

Inhalt

Claus Leggewie/Erik Meyer Einleitung 1

I. Konzepte und Anschlüsse

- 01** Glaucia Peres da Silva
Weltmusik: Ein politisch umstrittener Begriff 9
- 02** Ulrich Kriest
Von Fusion und Crossover zur Weltmusik 2.0: Eine Begriffs- und Ideologiekritik 17
- 03** Ulrich Morgenstern
Volksmusik und Folklore 26
- 04** Julio Mendívil
Musikethnologie 35
- 05** Christoph Hahn
Musik und Religion/
Spiritualität 43
- 06** Andreas Langenohl
Inter- und Transkulturalität 54
- 07** Ina Kerner
Postkolonialismus und Orientalismus 60
- 08** Christoph Jacke
Popmusikkulturen: Entwicklung und Verständnis 67
- 09** Georg Fischer/Erik Meyer
Sampling: Ästhetik der Zitate oder Piraterie? 76

II. Akteure und Projekte

- 10** Claus Leggewie
Archive der Musik der Welt 85
- 11** Britta Sweers
Marcel Cellier: Ein Vermittler der frühen Weltmusik 94
- 12** Peter Kemper
Ry Cooder: Sammler, Archivar, Visionär 101
- 13** Jean Trouillet
A World of Music Arts and Dance: Peter Gabriel und Real World Records 109
- 14** Ulrike Klausmann
Alan Bern und das Klezmer-Revival 117
- 15** André Rottgeri
Manu Chao: Weltbürger mit Attitude 125
- 16** Jens Uthoff
Damon Albarn: Netzwerker des Global Pop 131
- 17** Philipp Rhensius
Brian Shimkovitz: Awesome Tapes from Africa 138
- 18** Manuel Gogos
Der Soundtrack der Migration oder: Hungrige Vögel singen schöner 145

III. Infrastrukturen und Instrumente

- 19** Daniel Bax
Weltmusik als Markt und Marke **155**
- 20** Beate Flath
Weltmusik: Musikwirtschaftliche Annäherungen **165**
- 21** Kerstin Klenke
Messen, Wettbewerbe, Auszeichnungen **171**
- 22** Birgit Ellinghaus
Zwischen Kulturpolitik und Kreativwirtschaft:
Weltmusik in Deutschland **180**
- 23** Erik Meyer
Wa(h)re Weltmusik:
Diskurse des Global Pop **188**
- 24** Carsten Wergin
Tourismus **195**
- 25** Klaus Näumann
Weltmusikfestivals und Festivalisierung der Weltmusik **204**
- 26** Peter Kemper
Die Wiederkehr der Ukulele **213**
- 27** Hans Neuhoff
Weltmusik studieren – unterrichten – vermitteln **222**

IV. Sound und Raum

- 28** Susanne Binas-Preisendorfer
Sounds like World Music:
Zur klanglichen Konstruktion räumlicher Ordnungen **233**
- 29** Christian Rath
Folk in den USA, Europa und Deutschland **242**
- 30** Johannes Rühl
Neue Volksmusik: Alpine Klanglabore in Deutschland, Österreich und der Schweiz **251**
- 31** Daniel Bax
Pop, Politik und musikalische Peripherie **259**
- 32** Matthias Thaden
Turbofolk:
Politik und Weltmusik 2.0 **268**
- 33** Anja Brunner
Balkanmusik auf dem west-europäischen World Music-Markt **276**
- 34** Christoph Wagner
Von der Sitar zum Laptop:
Indien und der Westen **283**
- 35** Markus Coester
Highlife transnational:
Moderne westafrikanische Populärmusik 1950–1965 **290**
- 36** Hauke Dorsch
Westafrikanische Musik:
Vom Preisgesang zum Pop **299**

