

Musik und Globalisierung

*Zwischen kultureller Homogenisierung und
kultureller Differenz*

herausgegeben von Christian Utz

PFAU

musik.theorien der gegenwart

Schriftenreihe der Kunstuniversität Graz,
Institut 1: Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren
herausgegeben von Christian Utz und Clemens Gadenstätter

Band 1: *Musik und Globalisierung. Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz*
herausgegeben von Christian Utz, 2007
(Bericht des Symposions an der Kunstuniversität Graz, 17.-18.10.2006)

Redaktioneller Beirat:
Sebastian Claren, Berlin
Andreas Dorschel, Graz
Lukas Haselböck, Wien
Jörn Peter Hiekel, Dresden
Ludwig Holtmeier, Freiburg

Redaktionsanschrift:
Prof. Dr. Christian Utz, Kunstuniversität Graz, Brandhofgasse 21, A-8010 Graz
www.kug.ac.at/inst1/mth · christian.utz@kug.ac.at

ISBN:
© 2007 bei den Autoren und dem PFAU-Verlag, Saarbrücken
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung:
Umschlagabbildung:
Satz: Christian Utz
Printed in Germany

PFAU-Verlag · Postfach 102314 · D-66023 Saarbrücken
www.pfau-verlag.de · info@pfau-verlag.de

»Cultural Grey-Out« oder »Many Diverse Musics«?

Musikkulturen der Welt in Zeiten der Globalisierung

Gerd Grupe

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts ist Kulturkontakt – vor allem zwischen westlichen und nicht-westlichen Ländern – zunächst häufig als Bedrohung »authentischer«, autochthoner Musikkulturen aufgefasst worden, die einer Verwestlichung und damit einer Verwässerung ihrer Eigenständigkeit ausgesetzt seien. Im Zusammenhang mit Diskussionen über Konsequenzen der Globalisierung für die Musiktraditionen der Welt wurde dann von einigen postmodernen Positionen nahe stehenden Autoren die Meinung vertreten, die »Authentizität« solcher Traditionen verliere angesichts der weltweiten Verfügbarkeit aller nur erdenklichen Musikstile sowie der Migration und damit verbundenen Vermischung tradierter Elemente zunehmend an Bedeutung. Bewegen sich die Musiken der Welt also eher auf eine »Universalmusik« zu oder vielmehr in Richtung einer dynamischen Diversifizierung, bei der kulturelle Kontakte die Entstehung neuer Idiome gerade fördern?

Erich M. von Hornbostel und die »Universalmusik«

Droht uns ein weltweiter musikalischer Einheitsbrei? Schon zu Zeiten Erich M. von Hornbostels – einem der Begründer der Vergleichenden Musikwissenschaft, die sich ab der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert die wissenschaftliche Erforschung der Musik fremder Völker vorgenommen hatte – ist diese Frage ein Thema gewesen, und zwar noch bevor man überhaupt nennenswerte Kenntnisse von diesen fremden Musiken hatte. Nachdem er 1905 seinen programmatischen Beitrag *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft* publiziert hatte, widmete er sich bereits wenig später einem Phänomen, das er folgendermaßen beschreibt – genauer gesagt macht er sich eher darüber lustig:

Vor mir liegt ein dicker Stoß Salonmusik, zweihändige Klavierstücke und auch ein paar Lieder. Einige Stückchen sind, nun ja, ganz niedlich; die meisten unerträglich, Kaugummi mit Himbeergeschmack; manche mit ein bisschen moderner O. K.-Würze; keines persönlich, keines prägnant. Das einzig Ungewöhnliche an diesen Heften ist, daß in langen Vorworten die ästhetischen Glaubensbekenntnisse der Verfasser, die Absicht und Bedeutung ihrer Veröffentlichungen im allgemeinen und der jeweiligen Stücke im besonderen ausgegossen werden, nebst kurzen Anweisungen, wie die Noten richtig zu gebrauchen seien. Dies halten die Herausgeber für nötig, weil das melodische Material dieser Musik nicht von ihnen erfunden, sondern Indianermelodien entnommen ist. Die »*Wa-Wan Press*« – nach der Freundschaftszeremonie der Präriestämme benannt, also etwa »Blutbrüderschaft-Druckerei« – vereinigt eine Gruppe nordamerikanischer Komponisten, deren Programm, wenn ich ihren Vorsprecher, Herrn A. Farwell recht verstehe, sich etwa so zusammenfassen lässt:

1. Wir weißen Nordamerikaner machen noch immer europäische Musik. Genug davon! Lasst uns Nationalmusik machen. (God save the President!)
2. Aber wie? – Hier nahebei lebt noch, im staatlichen Gehege, der Urbewohner dieses Landes. Er singt und trommelt dazu. Seine Melodien sind die nordamerikanischen Volksweisen. Lasst sie uns wenigstens als Sprungbrett benützen! (God save the Indians!)
3. Aber wir sind keine Indianer. Leider: entfremdet der Natur, weit weg vom Urquell, der in ihrem Volkstum, in ihrem Mythos vor allem, fließt. Ihm laßt uns die Klänge ablauschen, die von allen Völkern verstanden werden und so das Höchste schaffen: Universalmusik. (God save the Universe!)

So das Programm, wenn ich Herrn Farwell recht verstehe, was, nebenbei, durch viel edles Pathos sehr erschwert wird. Es mag – wozu die Klavierstücke nicht taugen – als Vorwand zu ein paar allgemeinen Bemerkungen dienen.¹

Im Rahmen dieser »allgemeinen Bemerkungen« führt Hornbostel zum Thema Universalmusik – oder wie wir heute vielleicht sagen würden: Weltmusik – Folgendes aus:

Eine Universalmusik [...], die der tönende Ausdruck des »Allgemein-Menschlichen« wäre und der man mit gleichem Entzücken in der Fifth Avenue und in der Kalahari lauschen würde, [...] wird immer eine wirklichkeitsfremde Utopie bleiben. Auch würde sie besser zum Schreckgespenst taugen als zum Ideal. Oder hofft man drüben, dass die Welt-Expansion der U. S. A. National Music, durch das Grammophon beschleunigt, sie zu einer Pidgin-Music machen wird? Das Programm der Wa-wan-Press löst sich bei näherer Betrachtung in eine Reihe von Paradoxen auf: [...] Um Eigenart zu gewinnen, nimmt man Fremdes zum Muster; dem Vorbild aber raubt man zuvor die charakteristische Farbe.²

Der letzte Satz lässt uns heute an Versuche denken, manche musikalischen Produkte westlicher Provenienz durch exotische Zusätze aufzupeppen, sei es im Bereich zeitgenössischer Kunst- oder Populärmusik. Auf Beispiele werden wir noch zu sprechen kommen.

Pessimismus vs. Optimismus: Wohin geht die Entwicklung?

