

Ländler, Rap und Gangnam Style: «Weltmusik» im Wandel der Zeit

Hannes Liechti

*Was ist «Weltmusik»? Musik, die überall auf der Welt gespielt wird? Musik, die aus fernen Weltregionen zu uns dringt? Oder gar Musik, die universell von allen Bewohner*innen dieser Welt verstanden wird? In diesem Beitrag skizziert der Musikethnologe Hannes Liechti ([Norient](#)) die Geschichte der «Weltmusik» und verdeutlicht die ambivalente Bedeutung und Verwendung des Begriffs. Daraus und aus der Diskussion von vier Beispieltracks lassen sich nicht zuletzt erste Perspektiven für den Umgang mit sogenannter Weltmusik im Unterricht gewinnen.*

Was ist «Weltmusik»?

Eine erste Annäherung an diese Frage führt über Musikbeispiele. Die eingebundene Playlist¹ ist eine heterogene Sammlung mehr oder weniger zufällig ausgewählter Songs und Tracks. Die Liste könnte ungleich länger sein, es soll hier einzig um die Beispielhaftigkeit der versammelten Tracks gehen. Wenn man denn so möchte, könnten alle diese Tracks als «Weltmusik» bezeichnet werden. Es bleibt jedoch bei der Möglichkeitsform, einen Konsens gibt es hier nicht. Schwyzerörgli-Musik würde wohl meist als traditionelle Musik aus dem Alpenraum bezeichnet werden und in «Norwegian Wood» (1965) spielt George Harrison zwar eine indische Sitar, doch verkörpern die Beatles klassische Pop- oder Rock-Musik par excellence. Auch die Kollaboration «Dounia» (2003) zwischen den Berner Mundart-Rappern Greis und Baze und dem in Bern lebenden Raï-Sänger Samir Essahbi würde wohl von den meisten Rezipient*innen als Rap eingestuft.

Eher einigen könnte man sich vermutlich auf den mongolischen Kehlkopfgesang von Enkhjargal Dandarvaanchig, die Trommel-Rhythmen des nigerianischen Perkussionisten Babatunde Olatunji oder die Zulu-Chormusik der südafrikanischen Ladysmith Black Mambazo («Hello my Baby» 1987). Doch spätestens bei LBM wird es schon wieder komplex: deren Stil, *Isicathamiya*, ist eigentlich eine Form von Popmusik, entstanden unter Zulu-Wanderarbeitern in der Provinz KwaZulu-Natal, Südafrika, als Mix verschiedenster Einflüsse, darunter afroamerikanisches Vaudeville-Theater sowie Ragtimemusik, traditionelle Kriegs- und Hochzeitslieder der Zulu sowie weit verbreitete christliche Hymnen (Erlmann 1991, 1996). Ist *Isicathamiya* nun «Weltmusik» oder Popmusik?

Mit Enigma's «Return to Innocence» (1993) betreten wir schliesslich den Bereich von New Age. Der deutsch-rumänische Produzent Michael Cretu verarbeitet in dem Song ein Sample aus einem Gesang der indigenen Volksgruppe der Amis aus Taiwan. Dafür ist Cretu früh in Kritik geraten. Er betreibe musikalischen Exotismus, so einer der Vorwürfe. Der Musikethnologe Timothy Taylor identifizierte diese Art der Musikproduktion als «ethnotechno» und sah in dem exotisierenden Gebrauch von identifizierbaren «ethnischen» Samples einen wachsenden Trend innerhalb der Popmusik (Taylor 2003, 76). Dazu gleich mehr, hier klingt erstmals eine ethische Problematik von als «Weltmusik» verstandener und verbreiteter Musik an.

¹ <https://www.youtube.com/playlist?list=PLDTNnXbdjORU6wvJgN3GBvNXU42xUNFkX>

Was ist nun also «Weltmusik»? Was bereits jetzt klar ist: eine einfache Antwort auf diese Frage kann es nicht geben. Ein erstes Zwischenfazit nach dem Hören der Beispieltracks lässt einige zentrale Punkte herausstreichen: «Weltmusik» ist erstens keine Stilbezeichnung mit scharf voneinander abgrenzbaren musikalischen Merkmalen (wenn eine solch enge Definition von Stil/Genre überhaupt existiert). Zweitens hat Weltmusik irgendetwas mit traditioneller Musik zu tun. Das ist denn auch der gemeinsame Nenner der präsentierten Tracks: Alle beinhalten sie einzelne oder mehrere Elemente traditioneller Musik.

Damit ist drittens klar, dass das Label «Weltmusik», und als solches soll der Begriff hier in der Folge behandelt werden,² zwingend eine Positionierung mit sich bringt. Mit der «Welt» wird in der Regel ein geographischer Raum verstanden, der nicht deckungsgleich mit dem eigenen Kontext ist, sprich irgendwo in der Ferne liegt. Ländler wird in der Schweiz kaum als Weltmusik bezeichnet, sondern vielmehr als traditionelle Musik. Was anderswo traditionelle Musik gilt (mongolischer Kehlkopfgesang oder nigerianische Rhythmen), wird bei uns als Weltmusik bezeichnet. Dabei verschwinden nicht zuletzt Unterschiede zwischen populären Musikformen und traditioneller Musik, wie etwa das Beispiel von Ladysmith Black Mambazo aus Südafrika zeigt.³

Kurz: was «Weltmusik» ist, hängt von der Position des/der Betrachters*in ab. Ein Blick auf die Geschichte des Begriffs zeigt nun weiter, dass «Weltmusik» einen dezidiert euro-amerikanischen, also «westlichen» Blick auf die Musik repräsentiert.

