

Wörter aus der Fremde

Für Ernst Müller

Falko Schmieder, Georg Toepfer (Hg.)

Wörter aus der Fremde

**Begriffsgeschichte
als
Übersetzungsgeschichte**

KULTURVERLAG KADMOS

Das dieser Publikation zugrunde liegende Forschungsvorhaben wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG1412 gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2018, Kulturverlag Kadmos Berlin
Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Gestaltung und Satz: readymade, Berlin

Umschlaggestaltung: readymade, Berlin

Umschlagfoto: Susanne Nilsson, CC BY-SA 2.0 (in Blau eingefärbt), <https://flic.kr/p/J3kySY>

Druck: Standart

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-373-1

WELTMUSIK

PATRICK HOHLWECK

»Je n'en sais rien«, répondit Andrew Stuart, »mais, après tout, la terre est assez vaste.« — »Elle l'était autrefois...« dit à mi-voix Phileas Fogg.«¹

Der Begriff der Weltmusik produziert Fremdheit. Die Erzählung seiner Geschichte beginnt üblicherweise mit der Verwendung durch den Musikwissenschaftler Georg Capellen, der 1905 für einen *neuen exotischen Musikstil* plädiert: Waren »exotische« Motive bislang nur als »Kuriosum«² in der europäischen Musik vertreten, erhofft sich Capellen, »falls unsere Komponisten sich in die neuen Ausdrucksformen einzuleben und die fremdartige Nahrung in eignes Blut umzuwandeln vermögen«, die Etablierung eines »exotisch-europäische[n] Mischstil[s] oder (um mich phantastisch auszudrücken) eine[r] ›Weltmusik‹«.³ Dabei spielt für Capellen keine Rolle, dass in dieser Reduktion auf die Harmoniestrukturen europäischer Kunstmusik gerade die Charakteristika zahlreicher außereuropäischer Musiken ausgestrichen bleiben müssen; zu schweigen von der Inkommensurabilität der europäischen Taktordnung mit anderen Formen der Rhythmik.⁴

Bereits 1902 verweist Friedrich Spiro indes auf eine verwickelte Geschichte des Begriffs: »Seitdem Goethe [...] den Begriff der Weltliteratur geschaffen [...] hat, ist man naturgemäß zu der Erkenntnis gekommen, daß ihr Korrelat und Supplement in der Weltmusik existiert, welche [...] ein Eigentum aller Völker geworden ist, die an der Weltkultur teilzunehmen berechtigt sind.«⁵ Im 19. Jahrhundert war von »Weltmusik« bereits vereinzelt die Rede gewesen: Zum einen, etwa bei Wilhelm Traugott Krug, dem akademischen Lehrer Richard Wagners, oder bei August Gladisch, im Zusammenhang einer »Harmonie der Sphären«,⁶ einer »Weltharmonie«⁷ oder von »Ordnung und [...] Leben der Welt«,⁸ wahlweise des alten Griechenlands oder des alten Chinas.⁹ Zum anderen, so beim kroatischen Volksmusikundler Franjo Kuhač, als Name für die Gesamtheit der verschiedenen »Nationalmusiken«¹⁰ von Weltrang, der Kuhač die südslavische Nationalmusik hinzuzufügen anstrebt. Vermittelt ist die Spannung zwischen dem exotischen Universalismus Krugs oder Gladischs sowie dem auf kulturellen Partikularismus setzenden Impetus Kuhač' in der Verwendung Franz Brendels: Dieser war bereits in den 1850er Jahren ins Nachdenken über eine »Weltmusik« geraten, die »die Style aller Nationen in sich zu einem höhern [...] organischen Ganzen«¹¹ vereinigen würde, ohne dabei eine »blos eklektische Zusammenstellung«¹² zu bleiben. Hier schließt Spiro an, nur: Wo ist diese Weltmusik zu finden? »Hat«, fragt wieder Spiro, beispielsweise »Wagner