- 37** Oliver Seibt
J-Pop: Warum populäre Musik aus Japan nicht unbedingt japanisch klingt **307**
- 38** Katrin Wilke
Das globale Mestizo-Dorf **315**
- 39** Hauke Dorsch/Tom Simmert
Südafrikas Musik zwischen Popularität und Politisierung **323**
- 40** Arian Fariborz
»Das Schweigen brechen« – vom Raï zum HipHop in Algerien **332**
- 41** Olaf Karnik
Dub – Vom Remix zur Produktionsmethode **340**
- 42** André Rottgeri
Neue Formen von Hybridität in der populären Musik Brasiliens **353**
- 43** Markus Verne
Madagassischer Heavy Metal – globale oder lokale Praxis? **359**
- 44** Anja Brunner
Bikutsi: Kameruner Popmusik abseits der Weltmusik **366**

Die Autorinnen und Autoren **373**

Register **381**

Claus Leggewie / Erik Meyer

Einleitung

Mut zur Lücke: Zu diesem Buch

Wer ein Kompendium zum Global Pop konzipiert, muss radikalen Mut zur Lücke besitzen – und ein dickes Fell. Global Pop ist ein »gasförmiges Phänomen« (Johannes Theurer), das in alle Richtungen ausfranst und schwer zu systematisieren ist. Kundige Leser und Kritikerinnen werden also rasch feststellen, was aus der ungeheuerlichen, ohnehin nie als Ganzes zu dokumentierenden Fülle von Stilrichtungen und Regionalsounds, Interpreten und Instrumenten, Impresarios und Investoren alles fehlt. Und sie können bemängeln, dass auch zentrale Entwicklungen, Weichenstellungen und Cluster nicht (ausreichend) behandelt worden sind. Diesen enzyklopädischen Anspruch verfolgt das Buch nicht. Bevor im Anschluss einige grundsätzliche Überlegungen zum Phänomen von Global Pop und Weltmusik angestellt werden, gilt es also zunächst, die zugrundeliegenden Kriterien von Gliederung und Auswahl zu erläutern.

Im ersten Abschnitt »Konzepte und Anschlüsse« wird der kulturelle und kulturwissenschaftliche Kontext oder Horizont von Global Pop eröffnet, beginnend mit definitorischen und konzeptionellen Einträgen, die überdies auf die Vorfürer oder Quellen von Weltmusik in Gestalt der Volksmusik, des Folk und spiritueller Einflüsse sowie auf die im Kern ethnographischen Methoden ihrer Sammlung und Interpretation verweisen. Auch werden hier allgemeine kulturoziologische Überlegungen zu Inter- und Transkulturalität sowie Postkolonialismus und Orientalismus angestellt.

Im zweiten Abschnitt werden exemplarische »Akteure und Projekte« vorgestellt, die von den Pionieren der »Volksmusik« und Folk Music wie dem deutschen Aufklärer Johann Gottfried Herder oder den US-amerikanischen Sammlerdynastien Seeger und Lomax über den frühen Vermittler Marcel Cellier, die kosmopolitischen Visionäre Ry Cooder, Peter Gabriel, und Alan Bern, den musikalischen Weltbürger Manu Chao, den Global-Pop-Netzwerker Damon Albarn und den Blogger Brian Shimkowitz bis zum kreativen Milieu der Diaspora reichen. Die Auswahl steht aus Sicht der Herausgeber für relevante Prozesse der Vermittlung und Vermischung (Hybridisierung)

und vermeidet die die Volks- und Weltmusik-Forschung lange begleitende Fixierung auf Tradition und Stiltreue.

Im dritten Abschnitt zu »Infrastrukturen und Instrumenten« breiten die Autoren die politisch-ökonomische Infrastruktur von Weltmusik / Global Pop aus – als Marken und Märkte, als touristische Attraktion, als politisch-soziale Bewegung und als regelrechtes Studienfach. Hier werden auch Diskurse des Global Pop präsentiert, zentrale kulturpolitische sowie musikwirtschaftliche Instrumente diskutiert und mit der Ukulele ein zunächst unscheinbar und nebensächlich wirkendes Instrument präsentiert, das Weltmusik jedoch auf geradezu symbolische Weise einfängt.