Interessant ist in Hornbostels Äußerungen nicht nur sein Hinweis auf den mutmaßlichen Pidgin-Charakter – also im linguistischen Sinne gerade nicht Kreol-Charakter – einer Weltmusik, die eine Einebnung lokaler Besonderheiten der Musiksprachen der Welt in Angriff nähme. Mit seiner Vermutung, eine solche Entwicklung sei wohl eher »wirklichkeitsfremd«, unterscheidet er sich auch deutlich von einigen späteren Musikethnologen, die angesichts des Einflusses eines – damals noch nicht als »Globalisierung« firmierenden – zunehmend an Bedeutung gewinnenden Kulturkontakts zwischen buchstäblich allen möglichen Gesellschaften der Erde eine düstere Zukunftsprognose stellten. In den 1960er Jahren sagten renommierte Musikforscher wie Walter Wiora³ und Alan Lomax – letzterem

1 Hornbostel, *U.S.A. National Music*, S. 64 (Hervorhebungen im Original).

2 Ebd., S. 67-68.

3 Wiora, *Vier Weltalter*.

verdanken wir die Metapher vom *greying-out*⁴ – eine Homogenisierung der Musiken der Welt voraus, die nur zu einem farblosen musikalischen Einheitsbrei führen könne.⁵ Damit trafen sie wohl eine Grundstimmung in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, die die Erhaltung (preservation) vom Aussterben bedrohter oder vor der unwiederbringlichen Verwestlichung und damit Korruption stehender traditioneller Musiken zu einer der Hauptaufgaben ethnomusikologischer Tätigkeit erklärte.⁶

In seinem Standardwerk *The Study of Ethnomusicology* aus dem Jahr 1983 – eine erweiterte Neuauflage ist 2005 erschienen – bezweifelt allerdings Bruno Nettl, schon damals einer der führenden US-amerikanischen Ethnomusikologen, dass dieser Prozess des »greying-out of cultural diversity« tatsächlich stattfindet. Seiner Meinung nach lässt sich die im Verlauf des 20. Jahrhunderts enorm erhöhte Zugänglichkeit zu verschiedensten Musiken und das Entstehen zahlloser neuer Hybride und Mixturen eher als Bereicherung interpretieren.⁷ Zudem ist seine Unterscheidung zwischen Modernisierung (modernization) und Verwestlichung (Westernization) hilfreich bei der Interpretation von Anpassungsvorgängen über kulturelle Grenzen hinweg.⁸

Bereits ab Mitte der 1970er Jahre wandelte sich dementsprechend auch die Sichtweise etwa auf afroamerikanische Musiken, die früher immer als Paradebeispiele für ein Akkulturationsmodell gegolten hatten, bei dem so genannte »survivals and retentions« afrikanischer Elemente als Überlebensstrategien in die kulturelle Defensive geratener Migranten gesehen worden waren. Nunmehr wurde zunehmend der dynamische Charakter afroamerikanischer Musik z. B. in der Karibik und in Brasilien im Sinne einer kreativen Antwort der Betroffenen auf die neuen Lebensumstände hervorgehoben.⁹

Dass Kulturkontakt und hybride Formen nicht automatisch negativ gesehen werden müssen und Kontaktprodukte statt nur eine Bedrohung des Althergebrachten darzustellen vielmehr ein Potenzial für Innovationen sein können, ist auch der Tenor in Peter Manuels *Popular Musics of the Non-Western World*, mit dem er 1988 den ersten Versuch eines Überblicks über die vielfältigen Erscheinungsformen nicht-westlicher Populärmusiken lieferte. Dort schreibt er über das befürchtete *greying-out* angesichts beinahe weltweiter Präsenz westlicher Popmusik:

»Cultural glitter-out« might seem a more appropriate description of the documented disappearance of innumerable traditional ethnic styles when faced with the raucous competition of pop and modernity in general.¹⁰

Allerdings sei dies nicht das ganze Bild, denn:

4 Lomax, *Folk Song Style*, S. 4.

5 Vgl. Nettl, *Ethnomusicology*, S. 346.

6 Vgl. ebda., S. 274, über so genannte »urgent anthropology«.

7 Ebda., S. 346; vgl. auch Nettl, *Western Impact of World Music*.

8 Nettl, *History of World Music*, vgl. auch Grupe, *Jazz*.

9 Vgl. Grupe, *Bantu-Immigranten*.

10 Manuel, *Popular Musics*, S. v.

Today, however, we can happily observe that the unfortunate mortal blows dealt to many traditional musics and cultures have been balanced by the extraordinary proliferation of new non-Western pop genres; most of these, while borrowing Western elements, in their own way affirm modernity and express the contradictions and complexities of modern culture. In doing so they perform a social function that traditional musics can no longer fulfill.¹¹

Die besondere Bedeutung, die Populärmusik heute nicht zuletzt in Bezug auf unser Thema weltweit zukommt, wird hier deutlich herausgestellt. Wenn aber einerseits das Festhalten an vom Aussterben bedrohten Musikstilen eine zweiseitige Sache ist, da es leicht zu einer künstlich am Leben erhaltenen Tradition kommen kann, die nur noch musealen Charakter hat und von der sozialen Realität ihrer ursprünglichen Träger weitgehend losgelöst ist, andererseits aber gerade urbane Musikformen eine zunehmend wichtige Rolle auch in der Identitätsbildung von Communities spielen, wie Jocelyn Guilbault (1993) am Beispiel der karibischen *Zouk*-Musik gezeigt hat¹², dann stellen sich eine Reihe von Fragen: Wie viel an Lokalkolorit oder/ und Emblematischem muss eine Musik aufweisen, um überhaupt eine identitätsstiftende Rolle spielen zu können? Wie weit muss sie möglicherweise andererseits Elemente enthalten, die sich an transkulturellen, d. h. von jenseits des eigenen kulturellen Bezugssystems stammenden Vorbildern orientieren und den Bezug zur Moderne garantieren – eine häufig unverzichtbare Voraussetzung für die Akzeptanz einer neuen Musik im urbanen Musikleben?

Kommt uns kulturspezifische Musik nun doch abhandeln?

In neuerer Zeit ist nun zunehmend die Frage thematisiert geworden, welche konzeptionellen Konsequenzen die heute beträchtliche Ausmaße annehmende weltweite Mobilität und die Anwesenheit von Migranten aus verschiedensten Ländern speziell in großen Metropolen für die Musiken der Welt haben könnten. Hinter Begriffen wie »ethnisch« oder »Kultur« sehen manche Autoren inzwischen eine unzulässige Verengung auf eine mehr oder weniger in sich geschlossene, historisch stabile und auch geographisch klar zuzuordnende Einheit, die es so heute praktisch nicht mehr gäbe. So schreibt Martin Greve in einem Aufsatz, der eine Reihe wesentlicher Beiträge zu diesem Thema diskutiert: »Nur höchst selten dürften heute musikalische Stilbegrenzungen noch tatsächlich mit ethnischen zusammenfallen. [...] Die einfach fassbare Aufteilung in einige wenige Musikkulturen [...] scheint unwiderruflich verloren.« Er schlägt daher vor, lieber »das komplexe Zusammenwirken der verschiedenen Diskursfelder, etwa Religionen, Nationalismen, aber auch ästhetischer oder musikalisch-technischer, zu untersuchen, sowie deren lokale[,] regionale oder globale Wirkung.«¹³

Ist die Erforschung traditioneller Musiken und lokaler Populärmusikstile, in denen u. a. die jeweilige Sprache oder gar der Dialekt ein zentrales Element für Identifikationsprozesse

11 Ebda., S. vi.

12 Vgl. dazu auch Mitchell, *Popular Music*.

13 Greve, *Writing against Europe*, S. 248. Dieser Aufsatz ist von führenden deutschen Ethnomusikologen heftig kritisiert worden (Brandl, *Si tacuisses*; Klenke et al., *Totgesagte*).

