politisch korrekte, nämlich arabische und islamische Tradition. Auch daran kann man die Faszination ermesen, die arabische Musik generell und eben auch in der Pariser oder Frankfurter Disco ausübt: fremd klingende Vierteltöne, ein starker Drive, das Wechselspiel der Vokalistinnen mit dem Orchester, der große Spielraum für Improvisation, die spezielle Instrumentierung mit Trommelschlägen, Flötenläufen und Violinenschmalz, mit Oud-, Akkordeon-, Gitarren- und Klavierpassagen.

Der strengen und „gebildeten“ Form korrespondierten stets volksnahe Variationen wie die Chaabi-Musik in der Hauptstadt; die wörtlich übersetzt Volksmusik hat insbesondere der legendäre El Hadj M'Hamed El Anka mit Hunderten von Titeln etabliert. Klassisch hieß: langsamer Rhythmus und breite Intonation, wohlgesetzte Worte, strenge Regeln für ein ausgesuchtes Publikum im Konzertsaal und zu offiziellen Festen. Chaabi war von allem das Gegenteil: Musik für die Armen und Randständigen, vulgär, schnell, hedonistisch, antiautoritär, verboten (und elektrisch verstärkt). Sehr zu empfehlen ist *El Gusto*, der Film der jungen Algerierin Safinez Bousbia, eine rührende Familiensammenführung ergrauter Chaabi-Musiker nach Art des kubanischen *Buena Vista Social Club*, die rund ums Mittelmeer zerstreut waren. Die nostalgische Investigation lässt die Unterhaltungsmusik der 1950er Jahre aufleben, an der *pieds-noirs*, französische Siedler, ebenso mitwirkten wie Befreiungskämpfer, die *moudjahedines*. Erst an ihrem Lebensabend musizierten sie – Muslime und Athe-



Part of a series of pictures depicting Frances Densmore at the Smithsonian Institution in 1916 during a recording session with Blackfoot chief Mountain Chief for the Bureau of American Ethnology.

Quelle: Wikimedia

isten, Christen und Juden – wieder zusammen, nun in den großen Konzertsälen von Marseille und Paris.

Im Süden Algerien sind noch andere Musikstile und Traditionen zu entdecken. Die Lage der Tuareg ist auch in Algerien prekär, in die Sahara sind Al-Qaeda-Kämpfer und Dschihadisten aus allen möglichen Kampfplätzen und gescheiterten Staaten vorgedrungen. Sie sind in das Vakuum eingedrungen, dass die Aufständischen im Norden des Nachbarstaats Mali mit der Gründung des Tuareg-Staats Azawad aufgerissen hatten. In den Tonstudios von Tassili N'Ajjer haben Tuareg-Bands aus Algerien und Mali aufgenommen;

während ihre CDs nun in allen Weltmusik-Regalen zu finden sind, haben die Kulturbanausen, die Timbuktu zerstört haben, auch diese Musik untersagt.

Für ethnische Minderheiten war in der nationalen Selbsterfindung Algeriens nach 1962 wenig Platz. Aber die Kabylen, die einen großen Teil des antikolonialen Kampfes getragen hatten, verschafften sich gegen die Zentrale in Algier Gehör, bei Fußballspielen der *Jeunesse Électrique* von Tizi-Ouzou ebenso wie in der Pflege der berberischen Sprache Tamazight – und eben der Musik. *A vava inou va*, die legendäre Platte des kabyllischen Sängers Idir,

einem unscheinbaren Geologie-Ingenieur, der sich das Haar hippielang wachsen ließ, wurde die inoffizielle Nationalhymne und sie ist es immer noch, wenn sich Kabylen in Tizi-Ouzou, Algier oder Paris versammeln. Seinerzeit gab es übrigens eine Art Musik-Internationale der Regionalisten, in der Bretagne und in Katalonien wie in der Languedoc und eben in der Kabylei. Deren musikalische Jugend-Bewegung war wie der Raï Ausdruck einer neuen Umbruchzeit: Algerien war nun unabhängig und reich, aber seine Jugend, bald vierzig Prozent der Bevölkerung, zu großen Teilen arbeitslos und sprachlos.

Dem religiös inkorrekten Raï ging es in den 1990er Jahren buchstäblich an den Kragen, als der mörderische und unübersichtliche Showdown zwischen dem Militärregime und dem bewaffneten Arm der Islamischen Heilsfront Zigtausende Menschenleben forderte. Ein prominentes Opfer war der beliebte Sänger Hasni Chakroune, genannt Cheb Hasni, der als Vertreter des „Raï-Love“ die sexuelle Frustration der algerischen Jugend anzusprechen gewagt hatte. Am 29. September 1994 wurde er in Oran auf offener Straße von einem Killerkommando ermordet; auch der kabyliche Sänger Lounès Matoub fiel den Fanatikern 1998 zum Opfer.

