

## **“From the West to the Rest?” World Music im Wandel**

Ivana Marijan – Julian Schmitz

Melodien, Stile, neue Klänge treiben durch die Welt ohne Respekt vor Grenzen und wirken auf jeden ein, der sie hört, ob er will oder nicht.<sup>1</sup>

Ein Rechtsklick mit der Maus. Downloaden und Fertig. Nur wenige Handgriffe sind vonnöten, um Musik aus jeglichen Regionen der Welt herunterzuladen. Unbehagliche Langstreckenflüge oder noch unkomfortablere Fortbewegungsmittel werden überflüssig. Willkommen im postmodernen Zeitalter.

Wer keinen Computer besitzt, der könnte das Radio einschalten. Sender wie „Funkhaus Europa“ senden Global Pop und Beats rund um die Uhr. (Fast) alles ist überall erreichbar. So gelangt man simpel und unkompliziert an Musik aus entlegenen Weltregionen oder Musik aus Gegenden, in denen man noch nie seine Ohren geöffnet hat. Der Berner Produzent und Musiker „Wildlife!“ beschreibt jenes Phänomen so:

Wenn heute ein Musiker in Luanda einen Track ins Internet stellt, dann habe ich ihn wenige Sekunden später bei mir auf dem Laptop. Und schon morgen lade ich vielleicht meinen Remix hoch.<sup>2</sup>

In jener postmodernen, globalisierten Welt in der wir heute leben und die sich allmählich immer mehr vom musikalischen und kulturellen Eurozentrismus verabschiedet, wird es wohl immer wichtiger werden, jenes Phänomen der World Music genauer und auch kritisch zu betrachten.

Transnationale Kompositionen werden im globalen, kulturellen Kontext zunehmend bedeutsamer und zwar nicht nur in der klassischen (Neuen) Musik, sondern eben auch und vor allem in der Popmusik und Kultur.

---

<sup>1</sup> Susanne Binas-Preisendörfer, *Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit* (Bielefeld: Transcript 2010), 16.

<sup>2</sup> Theresa Beyer – Thomas Burkhalter, *Out of the Absurdity of Life: Globale Musik*, ([Deitingen]: Traversion, 2012), 16.

## Go West!? Die Kulturimperialismus- Debatte

Was passiert nun, wenn wie eingangs erwähnt, kulturelles Material wie eben die Popmusik für (fast) jeden und jederzeit verfügbar ist? Wird am Ende nicht sogar alles simultan angepasst und zu einem homogenen, kulturellen Einheitsbrei vermischt?

Die „cultural imperialism thesis“ greift jene Befürchtung auf. Sie deutet an, dass der westliche, kapitalistische Markt kulturelle Güter der dritten Welt in den globalen Markt lenkt und aufgrund der wirtschaftlichen und ökonomischen Überlegenheit westlicher Wirtschaftsfaktoren jene in ihrer ursprünglichen Form und Existenz bedrohe wenn nicht sogar verdränge.<sup>3</sup> Westliche ökonomische und ergo wohlmöglich auch kulturelle Überlegenheit führe zu einer „universal pop aesthetic.“<sup>4</sup> Eine globale Popästhetik, die deutlich von westlichen Kulturvorstellungen dominiert wird. „From the west to the rest“<sup>5</sup> ist ein Slogan, den man im Zusammenhang zu jener Kulturimperialismusdebatte häufiger hört. Man fürchtete zudem, dass die kulturelle Homogenisierung des Westens und insbesondere in den USA, sich auf den gesamten Globus ausweiten könne.<sup>6</sup> Eine allgemeine, universale Angst um den Verlust der jeweils eigenen kulturellen Eigenheit und Identität machte sich breit.<sup>7</sup>

Jene Befürchtung, von kulturimperialistischen (Raub-) Zügen, scheint auch in der Neuen Musik ein Diskurs zu sein. So kritisiert beispielsweise Heiner Goebbels, ein Musiktheaterkomponist:

[...] natürlich sind das Tempo und die Rücksichtslosigkeit, mit der z.B. die Musik aus Afrika, dem nahen Osten und Bulgarien transplantiert und vermarktet wird, grauenhaft [...]. Grauenhaft sind außerdem alle Versuche, sich kulturelle Injektionen zu geben, von denen man keine gelebte Ahnung hat.<sup>8</sup>

In der Popmusik- Historie findet man ebenfalls einige schwarze Schafe. Das wohl bekannteste kontroverse Album ist „Graceland“ von Paul Simon aus dem Jahre 1986, bei dem er mit afrikanischen KünstlerInnen zusammen arbeitete, wie zum Beispiel mit dem senegalesischen Sänger Youssou N'Dour oder dem südafrikanischen Isicathamiya- Chor Ladysmith Black Mambazo. Dagegen ist per se erst einmal nichts einzuwenden, vor allem wenn man bedenkt, dass Simon eigentlich die Absicht verfolgte, jene KünstlerInnen dem

---

<sup>3</sup> Vgl. Tony Mitchell, *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania* (Leicester: Leicester University Press, 1996), 49.

<sup>4</sup> Timothy D. Taylor, *Global Pop: World Music, World Markets* (London: Routledge, 1997), 13.

<sup>5</sup> Mitchell, *Popular Music and Local Identity*, 50.

<sup>6</sup> Vgl. Andreas Gebesmair, *Die Fabrikation globaler Vielfalt: Struktur und Logik der transnationalen Popmusikindustrie* (Bielefeld: Transcript, 2008), 82.

<sup>7</sup> Vgl. ebd.

<sup>8</sup> Heiner Goebbels, „Prince and the Revolution,“ in *Revolution und Avantgarde in der Musik* (Seminarbeiträge zu den Kasseler Musiktagen 1988, Kassel 1989).

westlichen Publikum bekannter zu machen. Doch Simon nennt diese Künstler nur im Kleingedruckten und nahm das Album zur Zeit der Apartheid in Südafrika auf, wofür er zu Recht stark kritisiert wurde. Vor allem, weil andere Künstler schon eine aktive Rolle gespielt haben, das System zu boykottieren. Des Weiteren muss man auch das musikalische Material kritisch betrachten. Die englische Musikzeitschrift *New Musical Express* kritisiert Simons Art der musikalischen Kollaboration wie folgt: „Simon hat einige der aufregendsten Sounds der Welt genommen und sie mit glatten Kabarett-Arrangements und langweiligen Midlife-Crisis-Texten verkrüppelt.“<sup>9</sup>

Über Geschmack lässt sich jedoch bekanntlich streiten, daher scheint ein anderes Problem viel bedeutsamer zu sein: Dass Simon (in einer politisch brisanten Zeit) nach Südafrika zieht und dort für den unkundigen, westlichen Hörer selektiert und somit auch diktiert, was für ihn „südafrikanisch“ erscheint. Dieses Problem, dass weiße Bosse aus den Epizentren Nordamerikas und Europas diktieren, wie Musik aus fremden Kulturen zu klingen habe, ist ein bekanntes und allgemeines Phänomen der World Music.

### **World Music 1.0: One World – One Music**

Im Jahre 1987 in dem Londoner Pub „Empress of Russia“ fand die Geburtsstunde einer weltweiten Marketingstrategie von Popmusiklabels statt. Ein Markenname für das neue Produkt der Popmusikindustrie, der aus einer Erfolg bringenden Idee von acht Independent-Labels konzipiert wurde, musste her.