Weltmusik geschrieben? Die Zukunft wird urteilen, ob die Faustouvertüre und die Tristantragödie in diese Kategorie gehören [...].«¹³ Wie Spiro, der mit Brendel ›Weltmusik‹ als eine »Gesamtkunst der Zukunft«¹⁴ projiziert, sieht auch Capellen im Feld der Weltmusik »[ü]berall Zukunftsmusik, die nur des Genies harrt, das der Vermählung von Orient und Okzident die rechte Weihe und ein persönliches Gepräge geben könnte.«¹⁵

»Zukunftsmusik«¹⁶ also, allerdings eine, die zugleich auf eine immer bereits verlorene Vergangenheit verweist: Das gilt auch noch für Karlheinz Stockhausens Modell einer Weltmusik von 1973, einen der zahlreichen Entwürfe musikalischer Universalismen¹⁷ der frühen 1970er Jahre. Stockhausen begreift Weltmusik als das Projekt einer »Uniformierung und Verflachung« individueller Musikkulturen zugunsten einer »einheitliche[n] ›Erdkultur‹«, ¹⁸ aus der in einem zweiten Schritt dann dereinst wieder ein Ensemble »originelle[r] eigene[r] Formen [...] als Beitrag zum Konzert aller Kulturgruppen«¹⁹ hervorgehen wird. Allerdings ist es Stockhausen dabei weniger um die Erweiterung einer genuin musikalischen Formensprache zu tun als um die Herstellung einer Art kosmischen Bewusstseins: Die Weltmusik der Zukunft erscheint als die Möglichkeit, ›uns‹ »in Verbindung mit dem zu bringen, was wir nicht mit dem Verstand begreifen, was wir aber spüren; mit dem Übernatürlichen also, mit dem, was das ganze Universum belebt – mit Gott, dem Geist, der das Ganze zusammenhält, alle Galaxien, alle Sonnensysteme und Planeten und auch jeden einzelnen unter uns auf diesem kleinen Planeten.«²⁰ Hier laufen zwei Traditionsstränge zusammen: Einerseits das Studium der welt-musikalischen Harmonik als Einübung in die Weltharmonie, andererseits deren futurische Epistemologie, wie sie bei Capellen oder Spiro vorgesehen ist; auf Grundlage der Annahme einer unverwüstlichen Identität einzelkultureller Ausdrucksformen, die nach einem vorübergehenden »Vermischungs- und Integrationsprozeß«²¹ wiederherzustellen sein wird.

Eine weniger interimistische Geste der Glättung ist schließlich Programm, als im Juli 1987 Verantwortliche von elf auf ›nicht-westliche‹ Musik spezialisierten Plattenfirmen im Londoner Pub *Empress of Russia* übereinkommen, *World Music* künftig als den Namen aller nicht-europäischen Musiken festzulegen. Als kommerzielle Kategorie ist *World Music* problemlos übersetzbar; und was wenig später auch ›Weltmusik‹ heißen wird, wird zu einem – und bleibt fortan ein – Genre des Pop. Unter diesen Bedingungen ist die futurische Logik von Zentrum und Peripherie, die Alterität als Gegenstand einer je bevorstehenden europäischen Expansionsbewegung designiert, mit einer Logik des Marktes im »Supermarktpluralismus«²² des sog. Spätkapitalismus verschränkt. Der Bezirk der Authentizität oder Eigentlichkeit, der die gesamte Geschichte des Begriffs prägt, wird damit in der Sprache des Marktes je differenziell bedeutsam: ›Weltmusik‹ bezeichnet das, was westliche Musiken immer bereits nicht-mehr und noch-nicht sind. In der Umstellung auf ein anderes Format der homogenen Welteinheit, die sich nicht mehr

primär in ›kulturellen‹, sondern in symbolischen und ökonomischen Ausschlüssen differenziert, ist die Welt der Weltmusik zum Globus geworden, nämlich zu einer von der Globalisierung produzierten Totalität;²³ gegenüber dem musikalischen Material bleibt der Begriff indes strukturell indifferent. Mit anderen Worten: Die begriffliche Logik von Differenz-in-der-Einheit wird kapitalisiert. Gerade aufgrund dieser begriffsgeschichtlich zu belegenden Konsistenz westlicher Welt-(Musik-)Vorstellungen ist Skepsis angebracht, wenn in Weltmusik als unverfälschtem Ausdruck kultureller Identität das Potential von Widerständigkeit gegenüber einer globalen Markthegegonie ausgemacht wird²⁴ – wie es ebenso zu kurz greift, die globalisierte Weltmusik als wenig mehr als den nächsten Kreis in der »Hölle des Gleichen«²⁵ des global operierenden Kapitalismus zu verstehen.