Der vierte Abschnitt zu »Sound und Raum« legt den größten Mut zur Lücke an den Tag, denn hier werden aus der Fülle des Global Pop nur einige wenige exemplarische Genres, Stile und Interpreten herausgegriffen. Das Auswahlkriterium war wiederum nicht die Verbindung von Klängen mit einem speziellen Territorium oder Raum, sondern die transnationale Grenzüberschreitung und die transkulturelle Métissage, die sich in ganz unterschiedlichen Phänomenen rund um den Globus manifestiert. Dazu gehören – gewissermaßen aus historischer Perspektive – im World Music-Sektor etablierte Phänomene wie z. B. der westafrikanische Highlife oder der kubanische Son ebenso wie die regionale und lokale Variation popmusikalischer Formate des Weltmarkts wie etwa der Heavy Metal aus Madagaskar oder Bikutsi aus Kamerun.

Global Pop oder The art formerly known as world music

Der Begriff Weltmusik hat in den 1980er Jahren, als er in Umlauf gesetzt wurde, sehr starke Energien geweckt und gebündelt, bei Musikproduzenten wie bei Hörern, im Musikhandel wie bei Festivalbesuchern. Er lag auch diesem Kompendium als Arbeitstitel zugrunde, doch ist er so plakativ nicht mehr zu halten. Zu stark sind die Einwände, Weltmusik sei entgegen ihrem Anspruch, weltumspannend zu sein, eher ein koloniales Relikt und ein eurozentrischer Dinosaurier. Einigen Kritikern war »Weltmusik« immer schon suspekt, andere schalteten vor ein paar Jahren um, zum Beispiel die stets informative Beilage der Berliner *tageszeitung*, dem Multikulturalismus ebenso freundlich zugeneigt wie der Pop-Kultur, die 2014 in *Global Pop* umgetauft wurde.

Begriff und Sache »Weltmusik« kann man mittlerweile historisch betrachten, als Signum einer musikalischen Epoche, die zwischen 1980 und

der Jahrtausendwende anzusetzen ist. Entstanden ist der Terminus bereits Anfang des 20. Jahrhunderts, es folgten eine ganze Reihe von Arbeitsdefinitionen, musikwissenschaftlichen Typologien und erste Kritik am Begriff. Die Frage ist nun, was mit der Konversion von »Weltmusik« in »Global Pop« an Distinktion und Erkenntnis gewonnen wurde. Weltmusik/Global Pop ist ein Beispiel für transkulturelle Phänomene, die im musikalischen Bereich noch weniger auseinanderzuhalten sind als bei anderen Verbreitungsprozessen. Musik ist ein besonders affektiv besetztes Medium menschlicher Kommunikation, das sich »einfach« hören und erleben lässt, aber auch musikologisch und historisch, kulturanthropologisch und soziologisch analysieren lässt. Musik ist eine vielseitige Klang-, Bewegungs- und Gefühlspraxis, die nicht zuletzt soziale Interaktionen begründet und als Identitätssymbol sozialer Gruppen und Gemeinschaften fungiert.

Im Kontext der Globalisierung von Kultur und der damit einhergehenden Superdiversität, also der fast unendlichen Vielfalt kultureller Ausdrucksformen, bietet Musik ein gutes Beispiel für die Koexistenz kultureller Differenzierungen und Standardisierungen. Global Pop ist ein Demonstrationsobjekt für die damit verbundene Auflösung der Trennung von Eigenem und Fremdem beziehungsweise von Zentrum und Peripherie in hybriden, sich mischenden Neubildungen. Zitat, Collage und Sampling sind hier angelegt und nicht erst Errungenschaften des digitalen Zeitalters, denn raumzeitliche Übernahmen und Überblendungen solcher Art prägen die Musik im Allgemeinen seit jeher und Weltmusik sozusagen programmatisch.