Begriff, Geschichte und Problemfelder

Der deutsche Begriff «Weltmusik» und die englischen Bezeichnungen «World Music» und «World Beat» haben historisch verschiedene Bedeutungen und Ursprünge. Erst später sind die Bedeutungsfelder dieser Begriffe deckungsgleich geworden. In diesem Artikel beziehe ich mich auf diese spätere, deckungsgleiche Phase. In den 1970er- und 1980er-Jahren ist «World Music» von Musikethnologen als Begriff verwendet worden, um alle Musik der Völker dieser Welt zu beschreiben. Damals wurde der Begriff noch weitgehend «neutral» verwendet, das heisst, ohne abwertende oder exotisierende Untertöne. Es war, so schreibt etwa Timothy Taylor, ein einfacher Weg, die Musiken des Westens und des Rests voneinander abzugrenzen (Taylor 1997, 2). Diese West–Rest-Abgrenzung spielt seit den ersten Verwendungen des Begriffs eine Rolle und ist deshalb auch kaum von diesem zu trennen. Eine Diskussion über das Thema «Weltmusik» ist somit immer auch eine Diskussion über die postkoloniale Weltordnung.

Der Begriff, wie er heute verwendet wird, fusst auf einigen einschlägigen Meetings, die im Juni 1987 in London zwischen einflussreichen Plattenfirmen und Musikjournalisten stattgefunden haben. Dort wurde der Begriff als Marketingkonzept konzipiert. Es ging bei dem Treffen darum, einen Begriff zu finden, der es möglich machen sollte, nicht westliche, sogenannte «unabhängige» Musik in den Plattenläden im Westen zu vermarkten. Ein Blick in eine Pressemitteilung, die sich auf das damalige Meeting bezieht, macht die entscheidenden Überlegungen nachvollziehbar:

It was agreed that the term WORLD MUSIC would be used by all labels present to offer a new and unifying category for shop racking, press releases, publicity handouts and «file under...» suggestions. This means that you no longer have to worry about where to put those new Yemenite pop, Bulgarian choir, Zairean soukous or Gambian kora records. (fROOTS 1987a)

² «Weltmusik» funktioniert darüber hinaus auch als Bezeichnung für bestimmte Szenen, die sich um Konzertveranstalter, Fanzines und Festivals konstituieren. Vgl. dazu u.a. Lell 2019.

³ Eine von der Perspektive des/der Betrachter*in abhängige (und gleichzeitig produktive) Definition von «Weltmusik» erläutere ich in meiner Masterarbeit (Liechti 2012).

Von Anfang an gab es dabei Schwierigkeiten, den Begriff klar zu fassen, wie aus einer zweiten Pressemitteilung hervorgeht:

Trying to reach a definition of «WORLD MUSIC» provoked much lengthy discussion and finally it was agreed that it means practically any music that isn't, at present, catered for by its own category e.g.: reggae, jazz, blues, folk. Perhaps the most common factor unifying all these WORLD MUSIC labels is the passionate commitment of all the individuals to the music itself. (fROOTS 1987b)

In diesem Zitat wird einmal mehr deutlich, dass «Weltmusik»/«World Music» keine einheitliche Stilbezeichnung sein kann, sondern vielmehr ein Marketing-Begriff ohne Trennschärfe. Selbst die ursprüngliche West-East-Unterscheidung hat sich mittlerweile aufgelöst, wie der Musikethnologe Philip Bohlman argumentiert:

World music can be folk music, art music, or popular music; its practitioners may be amateur or professional. World music may be sacred, secular, or commercial; its performers may emphasize authenticity, while at the same time relying heavily on mediation to disseminate it to as many markets as possible. World music's consumers may use it as they please; they may celebrate it as their own or revel in its strangeness. The old definitions and distinctions don't hold anymore; world music can be Western or non-Western, acoustic or electronically mixed. The world of world music has no boundaries, therefore access to world music is open to all. There's ample justification to call just about anything world music. (Bohlman 2002, Preface)

Über diese definitorische Unschärfe von «Weltmusik» hinaus, gibt es eine Reihe weiterer untereinander verbundenen Problemfelder, die durch die Verwendung des Begriffs eröffnet wurden. In der Folge fasse ich die wichtigsten davon zusammen. «Weltmusik» ...