Reproduzieren diese beiden gängigen Haltungen nämlich einerseits implizit eine Reihe der zur Disposition stehenden, ›kolonialen‹ Denkmuster, lassen sie andererseits einen entscheidenden Faktor popmusikalischer Produktionsbedingungen außer Acht. Dieser wird aktenkundig im 1983 erschienenen Album *Aka-Darbari-Java/Magic Realism* des Stockhausenschülers Jon Hassell. Hier heißt es in den *liner notes*: »A trumpet, branched into a chorus of trumpets by computer, traces the motifs of the Indian raga ›Darbari‹ over Senegalese drumming recorded in Paris and a background mosaic of frozen moments from an exotic Hollywood orchestration of the 1950s [...].«²⁶ Es sind, so heißt es weiter, nicht weniger als »entirely new modes of structural organisation«, die Hassells Programm einer *Fourth World Music*²⁷ informieren, und zwar die technologischen Möglichkeiten eines manipulativen Umgangs mit musikalischem Material, der Anfang der 1980er Jahre aufkommt, im Übrigen etabliert in einem anderen populären Eigentlichkeitsbezirk, nämlich im Hip Hop. Bei Hassell, wie etwa auch jüngst auf dem Album *Asiatisch* der im Senegal geborenen, kuwaitischen Künstlerin Fatima Al Qadiri,²⁸ findet sich eine nomadische, kosmopolitische Musik, die sich der Verrechnung mit »kultureller« Identität oder Authentizität verweigert und das globale Dispositiv heranzieht, nur um es in Richtung des Unmarkierten zu überschreiten.

Dies geschieht maßgeblich mithilfe technischer Möglichkeiten, die der »raumzeitlich entgrenzte[n] Kommunikation jenseits territorialer Grenzen« Rechnung tragen und für die – wiederum aus europäischer Perspektive – der Name »Weltmusik 2.0« vorgeschlagen worden ist.²⁹ Der ethnografische Zugriff, der in ihren Aufzeichnungspraktiken die ›Weltmusik‹ immer auch geprägt hatte, wird in ihr überwunden. So etwa auf der Kompilation *Music from Saharan Cellphones*,³⁰ die eine Praxis dokumentiert, die mit der Einführung kostengünstiger Mobiltelefone in Westafrika Verbreitung gefunden hat: Häufig werden die Telefone mangels eines Mobilfunknetzes in erster Linie zur Speicherung und Übertragung von Musikstücken verwendet. Stücke, deren Urheberchaft bisweilen ungeklärt bleiben muss, aber auch »Tamashek guitar, Algerian Raï, [...] Arabic ›Habibe‹ pop, French ballads, Bollywood hits, and Dire Straits...«³¹ Anstelle einer Unmittelbarkeitserfahrung gibt

uns diese Popmusik-als-Weltmusik Hilfsmittel an die Hand, um zu verstehen, wie Fremdheit produziert wird – »Weltmusik« bezeichnet dann nicht mehr das aus der Fremde Übersetzte, sondern den Prozess der Übersetzung selbst. Wenn in dieser Musik Differenz als organisatorisches Prinzip *jeglicher* Einheit erkennbar wird als dasjenige, das dem Differenten vorgängig ist,³² dann erscheint *Pop* als Musik der Welt.