se der jeweiligen Community darstellen, obsolet, weil sie in unserer globalisierten Welt eigentlich gar nicht mehr existieren, oder ist diese Auffassung vorschnell und geht an den Realitäten vorbei? Haben wir es tatsächlich mit einem unentwirrbaren Geflecht wechselnder, sich überschneidender Bezugssysteme und Identitäten zu tun, das nur noch diffus als »Weltmusik« zu fassen ist? Zunächst einmal ist wohl davon auszugehen, dass Kulturkontakt und damit verbundener Wandel Prozesse sind, die einen festen Bestandteil der Musikgeschichte der Welt darstellen und nicht erst im 20. Jahrhundert erstmals aufgetreten sind. Massenmedien wie Tonträger und Radio – oder, wo man dazu Zugang hat, das Internet – haben diesen Kontakt und Austausch nur – wenn auch sicherlich beträchtlich – vereinfacht und beschleunigt. Kulturen als statisch anzusehen, ist ein alter Hut. Ein entscheidender Faktor bleibt die Frage, wie kompatibel verschiedene Bausteine sind, die ein neues Idiom ergeben könnten. Aus der Sicht der Musiker und Hörer bedarf es dieser Vereinbarkeit, um zu einem akzeptablen Ergebnis zu kommen. Und dies führt direkt zu der daran anschließenden Frage, wer eigentlich Träger einer bestimmten Musik ist, da diese Gruppe letztlich die Kriterien bestimmt, an denen sich Erfolg oder Misserfolg messen lassen. Dass irgendwo auf der Welt komplett abgeschottete musikalische Inseln ohne Wandlungsprozesse – wenn es sie denn überhaupt in der Musikgeschichte der Welt jemals gegeben haben sollte – erst seit dem 20. Jahrhundert nicht mehr existieren, ist im Übrigen wohl eine abwegige Vorstellung.

Was ist eigentlich mit »Weltmusik« gemeint?

Irreführend ist häufig schon der in diesem Zusammenhang oft gebrauchte Begriff »Weltmusik« selbst, der je nach Diskurs so unterschiedliche Dinge meinen kann wie ethnomusikologische Dokumentationsaufnahmen, Crossover-Experimente oder klassische Musik nicht-westlicher Traditionen. Übrigens stellt das Segment *world music* beispielsweise auf dem US-Tonträgermarkt nur ein weiteres Nischenprodukt neben abendländischer Kunstmusik und Jazz dar: Anfang der 1990er Jahre erreichten alle drei nur jeweils ca. 3% am Umsatz in den USA.¹⁴ Nur wenige Hits haben es letztlich auch in die »normalen« Charts geschafft.¹⁵

Ich würde behaupten, dass die Vielfalt und Eigenständigkeit – bis hin zu einem teilweise beträchtlichen Beharrungsvermögen speziell bei Musiktraditionen mit überlieferten Gestaltungsprinzipien – nach wie vor enorm ist und das quasi umstandslose Verfügbarmachen und Zusammenfügen verschiedenster Musiken der Welt höchstens durch das nebeneinander Aufstellen im CD-Regal umzusetzen ist, nicht aber im Sinne einer musikalischen Fusion, die von einer realen Community getragen wird. Welche Rolle spielt denn indische Musik in denjenigen afrikanischen Ländern, die nicht gerade einen sonderlich

14 Taylor, *Global Pop*, S. 1.

15 Ein Beispiel in Europa wäre das Stück *Aicha* des franko-algerischen *Rai*-Sängers Khaled. Man beachte aber in diesem Fall die besonderen Umstände sprachlicher und kultureller Art, nämlich die Anwesenheit vieler Arabisch sprechender Menschen in Frankreich sowie die historische Verbindung dieses Landes zu Algerien.

hohen Anteil indischer Migranten aufweisen? In Zimbabwe ist indische Musik – egal ob Pop oder klassische aus Nord- oder Südindien – praktisch unbekannt. Welche Rolle spielen denn umgekehrt die zahllosen Spielarten afrikanischer Musiken in Indien? Ensembles mit Musikern von verschiedenen Kontinenten, die bei uns meist unter »Weltmusik« firmieren, haben fast immer mindestens einen Jazzmusiker dabei oder sind gleich komplette Jazzbands, deren Mitglieder nur aus verschiedenen Ländern der Erde stammen. Die Zielgruppe eines Ensembles wie *Joe Zawinul & The Zawinul Syndicate* (vgl. CD *World Tour*, 1998) u. a. mit Richard Bona (Bass) aus Kamerun und Paco Sery (Schlagzeug) aus Elfenbeinküste ist aber nach allem, was wir wissen, nun gerade nicht das Publikum in Westafrika, sondern es sind weitgehend die gleichen Hörer, die auch anderen zeitgenössischen Jazz hören. Die findet man immer noch vorwiegend in den USA und in Europa.

Bei genauerem Hinsehen dürfte die Vielfalt musikalischer Erscheinungsformen wesentlich größer sein als Stichwörter wie »world music« oder »global village« vermuten lassen – auch im Zusammenhang mit neuen, aktuellen Entwicklungen im Populärmusikbereich in Asien oder Afrika. Ich habe die Bedeutung der Sprache bereits erwähnt. Das populärste musikalische Genre in Pakistan und Nordindien neben der allgegenwärtigen Filmmusik aus Bollywood-Produktionen (*Filmi*) heißt *Qawwali* und war ursprünglich eine rein religiöse Musik islamischer Mystiker, so genannter Sufis. Um so etwas auf eine europäische Bühne zu bringen, hat man zum Teil die Texte, die für das hiesige Publikum natürlich unverständlich sind, zugunsten von Vokaltechniken aus der nordindischen klassischen Musik reduziert – im Sinne einer konzertanten Darbietung von Kunstmusik – oder auch einen der berühmten Vorsänger des *Qawwali*, Nusrat Fateh Ali Khan (gest. 1997), in westliche Pop-Funk-Arrangements eingebettet. Genauso wie die westafrikanischen Gesangsstars Youssou N'Dour (Senegal) und Salif Keita (Mali), die gelegentlich für international orientierte Produktionen auch auf Englisch oder Französisch singen, für ihre heimischen Märkte aber die Landessprachen vorziehen, ist die genannte Präsentation von Nusrat Fateh Ali Khan eine Konzession an ein westliches Publikum. *Qawwali* in Pakistan klingt anders – wenn auch nicht mehr ausschließlich wie vielleicht vor 100 Jahren: Der Funktionswandel dieses Genres, u. a. abzulesen an der Einbeziehung westlicher Instrumente, macht den Übergang von religiöser Musik zu lokaler Populärmusik fließend. Dennoch ist *Qawwali* damit noch längst nicht international vermarktbar (außer als reines Nischenprodukt bei Exilanten oder wenigen Interessierten).

Whose music?

Betrachten wir aber verschiedene Konstellationen etwas genauer. Ausgangspunkt ist die Überlegung, dass es zum einen nach wie vor kulturspezifische, z. B. an Sprachgruppen gebundene Musik gibt, die nicht ohne weiteres hin zu verpflanzen ist, es sei denn verbunden mit Adaptionen- und Reinterpretationsprozessen. Zum anderen finden wir Genres, die über die lokale oder regionale Verwurzelung hinaus eine »transnationale«¹⁶ Ausstrahlung aufweisen. In gewisser Weise greift die bereits erwähnte Frage des Adressa-

16 Erlmann, *Politics*.

tenkreises also auch die geographische Reichweite oder Präsenz einer Musik auf, die Mark Slobin ihre *visibility* nennt.¹⁷ Sinnvoll erscheint mir in diesem Zusammenhang eine Unterscheidung hinsichtlich des Umgangs mit der jeweiligen Musik: Wird sie außerhalb ihres Ursprungsterrains nur rezipiert oder auch praktiziert? Letzteres kann nach einer Phase des Imitierens zur Herausbildung eigener musikalischer Dialekte führen.