World Music oder Global Pop kann demnach dreierlei bezeichnen: eine Sammelkategorie für alle erdenklichen Stilrichtungen und Regionalursprünge nicht-westlicher, speziell nicht-europäischer Musik, die man bislang als *Ethno* oder *Folk Music* rubriziert hat; eine weit offene Rubrik für populäre Volksmusik (im Unterschied zur Opus-Musik speziell abendländischer Provenienz mit der ihr zugrundeliegenden Hermeneutik von Notentexten); und eine per se hybride Mischung diverser Stile, die traditionelle Musik mit westlicher Populärmusik fusioniert.

Spielarten dieser Sortierungen findet man noch in gut ausgestatteten Musik-Läden und Kulturkaufhäusern, die ihren Kunden ein Sortiment an Tonträgern jenseits der etablierten Unterteilung in U- und E-Musik ausstellen. Dass diese Sortierungen jeweils unterschiedlich ausfallen, zeigt die radikale Verstärkung des Phänomens des *Crossover* (Überschneidung, Kreuzung, Überquerung), wie man einmal die gleichzeitige Platzierung eines Musikstücks in mindestens zwei, nach Musikgenres getrennten Hitparaden bezeichnete. Am Crossover der Weltmusik kann man, vor allem seit ihrer digitalen Verbreitung, illustrieren, wie herkömmliche Dualismen und binäre Kodierungen zerbrechen und versagen: Europa und der Rest (und damit jede Zentrum-Peripherie-Konstellation), U- und E-Musik (und die damit

verbundenen Distinktionsmerkmale), high & low (und damit die Differenzen von akustisch-elektrisch, Klassik und Pop) sowie die Opposition von sakral und säkular.

Global Pop bleibt, vor allem im Bereich seiner kommerziellen Verbreitung, in der musikkritischen Rezeption und in den Hörgewohnheiten und Distinktionsritualen gewiss den alten Schemata unterworfen; gerade aus anti- und postkolonialer Sicht handelte es sich bei World Music um einen großen Schwindel, in dem die aus der materiellen Rohstoffextraktion bekannten Ausbeutungsmechanismen am Werke seien, also um einen klaren Fall von Expropriation (Ausbeutung): Im Zuge dieser Kolonialisierung wurde ethnische Musik, ob sie nun aus heimischen Traditionen oder aus fernen Territorien stammte, zum bloßen Rohstoff für die Veredelung in den westlichen Metropolen, wobei die Fertigprodukte den *afficionados* und Puristen oft per se als minderwertiger Schund oder Kitsch galt.

Schematisch lassen sich in diesem Sinne vier Dimensionen musikalischer Globalisierung unterscheiden:

- die Verbreitung und Dominanz westlicher, vor allem anglo-amerikanischer Stile, Interpreten und Labels auf dem Weltmarkt,
- die Aneignung nicht-westlicher Musik durch die westliche Musik- und Unterhaltungsindustrie,
- die Bewahrung und Förderung lokaler Nischen,
- die Entstehung »kreolisierter« Musik verschiedenster Provenienz.

Die ersten beiden Varianten bringen die Vorherrschaft westlicher Musik (-Industrie) zur Geltung. Die beiden anderen erhöhen, weiterhin stets in Wechselwirkung mit den westlichen Weltmarktführern, den Eigensinn und die Autonomie nicht-westlicher Genres, Produzenten und Hörer. World Music, über die unter Musikern und ihren Fans ebenso wie in den Kulturwissenschaften gestritten wird, lotet also Chancen von Akkulturation aus: ob darin eher Wechselwirkung oder Spuren von Enteignung und Ausbeutung erkennbar sind. Kulturelle Aneignung (Appropriation) ist dann nicht per se einseitig oder gar ein Gewaltakt, ist doch gerade in der Musik die Übernahme von Themen und Techniken, Instrumenten und Arrangements aus anderen, sicher auch »exotischen« Quellen an der Tagesordnung. Auch wenn die Trennung nur heuristischer Natur ist, sollte man also zwischen den ökonomischen und ästhetischen Aneignungsformen unterscheiden, zu denen, wo Weltmusik zum Politikum wird, auch noch eine politische Dimension tritt.

