

→ **DEMOGRAFIE UND KULTURELLER WANDEL AM BEISPIEL DER MUSIK**

RAIMUND VOGELS

In seinem Vortrag »Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft«, einer Art Gründungsdokument der Vergleichenden Musikwissenschaft, schreibt der Berliner Chemiker und Musikwissenschaftler Erich Moritz von Hornbostel im Jahre 1905: »Die Gefahr ist groß, dass die rapide Ausbreitung der europäischen Kulturen auch die letzten Spuren fremden Singens und Sagens vertilgt. Wir müssen retten, was zu retten ist, noch ehe zum Automobil und zur elektrischen Schnellbahn das lenkbare Luftschiff hinzugekommen ist, und ehe wir in ganz Afrika Tara rabum-diäh und in der Südsee das schöne Lied vom kleinen Kohn hören.« (v. Hornbostel 1905/06)

Der Schrecken des Untergangs und der Zerstörung musikalischer Kultur war geboren! Zu einem Zeitpunkt, da Kolonialismus und Imperialismus ihre Krakenarme über die ganze Welt ausbreiteten und erste Kulturkritiker die Folgen bedachten, war man in Europa noch fest davon überzeugt, dass die eigene Musik davon nicht betroffen sei, weil sie als kultureller Höhepunkt einer in sich begründeten Entwicklung gesehen wurde.

Auch Hornbostel war zu dem damaligen Zeitpunkt in seinem Denken noch weitgehend dem unilinearen Evolutionismus verhaftet und überzeugt davon, dass die überlegenen westlichen Zivilisationen mittelfristig zu einer Vernichtung der lokalen, sprich primitiven Kulturen und – damit verbunden – der Musikpraktiken der Südsee, Asiens und Afrikas führen werden. Diese wurden als Verfestigung früherer kultureller Stufen auf dem Wege zur Höhe der abendländischen Tonkunst gesehen. Das zu Grunde liegende Paradigma sah für die europäische Musik die Möglichkeit zur geschichtlichen Entwicklung mit teleologischer Orientierung an Brahms oder Wagner, später Schönberg, als konstitutiv an. Die Kulturen Afrikas und Asiens dagegen repräsentierten frühere Stufen auf dem Weg zur Mehrstimmigkeit. Eine geschichtliche Entwicklung im westlichen Sinne einer Musikhistorie konnte diesen Musikkulturen per definitionem nicht zugestanden werden, für sie blieb nur der statische Erhalt oder, was wahrscheinlicher schien,

der Untergang. Für Hornbostel leitete sich daraus zwingend ab, unter Ausnutzung der neuesten technischen Entwicklung, d.h. mit Hilfe des Edison-Phonografen die quasi musealisierten Musikformen rechtzeitig zu dokumentieren und ins Museum zu befördern, um dort die Belege für eine Weltmusikgeschichte zu bewahren.

Ob wir genau 100 Jahre später gedanklich wesentlich weiter sind, möchte ich hier im Detail nicht vertiefen. Die Ungeniertheit, mit der häufig selbst Lehramtsstudierende von der selbstverständlichen Überlegenheit der westlichen Kunstmusik ausgehen und den Rest der Welt musikalisch für weitgehend primitiv halten, schockiert zuweilen.

Hornbostels Logik zum Kulturwandel spiegelt auf den Kopf gestellt vielfach auch die heute regelmäßig geäußerten Besorgnisse. Es wird der Schrecken des Kulturverlusts auf der Grundlage von fremdkultureller Überlagerung prophezeit – mit dem Unterschied, dass uns jetzt diejenigen bedrohen, die Hornbostel noch bedroht sah. Verstärkt wird dieser Prozess durch eine unvorhersehbare technologische Entwicklung, die die Verbreitung einer vermeintlich kunstlosen Populärmusik fördert.

Die Hartnäckigkeit, mit der kultureller Wandel im Falle der Musik als Verlust und Niedergang gesehen wird, hat viel mit der Bedeutung der bürgerlichen Musik des 19. Jahrhunderts zu tun, die durch die Konstruktion des Genies, die säkularen gesellschaftspolitischen Tendenzen durch eine Projektion des Göttlichen auf den Einzelnen kompensiert und damit zur Emanzipation des Bürgertums von Adel und Kirche beitrug.

Seit dieser Zeit sind wir alle gewohnt, die »abendländische Tonkunst« als autonome, in sich selbst begründete Kunstform zu begreifen und übersehen damit häufig, dass sie – keineswegs autonom – ein Produkt vielfältiger kultureller, politischer und ökonomischer Bedingungen ist, die für das Entstehen und das Verständnis dieser Musik notwendig zu berücksichtigen sind. Erst das uns jetzt drohende Wegbrechen der gesellschaftlichen Grundlagen dieser Musik lässt uns aufwachen und ihrer soziokulturellen Bedingtheit bewusst werden. Das kulturanthropologische holistische Paradigma, nach dem kulturelle Eigenschaften wie z.B. die Musik nicht allein aus sich selbst heraus verstanden werden können, sondern nur im Kontext der wich-

tigste Einflussfaktoren, gilt auch für die von uns allen so geliebte klassische Musik der Oper und des Konzertsaals.