Mit einem solchen Zugang lässt sich der durch verschiedenste Konnotationen sonst nur schwer handhabbare Begriff Weltmusik¹⁸ für unsere Zwecke vielleicht doch noch nutzen, indem darunter hier solche Genres verstanden werden sollen, die im oben skizzierten Sinne auch außerhalb ihres Herkunftsgebietes in nennenswertem Ausmaß verankert sind. Bei Crossover-Projekten ist nämlich immer zu fragen, in welchem musikalischen Diskurs sich die Akteure (d. h. Komponisten, Musiker, Hörer, Kritiker) bewegen, also um wessen Musik es sich handelt, wer folglich die Spielregeln bestimmt und wer am Prozess des Aushandelns solcher Maßstäbe und Beurteilungskriterien beteiligt ist.

Transnationale vs. lokale / regionale Präsenz

An Musik mit transnationaler Bedeutung wäre natürlich zuallererst die US-Popmusik zu nennen. Sie wird auch in nicht-westlichen Ländern nicht nur gehört, sondern auch nachgespielt (»Cover-Bands«). Daraus hervorgegangen sind zwar zahlreiche lokale Populärmusikstile, die aber über die Landesgrenzen hinweg offenbar nicht immer kompatibel sind und eben nur eine lokale oder regionale Rolle spielen (siehe unten). Der Jazz weist ebenfalls eine Tendenz zur weltweiten Verbreitung auf, doch ist er oft reine Nischen-Musik. Einige Musikstile, die wie der Jazz im 20. Jahrhundert aus Kulturkontakten hervorgegangen sind und eindeutig westliche Anteile enthalten, sind heute transnational verbreitet, darunter Reggae, Tango und Salsa. Abendländische Kunstmusik wird in vielen Ländern der Welt nach westlichen Vorbildern gelehrt, zum Teil (siehe Ostasien) mit beträchtlichem Erfolg.

Durch solche Genres wird aber die musikalische Vielfalt nicht in Frage gestellt. Gerade im 20. Jahrhundert ist nämlich eine Vielzahl lokaler populärer Genres entstanden wie z. B. *Jùjú* und *Fùjú* aus Nigeria oder *Chimurenga* aus Zimbabwe, die primär nur im Ursprungsland bzw. in der eigenen Ethnie praktiziert und woanders oft nicht einmal rezipiert werden. Reebee Garofalo schreibt über solche Musiken, die sich auf Grund ihrer spezifischen Eigenheiten nicht ohne weiteres international vermarkten lassen: »[E]ach is linked – by some combination of language, concrete references, instrumentation, and performance styles – to an indigenous culture.«¹⁹

Sofern ein Stil im eigenen Land bzw. bei einer bestimmten Sprachgruppe erfolgreich ist, wird er in der Regel an die von Garofalo erwähnten lokalen Besonderheiten anknüpfen. Solange diese aber eben zu ungewohnt und sperrig für ein anderes Publikum sind, wird eine weiter reichende Verbreitung und Vermarktung schwierig. Dies zeigt sich

17 Slobin, *Micromusics*, S. 7.

18 Vgl. Fritsch, *Weltmusik*; Berendt, *Weltmusik*; Taylor, *Global Pop*.

19 Garofalo, *Whose World*, S. 27.

beispielsweise, wenn Plattenfirmen versuchen, Künstler aus solchen Genres trotzdem international zu lancieren wie z. B. den nigerianischen *Jùjú*-Künstler Sunny Adé als Nachfolger des 1981 verstorbenen Reggae-Stars Bob Marley. Natürlich ist es nicht ausgeschlossen, dass entsprechende Musikformen einmal transnationale Bedeutung erlangen. Auch Jazz, Reggae und Tango waren schließlich nicht immer schon so weit verbreitet wie heute. Typisch scheint mir aber zu sein, dass es eben auch durchaus über längere Zeiträume Musikstile gibt, die praktisch ausschließlich für lokale (ethnische?) Zielgruppen gespielt werden.

Sehen wir uns kurz drei konkrete Fälle aus Afrika an, die zeigen, dass westlicher Einfluss nicht notwendigerweise zu einem homogenen Popmusikstil führen muss, sondern lokale Besonderheiten durchaus erhalten bleiben oder gar hervorgehoben werden können. Der westliche Einfluss hat die lokalen Idiome zwar mehr oder weniger deutlich geprägt, aber keinesfalls zu einer einheitlichen musikalischen Gestaltung geführt. Die Unterschiede überwiegen gegenüber den Gemeinsamkeiten, wie ich an den folgenden Beispielen zeigen möchte.

Fallbeispiel 1: *Jùjú*-Musik der Yoruba in Nigeria

In der Entstehungsphase des Stils, der sich vermutlich in den 1930er Jahren aus der Palmwein-Gitarrenmusik entwickelt hat, war die Besetzung noch recht klein und bestand nur aus einem Trio mit Hauptsänger, der zugleich Banjo spielte (in Zweifinger-Technik), einem Tamburin sowie einer *àkàrà*-Rassel.²⁰ Eventuell konnte ein zusätzlicher Sänger die Gruppe ergänzen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg war es I. K. Dairo, der den modernen *Jùjú*-Stil schuf, indem er die Musik durch die Verwendung von Verstärkeranlagen und die Hinzufügung von Sprechtrommeln zugleich »modernisierte« und »indigenisierte«.²¹ Sprechtrommeln gelten nämlich als die wichtigsten Instrumente traditioneller Yoruba-Musik und waren im ursprünglichen *Jùjú*-Ensemble nicht vertreten. Seitdem ist der Sound durch E-Gitarren einerseits und traditionelle Perkussion andererseits geprägt. *Jùjú* ist primär im christlichen Milieu angesiedelt.

Der nigerianische Bürgerkrieg (Biafra-Krieg von 1967-70) hat erheblich dazu beigetragen, dass im städtischen Musikleben das ältere Genre *Highblife* durch *Jùjú* ersetzt wurde. Erst in den 1980er Jahren wurde dann der *Fùjú*-Stil, der dem islamischen Segment der nigerianischen Gesellschaft zuzurechnen ist, immer beliebter. Die ökonomische Differenzierung der nigerianischen Gesellschaft während des Ölbooms zu Beginn der 1970er Jahre führte zur Herausbildung einer reichen Elite, in deren Gefolge auch die *Jùjú*-Stars zu Millionären wurden, die in Plattenfirmen und -studios, Hotels und Baufirmen investieren sowie teures elektronisches Musikequipment aus dem Ausland importieren konnten.

20 Die Ausführungen zu diesem und dem folgenden Abschnitt stützen sich auf die Auswertung von Material aus dem Archiv des Iwalewa-Hauses, Bayreuth. Nützliche Informationen speziell zur *Jùjú*-Musik verdanke ich ferner Waterman, *Jùjú*.

21 Vgl. ebda., S. 84.

Zugleich wurden die Gruppen immer größer und umfassen heute häufig mehr als 20 Musiker. Die Bandleader begannen damals, sich inoffizielle Titel wie King, Admiral, Senator, Captain, Chief Commander etc. zuzulegen. Diente bei I. K. Dairo das Akkordeon als eine Art musikalischer Visitenkarte, so ist es bei King Sunny Adé, einem der gegen Ende des 20. Jahrhunderts erfolgreichsten *Jùjú*-Stars, die Hawaii-Gitarre, die dem Gruppenound eine besondere Note verleiht. Im Vergleich von frühen Aufnahmen Adés zu späteren Einspielungen zeigt sich ein bemerkenswerter Wandel in der Spielweise der elektrischen Gitarre von der anfänglichen Imitation US-amerikanischer Vorbilder hin zu einem eigenständigen Stil (siehe die LP *Sunny Adé and his African Beats* und die CD *Juju Music*).