Audiotopia

Hat Musik überhaupt einen geografischen Ort, sollte sie ihn haben oder bildet sie selbst einen »dritten Ort«, den Josh Kun *audiotopia* genannt hat? Im virtuellen Raum von *audiotopia* sind die Wurzeln eines Klangs weit weniger interessant als die Routen seines Transfers. Dagegen Authentizität zu reklamieren, wirkt im kulturellen Feld seltsam – als könne man Melodien, Komponisten und Interpreten einem Territorium zurechnen und ein Kunstwerk jeweils auf einen Ursprungspunkt Null zurückführen. Dem ebenso spontanen wie unordentlichen musikalischen Austausch lassen sich schwerlich per se politische Ambitionen unterschieben, also weder ein klares Ausbeutungs- noch ein ungebrochenes Subversionsszenario. Das heißt nicht, dass man Weltmusik romantisieren sollte, denn wie generell im Handel mit Rohstoffen hat man es mit einer Wertschöpfungskette zu tun, die den Kreativen regelmäßig weniger übrig lässt als den primären und sekundären Verwertern. »Kulturimperialistische« Züge weisen vor allem die Unterhaltungsindustrie und das ihr eigentümliche Starsystem auf. Es sind wirtschaftliche, politisch-rechtliche und mediale Rahmenbedingungen, die nicht-westliche Musiker beim Wettbewerb um Aufmerksamkeit und Anerkennung benachteiligen. Und dennoch: in der affektiv-kommunikativen Atmosphäre des globalen Jamming bewährt sich trotz allem die osmotische Kraft der Musik, die nicht unbedingt Völker, wohl aber Menschen guten Willens tatsächlich verbinden und ihre Abgrenzungsbedürfnisse überwinden kann.

Damit ergab sich der Übergang zur »Weltmusik 2.0«, wie Thomas Burkhalter, der Schweizer Musikethnologe und Herausgeber der Online-Zeitschrift *Norient*, neuere Entwicklungen bezeichnet. *The art formerly known as Weltmusik* ist ein ebenso typisches wie erratisches Phänomen interkultureller Diversität und transkultureller Hybridisierung. Klassische Dichotomien des »Eigenen« und »Anderen« versagen daran, und gleichwohl ist eine schlichte Übertragung dieser Fusion auf andere sozialstrukturelle und soziokulturelle Phänomene in Einwanderungsgesellschaften nicht möglich. Das Besondere ist eben die popkulturelle Ebene, die über Kontinente hinweg reicht und dank der digitalen Informations- und Kommunikationstechnologie ihr volles Potential entfalten kann.

Danksagung

Die Autoren und Autorinnen dieses Bandes sind so vielfältig wie das Phänomen, über das sie schreiben: eher theoretisch-konzeptionell orientierte Kulturwissenschaftler, haupt- und nebenberufliche Praktiker, die Global Pop begleiten und fördern, Musik- und Kulturjournalistinnen, die über Akteure, Kontexte und Entwicklungen berichten und nachdenken, die vor allem in Richtung der Weltmusik 2.0 gehen. Wir danken allen für die Bereitschaft, ihre Expertise in dieses Vorhaben einzubringen.

Den Autoren und Autorinnen danken wir ebenso wie all jenen, die uns bei der Konzipierung und Ausführung des Bandes kritisch-konstruktiv unterstützt haben, vor allem Daniel Bax, Wolfgang Bender, Birgit Ellinghaus, Christoph Jacke und Peter Kemper. In einem vorbereitenden Workshop, den die Bundeszentrale für Politische Bildung hilfreich unterstützte, berieten uns darüber hinaus Theresa Beyer (Norient, Zürich), Jay Rutledge (outhere records), Francis Gay (WDR), Johannes Theurer, Ex-Radio-Multikulti (jetzt European Broadcasting Union), Detlef Diederichsen (Haus der Kulturen der Welt, Berlin). Eine große Hilfe bei der Fertigstellung des Bandes waren Ina Daßbach und Sebastian Sponheuer. Zu danken ist schließlich wie immer dem Kulturwissenschaftlichen Institut, in dessen kreativer Atmosphäre auch akademisch unübliche Projekte wie dieses gedeihen können.