- (a) ... **schafft Illusionen.** Die Musikethnologin Britta Sweers hat aufgezeigt, dass etwa die im Weltmusik-Segment erfolgreiche tatarische Sängerin Zulya scheinbar die lokale tatarische Musikszene international repräsentiert, in der Tatarei aber praktisch unbekannt ist, während die Musikerin selbst in Australien lebt (Sweers 2007).
- (b) ... **ist eine Form von Tourismus.** Der Musiksoziologe Simon Frith hält das Label für ein ideologisches Konstrukt, weil es Authentizität vorspielt und die Lust auf traditionelle, exotische oder ursprüngliche Musik anregen bzw. Sehnsüchte nach dem Fremden befriedigen soll (Frith 2000).
- (c) ... **reproduziert Stereotype und Klischees.** In der scheinbar authentischen Präsentation und Vermarktung von traditioneller Musik innerhalb der Weltmusik-Sparte werden gängige Klischees und Stereotype (wie etwa der trommelnde Afrikaner, der den Rhythmus im Blut haben soll) weiter reproduziert. Anja Brunner hat anhand des Booms der Balkanmusik auf dem westeuropäischen World Music-Markt aufgezeigt, dass das «immense Interesse an Balkanmusik» wenig an den Stereotypen und Klischees rund um die Roma und ihre Musik geändert habe (Brunner 2017).
- (d) ... **konstruiert Differenzen.** Seit den ersten Verwendungen des Begriffs, beschreibt «Weltmusik» «die Anderen», den «globalen Rest» und schärft damit, in Abgrenzung dazu, die Identität der eigenen Gruppe der Zuhörer*innen. Dieser soziale und psychologische Prozess in dem eine bestimmte Gruppe von einer anderen ausgeschlossen oder marginalisiert wird, wird in der Forschung als «Othering» bezeichnet (Olaniyan 1992, Saïd 2003 [1978]).
- (e) ... **schafft Ghettoisierung.** Durch die festgelegten Netzwerke und Strukturen, in denen «Weltmusik» rezipiert wird, werden gerade nicht westliche Künstler*innen regelrecht in ebendiese gezwungen. Es stehen ihnen beispielsweise nur Radiosender mit Weltmusik-Programmen offen, während sich der Einstieg in Pop- oder Rock-Programme weitaus schwieriger gestaltet. Hier wird einmal mehr ein Prozess der Exotisierung von Musik offenbar. Mehr noch: bestimmte Musik wird nicht (oder weniger) ernst genommen. In einem Beitrag für die *New York Times* schreibt der Frontmann der Punk- und New Wave Gruppe Talking Heads, David Byrne

von einer Art Verniedlichung von Musik (Byrne in Meyer 2017, 189). Timothy Taylor leitet daraus ein weiteres Problemfeld ab: «Weltmusik»...

- (f) ... **stabilisiert die Musikindustrie.** Laut Taylor nützten standardisierte homogene Kategorien, wie eben «Weltmusik», der Musikindustrie (Taylor 1997, 14).
- (g) ... **ist eurozentrisch und leistet kulturellem Imperialismus Vorschub.** Dieser Aspekt wurde bereits kurz erläutert und soll anhand des Beispiels von Paul Simon's Album *Graceland* (1986) weiter unten noch einmal aufgegriffen werden.⁴
- (h) ... **macht sich kulturelle Aneignung zunutze.** Damit ist jene spezifische Form von «Weltmusik» oder der Verwendung von «Weltmusik» erwähnt, die bereits mit Enigma's Track «Return to Innocence» angesprochen wurde: Musik und Klänge von marginalisierten Gruppen werden durch privilegierte Gruppen gesampelt, gecovered und interpretiert. Das dabei entstandene Machtgefälle wird ausgenutzt, ohne Beteiligung des Gegenübers, weder finanziell noch ideell.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Idee hinter dem Label «Weltmusik» die Schaffung einer Sparte zur Vermarktung von nicht-westlicher Musik im Westen war. Ein Blick auf die beteiligten Protagonisten ist dabei ebenso erhellend. So waren es die einflussreichen Musiklabels und einige westliche Musikjournalisten, die im Juni 1987 im alten kolonialimperialistischen Zentrum London definiert haben, welche Märkte für welche Musiker*innen offen sind und welche Entwicklungschancen diese damit haben sollen. Diese Akteure beeinflussten damit nicht zuletzt, wie Musik klingen muss, damit sie auf dem Weltmusik-Markt überhaupt eine Chance hat.

Die Auseinandersetzung mit dem Label «Weltmusik» oder mit von als solche bezeichneter Musik kann viel über die Machtverhältnisse unserer Welt offenbaren. Ein Beispiel dazu ist das jährliche Weltmusik-Festival WOMEX (World Music Expo), eine namhafte Messe, die in Showcases Künstler*innen aus aller Welt präsentiert. Wer dort posieren darf und damit seine Chancen auf einen Eintritt in den Weltmusik-Markt signifikant erhöht, entscheidet vor allem das Portemonnaie und nicht die musikalische Qualität, wie Jay Rutledge, ein Labelbetreiber aus München, betont:

Die Labelbetreiber und Veranstalter müssen die Bands auf die WOMEX einfliegen. Wie auch die Tourneen kostet es unglaublich viel, eine Band aus Afrika, Asien oder Südamerika zu buchen, hinzu kommen ja auch immer Visa und Arbeitsgenehmigungen. Leisten können sich das oft nur die Majorlabels oder Musikerinnen und Musiker, die als Delegierte von Staaten auftreten. (Routledge in Beyer 2014)

Nach diesem lediglich rudimentären Überblick über die Geschichte des Begriffs der «Weltmusik» und die damit verbundenen kontroversen Debatten werde ich nachfolgend vier Musikbeispiele erörtern. Anhand dieser Tracks werden einige der genannten Problemfelder noch einmal aufgegriffen und verdeutlicht.