Fallbeispiel 2: *Fújù*-Musik der Yoruba in Nigeria

Wenn man einmal die bei uns eher seltene Gelegenheit hat, eine Aufnahme des *Fújù*-Stils zu hören (z.B. Aremu Aladeowos LP *Sisi to nlo* von 1988), so glaubt man zunächst, es mit einem traditionellen Gesanggenre zu tun zu haben. *Fújù* soll aus den *wèrè*-Gesängen junger Männer zum morgendlichen Wecken der Gläubigen während des Ramadan entstanden sein. Alhaji Sikiru Ayinde, genannt »Barrister« (also Rechtsanwalt vor höheren Gerichten), hat diesen Stil, der heute an Popularität in Nigeria sogar die *Jùjú*-Musik übertrifft, in den 1970er Jahren entwickelt. Zu den Instrumenten zählen Sprechtrommeln, Kalebassen, Rasseln sowie Maracas, Glocken, Conga-ähnliche Trommeln und Rahmentrommeln bzw. Tamburine. Heute kommt normalerweise noch ein Schlagzeug hinzu. Ein zweiter Superstar der *Fújù*-Musik war Alhaji »Chief« Kollington Ayinla, der den Durchbruch schaffte, nachdem er Ende der 1970er Jahre eine *bàtá*-Trommel in seine Band integrierte und den so genannten »Bata Disco *Fújù*«-Stil kreierte. Es ist übrigens sowohl bei *Fújù*- wie auch bei *Jùjú*-Musikern typisch, die eigene Musik zu Werbezwecken mit solchen Begriffen zu versehen. Während sich bei den Yoruba der *Fújù*-Stil also äußerster Beliebtheit erfreut, ist außerhalb des Landes eine Musik aus Gesang in einer Lokalsprache + Perkussion als Populärmusik praktisch nicht vermittelbar. Der einzige westliche Einfluss liegt hier in der Adaptierung eines Schlagzeugs.

Fallbeispiel 3: *Chimurenga* in Zimbabwe

Diese in Zimbabwe sehr populäre Musik ist nach dem Befreiungskampf der schwarzen Bevölkerung im damaligen Rhodesien benannt, der 1980 zur Unabhängigkeit des Landes führte.²² Die Texte in der Landessprache Shona waren für die weiße Minderheit in vielen Fällen entweder komplett unverständlich oder – bei gewissen Sprachkenntnissen – durch Metaphern und Verschlüsselungen oft letztlich nicht wirklich nachvollziehbar. So konnten soziale Kommentare an möglichen Zensurmaßnahmen vorbei direkt an die einheimischen Hörer gelangen. In musikalischer Hinsicht bediente man sich einerseits bei Vorbildern aus

22 Vgl. zu diesem Abschnitt Grupe, *Mbiru-Spiel* (mit weiteren Literaturhinweisen).

populären Stilen Südafrikas und des Kongo, zunehmend aber auch bei der eigenen traditionellen Musik, die auf Lamellophonen gespielt wird. Wie in der nigerianischen *Jùjú*-Musik ist auch in der *Chimurenga*-Musik ein Prozess der »Traditionalisierung« oder »Indigenisierung«²³ festzustellen. Da sich die *mbira*, so die einheimische Bezeichnung des wichtigsten Lamellophontyps der Shona, zu einem Emblem traditioneller Shona-Kultur entwickelt hatte, wurde es zunehmend von den führenden Protagonisten der *Chimurenga*-Musik in ihre Bands integriert, die sich in ihrer Instrumentierung vorher nicht von der einer westlichen Pop-Gruppe mit E-Gitarren, E-Bass, Schlagzeug und manchmal einigen Bläsern unterschieden hatten.

Zur Illustration dieses Prozesses möchte ich auf drei Beispiele verweisen. Thomas Mapfumos Stück »Joyce« (CD *Shumba*) ist von einer Akkordfolge auf den Stufen I, IV und V geprägt, die auch in der Populärmusik der Nachbarländer Südafrika und Kongo häufig zu finden ist. Dagegen ist auf Mapfumos LP *Hokoyo!* (z.B. Track 3) der eigentliche *Chimurenga*-Stil zu hören, der auf der traditionellen *mbira*-Musik mit ihrem typischen 3er-Metrum und den charakteristischen harmonischen Progressionen beruht. Der übliche Part des Gefäßbrasselpaares *hosho* wird in der Populärmusikversion auf Hi-Hat und Bass Drum übertragen, E-Gitarren und -Bass spielen *mbira*-Linien. Zudem gibt es in diesem Stück Gesang nach traditionellem Vorbild, nämlich in Jodelmanier. Andere Gruppen haben dieses Konzept aufgegriffen. Beispielsweise ist auf einer Anfang der 1990er Jahre veröffentlichten Platte der Gruppe *Black-I-Tes* ein Stück zu hören, das mit einem *mbira*-Intro beginnt (Track 6). Wie in der *Jùjú*-Musik handelt es sich hier um eine »Indigenisierung«: Ein zentrales Instrument sowie spezifische musikalische Merkmale der einheimischen traditionellen Musik werden bewusst in den urbanen Populärmusikkontext übertragen.

Einflüsse aus der Populärmusik des Kongo oder aus Südafrika sind zwar im ganzen südlichen Afrika zu spüren, in der umgekehrten Richtung spielt aber *Chimurenga*-Musik außerhalb Zimbabwes kaum eine Rolle.

Einige Grundkonstellationen wechselseitiger Beeinflussung

Man könnte im Zusammenhang mit unserem Thema noch zwei weitere Konstellationen betrachten. Zum einen wäre dies die Weiterentwicklung traditioneller klassischer Musiken unter westlichem Einfluss, wie sich etwa an zeitgenössischen Kompositionen in Indonesien zeigen ließe²⁴, die Vorlagen traditioneller Gamelan-Musik aus Java oder Bali aufgreifen, jedoch außerhalb des Musikhochschulmilieus keine Resonanz haben. Gravierender sind möglicherweise unterschwellige Veränderungen, wie sie z.B. die Orientierung an westlichen Vorbildern in der Art der Tradierung mit sich bringt. Dies betrifft den Trend zu förmlicher Ausbildung, den Schritt von implizitem zu explizitem Wissen, d. h. die Reflexion der eigenen künstlerischen Praxis bis hin zu Theoriebildung in Lehrbuch-Manier, die Einführung von Notation etc.²⁵

23 Waterman, *Jùjú*, S. 43.

24 Mack, *Zeitgenössische Musik*.

25 Vgl. Grupe, *Our Way or Their Way*.

Eine zweite Konstellation betrifft die Inspiration westlicher Genres durch nicht-westliche Musik. Dabei kann es sich um zeitgenössische Komponisten handeln (also westliche Komponisten oder solche, die nach westlichen Standards ausgebildet sind und so arbeiten) oder auch den Bereich des Jazz (John Handy, Herbie Hancock, Charlie Mariano) und der Popmusik (Paul Simon, Peter Gabriel, Ry Cooder).

Wir wollen hier kurz zwei Beispiele aus dem Bereich des Schaffens westlicher Komponisten – also der letztgenannten Konstellation – betrachten, um zwei verschiedene Strategien oder Ansätze zu unterscheiden, nämlich Imitation oder Aneignung traditioneller Vorlagen einerseits versus strukturelle Integration einer Inspirationsquelle in die eigene Kompositionsweise andererseits.