I. Konzepte und Anschlüsse

Glaucia Peres da Silva

01 Weltmusik: Ein politisch umstrittener Begriff

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts sind die Begriffe World Music, Weltmusik und Musique du Monde in Presse und Fachliteratur zu finden. Erstmals genutzt wurde der Begriff Weltmusik im Jahr 1906, als der Musikologe Georg Capellen »an der Unerschöpflichkeit europäischer Melodie, Tonalität und Rhythmik« zweifelte und »nach neuen Quellen zur Belebung der kreativen Vorstellungskraft« (Franzen 2005, 738) außerhalb Europas suchte. Weltmusik als neuer Stil sollte »so viel als möglich die exotischen Eigenheiten« reflektieren, »ohne dabei die europäischen Grundlagen zu verlieren« (ebd.). Seitdem prägt die Gegenüberstellung des Westens mit dem Rest der Welt die Idee von Weltmusik grundsätzlich. Trotz seiner langen Geschichte wurde der Begriff erst ab den 1970er Jahren häufiger verwendet. Dabei kam die Wahrnehmung der Weltmusik als Teil der Globalisierungsprozesse hinzu, die als homogenisierende Kraft oder als Möglichkeit für kulturelle Vielfalt verstanden wurden. Diese Gegensätze wurden je nach Epoche und Zusammenhang in der Definition von Weltmusik unterschiedlich gewichtet.

Das Verständnis von Globalisierung als Langzeitprozess prägt die Interpretation von Weltmusik in der Musikwissenschaft. Im Bereich Neue Musik definiert Stockhausen (1978) Weltmusik als Erdkultur – das Neue, das sich aus der schnellen Auflösung individueller Kulturen und ihrer einheitlichen Verwandlung ergibt und in der Avantgardenmusik zu erahnen ist. Im Vergleich zu der klassischen Musik des 18. Jahrhunderts, die in Zusammenhang mit dem kapitalistischen Markt in Europa entstand, konzipiert Ling (2003) Weltmusik als erste Stufe eines Wandlungsprozesses des Musikbegriffs im 20. Jahrhundert, der in einem direkten Zusammenhang mit der Entstehung der globalen Ökonomie steht. Eine ähnliche Auffassung vertritt Berendt (1985) in Bezug auf den Bebop von Yusef Lateef, John Coltrane, Don Cherry und Tony Scott im Jazzbereich. Für ihn ist Weltmusik eine Entdeckungsreise der Gemeinsamkeiten aller Menschen und ein musikalischer Entwurf einer sozialen Utopie über das Zusammenleben auf der Erde. Diese optimistischen Blicke auf Weltmusik wurden jedoch vielfach kritisiert.

I. Konzepte und Anschlüsse

Sowohl die disziplinäre Perspektive als auch die Konzeption von Globalisierung wurden in Frage gestellt. Themen wie Macht und Exotismus gewannen dabei an Bedeutung.