*Hinweis an den/die Leser*in: Machen Sie den Selbsttest. Hören Sie die vorgestellten Songs ohne weiteres Lesen des Textes, besser noch (und nach Möglichkeit) ohne Lesen der Trackinformationen wie Interpret und Titel. Fragen Sie sich beim Hören, welche Elemente Sie in dem Song erkennen. Hören Sie traditionelle oder nicht-westliche Elemente? Können Sie den Song verorten? Ihre ersten Assoziationen können Sie alsdann kritisch mit den Hintergrundinformationen zu den Tracks vergleichen. Sie werden insbesondere feststellen, dass wir Musik in unserem täglichen Hören immer wieder verorten und dabei auch ganz natürlich auf Klischees und Stereotype zurückgreifen, die uns bekannt sind. Der Musikwissenschaftler Johannes Ismaiel-Wendt bezeichnet dieses Phänomen als die «Topophilie der Agenten populärer Musik» ganz im Gegensatz zur Musik selbst, die an sich «topophob» sei (Ismaiel-Wendt 2011, 16).*

⁴ Weiterführende Informationen zu «Weltmusik» und kultureller Imperialismus u.a. bei Wilson 1987 oder Garofalo 1993.

Beispiel 1

Das erste Beispiel stammt von Paul Simon. Es ist der Track «You Can Call Me Al», der 1986 auf dem Album *Graceland* (Warner) erschien. *Graceland* ist eines der erfolgreichsten Alben der 1980er-Jahre. Verknüpft mit dem Album ist eine umfangreiche Kontroverse. Für die Aufnahmen zu *Graceland* arbeitete Simon mit südafrikanischen Musikern zusammen. Simon wurde vorgeworfen, seine Machtposition und dadurch auch die beteiligten Musiker auszunützen. Das Zusammensuchen von für die eigene Musik passenden Elementen ohne Zusammenarbeit auf Augenhöhe inkl. fairer Entschädigung wurde als musikalischer Imperialismus gedeutet. Simon nutze die Musiker aus, so der Vorwurf weiter, um die eigene Popularität zu erhöhen. Schliesslich wurde Simon beschuldigt, mit dem Album den gegen das Apartheid-Regime verhängten Kulturboykott zu unterlaufen (Meintjes 1990). Sinnbildlich für die angebrachte Kritik ist, dass der etwa beim Track «Homeless» massgeblich involvierte und bereits erwähnte Chor Ladysmith Black Mambazo (LBM) in den Credits auf Spotify auch heute noch unerwähnt bleibt (ebd.).

Es gibt aber auch eine zweite Seite der Medaille. Mit einer Festival-Teilnahme in Köln schafften LBM bereits vor der Erfindung des Weltmusik-Labels den Schritt auf die internationale Bühne. *Graceland* verhalf dem Chor zu einem kometenhaften Aufstieg zu späteren Superstars der Weltmusik-Szene. LBM konnten das Projekt somit zu ihren eigenen Gunsten nutzen, worauf Paul Simon auch immer wieder verwies. Damit spricht das Beispiel eine kontroverse Grunddebatte an, die irgendwo zwischen den Polen Ausbeutung und Empowerment auszuloten ist. Die Fragen, ob dieser Fall als musikalische Entwicklungshilfe oder als musikalischer Imperialismus bezeichnet werden sollte, müssen bzw. sind andernorts fundierter besprochen worden (ebd.).

Beispiel 2

Der Track «Once in a Lifetime» (2018 auf dem Album *Remain in Light* bei Kravenworks) stammt von der beninisch-französischen Sängerin Angelique Kidjo, ein weiterer Weltmusik-Superstar. Was hier besonders spannend ist: es handelt sich um eine Aneignung der Aneignung. Das Original der Post-Punk und New Wave Gruppe Talking Heads aus dem Jahr 1980 (Sire) hat sich seinerseits von den Afrobeat-Polyrhythmen von Fela Kuti inspirieren lassen.

Heutzutage wäre wohl der Vorwurf der kulturellen Aneignung, ob berechtigt oder nicht, schnell einmal ausgesprochen und die Talking Heads selbst als weisse Pop-Kolonisatoren bezeichnet. In diesem Falle ging aber in der Rezeption unter, dass die Talking Heads die Inspirationsquelle Afrobeat immer offen deklariert haben – Musikjournalist*innen, Radio-DJs und Moderator*innen dann aber die Rhythmen als typisch weisse Rockmusik rezipiert haben. Entsprechende Hinweise zur Inspirationsquelle wurden also ignoriert oder anders interpretiert (Kedves 2018).

Damit wird deutlich, dass bei Debatten rund um kulturelle Aneignung immer sorgfältig geprüft werden muss, welche Akteure im Rezeptionsprozess von Musik aus welchen Gründen wie handeln. Der Musikjournalist Jan Kedves beschreibt das Album von Kidjo als «transatlantische Konversation» (ebd.). Dass eine aus Afrika stammende Pop-Künstlerin ein Album aus dem westlichen Kanon komplett neu interpretiere, sei, so Kedves, ein Novum.