Fallbeispiel 4: Kevin Volans und die *mbira*-Musik

In ethnomusikologischen Kreisen hat der aus Südafrika stammende Komponist Kevin Volans auf Grund seines Umgangs mit traditioneller Musik aus Zimbabwe, die er für eigene Werke ausgeschlachtet hat, einen zweifelhaften Ruf. Ein Kenner der Zusammenhänge, Keith Goddard, beschreibt den Fall so:

The famous case in the *mbira* world is »Mbira« for two harpsichords by Kevin Volans. Volans copyrighted this work as his own and built a significant reputation for himself on the basis of this and other works which borrowed directly from the Zimbabwean *mbira* repertoire. »Mbira« is a direct copy of transcriptions of »Nyamaropa« made by Andrew Tracey. After a lengthy battle, Volans agreed to approach his publishers, have the copyright cancelled and put the work into the public domain.²⁶

Goddard bezeichnet dieses Verhalten als »plundering and exploitation of cultures for self-aggrandisement«²⁷. Das besagte Stück ist auf der CD *Zimbabwe* (Network/WDR) zu hören. Bei dem erwähnten Andrew Tracey handelt es sich um einen der besten Kenner dieser Musik, der darüber in Fachzeitschriften wie *African Music* publiziert hat.²⁸

Die Aneignung traditioneller Stücke, die von Ethnomusikologen transkribiert wurden, ist nicht nur gegenüber dem Forscher, sondern auch gegenüber der Shona-Kultur unredlich, sofern sich Volans als Urheber der Musik präsentiert. Tatsächlich handelt es sich bei seiner Leistung in Wirklichkeit ja nur um eine Bearbeitung für andere Instrumente. Die gleiche Vorgehensweise hat Volans offenbar auch bei anderen »seiner« Werke angewandt.²⁹

Soweit mir bekannt ist, hört niemand in Zimbabwe Volans' Werke.³⁰ Es handelt sich hier um eine Konstellation, bei der ein kulturexterner Komponist traditionelles Material

26 Goddard, *Soul of Mbira*, S. 89.

27 Ebda., S. 88-89.

28 Vgl. Grupe, *Mbira-Spiel*.

29 Taylor, *Music and Politics*.

30 Es wäre interessant einmal zu ermitteln, wer beispielsweise in Nigeria die Werke einheimischer, westlich geschulter Komponisten wie Akin Euba u.a. hört.

einer anderen Kultur adaptiert – um es freundlich auszudrücken. Dies war in diesem konkreten Fall offenbar deswegen leicht möglich, weil Volans in Südafrika direkten Zugang zu ethnomusikologischen Quellen eines dort tätigen renommierten Forschers hatte. Abgesehen von Fragen der Redlichkeit im Umgang mit diesem Material stellt sich die weitergehende Frage, nach wessen Kriterien die Qualität der Werke von Volans zu beurteilen ist. Für die traditionelle Shona-Gesellschaft sind die Stücke irrelevant, da sie dort bis auf die Frage nach der Berechtigung, dies als Werk Volans' anzusehen, keine Rolle spielen. Soweit sich Volans als zeitgenössischer Komponist sieht, müsste er sich an westlichen Qualitätsmaßstäben für zeitgenössische Kompositionen messen lassen. Da dürfte ein bloßes Plagieren keinen großen Anklang finden.

Timothy Taylor gibt zwar zu bedenken:

I would argue that the success of cross-cultural collaborations cannot and should not be measured solely by the quality or popularity of the resulting musical work, but additionally by what the participants learn about each other and each other's culture and how they relate musically.³¹

Aber diese Art von Austausch gilt sicher für Projekte wie Zawinuls *Syndicate*, sie hat jedoch im Falle von Volans' *Mbira* nicht stattgefunden, da Shona-Musiker überhaupt nicht beteiligt waren.

Dies führt direkt zurück zu den eingangs zitierten Passagen Hornbostels, bei denen es ebenfalls um Stücke ging, die für die Urheber der Melodien – amerikanische Indianer – auf Grund der Art ihres Arrangements, nämlich für Klavier, fremd gewesen sein dürften, während Hornbostel die Arrangeure – oder Komponisten? – der Klavierstücke ganz selbstverständlich westlichen Maßstäben und damit seinem eigenen Urteil unterwerfen konnte (»nun ja, ganz niedlich; die meisten unerträglich« usw.).

Fallbeispiel 5: György Ligeti und seine *Études pour piano* (1985)

Einen gänzlichen anders gearteten Fall stellt György Ligetis Umgang mit traditioneller Musik aus Afrika dar.³² Dies ist von verschiedenen Autoren bereits an anderer Stelle behandelt worden.³³ Über seine Haltung schreibt Ligeti im Zusammenhang mit den *Études pour piano* im Booklet der CD von 1987:

Im Mittelpunkt meiner kompositorischen Absichten in diesen Etüden steht eine neue Konzeption der rhythmischen Artikulation. Die Idee der Überlagerung von rhythmischen Gittern verschiedener Dichte [...].³⁴

31 Taylor, *Global Pop*, S. 60.

32 Weitere interessante Beispiele für den Umgang mit nicht-westlicher Musik wären neben Claude Debussy, Benjamin Britten oder Béla Bartók auch die Komponisten der Minimal Music (Glass, Reich, Riley) sowie Lou Harrison mit seinen oft sehr direkten Bezügen zu indonesischer Musik oder auch der Crossover-Künstler Jon Hassell.

33 Vgl. dazu den informativen Beitrag Utz, *Gefrorene Turbulenz* mit weiteren Literaturhinweisen.

34 Ligeti, *Études*, S. 3.

Seine so genannte »Illusionsrhythmik« im ersten Satz der *Drei Stücke für zwei Klaviere* (»Monument«, 1976) charakterisiert er folgendermaßen:

Beide Pianisten spielen ähnliche musikalische Verläufe, doch in verschiedenen Metren, und zwar in einem zweier und einem dreier [sic!] Metrum. [...] Wesentlich ist, daß der Klang beider Klaviere völlig verschmilzt. Das Ergebnis ist eine ganz vertrackte Polyrhythmik: Zwei simple Verläufe ergeben in der Überlagerung eine überaus komplexe Struktur. 1976 [...] hatte ich weder Ahnung von [Conlon] Nancarrow, noch von der Musik des subsaharischen Afrika.³⁵

Er berichtet, dass er ab Anfang der 1980er Jahre dann auch Aufnahmen zentralafrikanischer Musik aus der Sammlung des französisch-israelischen Ethnomusikologen Simha Arom gehört habe, schränkt aber ein: »Es wäre aber verfehlt anzunehmen, daß meine Klavieretüden eine direkte Folge all dieser musikalischen und außermusikalischen Einflüsse wären.«³⁶ Die von ihm angewandte Technik in der Etüde Nr. 6 beschreibt er folgendermaßen:

[Der Pianist spielt] eine gleichmäßige Tonfolge, in 4/4 notiert, mit 16 schnellen Pulsen pro Takt (wohlgemerkt nur in der Notation, denn die Taktgrenzen sind nicht hörbar). Es gibt dann eine Stelle im Stück, bei der die rechte Hand jeden fünften Puls akzentuiert, die linke aber jeden dritten. Die Akzentketten verbinden sich in unserer Wahrnehmung zu Supersignalen, als ob gleichzeitig zwei Melodien in zwei Geschwindigkeiten ablaufen würden: Die 5er Akzentuierung ergibt eine langsamere, die 3er eine schnellere Melodie. Zwar ist das Verhältnis 5 zu 3 arithmetisch simpel, doch für unsere Wahrnehmung zu komplex: Wir zählen die Pulse nicht, sondern empfinden zwei qualitativ verschiedene Geschwindigkeitsschichten. Auch der Pianist zählt nicht beim Spielen: Er erzeugt die Akzente laut Notation, spürt ein zeitlicher Muster von Muskelspannungen in den Fingern, mit den Ohren hört er aber ein anderes Muster, eben die verschiedenen Geschwindigkeiten, die er bewußt mit den Fingern gar nicht hätte erzeugen können.³⁷

Das folgende Notenbeispiel zeigt den entsprechenden Ausschnitt, nämlich die Takte 41-42, aus der Etüde Nr. 6, *Automne à Varsovie*, in einer schematischen Darstellung (RH = rechte Hand des Pianisten, LH = linke Hand) sowie als Notenbeispiel:

35 Ebda., S. 3.

36 Ebda., S. 4.

37 Ebda., S. 6.

RH x x x x x x x

LH . x x x x x x x x x

dim. poco a poco - - - - -

dim. poco a poco - - - - -

Abb. 1: György Ligeti: *Etüde Nr. 6* (1985), T. 41-42 (© Schott Musik GmbH & Co KG, Mainz.)