Bei der Frage nach den Auswirkungen des demografischen Wandels befinden wir uns genau an einer solchen Schnittstelle. Allerdings führt eine isolierte Betrachtung, z.B. dessen, was die Umkehrung der Alterspyramide für den Konzertbetrieb bewirkt oder wie interkulturell wir werden wollen, schnell zu verkürzten Schlussfolgerungen, da die Verflechtungen mit den unterschiedlichsten, nicht zuletzt globalen Faktoren schnell übersehen werden.

Statt einseitig den Verlust und die Risiken der Veränderung zu betonen, möchte ich im Folgenden Zusammenhänge aufzeigen, die zum einen die Bedingungen solcher Wandlungsprozesse nachzeichnen und die zum anderen auf das große kreative Potenzial verweisen, über das Musik als kultureller Katalysator gerade im Kontext globaler Veränderungen verfügt.

Das 20. Jahrhundert hat eine enorme Intensivierung und Beschleunigung internationaler Kapital- und Warenströme mit sich gebracht. Aber auch die Zirkulation von Musik, Bildern und Ideologien über ein weit verzweigtes Netz von Medien hat heute globale Ausmaße angenommen. Immer mehr Menschen überschreiten nationale Grenzen. Die Migrationsbewegungen der letzten Jahrzehnte haben in Verbindung mit modernen Kommunikationstechnologien zur Schaffung transnationaler sozialer Räume beigetragen, in denen die unterschiedlichsten kulturellen Formationen zusammen- und aufeinander treffen. Die sich in diesen Räumen entfaltende Dynamik sprengt oftmals die klassischen Begriffe von Kultur und Nation. Die Prozesse der Globalisierung werden von Theoretikern als Transformation von Raum und Zeit beschrieben. Ein Ereignis, das an einem Ende der Welt stattfindet, kann sich heute innerhalb kürzester Zeit auf das Leben von Menschen an weit davon entfernten Orten auswirken. Anthony Giddens (1996) zum Beispiel beschreibt soziale Beziehungen als »entbettet«, d.h. lokaler Kontexte enthoben und über weite raum-zeitliche Abstände verteilt. Unter Modernitätsbedingungen, so Giddens, werden Orte daher zunehmend imaginiert. Die damit beschriebene Ablösung kultureller Subjekte wie Objekte von bestimmten Orten meint nicht einfach den freien, grenzenlosen globalen Fluss von Kultur,

sondern impliziert ihre Wiedereinbettung in neue raum-zeitliche Kontexte. Gerade für die Musik spielen diese Prozesse der Wiedereinbettung und damit auch der Ausbildung neuer kultureller Identitäten oftmals eine prominente Rolle.

Ethnische Identitäten können deswegen im urbanen Kontext nicht allein auf jene Merkmale reduziert werden, die im Ursprungsland zu finden sind. Der Migrationskontext produziert keine kulturellen Enklaven, in denen ein Zustand eingefroren wird, der die Bedingungen der Heimatkultur konserviert. Vielmehr führt die neue Umgebung zu Veränderung und Adaption, während sich gleichzeitig auch die (Musik-)Kultur zu Hause – nicht zuletzt durch den transnationalen Austausch mit den Migranten selbst – verändert. Für die Diskussion über die kulturellen Identitäten der verschiedenen Migrantengruppen gerade in den westlichen Metropolen hat sich die Dichotomisierung von Selbst- und Fremddefinition als taugliches Mittel erwiesen, um gerade jene kulturelle Kontinuität jenseits des Bezugs auf die Heimatkultur zu fassen. Da für Migrantengemeinschaften hohe Mobilität und weite räumliche Zergliederung kennzeichnend sind, erweisen sich die sozialen Kontexte als wichtig für den Umgang mit so genannten *ethnic markers*, die verschwinden, unterdrückt oder überbetont werden können. Gerade Musik kann vor diesem Hintergrund eine ganz eigenständige Entwicklung einnehmen und sich weit von der Ursprungskultur entfernen, ohne deswegen weniger ethnisch signifikant zu sein (Reyes Schramm 1979).

Ich möchte dies an zwei Beispielen illustrieren: Die Abhängigkeit musikalischer Bedeutung von sozialen Bedingungen lässt sich gut am Beispiel der im 19. Jahrhundert nach Nordamerika ausgewanderten europäischen Landbevölkerung illustrieren, die auf der Suche nach einem höheren Lebensstand als Fabrikarbeiter in die amerikanischen Großstädte zogen. Die Bedeutung ihrer Lieder aus Polen, Italien, Rumänien oder Griechenland, die ursprünglich als epische Gesänge der Geschichtsbewahrung dienten, auf dem Dorfplatz bei geselligem Miteinander die Anknüpfung von Heiratsbeziehungen unterstützten oder aus Anlass bäuerlicher Feste rituelle Funktionen innehatten, veränderte sich aber in der Neuen Welt. Sie wurden zu Dokumenten kulturellen Erbes, um die Bindung an das Herkunftsland aufrechtzu-

erhalten. Sie wandelten sich in ihrer Bedeutung zu nationalen Gesängen, die nicht mehr mündlich tradiert, sondern in Liederbüchern festgeschrieben in Klassen unterrichtet und auf speziellen polnischen oder ungarischen Abenden vorgetragen wurden. Die einst unbegleitet gesungenen Melodien wurden den neuen sozialen Anforderungen angepasst, in einen vierstimmigen Satz gepresst, die Texte standardisiert und die Gestaltvarianten durch eine verbindliche Melodielinie ersetzt.