Dieses Beispiel zeigt weiter, dass Weltmusik oder auch Popmusik immer mehr oder weniger postkoloniale Spuren enthält (dies auch eine der zentralen Thesen des deutschen Musik- und Kulturwissenschaftlers Johannes Ismaiel-Wendt, vgl. Ismaiel-Wendt 2011). Ein gemeinsames Aufspüren dieser Spuren könnte, um den letzten Teil dieses Artikels bereits etwas vorwegzunehmen, eine Aufgabe für den Musikunterricht sein.

An dieser Stelle möchte ich einen weiteren Begriff ins Feld führen: Weltmusik 2.0. Der Musikethnologe Thomas Burkhalter beschreibt in einem Essay eine neue Generation von Musiker*innen, die sich aber nicht völlig von der eben beschriebenen Weltmusik 1.0 emanzipiert hat:

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. (Burkhalter 2011)

In der Weltmusik 2.0 ist eine klare geographische Verortung schwierig geworden – wenn sie das nicht schon vorher gewesen ist. Die Gegenüberstellung des Westens mit dem Rest der Welt verliert hier ihre zentrale Bedeutung, wie die Soziologin Glaucia Peres da Silva in einem anderen Beitrag erläutert (Peres da Silva 2017, 13).

Gleichzeitig ist diese Musik Ausdruck postkolonialer Identitäten, geprägt von Globalisierung, Digitalisierung und Migration. Die Musiker*innen der Weltmusik 2.0 wählen Strategien und verarbeiten Materialien, die immer wieder provozieren und oft nicht mehr eindeutig lesbar sind und sich irgendwo zwischen Spass- und Protestkultur bewegen (Burkhalter 2011). Dies wird vor allem im nächsten Beispiel deutlich.