Neben der konstant wachsenden Tourismus-Branche (z.B. Sammeln von Souvenirs usw.) stieg in den letzten Jahrzehnten auch das Interesse an Musik aus weltweit unterschiedlichen Kulturen stark an, die jedoch bis dato noch keine eigene und besonders große Verkaufs- und Vertriebsstätte besaß. So entschlossen sich die Mitglieder für das Brand World Music. Während neben dem Etikett World Music, Begriffe wie „Worldbeat“, „Ethno-Pop“ auch einen Platz unter dem Dach des breitgefächerten Musikgenres fanden, wurden folgende Kategorisierungen wie „Folk“, „International“ oder „Tropical Music“ eher vermieden da sie dem Zeitgeist nicht entsprachen.<sup>10</sup>

„We are all connected“- Die Idee Musikformen aus aller „nicht-westlicher“ Welt in die Popmusik zu integrieren, entpuppte sich als eines der erfolgreichsten Kampagnen in der Geschichte der Schallplattenindustrie. Seit der Gründung von World Music befand sich neben Pop, Klassik, Folk, Jazz usw. auch World Music als Musikgenre-Bezeichnung zwischen den Schallplattenregalen. Sie war also Produkt und Resultat eines wachsenden Globalisierungsprozess. Labels wie *Globestyle*, *Earthworks*, *Realworld*, usw. entstanden im Zuge des Marketingkonzepts von World Music. Vertreter, Konzertveranstalter, Artist- & Repertoire-Verantwortliche, Promotoren und Journalisten gehörten der World Music

---

<sup>9</sup> „Genie im Urwald“, *Spiegel*, Ausgabe 24/1991.

<sup>10</sup> Vgl. Binas-Preisendörfer, *Klänge im Zeitalter*, 116.

Kampagne an und verwalteten und verbreiteten somit die Produktpalette an nichtwestlichen Musikformen durch Tonträger, Bands, Sendeformaten und Konzerten.<sup>11</sup>

Doch die oben anfangs erwähnte Geburtsstunde der World Music zeichnet sich nicht als absolut neues Phänomen der Musikbranche aus. Besonders nicht wenn es um das Interesse an nichtwestlicher Musikformen geht. World Music ist lediglich eine aus der westlich geprägten Industriewelt entstandene Marketingstrategie, die intern den Musikern, Labels etc. Möglichkeiten bietet Musikformen aus aller Welt zu integrieren bzw. an Popularität zu gewinnen und extern den Konsumenten die exotische Vielfalt an Musikformen schmackhaft zu machen. Das Interesse des „exotischen Anderen“ kristallisiert sich aus einer jahrzehntelangen Disziplin heraus, nämlich die der Musikethnologie, die genau durch das Sammeln von Tonband- und Videoaufnahmen außereuropäischer Musikformen, sich erst ein Pool an Möglichkeiten bilden konnte, wovon Musikinteressenten profitierten. Philip V. Bohlman nennt dazu einen passenden, historischen Fakt im folgenden Satz:

In the early history of folk music research and ethnomusicology, scholars doing fieldwork were often photographed organizing their collections and making their recordings. In several notable cases, these photographs have become icons for the collection and study of world music. There they are, the ancestors of today's ethnomusicologists and today's performers of world music, encountering each other and locked in the exchange of cultural knowledge.<sup>12</sup>

Bereits in den 50er Jahren gelangen Klänge aus der Karibik, Musikformen wie *Calypso*, *Samba*, *Bossa Nova*, in das Album „Edition Capitol of the World Series“ des westlichen Tonträgerunternehmens *Capitol Records*, welches als Musik für Touristen kategorisiert wurde. Die Blütezeit der World Music fand Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre statt. Wichtige Festivals und Produktionen lieferten dabei Paul Simon (*Graceland*) und Peter Gabriel. Eine Initiative Peter Gabriels war das WOMAD Festival in Großbritannien, welches 1982 in Shepton Mallett erstmals stattfand. Sogar heute noch als eines der wichtigsten, populärsten und bedeutsamsten Ereignisse der World Music Historie, wird das WOMAD Festival anerkannt und praktiziert. Das Label *Realworld* gründete Peter Gabriel wenige Jahre später. Hier trafen sich Interpreten/ Vertreter von weltweiten Musikformen und Tänzen, deren Karriere durch das WOMAD Festival angekurbelt wurde. Musiker wie z.B. Youssou N'Dour, ein erfolgreicher Sänger aus Senegal, gewannen an zunehmender Popularität.