Siehe auch: *Welt, Welten, Weltanschauung, Weltschmerz*

ANMERKUNGEN

- 1 Jules Verne: *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris 1873, S. 13.
- 2 Georg Capellen: *Ein neuer exotischer Musikstil an Notenbeispielen nachgewiesen*, Stuttgart 1905, S. 2.
- 3 Georg Capellen: *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre. Mit vielen Notenbeispielen*, Leipzig 1908, S. 185.
- 4 Vgl. Peter Revers: *Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption*, Stuttgart 1997, S. 33.
- 5 Friedrich Spiro: »Die Meistersinger in Rom«, in: *Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft*, 3 (1901–1902), S. 226–231, hier: S. 231.
- 6 Wilhelm Traugott Krug: »Harmonie«, in: ders.: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte*, Bd. 2: F–M, Leipzig 1827, S. 322.
- 7 August Gladisch: *Das Mysterium der Aegyptischen Pyramiden und Obeliken*, Halle 1846, S. 6.
- 8 August Gladisch: *Die Religion und die Philosophie in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung und Stellung zu einander. Nach den Urkunden dargelegt*, Breslau 1852, S. 133.
- 9 Vgl. in diesem Sinn und mit Bezug auf Griechenland bereits Giovanni Battista Martini: *Storia della Musica*, Bologna 1770, S. 29.
- 10 Franjo Ksaver Kuhač-Koch: *Sachliche Einleitung zu der Sammlung südslavischer Volkslieder*, Agram 1873, S. 5. Den Hinweis auf Kuhač verdanke ich Georg Toepfer.
- 11 Franz Brendel: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig*, Bd. 2, Leipzig ²1855, S. 43.
- 12 Brendel: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, S. 142.
- 13 Spiro: »Die Meistersinger in Rom«, S. 231.
- 14 Vgl. Franz Brendel: *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft*, Leipzig 1854.
- 15 Georg Capellen: »Exotische Rhythmik, Melodik und Tonalität als Wegweiser zu einer Neuen Kunstentwicklung«, in: *Die Musik* XXIII (1906/07), S. 216–227, hier: S. 227.
- 16 Vgl. Richard Wagner: »Zukunftsmusik.« *Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung seiner Operndichtungen*, Leipzig 1861.
- 17 Vgl. den Katalog zu einer anlässlich der Olympischen Spiele 1972 entstandenen Ausstellung: *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, hg. v. Siegfried Wichmann, München 1972.
- 18 Karlheinz Stockhausen: »Weltmusik«, in: ders.: *Texte zur Musik*, Bd. IV: 1970–1977, Köln 1978, S. 468–476, hier: S. 469.
- 19 Stockhausen: »Weltmusik«, S. 475.
- 20 Karlheinz Stockhausen: »Interview I: Gespräch mit holländischem Kunstkreis«, Kürten, 2. Juni 1973, in: ders.: *Texte zur Musik* IV, S. 478–549, hier: S. 509.
- 21 Stockhausen: »Weltmusik«, S. 475.
- 22 Veit Erlmann: »Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music«, in: *PopScriptum*, 3 (1995), S. 6–29, hier: S. 10.
- 23 Vgl. Pheng Cheah: »What is a world? On world literature as world-making activity«, in: *Daedalus*, 3/137 (2008), S. 26–38, hier: S. 30.
- 24 Vgl. etwa Iain Chambers: »Travelling sounds: whose centre, whose periphery?«, in: *Popular Music Perspectives*, 3 (1992), S. 141–146, hier: S. 141.
- 25 Jean Baudrillard: *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*, Berlin 1992, S. 131.
- 26 Jon Hassell: *Aka-Darbari-Java/Magic Realism*, Editions EG (1983).
- 27 Vgl. die Alben Jon Hassell/Brian Eno: *Fourth World Vol. 1: Possible Musics*, Editions EG (1980); Jon Hassell: *Fourth World Vol. 2: Dream Theory in Malaya*, Editions EG (1981).
- 28 Vgl. Fatima Al Qadiri: *Asiatisch*, Hyperdub (2014).

- 29 Thomas Burkhalter: »Weltmusik 2.0: Musikalische Positionen zwischen Spass- und Protestkultur«, in: *Out of the Absurdity of Life: Globale Musik*, hg. v. ders./Theresa Beyer, Solothurn 2012, S. 28–46, hier: S. 30.
- 30 *Music from Saharan Cellphones*. Vol. 1, Sahel Sounds (2011); *Music from Saharan Cellphones*. Vol. 2, Sahel Sounds (2012).
- 31 Christopher Kirkley: »Videos from Saharan Cellphones«, online unter: <http://sahelsounds.com/2010/09/videos-from-saharan-cellphones/> (geprüft am 14. Juli 2017).
- 32 Vgl. Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München 1992, S. 275.