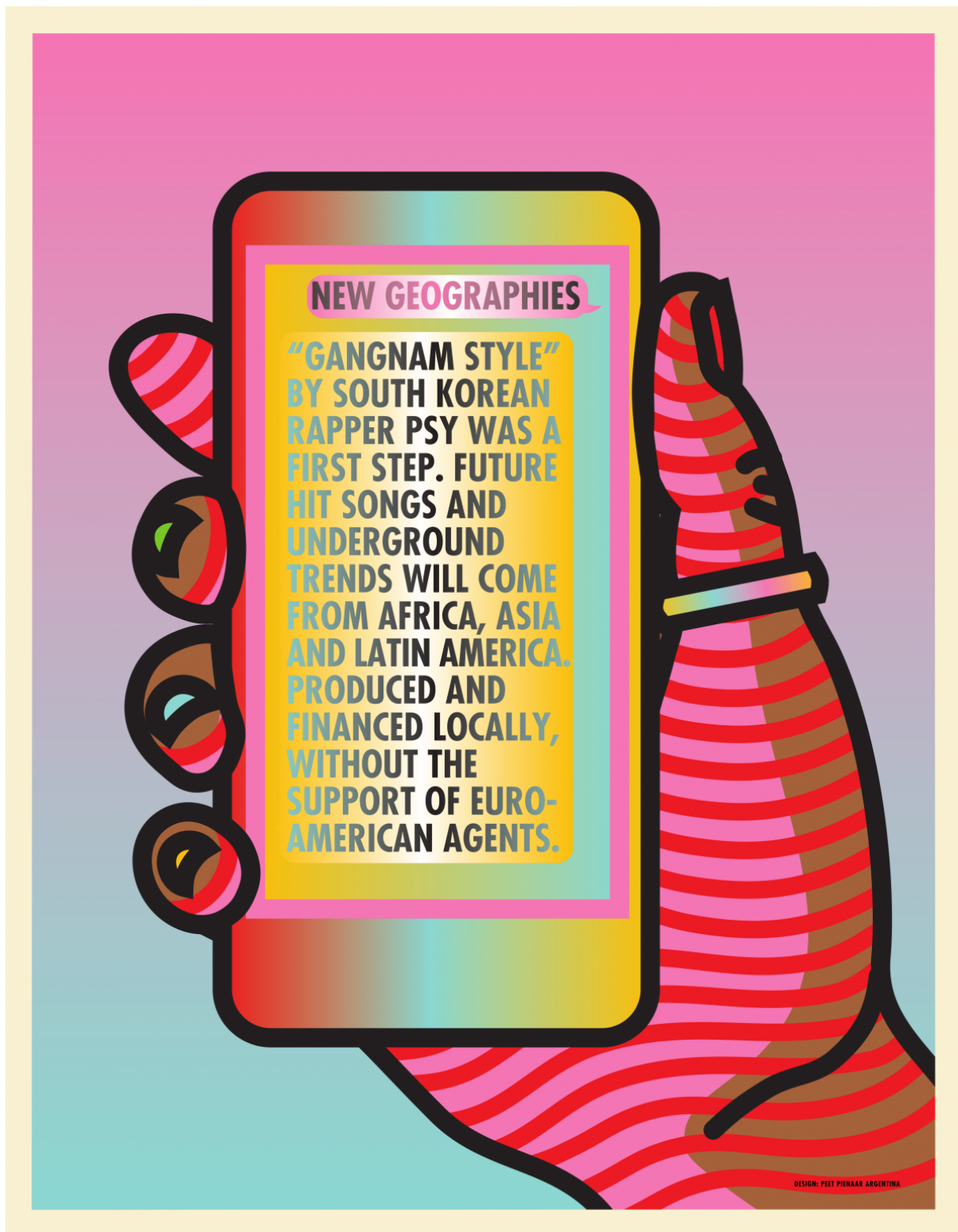
Beispiel 3

Bishi Bhattacharya ist eine Musikerin aus London. Das Album *Albion Voice* ist 2012 (Gryphon Records) erschienen, im Jahr des Diamant-Jubiläums von Queen Elizabeth II. Die britische Musikjournalistin Louise Gray schreibt über die Sängerin, Multiinstrumentalistin und multimediale Performerin: «Bishi turns Englishness into the exoticized other, a series of images and sounds to be usurped and collaged. (...) Just as the British Empire once claimed India, now someone of <Indian skin> claims England» (Gray 2015).

Bishi kehrt also den alten Weltmusik-Spiess um und spielt ironisch mit Symbolen der Kolonialgeschichte. Zu welchen Teilen das ganze Ironie, Kritik, umgekehrte Stereotypisierung, Nostalgie oder Spass ist, bleibt hier vorerst offen. Bishi selbst sagt über das Album: «*Albion Voice* is post-colonial pop. I'm a British-born South Asian woman. I have a lot to say» (Bishi in Beyer, Burkhalter und Liechti 2015, 302). Sich mit solchen Geschichten hinter aktueller Weltmusik 2.0 auseinanderzusetzen, bringt uns tief in die Realitäten unserer globalisierten Welt. Dass die Welt voran geht und nicht stehen bleibt, zeigt schliesslich auch noch das letzte Beispiel.

Beispiel 4

Echt jetzt? Ist das «Weltmusik»? Was hat jetzt das mit dem hier Diskutierten zu tun? Der Track «Gangnam Style» (2012, YG Entertainment) des südkoreanischen Rappers Psy ist Ausdruck von sich verschiebenden Geographien. Nicht mehr immer sind die westlichen Märkte das Mass aller Dinge. Musiker aus Südafrika beispielsweise reisen teilweise nur noch dem Prestige wegen nach Europa – das alte kolonialistische Zentrum spielt also noch immer eine Rolle – rein finanziell aber, sind ausverkaufte Shows in ihrem Herkunftsland interessanter. Und auch die Märkte in Asien gewinnen immer mehr an Attraktivität für Musiker*innen aus dem globalen Süden. Die vom Autor dieses Artikels co-kuratierte Ausstellung *Seismographic Sounds – Visions of a New World* bringt diese neue Entwicklung wie folgt auf den Punkt:



Keyphrase aus dem Norient-Projekt «Seismographic Sounds» (Design: Peet Pienaar, Argentinien)

Ein anderes Beispiel wäre etwa die K-Pop Gruppe BTS, die im April 2019 mit dem Video «Boy with Luv» den Rekord für die meisten Views eines Musikvideos innerhalb von den ersten 24 Stunden geknackt haben (zuvor hatte Taylor Swift diesen Rekord inne). Aktuell (Stand März 2020) liegt das Video bei 711 Millionen Views. Bis zu den 3.5 Milliarden von Gangnam Style liegen allerdings immer noch einige Views dazwischen.

Ausblick: Perspektiven für den Unterricht

Nach einem Überblick über die Genese des Begriffs «Weltmusik» und die damit verbundenen Problemfelder, sowie einer knappen Diskussion von vier Beispieltracks, möchte ich nun in einem letzten Teil dieses Artikels die Frage nach der Vermittlung von Musik stellen. Wie soll sogenannte Weltmusik im Unterricht behandelt werden?

Auch diese Frage ist letztlich eine zu umfassende, als dass sie hier in wenigen Sätzen überzeugend und fundiert abgehandelt werden könnte. Hinzu kommt, dass ich als Autor nur wenig direkte Erfahrung mit der Vermittlung von Musik im Schulbereich mitbringe, obschon ich mit der Plattform für Musikrecherche Norient an der Schnittstelle zwischen Kunst, Wissenschaft und Journalismus arbeite und die Vermittlung von Musikforschung eines unserer Kerngebiete darstellt. Die nachfolgenden Gedanken sind deshalb keine zu Ende gedachten Konzepte, sondern erste anregende Ideen für weiterführende Diskussionen.

Aus der Beschäftigung mit dem Begriff, dem Marketinglabel, oder dem Konzept «Weltmusik» ergeben sich für mich zwei Imperative, die als Empfehlung zu verstehen sind, sowie eine kurze Liste von Zielen, an denen sich ein Unterricht zum hier diskutierten Themenkomplex orientieren könnte.

1. Verabschieden Sie sich vom Begriff «Weltmusik»

Der Begriff besitzt einerseits viel zu wenig Trennschärfe für das, was er zu beschreiben vorgibt. Andererseits verkörpert der Begriff eine eurozentrische Perspektive auf Musik, die eine Vielzahl an Problemfeldern mit sich bringt.