As a musician, WOMAD has provided me with the possibility to work with many artists from other cultures, often in a very spontaneous way. Rather than a loose jam session, I love to work on songs, but with plenty of space for improvisation. Occasionally these

---

<sup>11</sup> Ibidem, 116.

<sup>12</sup> Philip V. Bohlman, *World Music: A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press, 2002), 23.

mixed marriages do not work at all, but more often they produce real magic, full of feeling and discovery.<sup>13</sup>

Die magische Entdeckung über die Peter Gabriel im vorigen Zitat spricht, lässt sich in der weiteren Entwicklung der World Music wiedererkennen. Den Mischungen von Musikformen sind keine Grenzen mehr gesetzt, sowie die Verbreitung von Indie-Labels nicht zu stoppen war. Schon bald löst sich der ursprüngliche Gedanke einer Integration weltweiter Musikformen in Popmusik ab. Die Mischung verschiedener Musikformen ist in gewisser Weise selbst zu Pop geworden. Doch genau diese Vorgehensweise wurde in der Musikgeschichte oft kritisiert. Die Idee einer globalen einheitlichen Musik für Jedermann wurde oft hinterfragt. Während die aus der World Music geschöpfte Förderung an Kreativität für zahlreiche westliche Musiker keinen Halt kannte, wurden die integrierten Musikalien und die dahinter stehenden Interpreten genauer betrachtet.

From a Western standpoint, it often seems as if the ontologies of world music are untranslatable, especially because the most fundamental ontological categories in the West treat music as if it were an object, a "thing," that possesses meaning in and of itself.<sup>14</sup>

Musik aus verschiedenen Kulturen und Kreisen als einfachen Gegenstand in ein Neues zu pflanzen, schien im Bereich der kulturellen Identität in erster Linie beängstigend zu wirken, denn oft steht sie im Zusammenhang mit anderen Situationen da, wie z.B. im sozialen Kontext. Auch die Kooperation und Kommunikation zwischen den westlichen Labels und den Interpreten gelang oft in die Kritik.

There's also the darker side to world music. World music can raise fears that we are losing much that is close to home. Its homogenizing effect threatens village practices as it privileges the spaces of the global village. Its dissemination across the globe depends on the appropriation of transnational recording companies, whose primary interests are to exploit cultural resources. Fusion and border-crossing may enrich some world-music styles, but they impoverish others. At the beginning of the 21st century, there is much about the rhetoric and reality of globalization that has given world music a bad name.<sup>15</sup>

Die Ausbeutung von Kulturgütern, in dem Fall Musikformen, nimmt laut Bohlman Bestandteil als Negativpunkt der World Music ein. Bereits lange vor der Gründung der Marketingstrategie findet sich diese Problematik in der Musikgeschichte wieder. The Evening Birds mit ihrem Frontsänger Solomon Linda galten in der Blütezeit der Chormusik der Zulu- Wanderarbeiter *isicathamiya* als eines der populärsten Bands in

---

<sup>13</sup> Peter Gabriel, "Foreword," in *Worldwide: Ten Years of WOMAD*, a Various Artists Compilation (London: Real World, 1992), 5.

<sup>14</sup> Philip V. Bohlman, "Preface," in *World Music: A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press, 2002).