Eine Frage von Macht

Für viele steht Weltmusik im Kontext der Machtungleichheit, vor allem zwischen dem Westen und dem Rest der Welt. Die vermischten Kulturen in Weltmusik-Projekten werden im Westen aneignet und von dem Nicht-Westlichen enteignet, sodass Fälle von Ausbeutung zu erkennen sind. Deutlich wird das in Fragen des Urheberrechts. Kompositionen oder Performances von nicht-westlichen Musikern werden oft nicht anerkannt oder entsprechend den internationalen Abkommen nicht vergütet. Außerdem wird der ungleiche Zugang zur Aufnahmetechnik in Tonstudios debattiert. In solchen Projekten liefert die »Dritte Welt« die Rohstoffe, während der westliche Partner die Produktionsprozesse kontrolliert. Hinzu kommt, dass der Vertrieb des Endprodukts in westlichen Händen liegt. Aus diesen Gründen weisen diese Projekte auf eine unreflektierte Reproduktion von kolonialen Verhältnissen hin. Dies ist auch in den Kompositionsprozessen selbst zu finden. Dabei werden Klischees anderer Kulturen benutzt, um eine exotische Musik zu produzieren, die auch als exotisch konsumiert wird.

Um eine Alternative zu Weltmusik zu finden, betrachtet Gruntz (1983) sie als eine Form von interkultureller Kommunikation durch die universelle Sprache der Musik, die im Jazz bereits praktiziert wird. Autoren der Cultural Studies und auch der Postcolonial Studies ziehen hingegen vor, den Einfluss von internationalen Institutionen, Techniken, multinationalem Kapital sowie globalen Popnormen und -werten auf die populäre Musik aller Länder der Welt zu untersuchen. In Zusammenhang mit Argumenten der Kulturimperialismusdebatte stellen diese Autoren fest, dass die Musik im Zentrum der Unterhaltungsindustrie uniform wird, während die Klänge der Peripherie vielfältig werden. Weltmusik wird hiernach als nicht-westliche Musik betrachtet, die als ein erfolgreiches Popgenre für westliche Konsumenten dargestellt und im Sinne von kultureller Integrität in Gegensatz zu musikindustriellen Marktkräften diskutiert wird.

In der Musikethnologie (s. Kap. 4) liegt die Machtfrage in der Anwendung des Musikbegriffs der europäischen Kunstmusik auf alle klanglichen Phänomene der Welt. In Abgrenzung dazu stellen die Musikethnologen den Begriff von Weltmusik. Ausgehend von den Reaktionen nicht-westlicher Kulturen auf die Ankunft des Westens entwickelte sich eine Debatte, ob die im Begriff der Weltmusik enthaltene Spaltung zwischen dem Westen und

den nicht-westlichen Kulturen ein besonderer theoretischer Fall sei. Dabei gab es Bemühungen, die alten, vom Aussterben bedrohten Traditionen von der neuen »Fusion Music« – der tatsächlichen Weltmusik – zu unterscheiden. Es wurde betont, dass kommerzielle Konzerte keine Grundlage für einen sinnvollen Dialog zwischen Kulturen bilden, der eher ernste Erforschung voraussetzt. Aus diesen Debatten entstand eine ausgearbeitete Definition von Weltmusik als Forschungsgegenstand der Musikethnologie, die sich auf die Veränderung der alten Traditionen bezieht, wobei sie mit einer dünnen Schicht an Neuem überzogen und damit vielfältiger wurde.

Die Spannungen zwischen Wissenschaft und dem Musikmarkt

In den wissenschaftlichen Debatten wurde schnell deutlich, dass Weltmusik nicht nur ein Fachbegriff ist, denn der Musikmarkt benutzt sie auch als Kategorie für die Einordnung von Repertoire. Aus diesem Grund erweiterte sich der Umfang der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Weltmusik, um diese Komplexität zu erfassen. In den Cultural Studies wurde das Marktphänomen der Weltmusik als Folge der Rock-Ideologie betrachtet, denn Werte wie Unmittelbarkeit, Wahrheit und Community, die im Rock als verloren galten, sind in der Weltmusik wiederzuerkennen. Besonders in Großbritannien bedeutete Weltmusik eine Rückkehr zu den roots in der Tradition der Romantik, die trotz der Zunahme des musikalischen Kontakts mit dem westlichen Anderen die Perspektive der »ersten Welt« beibehielt. Das Authentische ersetzte nun im Diskurs das, was davor als exotisch beschrieben wurde.