Aicha ist der wohl bekannteste Raï-Titel, millionenfach gekauft, gehört und heruntergeladen. Der sympathisch gebliebene Khaled muss es in jeder großen Konzerthalle und TV-Show anstimmen, dazu sucht er sich attraktive Gesangspartnerinnen aus aller Welt, die seinem schmachttenden Flehen antworten: „... behalte deine Schätze/Ich, ich bin mehr wert als das/ein Käfig bleibt ein Käfig/ auch wenn er aus Gold ist/ich will die gleichen Rechte wie du/ich, ich will nur die Liebe.“ Manche wittern in dieser Schnulze Verrat am Raï. Doch das verkennt zweierlei: dass der Raï niemals politischer Protest sein wollte und dass die globale Popkultur lokale Stile aufnimmt wie ein

Staubsauger und in discokompatible Hybride umwandelt.

Man übertreibt also nicht, wenn man Raï mit dem Tango, Blues, Jazz und HipHop in die Reihe jener Musiken stellt, die von sehr lokalen Ausgangspunkten um die ganze Welt gegangen sind. Die Interpreten sind alle bei *Facebook* und *Youtube* zu finden, die algerische Musikgeschichte ist in einem Dutzend von Samplern dokumentiert und wird durch musik- und kulturwissenschaftliche Abhandlungen nobilitiert. Nach der weltweiten Anerkennung machte auch das algerische Regime seinen Frieden mit dem Raï, doch wurde seine Entpolitisierung durch neue Formen musikalischer Selbstbehauptung abgelöst. Das gilt gerade auch für die Beurs, die zweite bis vierte Generation der Einwanderer in Frankreich, die den Raï für die speziellen Gegebenheiten und Härten der französischen Vorstädte aufbereitet hatte. Etliche Raï-Bands wurden dort gegründet, die Stile vermischt. Der wohl bekannteste Repräsentant der zweiten Einwanderergeneration ist Rachid Tara, 1958 in Oran geboren und mit zehn nach Frankreich gekommen. Dort gründete er 1981 in den Vorstädten von Lyon die Band *Carte de séjour*. Das heißt zu deutsch: Aufenthaltsgenehmigung, womit der prekäre Status der Beurs angesprochen ist – und eine Musik, die nicht zwischen den Stühlen sitzen bleiben, sondern einen ganz originären dritten Stuhl besetzen wollte.

Heute geben auch in Algerien Hip Hop und Rap den Ton an, selbst auf Radio Alger und im Internet, um das man keinen Feuerwall legen kann. Rap hat im arabischen Raum, wo die Hälfte der Bevölkerung und mehr unter dreißig Jahre alt ist, wieder eine eminent politische Bedeutung, von Tunesien bis Senegal artikulieren Rapper die Unzufriedenheit mit den verkommenen Eliten und werden für sie zu einer brisanten Gefahr, die in der ganzen Region eine einheitliche Sprache und Symbolik gefunden hat. Rap versteht

sich wie früher Soul und Rhythm & Blues als „Kultur der Unterdrückten und ist dabei oft als Sozialreport angelegt“¹⁷. So ist es auch bei Lotfi Belamri, genannt Lotfi DK, dessen Konzert mit der Gruppe Double Kanon 2012 in Oran auf *Youtube* nachzuhören ist. Wieder ist der Protagonist ein studierter Ingenieur, 1974 im ostalgerischen Annaba geboren, aus kleinen Verhältnissen stammend. Seit Auftritten Ende der 1990er Jahre mit Gruppen wie *Kamikaz* und *Kanibal* ist der erklärte Rebell Sprachrohr einer Generation, die sich bereits verloren glaubt.