<sup>15</sup> Ibidem.

den 30er Jahren.<sup>16</sup> 1939 entdeckte der Talentscout Griffith Motsieloa den Männerchor und nahm in einem der ersten Tonstudios Südafrikas „Gallo Studios“ den Song „Mbube“ (Zulu für Löwe) auf. Der Song wurde weltweit über 150 mal gecovered und in 13 Filmen verwendet, wie z.B. bei Walt Disneys *Lion King* und brachte Millionen US-Dollar ein. Solomon Linda und seine Familienangehörigen wurden allerdings am Gewinn jahrzehntelang nicht beteiligt. Erst durch Rian Malans erschienenem Artikel im Rolling Stone Magazine im Jahre 2000, entfachte ein Rechtsstreit über Lindas Geschichte. Durch den Musikforscher Alan Lomax kam „Mbube“ erst in die westliche Welt, der zufällig ein Schallplattenexemplar in die Hände bekam. Von dem Zeitpunkt an kam Mbube nach Westen. Peter Seeger, the Weavers, the Tokens, Kingston Trio, Miriam Makeba usw. coverten den Song in zahlreichen Variationen vom Folksong bis hin zum niedlichen Popsong der ein Welthit wurde. Solomon Linda bekam zwar eine erhebliche Summe von Peter Seeger, wurde jedoch so gut wie nie als eigentlicher Urheber des Songs genannt.<sup>17</sup> Hier zeigt sich der negative Aspekt der Idee einer vereinten Weltmusikstrategie, in der die westliche Machtbestimmung und Hierarchie vorherrscht.

Auch der Welthit „Sweet Lullaby“ von Deep Forest besteht aus mehreren Takten eines melanesischen Wiegenliedes „Rorogwela Lullaby“, welches durch den schweizer Musikethnologen Hugo Zempt erst in die Hände der französisch-belgischen Gruppe kam. Eine Abklärung zwischen der melanesischen Frau auf der ursprünglichen Aufnahme und Deep Forest kam nie zustande. Genau wie bei Solomon Lindas Mbube mangelt es an Abklärung zwischen den Akteuren und den westlichen Labels. Die Interpreten des „exotischen Anderen“ sind im 20. Jahrhundert an die westlichen großen Haie der Popmusikindustrie gebunden (gewesen).

## World Music 2.0: The New Global Sound?

World Music im 21. Jahrhundert ist jedoch anders. Sie ist nicht mehr nur die Musik des exotischen Fremden.<sup>18</sup> Es ist mehr als lediglich das Sammeln und Konservieren möglichst exotischer und fremder Klänge. Die Weltmusik des globalen Zeitalters ist stetig auf der Suche nach hybriden, transkulturellen Sounds und Interaktionen verschiedener Kulturen und kann als musikalische Brücke zwischen Kulturen fungieren.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Vgl. Veit Erlmann, *Nightsong: Performance, Power and Practice in South Africa* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 60ff.

<sup>17</sup> Vgl. Rian Malan, *The Lion Sleeps Tonight and other Stories of Africa* (London: Grove Press, 2012), 61ff.

<sup>18</sup> Vgl. Bohlman, „Preface.“

<sup>19</sup> Laurent Aubert, *Music of the Other: New challenges for Ethnomusicology in a Global Age* (Burlington: Ashgate, 2007), 54.

Es braucht keinen Paul Simon mehr, der in fremde Länder reist, um den Klang anderer Kulturen bekannt zu machen. Musikalischer Austausch heutzutage erfolgt global beziehungsweise transnational.

Im Zeitalter der Globalisierung, [...] musical styles which seemed to have nothing in common now overlap, meet, intertwine and sometimes copulate to give birth to unexpected offspring: products of interaction between genres, cultures and technologies.<sup>20</sup>

Durch eine fortschreitende Globalisierung und Technologisierung verschieben sich die traditionellen Musikproduktionszentren. Um die heutige World Music adäquat beschreiben zu können, braucht es also auch eine neue Begrifflichkeit. Theresa Beyer und Thomas Burkhalter nennen die World Music der globalisierten Welt des 21. Jahrhunderts „World Music 2.0“.