Auch wenn eine solche Konstellation von 5 gegen 3 meines Wissens in dieser Regelmäßigkeit nirgendwo in afrikanischer Musik vorkommt, ist doch das Grundprinzip der Überlagerung verschiedener Gruppierungen in vielen afrikanischen Musiktraditionen zu finden. Das buchstäbliche Spielen mit den Eigenschaften des menschlichen Gehörs, das in manchen Genres gezielt genutzt wird (Stichwort: inhärente Patterns bzw. *auditory streaming*³⁸), wird auch von Ligeti auf einfallsreiche Weise genutzt, ohne dass man ihm aber ernstlich den Vorwurf machen könnte, er habe – wie Volans – einfach etwas in Afrika »abgekupfert«. Vielmehr geht es bei Ligeti um eine substantielle Integration in die eigene Musiksprache, deren kreative Leistung eindeutig ihm als Komponisten zuzuschreiben ist.

Zusammenfassung

Bewegen wir uns heute auf Grund allgegenwärtiger Globalisierungstendenzen in Richtung einer Homogenisierung der Musik der Welt oder überwiegt die Diversifizierung im Sinne eines ständigen Entstehens neuer Musikformen? Voraussetzung für eine Entwicklung hin zu einer weltweiten Homogenisierung wäre nicht nur ein bedeutsames Ausmaß an Rezeption einer bestimmten Musik, sondern darüber hinaus die tatsächliche Verankerung in Nicht-Ursprungsländern in dem Sinne, dass auch die Möglichkeit besteht, sie in diesen Ländern zu erlernen und selbst aufzuführen. Diese Bedingungen findet man aber nur bei sehr wenigen Idiomen, ansatzweise etwa bei klassischer abendländischer Musik, westlicher Pop-Musik und Jazz. In nicht-westlichen Ländern sind diese jedoch oft auf kleine Segmente der Gesellschaft beschränkt.

Parallel dazu gibt es allerdings vor allem auf dem Sektor der Populärmusik viele Stile, die ausschließlich auf lokale oder regionale Zielgruppen gerichtet sind, in einigen Fällen auf transnationale Märkte. Auf Grund einer sehr dynamischen Entwicklung in diesem Bereich spricht vieles dafür, Kulturkontakt auch unter Bedingungen der Globalisierung nicht als Bedrohung, sondern eher als Chance aufzufassen. Darüber hinaus sollte aber

38 Vgl. Wegner, *Cognitive Aspects*.

auch die Kraft traditioneller Musiken nicht unterschätzt werden, sie spielen auch heute – noch? – eine beträchtliche Rolle im Musikleben vieler Länder Asiens und Afrikas.

Für Identifikationsprozesse sind besonders solche Attribute von besonderer Bedeutung, die einerseits eine solche Identifikation, andererseits dadurch auch eine Abgrenzung von anderen Communities ermöglichen. Gerade der Bereich der Populärmusik hat aufgrund der sozioökonomischen Umstände (urbane Milieus, Mobilität, massenweise Verbreitung und leichte Zugänglichkeit) heute entscheidenden Anteil an der Diversifizierung der Musiken der Welt. Dies untermauert Peter Manuels Ansicht, solche Genres seien gegenwärtig die dynamischsten Elemente in diesem Prozess.

Als vorläufiges Fazit kann man konstatieren, dass trotz des weit reichenden westlichen Einflusses auf Musikkulturen der Welt von einem *greying-out* derzeit keine Rede sein kann.

Literatur

- Berendt, Joachim-Ernst: *Über Weltmusik*, in: *That's Jazz: Der Sound des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Klaus Wolbert, Darmstadt: Jürgen Häusser/Zweitausendeins 1997, S. 269-274.
- Brandl, Rudolf M.: *Si tacuisses Greve – der notwendige Erhalt der Musikethnologie*, in: *Die Musikforschung* 56 (2003), S. 166-171.
- Erlmann, Veit: *The Politics and Aesthetics of Transnational Musics*, in: *The World of Music* 35:2 (1993), S. 3-15.
- Fritsch, Ingrid: *Zur Idee der Weltmusik*, in: *Die Musikforschung* 34 (1981), S. 259-273.
- Garofalo, Reebee: *Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity and Cultural Imperialism*, in: *The World of Music* 35:2 (1993), S. 16-32.
- Goddard, Keith: *The Soul of Mbira Twenty Years On: A Retrospect, Part 1*, in: *African Music* 7:3 (1996), S. 76-90.
- Greve, Martin: *Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der »Musikethnologie«*, in: *Die Musikforschung* 55 (2002), S. 239-251.
- Grupe, Gerd: *Musik von Bantu-Immigranten auf Jamaika. Zur Auswirkung von Paradigmenwechseln auf die afroamerikanische Regionalforschung*, in: *Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland, VII. Musik und Region*, hrsg. v. Marianne Bröcker, Bamberg: Universitätsbibliothek Bamberg 1998, S. 173-182.
- *Die Kunst des mbira-Spiels (The Art of Mbira Playing). Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamelophonmusik der Shona in Zimbabwe*, Tutzing: Schneider 2004.
- *Our way or their way? Applying Western Methods of Learning and Teaching to Non-Western Musics*, in: *Musica Austriaca* 24 (2005), S. 27-38.
- *Jazz und der Rest der Welt: Nachhaltiger Wandel oder punktuelle Inspiration?*, in: *Jazzforschung* 38 (2006), S. 137-154.
- Guilbault, Jocelyn: *Zouk. World Music in the West Indies*, Chicago: University of Chicago Press 1993.
- Hornbostel, Erich M. von: *U.S.A. National Music*, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 12:3 (1910), S. 64-68.
- *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft*, in: ders.: *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hrsg. v. Christian Kaden und Erich Stockmann, Leipzig: Reclam 1986, S. 40-58.
- Klenke/Koch/Mendivil/Schumacher/Seibt/Vogels: *»Totgesagte leben länger« – Überlegungen zur Relevanz der Musikethnologie*, in: *Die Musikforschung* 56 (2003), S. 261-271.
- Ligeti, György: *Études pour piano, premier livre*, in: György Ligeti/Olivier Messiaen: *Études pour piano/Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* [CD-Beiheft], Wergo (WER 60134-50), 1987, S. 3-7.
- Lomax, Alan: *Folk Song Style and Culture*, New Brunswick: Transaction Books 1968.
- Mack, Dieter: *Zeitgenössische Musik in Indonesien. Zwischen lokalen Traditionen, nationalen Verpflichtungen und internationalen Einflüssen*, Hildesheim: Olms 2004.