Die arabische Rebellion blieb 2011 in Algerien aus; auf die TV-Bilder aus Tunis und vom Tahrir-Platz in Kairo reagierte das Land wie ein gebranntes Kind, traumatisiert von der brutalen Niederschlagung der Berberrevolten, des Brotaufstands der Jungen in der Kasbah von Algier 1988 und vor allem durch den verbissenen Kampf zwischen den Militärs und religiösen Fanatikern in den 1990er Jahren, der fast jede Familie getroffen hat. Die kollektiven Folgen beklagte der Schriftsteller Boualem Sansal, der daheim unter Hausarrest steht, zur Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels in der Frankfurter Paulskirche an ihn: „... dass wir schon vergessen haben, dass wir Beine haben und einen Kopf, und dass man auf seinen Beinen stehen und gehen und laufen kann, oder auch tanzen, wenn einem der Sinn danach steht, und dass man mit seinem Kopf jenes unvorstellbar Zaubhafte tun kann, nämlich sich eine Zukunft ersinnen und diese dann auch leben, hier, in der Gegenwart, in Frieden, in Freiheit, in Freundschaft“¹⁸. Hoffnung machte indessen eine junge algerisch-kabylich-französische Sängerin: Innes Mezel 2010 mit ihrem Titel *Amazone*. Ganz in der Linie der Cheikhates und Chabas, der unangepassten Frauen der Chaabi- und Raï-Szenen, pocht sie auf ihre Autonomie und singt der Zensur, der Machthabern und Moralwächtern ins Gesicht: „Ich werde den Schleier ablegen, ich

werde studieren, ich werde wählen, ich werde leben, ob du es willst oder nicht, ich mache nichts wie die anderen.“ Mehr kann Musik nicht. Aber das kann sie.

Weltmusik 2.0

Am Beispiel des Raï kann man zeigen, wie Musik im Lauf eines Jahrhunderts aus ganz lokalen, ethnisch definierten Ursprüngen, also mit einer klaren territorialen Verankerung, durch die Bezugnahme auf eine globale Rockkultur westlicher Provenienz und eine vor allem durch E-Gitarre und Synthesizer veränderte Instrumentierung eine hybride „kosmopolitische“ Musik entstanden ist, die ihren territorialen Anker nicht verliert, aber auch andernorts verstanden wird und viele lokale Stile beeinflusst hat. Kosmopolitisch ist dabei nicht jeder individuelle Akteur, wohl aber die kollektive Konstellation des Musikbetriebs¹⁹, in dem globale Produktions- und Zirkulationsformate, hier nun vor allem digitale Medien eine entscheidende Rolle spielen.

Damit ergab sich der Übergang zur Weltmusik 2.0, wie Thomas Burkhalter, der Schweizer Musikethnologe und Herausgeber der Online-Zeitschrift *Norient*, die neueren Entwicklungen bezeichnet. Sie ist definitiv postkolonial, obschon alte Asymmetrien und Abhängigkeiten selbstverständlich fortbestehen, und sie ist wesentlich digital, auch wenn der größte Teil der Rezeption weiter analog abläuft. Über den Polyzentrismus der Musikszene zwischen dem globalen Norden und dem globalen Süden schreibt Burkhalter: „Die beschleunigten Prozesse der Globalisierung und Digitalisierung haben das Musizieren auf vielen Ebenen revolutioniert. Weltweit finden heute Musiker neue Möglichkeiten, ihre Musik billig zu produzieren und unabhängiger global zu bewerben. Blog-Schreiberinnen, DJs und Kuratoren – die Multiplikatoren der Gegenwart – diskutieren bereits eine Vielzahl neuer Genre-Bezeich-

nungen. Weltmusik, in der Popwelt und der Clubszene lange belächelt, setzt heute Trends. Sie heißt jetzt Global Ghettotech, Ghettopop, Cosmopop, Worldtronica oder schlicht Weltmusik 2.0 – die Weltmusik der interaktiven Internetplattformen“²⁰. Am Beispiel der tamilischen, in London wirkenden Künstlerin M.I.A. fährt er fort: „Weltmusik 2.0 lässt sich in kein Korsett mehr zwängen, sie ist widersprüchlich und mehrdeutig. Es klingt das Chaos der Welt, die Hektik des Alltags, die Wut über Weltpolitik und Wirtschaft, und die Hoffnung, sich via Musik eine Existenz zu sichern. (...) Weltmusik 2.0 ist das Produkt von raumzeitlich entgrenzter Kommunikation jenseits territorialer Grenzen. Sie stellt überkommene Vorstellungen von Kultur, Identität und Gemeinschaft in Frage und lässt sich auch als eine dem Realismus verpflichtete *Musique Concrète* lesen – oder als ein akustischer (und visueller) Seismograph der Zeit: Sie ist die Musik der weltweiten Urbanisierung. Die Slums wachsen heute schneller als die Innenstädte – und genau so wächst auch die neue Variante der Weltmusik schneller als die Weltmusik 1.0, die immer für ein westliches Mittelklasse-Ohr gestylt war“²¹.