In der Musikethnologie rückte die Aneignung nicht-westlicher Kulturen durch die Kulturindustrie ins Zentrum der Debatte, die damit wahrnehmbare Andersartigkeit zu schaffen versuchte. Im Fokus stand dabei der doppelte Charakter der musikalischen Aneignung als Quelle von Kreativität und von Machtasymmetrie in der Zusammenarbeit von westlichen Popstars mit nicht-westlichen Musikern, die ab den 1980er Jahren exponentiell wuchs. In diesem Rahmen wurde eine Unterscheidung zwischen World Music als Entwicklung lokaler Musiken und World Beat als Synthese verschiedener Kulturen angestrebt, obwohl diese Begriffe auf dem Musikmarkt synonym verwendet werden. Einige Autoren verstehen auch beide Begriffe als Synonym, stellen aber fest, dass World Music eher in Europa und World Beat eher in den USA verwendet wird. Beide werden von anderen Autoren als eine neue, für die Konsumgesellschaft typische Ästhetik des Pastiche

I. Konzepte und Anschlüsse

betrachtet, die sich aus der Veränderung der technologischen Bedingungen und der ästhetischen Formen der Musikproduktion ergibt. Diese Ästhetik bietet »die Ideologie einer globalen Ökumene« (Erlmann 1995, 7) und vereint die Prinzipien der Homogenisierung und der Diversität.

Guilbault (1996) interpretiert das Marktphänomen als eine Orientierung der Musikindustrie an der musikethnologisch geprägten Perspektive. Auf dem Markt werden unter Weltmusik meistens Musiken verstanden, die nichtnordwesteuropäischen bzw. nichtnordamerikanischen Ursprungs sind, exotisch im Sinne des Ungewöhnlichen, sinnlich in Bezug auf ihre Tanzbarkeit, mystisch bezüglich ihrer Philosophie, anziehend und doch nicht gleichwertig oder wert, dokumentiert zu werden. Demgegenüber definiert Guilbault Weltmusik als eine Vereinigung mehrdeutiger Referenzen und vielfältiger Bedeutungen der populären Musik, die lokale und globale Aspekte kombiniert und auf dem transnationalen Musikmarkt kommerzialisiert. Als Folge bedeutet Weltmusik eine Herausforderung für das Publikum und für die Machthaber, denn sie bietet die Chance, andere Kulturen besser zu verstehen, anzuerkennen und als Teil der Welt zu akzeptieren.

Der Widerspruch zwischen dem kleinen Marktanteil der Weltmusik und seiner zunehmenden Sichtbarkeit führte Taylor (1997) dazu, eine Ethnographie der Globalisierung durchzuführen, um eine Theorie der Weltmusik zu entwickeln. Die Kluft zwischen dem Westen und dem Rest verbindet sich für ihn mit der Natur des Kapitalismus, sodass Weltmusik eine instabile Kategorie wird. Ihre hybride Authentizität stellt westliche Musiker nicht-westlichen Akteuren gegenüber und braucht Musikethnologen als Vermittler zwischen lokalen und globalen Kulturen, um letztendlich eine eher nordamerikanisch klingende Weltmusik zu produzieren.

Laut Feld (2000) hat dieser stetige Austausch mit dem Markt zur Folge, dass nun zwei konkurrierende Auffassungen von Weltmusik existieren: eine politisch motivierte Perspektive, die sich auf demokratische Postulate stützt, und eine ökonomische, die sich in globalwirtschaftlichen Zusammenhängen verankert und mit der Suche nach neuen Märkten verbindet. Dabei wurden die Dokumentationsprojekte der Musikethnologen – eigentlich als Sinnbild musicalischer Vielfalt gedacht – zum Rohmaterial des industrialisierten Neokolonialismus.

Kritik

Neue Blicke auf Weltmusik versuchten diese Gegenüberstellung zwischen Wissenschaft und Markt zu überwinden, um ihre sozialen Dynamiken zu erhellen. Die ersten Reaktionen kamen von den Popular Music Studies, ei-