- Manuel, Peter: *Popular Musics of the Non-Western World*, New York / Oxford: Oxford University Press 1988.
- Mitchell, Tony: *Popular Music and Local Identity*, London / New York: Leicester University Press 1996.
- Nettl, Bruno: *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana u.a.: University of Illinois Press 1983.
- *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival*, New York: Schirmer 1985.
- *World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence*, in: *Acta Musicologica* 58 (1986), S. 360-373.
- Slobin, Mark: *Micromusics of the West: a comparative approach*, in: *Ethnomusicology* 36 (1992), S. 1-87.
- Taylor, Timothy D.: *When We Think about Music and Politics: The Case of Kevin Volans*, in: *Perspectives of New Music* 33:1/2 (1995), S. 504-536.
- *Global Pop. World Music, World Markets*, New York, London: Routledge 1997.
- Utz, Christian: *Gefrorene Turbulenz. Die Rezeption afrikanischer Musik in György Ligetis Klavierkonzert*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 164:3 (2003), S. 36-43.
- Waterman, Christopher: *Jñjñ. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago: University of Chicago Press 1990.
- Wegner, Ulrich: *Cognitive Aspects of amadinda Xylophone Music from Buganda: Inherent Patterns Reconsidered*, in: *Ethnomusicology* 37:2 (1993), S. 201-241.
- Wiora, Walter: *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart: Kohlhammer 1961.

Tonträger

- Adé, King Sunny: *Sunny Adé and his African Beats* (LP SALPS 1, 1974).
Juju Music (CD Island/Ariola 254 770, CID 9712, 1982).
- Aladeowo, Alhaji Chief Aremu: *Sisi To Nlo* (LP EMI Nigeria NEMI 0618, 1988).
- Black-I-Tes: *Mabweadzina* (RTP LARTLP 22, o. J.).
- Ligeti, György/Messiaen, Olivier: *Études pour piano/Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (CD Wergo WER 60134-50, 1987).
- Mapfumo, Thomas: *Hokoyo!* (LP Teal ZASLP 5000, o. J.).
Shumba. Vital Hits of Zimbabwe (CD Virgin CDEWV 22, 1990)
- Traditional Mbira Musicians & Kevin Volans Ensemble : *Zimbabwe* (CD Network/WDR 52.990, 1991).
- Zawinul, Joe: *World Tour* (CD ESC/EFA 03656-2, 1998).

Diskussion

Christian Utz: Die Musikethnologie scheint der Erforschung der Populärmusik immer stärkeres Gewicht zuzumessen. Ich konnte das etwa auf der Konferenz »Asian Music and Modernity« in I-Lan/Taiwan im September dieses Jahres [2006] beobachten, wo ca. 4/5 der Beiträge diese »Moderne« mittels Themen aus der Populärkultur zu bestimmen versuchten. Oft steht dabei die Diskussion einer Spannung zwischen der Orientierung an internationalisierten westlichen, meist kommerziellen Maßstäben und der Besinnung auf lokale Partikularität im Vordergrund. Ein Großteil der Musikethnologen scheint mit ethnischen Spielarten der Pop-Musik stark zu sympathisieren und versucht, diese sozusagen im »optimalen Licht« erscheinen zu lassen und dabei die Aspekte der Partikularität stark zu gewichten. In den Musikbeispielen höre ich dann aber im Gegenteil weitaus stärker eine – sei es bewusste oder unbewusste – Anpassung und Angleichung an internationale Standards des Pop. Ich vermisse Kriterien einer kritischen Werturteilsbildung in diesem Bereich. Gibt es innerhalb der Musikethnologie Diskussionen, die in diese Richtung weisen?

Gruppe: Diese Tendenz hat ihre Ursache zum einen sicher in einer Art »schlechtem Gewissen«, da die Musikethnologie erst seit den 1980er Jahren ernsthaft damit begonnen hat, nicht-westliche Populärmusik analytisch in den Griff zu bekommen. Hier herrschte also großer Nachholbedarf sowie der Druck, die oft sehr kurzlebigen Genres noch zu erfassen, solange sie Aktualität besaßen. Zum anderen gibt es aber auch gegensätzliche Tendenzen. Ich habe das jetzt erst wieder in Java/Indonesien erlebt, wo amerikanische Kollegen zum Teil seit über 20 Jahren forschen und nach wie vor eine große Skepsis gegenüber popularisierenden Varianten klassischer javanischer Musik (*Karawitan*) zeigen, während eine jüngere Generation von Musikethnologen und vor allem Musikethnologinnen diese populären Genres verstärkt thematisiert. In meinem Beitrag wollte ich vor allem darauf hinweisen, wie schwierig es ist, einen Rahmen, ein Kriteriensystem zu bestimmen, mit dem man diese neuen Entwicklungen überhaupt erfassen kann. Wenn man nach Verkaufszahlen der Tonträger etc. geht, muss man sagen, dass die traditionellen Musiken in Afrika, Asien etc., vergleichbar der klassischen oder zeitgenössischen Musik in Europa, nur noch sehr kleine Segmente des Tonträgermarktes ausmachen. In der Forschung muss man da glaube ich eine Balance finden und versuchen die gesamte Breite des Musiklebens einer Kultur im Blick zu haben.

Andreas Dorschel: Meine Frage bezieht sich auf den Zusammenhang zwischen Musiken und Lebensformen. Ich fand am Beispiel der Yoruba in Nigeria frappierend, dass diejenige Musik, die für unsere Ohren eher nach kommerzieller Musik klingt, sich offenbar weit weniger leicht international transferieren lässt als einige traditionellere Formen. Wie muss man sich die Lebensform der Yoruba, aus der diese Musik heraus kommt, vorstellen?

Gruppe: Das Beispiel der *Fújú*-Musik der Yoruba, das hoffentlich einige Verwunderung hervorgerufen hat, ist der Fall eines ursprünglich traditionellen Genres, das heute als Pop-Musik gilt. Man kann das vielleicht mit der hierzulande geläufigen »volkstümlichen Musik« vergleichen, die ja auch keine traditionelle Musik ist, aber in vieler Hinsicht auf dieser

aufbaut, dennoch letztlich aber eindeutig zur Pop-Musik zu zählen ist. In Nigeria sind diese Genres an urbane Kontexte geknüpft. Es handelt sich um professionelle Studioproduktionen, was sich hier etwa besonders gut an den Schlagzeugklängen nachvollziehen lässt, die sich von denen einer kommerziellen amerikanischen oder europäischen Produktion kaum unterscheiden. Diese Musik wird also gezielt für Tonträger produziert und massenhaft verbreitet und erreicht dabei erstaunlich hohe Verkaufszahlen. Aber diese urbanen Stile wirken natürlich auch auf die Yoruba in den Dörfern zurück. Gängige Praxis ist, dass man dort alle Neuerscheinungen sofort auf Kassette (raub-)kopiert, so dass eine rasche Verbreitung allerneuester Produkte immer gewährleistet ist.

Robert Höldrich: Anknüpfend an die Nennung des Begriffs »volkstümliche Musik« möchte ich festhalten, dass es ja z.B. im deutschsprachigen Raum deutliche soziologische Unterschiede zwischen den Rezipienten der »volkstümlichen Musik« und den Rezipienten der Pop-Musik (sei es nun Pop in Form internationalen Mainstreams oder in stärker lokalen Varianten) gibt. Lassen sich vergleichbare Unterschiede bei den im Vortrag vorgestellten Genres auch beobachten?

Gruppe: Ja, es gibt ähnliche Tendenzen. In den genannten urbanen Milieus gibt es z.B. Subkulturen, die sich sehr viel stärker an internationalen Trends orientieren als in den Beispielen, die ich in meinem Vortrag vorgestellt habe, die also z.B. versuchen, lokale Varianten des Hip-Hop oder Ähnliches zu produzieren bis hin zur entsprechenden Kleidung, zum Sprachgebrauch etc. Ich wollte aber vor allem darauf hinweisen, dass es Genres gibt, die für uns als Außenstehende im ersten Moment gar nicht als Pop-Musik erkennbar sind, die aber dennoch in ihrem kulturellen Kontext extrem populär sind und sehr hohe Verkaufszahlen vorzuweisen haben.