Hohn und Schelte für das westliche Ohr ist damit ziemlich obsolet. Die wesentlichen Treiber einer Super-Diversifizierung der globalen Pop-Musik sind drei: (1) der Massenerntourismus, dessen unstillbare Sehnsucht nach exotischem Sound fremde Klänge in die Diskotheken daheim und auf die iPods bringt, (2) die Entstehung transnationaler Migrantenkulturen in den Metropolen des Nordens, oder besser: des globalen Südens, die Mix und Blur nicht nur musikalisch zum Stilprinzip erheben, und schließlich (3) die digitale Spiegelung der chaotischen Wirklichkeit von sozialen Protestbewegungen, kriegerischen Ereignissen und Bürgerkriegsfronten in den künstlerischen Avantgarden. Mit Burkhalter kann man schließen:

„Weltmusik 2.0 nutzt zum einen die Möglichkeiten des zunehmenden digitalisierten Musikmarktes zu einer freieren und vielfältigeren Produktion von Musik, zum anderen ist Weltmusik 2.0 noch immer eine Variante von Weltmusik 1.0. Sie hat sich noch nicht ganz von eurozentristischen Anspruchshaltungen emanzipiert – auch weil die Geldgeber oft aus Europa stammen. Die Musik verkauft sich entweder an kuratierte Events (Weltmusik-Festivals, thematische Ausstellungen) über Exotika, Spaß und Krieg. Oder sie agiert in ihren jeweiligen transnationalen Nischenkulturen und bleibt dort Freie Improvisation, Elektroakustische Musik oder Post-Punk. Beide Märkte zu bedienen, ist das Ziel nicht weniger dieser Musiker. In der Tendenz ist der Schritt von Weltmusik 1.0 zu Weltmusik 2.0 jedoch ein Sprung von interkulturellen zu transkulturellen oder gar hyperkulturellen und superkulturellen Musikformen. Im Modus der Interkulturalität werden zwei Musiktraditionen (oder Stile) verschiedener geographischer Herkunft so fusioniert, dass die betreffenden Traditionen (oder ihre klischierten Vorstellungen davon) weitestgehend unverändert bleiben (Beispiel Asian Underground). In den anderen Modi wird Kultur nicht mehr als abgeschlossenes System gesehen. Je nach Modi bleiben kulturelle Referenzen und Prinzipien dabei stärker (transkultureller Modus), weniger stark (hyperkultureller Modus) oder gar nicht mehr hörbar (superkultureller Modus). Oft überschneiden sich die verschiedenen Modi dabei innerhalb eines einzelnen Musikstücks“²².

Weltmusik ist damit ein ebenso typisches wie erratisches Phänomen interkultureller Diversität und transkultureller Hybridisierung. Klassische Dichotomien des „Eigenen“ und „Anderen“ versagen daran²³, und gleichwohl ist eine schlichte Übertragung dieser Fusion auf andere sozialstrukturelle und soziokulturelle Phänomene in Einwanderungsgesellschaften nicht

möglich. Das *tertium datur* ist hier die popkulturelle Ebene, die über Kontinente hinweg reicht und dank der digitalen Informations- und Kommunikationstechnologie ihr volles Potential entfalten kann: „Heute können Künstler, egal wo sie sind, dank *Youtube* und *Spotify* per Mausclick ein weltweites Publikum erreichen, und Amazon und andere Dienste liefern einem fast jede gewünschte CD überallhin“, unterstützt ein Musikjournalist die von Burkhalter analysierte Entwicklung. Die kolonialen Expropriationsmechanismen sind damit nicht völlig zu überwinden, doch „...während Major-Labels Pleite gemacht haben und viele kleine Labels schwächeln, ist Weltmusik aber noch immer ein halbwegs solides Geschäftsfeld. Aufgrund seiner Nachhaltigkeit, könnte man sagen: weil hier keine schnelllebigen Trends produziert werden, sondern weil viele Labels und Festivals für künstlerische Qualität bürgen“²⁴.

Popkomm ist tot, Womex (die Weltmusik-Messe) lebt? Es wird immer wieder Gegenstand harter Verteilungskonflikte sein, der wechselseitigen ästhetischen Appropriation und Fusion Raum zu geben. Der kulturwissenschaftlichen Forschung hat sich hier jedenfalls ein inter- und transdisziplinäres Feld eröffnet, das in Deutschland längst noch nicht die Bedeutung hat wie die massenhafte Rezeption diverser Sorten von Weltmusik.

Summary

There are few areas where the term “fusion” is better applied than in the domain of music. It often happens that two musically heterogeneous styles will fuse and melt together in a hybrid mixture, creating something completely new and independent of the constituent parts. This article examines the historical development of World Music by looking at African examples of such cases. The

text proposes an analysis that neither romanticizes the appropriation of music from former colonies and ethnic groups; nor does it make any accusations regarding its expropriation. World Music 2.0 is ultimately identified as an a priori hybrid performance of music.