Aber was sonst, mögen Sie als Leser*in nun fragen? Wie nennen wir diesen Gegenstand sonst? Warum nicht einfach Musik? Oder wenn es sein muss: Musik aus aller Welt? Wichtig ist wohl auch, sich klar zu werden, soll es eher um traditionelle Musiken gehen, um Lieder aus aller Welt oder um zeitgenössische (Pop)musik?

Bei der Rechercheplattform Norient sprechen wir nicht mehr von «Weltmusik» oder gar von Weltmusik 2.0. Uns interessieren ganz grundsätzlich Nischenphänomene im Zusammenhang mit Musik und Klang aus aller Welt. Unser Fokus liegt längst nicht mehr einzig auf den in der musikalischen Berichterstattung im Westen ehemals stark unterrepräsentierten Regionen Afrika, Asien und Lateinamerika. Mit unserer neuen, interaktiven Musikplattform [«The Now in Sound»](#) (online ab Juni 2020) versuchen wir einen Schritt weiter zu gehen. Wir fragen darauf ganz grundsätzlich nach dem seismographischen Potential von Musik: Was erfahren wir über unsere Welt durch Klangphänomene wie Musik oder Sound? Diese Phänomene können überall stattfinden, in Bern, Nairobi, London, La Paz oder Jakarta.

2. Recherche, Recherche, Recherche

Die ganze Kontroverse rund um den Begriff «Weltmusik» soll Sie nicht davon abhalten, Musik aus aller Welt im Unterricht zu thematisieren oder zu singen. Im Gegenteil: Musikunterricht soll meiner Meinung nach gerade auch Perspektiven und Horizonte öffnen, Ungehörtes und sogar Unerhörtes vermitteln. Recherchieren Sie aber, gehen Sie auf Spurensuche, lassen Sie sich von den Interessen, vom Wissen der Schüler*innen leiten. Seien Sie multiperspektivisch, das heisst, versuchen Sie verschiedene Perspektiven heranzuziehen, laden Sie zum Beispiel Musiker*innen aus lokalen Migrant*innen-Communities in Ihre Klasse ein, um anderen Bedeutungen und Auffassungen über Musik zu begegnen.

Genau so arbeiten wir auch bei Norient. Recherche ist dabei zentral. Für die Ausstellung *Seismographic Sounds* haben wir von Expert*innen aus aller Welt Listen zu den besten fünf Videoclips aus ihrer Region zusammenstellen lassen. Daraus hat sich ein Pool von rund 2'500 Videoclips ergeben, woraus wir wiederum eine Auswahl von 24 Videoclips für unsere Ausstellung kuratiert haben. Die Videoclips haben

wir dann in unserem Buch aus verschiedenen Blickpunkten beleuchten lassen (Beyer, Burkhalter und Liechti 2015).

3. Ziele für den Unterricht

Die folgenden vier Ziele können einen ersten Anhaltspunkt dafür liefern, weshalb die Beschäftigung mit Musik aus aller Welt unbedingt Teil des Musikunterrichts sein sollte. Die Liste ist unbedingt erweiterbar.

- (1) Musik aus aller Welt ermöglicht die kritische und produktive Auseinandersetzung mit problematischen, mit Bedeutungen aufgeladenen Symbolen in aktueller (Pop-)Musik. Ein Verständnis dieser Symbole oder die Kompetenz, diese Symbole differenziert lesen und einordnen zu können, ist in der heutigen von Popkultur geprägten Welt zentral.
- (2) Damit schult eine Auseinandersetzung mit Musik aus aller Welt die Rezeptionskompetenz von (Pop-)Musik.
- (3) Eine Beschäftigung mit diesem Themenkomplex verdeutlicht gleichzeitig die Vielfalt und Komplexität unserer Welt, und
- (4) sie entlarvt Stereotypen und Klischees, die auch in unserem zunehmend interkulturell geprägten Alltag (teilweise unbewusst) virulent sind.

Die Soziologin Glaucia Peres da Silva schreibt: «Weltmusik macht deutlich, dass Musik verschiedene Bedeutungen an unterschiedlichen Orten hat» (Peres da Silva 2017, 13). Die Beschäftigung mit «Weltmusik» zeigt dieses Bedeutungspotential auf und legt Wissen über unsere Welt frei.

Dieser Beitrag basiert auf einem Referat des Autors, gehalten am 18. Oktober 2019 am Expert-Day «Worldmusic 2.0» an der ZHdK.

Hannes Liechti ist promovierter Musikwissenschaftler und Musikethnologe, Kurator, Kulturproduzent und Musikjournalist aus Bern. Seit 2013 ist er Teil der internationalen Plattform für Musikrecherche Norient. Dort betreut er als Produktionsleiter u.a. das Norient Film Festival NFF. Er ist Co-Herausgeber des Buches *Seismographic Sounds* und co-kuratierte die gleichnamige Ausstellung zu globaler Popmusik (u.a. ZKM Karlsruhe, CTM Berlin). Liechti promovierte 2019 zu politischen Sampling-Strategien in der experimentellen elektronischen Popmusik an der Universität Bern und der Hochschule der Künste Bern HKB. Seit 2011 leitet Liechti das Theaterensemble Johannes, eine Gruppe aus Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen aus dem kirchlichen Umfeld, die im Zweijahresrhythmus politisch-ethnische Stücke in Schweizer Mundart realisiert.