Moderne Popkulturen und somit auch World Music 2.0 entstehen nicht mehr nur euro- bzw. „westzentrisch“, sondern polyzentrisch, hauptsächlich zwar im Austausch zwischen dem sogenannten Globalen Norden und Globalem Süden.<sup>21</sup> Aber auch letzteres scheint sich aktuell sukzessiv zu wandeln, zumindest scheint man den Eindruck zu bekommen, wenn man den Song *Somos Sur* der chilenischen Künstlerin Ana Tijoux und der palästinensischen Hip-Hopperin Shadia Mansour betrachtet. „Wir sind Süden“ heißt der durchaus politische Song übersetzt, bei dem die Länder des sogenannten globalen Südens sowie indigene Völker aufgefordert werden, sich nicht in eine Opferrolle drängen zu lassen, sondern vereint Widerstand zu leisten. Anfangs leiten Trompeten- Klänge den Kampf ein und werden dann mit Hip-Hop Sprechgesang und Beats verschmolzen. Diese Klänge könnten aber auch von einer „gaita navarra“, eine spanische Doppelrohr-Flöte, stammen. Ana Tijoux spielt bewusst mit diesen nicht eindeutig zu identifizierenden Klängen, denn es entstehen beim Hören auch Klang-Assoziationen aus dem Nahen Osten und somit der Herkunft von Shadia Mansour.

Es ist eine sehr stringente und hybride Komposition und ist somit exemplarisch für die „World Music 2.0“.

---

<sup>20</sup> Ibidem, 57.

<sup>21</sup> Vgl. Beyer – Burkhalter, *Out of the Absurdity*, 29.

**Abb. 1:** Screenshot aus dem Musikvideo „Somos Sur“ von Ana Tijoux feat. Shadia Mansour



Die eingangs erwähnte Kulturimperialismus-These und alle damit einhergehenden Ängste einer universalen, durch den Westen homogenisierten Kulturästhetik, scheint in der World Music 2.0 keine Rolle mehr zu spielen, denn „weltweit verfügbare Waren, Medien, Ideen und Institutionen des modernen Lebens führen nicht zu einer Angleichung der Kulturen, sondern werden von Menschen [...] in ihr eigenes Weltbild integriert.“<sup>22</sup>

Vor allem aber durch den fortschreitenden musikalischen Polyzentrismus und die Technologisierung spielt der Kulturimperialismus für die World Music keine wichtige Rolle mehr.

World Music 2.0 ist der Sound einer globalisierten und hybriden (Pop-)Kultur, ein transkulturelles musikalisches Kommunikationsmittel, das keinen Moderator des Westens mehr braucht.

### **“From the West to the Rest? World Music in Transition**

#### **Abstract**

“Melodies, styles, new sounds drifting through the world without respect for borders and act on anyone who hears them, whether they like it or not.” (Susanne Binas-Preisendörfer: *Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit*, Bielefeld: Transcript, 2010, 16.). In today's postmodern and globalized world, it is effortless to listen to any kind of music around

---

<sup>22</sup> Preisendörfer-Binas, *Klänge im Zeitalter*, 22.



the world from any place via internet or radio for example. But does this techno-cultural phenomena automatically lead to a cultural (and often called westernized) mainstream?

This essay examine how world music is changing under the conditions of a globalized world.

### **“From the West to the Rest?” World Music v transformačním procesu**

#### **Abstrakt**

“Melodies, styles, new sounds drifting through the world without respect for borders and act on anyone who hears them, whether they like it or not.” (Susanne Binas-Preisendörfer: *Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit*, Bielefeld: Transcript, 2010, 16.). V současném postmoderním a globalizovaném světě lze prostřednictvím internetu či rádia bez nejmenší námahy kdekoliv poslouchat rozmanité směry hudby celého světa. Vedou ale tyto technicko-kulturní fenomény ke kulturnímu mainstreamu (západního typu)? Studie zkoumá, jakým způsobem se proměňuje „world music“ v podmínkách globalizovaného světa.

#### **Keywords**

Cultural imperialism; globalization; global pop; world music.

#### **Klíčová slova**

Kulturní imperialismus; globalizace; globální pop; „world music“.