Anmerkungen

- 1) Fellesz 2011
- 2) Bohlman 2002, Miller/Shariari 2009
- 3) Burkhalter 2012
- 4) Leggewie 2012
- 5) Mendivil 2012
- 6) Hunter 1998
- 7) Bellmann 1998
- 8) Cooke 1998
- 9) zur Entwicklung der Musikethnologie siehe Mendivil 2012
- 10) dazu ausführlich Malan 2012
- 11) Schuller 1998
- 12) Bellmann 1998b
- 13) Kun 2005
- 14) Gebesmair 2008, Binas-Preisendörfer 2010
- 15) Der Exkurs verschriftlicht die Hörfunksendung des Autors „Chaâbi, Tamazight, Raï & Rap. Eine musikalische Reise durch Algerien“ in „Musik der Welt“ (hr2 Kultur, 21.2.2013). Eine Diskografie ist auf der Webseite des Hessischen Rundfunks verfügbar.
- 16) Tenaille 2003
- 17) Reents 2012
- 18) Sansal 2011
- 19) Regev 2007
- 20) Burkhalter 2012:29
- 21) ebda. 30
- 22) ebda. 43
- 23) Byrne 1999
- 24) Bax 2013

Literatur

- Bax, Daniel (2013): Ist das noch Weltmusik? In: tageszeitung 25. Mai 2013-08-08
- Bellman, Jonathan (Hg.) (1998a): *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston
- Bellman, Jonathan (1998): *Indian Resonances in the British Invasion, 1965–1968*, in: ders. (Hg.), 292–305
- Beyer, Theresa/ Thomas Burkhalter (Hg.) (2012): *Out of the Absurdity of Life*. Globale Musik, Norient/Traversion o.O.
- Binas-Preisendörfer, Susanne (2010): *Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit*. Popmusik auf globalen Märkten und in lokalen Kontexten, Transcript, Bielefeld
- Bohlman, Philip. V. (2002): *World Music. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York
- Burkhalter, Thomas (2012): *Weltmusik 2.0: Musikalische Positionen zwischen Spaß- und Protestkultur*. In: Beyer/Burkhalter, 28–47
- Byrne, David (1999): ‘I Hate World Music’,

- in: *The New York Times*, 3. Oktober 1999
- Cooke, Mervyn (1998): ‘The East in the West’: Evocations of the Gamelan in Western Music, in: Bellman (Hg.), 258–280
- Fellesz, Kevin (2011): *Birds of Fire. Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion* Duke University Press, Durham
- Gebesmair, Andreas (2008): *Die Fabrikation globaler Vielfalt. Struktur und Logik der transnationalen Popmusikindustrie*, Transcript, Bielefeld
- Hunter, Mary (1998): *The Alla Turca Style in the late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio*, in: Bellman (Hg.), 43–73
- Kun, Joshua (2005): *Audiotopia: Music, Race, And America*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles
- Leggewie, Claus (2012): Art. Jean de Léry, in: ders. et al. (Hg.): *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften*, transcript, Bielefeld, 20–23
- Malin, Rian (2012): *The Lion Sleeps Tonight and other stories of South Africa*, Grove Press, New York
- Mendivil, Julio (2012): „Oh, wie schön ist Panama“. Überlegungen zu einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Musikethnologie in der heutigen Welt, in: Beyer/Burkhalter (Hg.), 288–303
- Miller, Terry E./Andrew Shariari (2009): *World Music. A Global Journey*, Routledge, New York (2. Aufl.)
- Reents, Edo (2012), *Pop im arabischen Frühling: Die Rapper der Revolution*, in: *Frankfurter Allgemeine*, 7. Oktober 2012
- Regev, Motti (2007): *Ethno-national Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made From Within*, In: *Cultural Sociology* 1(3), 317–341
- Tenaille, Frank (2003): *Die Musik des Raï*. Palmyra, Heidelberg (mit Musikbeispielen)

Der Autor

Claus Leggewie ist Professor für Politikwissenschaft, Direktor des Kulturwissenschaftlichen Instituts (KWI) in Essen und Ko-Direktor des Käte Hamburger Kollegs „Global Cooperation Research“ in Duisburg.

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

ub | universitäts
bibliothek

Dieser Text wird über DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.17185/duepublico/70507

URN: urn:nbn:de:hbz:464-20190823-115829-4

Erschienen in: UNIKATE 45 (2014), S. 68-76

Alle Rechte vorbehalten.