Quellenverzeichnis

- Beyer, Theresa. 2014. «Weltmusik 2.0: Risse im Prinzip Sehnsucht.» *Norient*, 11. April. Zugriff am 13. November 2018. <https://norient.com/blog/prinzip-sehnsucht/>.
- Beyer, Theresa, Thomas Burkhalter und Hannes Liechti. Hg. 2015. *Seismographic Sounds: Visions of a New World*. Bern: Norient Books
- Bohman, Philip V. 2002. *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Brunner, Anja. 2017. «Balkanmusik auf dem westeuropäischen World Music-Markt.» In Leggewie und Meyer 2017, 276–82.
- Burkhalter, Thomas. 2011. «Zwischen Spass- und Protestkultur.» *Norient*, 27. Januar. Zugriff am 13. November 2018. <https://norient.com/academic/weltmusik2-0/>.
- Erlmann, Veit. 1991. «Isicathamiya: Die Chormusik der Zulu-Wanderarbeiter in Südafrika, 1890–1950.» In *Populäre Musik in Afrika* (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin. Neue Folge. Abteilung Musikethnologie 8), 273–86. Berlin: Dietrich Reimer.
- Erlmann, Veit. 1996. *Nightsong: Performance, Power, and Practice in South Africa* (Chicago Studies in Ethnomusicology). Chicago: University of Chicago Press.

- Frith, Simon. 2000. «The Discourse of World Music.» In *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, herausgegeben von Georgina Born, 305–22. Berkeley: University of California Press.
- fROOTS. 1987a. «Press Release 01 – World Music.» *Frootsmag.com*, Zugriff am 28. Februar 2020. <https://froots-mag.com/press-release-01-world-music>.
- fROOTS. 1987b. «Press Release 02 – World Music.» *Frootsmag.com*, Zugriff am 28. Februar 2020. <https://froots-mag.com/press-release-02-world-music>.
- Garofalo, Reebee. 1993. «Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism.» *The World of Music* 35 (2): 16–32.
- Gray, Louise. 2015. «Redefining Englishness.» In Beyer, Burkhalter und Liechti 2015, 298–99. <https://norient.com/video/redefining-englishness>.
- Ismaiel-Wendt, Johannes. 2011. *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*. Münster: Unrast.
- Kedves, Jan. 2018. «Aneignung der Aneignung.» *Süddeutsche Zeitung Online*, 14. Juni. Zugriff am 17. August. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/pop-aneignung-der-aneignung-1.4015691>.
- Leggewie, Claus und Erik Meyer. Hg. 2017. *Global Pop. Das Buch zur Weltmusik*. Stuttgart: J.B Metzler.
- Lell, Peter. 2019. «Understanding World Music Festivals as Sites of Musical Education – An Ethnographic Approach.» *iaspm@journal* 9 (1): 56–72. DOI: 10.5429/2079-3871(2019)v9i1.6en.
- Liechti, Hannes. 2012. «Eine Stadt voller Menschen, Kulturen und Klänge: Musik der Welt in Bern.» Masterarbeit, eingereicht an der Universität Bern. https://www.academia.edu/37681246/Eine_Stadt_voller_Menschen_Kulturen_und_Kl%C3%A4nge_Musik_der_Welt_in_Bern.
- Meintjes, Louise. 1990. «Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Meditation of Musical Meaning.» *Journal of the Society for Ethnomusicology* 34: 37–73.
- Meyer, Erik. 2017. «Wa(h)re Weltmusik: Diskurse des Global Pop.» In Leggewie und Meyer 2017, 188–94.
- Olaniyan, Tejumola. 1992. «The Poetics and Politics of 'Othering': Contemporary African, African-American, and Caribbean Drama and the Invention of Cultural Identities'.» *Cultural Critique* 34 (0) 2922A.
- Peres da Silva, Glauca. 2017. «Weltmusik: Ein politisch umstrittener Begriff.» In Leggewie und Meyer 2017, 9–16.
- Saïd, Edward W. 2003 [1978]. *Orientalism*. London: Penguin.
- Sweers, Britta. 2007. «Weltmusik – Welt der Illusionen?» In «Weltmusik» – ein Missverständnis? Dokumentation des Symposiums vom 13. Mai 2006 PACT Zollverein, Essen, herausgegeben von Susanne Lenz und dem NRW KULTURsekretariat, 53–70. Essen: Klartext.
- Taylor, Timothy D. 1997. *Global Pop, World Music, World Markets*. New York: Routledge.
- Taylor, Timothy D. 2003. «A Riddle Wrapped in a Mystery. Transnational Music Sampling and Enigma's 'Return to Innocence'.» In *Music and Globalization. Critical Encounters*, herausgegeben von René Lysloff und Leslie Gay, 64–92. Middletown: Wesleyan University Press.
- Wilson, Peter Niklas. «Zwischen 'Ethno-Pop' und 'Weltmusik'. Eurozentrische Grundstrukturen im Umgang mit aussereuropäischer Musik.» *Neue Zeitschrift für Musik* 148 (5): 5–8.