Das zweite Beispiel geht auf Arbeiten einer Gruppe junger Kollegen zurück, die hier an der Hochschule für Musik und Theater Hannover unterstützt durch die VW-Stiftung die Prozesse musikalischer Identitätskonstruktion bei ghanaischen Migranten untersucht und dabei besonders die translokalen und transnationalen sozialen Netze berücksichtigt.¹ Für die meisten Ghanaer ist die Entscheidung, die Heimat zu verlassen, keine ausschließlich individuelle. Bei Migration handelt es sich oftmals um eine Familienstrategie, womit sich für den Einzelnen ein mitunter erheblicher sozialer Druck und eine hohe Erwartungshaltung von Seiten der Daheimgebliebenen verbindet. Einwanderer aus Ghana finden sich in Deutschland zumeist nicht einfach im »Nichts« wieder; ein zumindest rudimentäres Netzwerk von Verwandten oder Bekannten kann in der ersten Zeit beim Aufbau einer Lebensgrundlage behilflich sein. Daneben bieten vor allem kirchliche Organisationen Unterstützung etwa bei der Wohnungs- oder Arbeitsuche an. Allein in Hamburg, wo mit inoffiziell etwa 10.000 Menschen die größte ghanaische Gemeinschaft in Deutschland existiert, agieren über 60 Kirchen, die, meist von Ghanaern gegründet, ihre Klientel gezielt unter ghanaischen Migranten suchen. Diese meist pentecostalisch oder charismatisch ausgerichteten Kirchen stellen in vielen Fällen Ableger ghanaischer Mutterkirchen dar, die von ihrer Organisation her nicht unähnlich transnationalen Unternehmen operieren. Ethni-

1 Der genaue Titel des durch die Volkswagen Stiftung geförderten Projektes lautet »Processes of musical transformation and identity construction in migrational settings: The music of Ghanaian migrants in Germany and its transcultural/transnational connections«.

sche Vereine, Wohlfahrtsorganisationen und andere Interessensgemeinschaften sind weitere Anlaufstellen in der Diaspora.

Dass Hamburg eine wichtige Bedeutung in der Migrationsgeschichte und auch der ghanaischen Imagination darstellt, zeigt sich im Begriff des so genannten *Burger*. Dieser wurde im Verlauf der 80er Jahre im ghanaischen Diskurs eine Bezeichnung für alle, die eine Zeit in Deutschland oder anderswo im Ausland verbracht haben und löste damit den bis heute im anglophonen Westafrika gebräuchlichen Terminus des *Been To* ab. Einer unserer Informanten definierte den *Burger* wie folgt:

»A Ghanaian who spent some years overseas and has adopted the white people's lifestyle, i.e. in walking, dressing, speaking, and also one who spends his money carelessly, with the connotation of being generous, one who invites people in bars, etc. Refers also to someone who has never been abroad, yet imitates white people's lifestyle.«

Man erkennt hier sehr deutlich, dass der *Burger* eine moderne Identität verkörpert, die sich wesentlich über das Zurschautragen westlicher Produkte und einer westlichen Lebensweise definiert.

Ihren musikalischen Ausdruck findet diese Identität im *Burger Highlife*. Dieser Begriff entstand ebenfalls in den 80er Jahren und zeichnet sich gegenüber den bis dahin populären Formen des *Highlife* durch die zusätzliche Verwendung von elektronischen Instrumenten wie Synthesizern und programmiertem Schlagzeug aus. Als Wegbereiter dieser Stilrichtung gilt gemeinhin George Darko, der mit seiner in Deutschland basierten Band »Cantata« 1983 diesen Trend ins Leben rief. Zahlreiche in Deutschland ansässige Musiker folgten Darkos Beispiel und machten den *Burger Highlife* vor allem in Ghana zu der wohl populärsten Tanzmusik. Tourneen in der europäischen und nordamerikanischen Diaspora zogen tausende Ghanaer an. Andere rezente Erscheinungen wie der so genannte *Hip-life*, der vor allem unter Jugendlichen populär ist, lehnen sich an afro-amerikanische Subkulturen wie *Hip-Hop* und *R&B* an. Was die Infrastruktur von Produktionsstätten und Musikern angeht, spielt Deutschland bis heute eine wichtige Rolle im ghanaischen Musikmarkt und zwischen zahlreichen

in Ghana ansässigen Künstlern und deutschen Studios hat sich ein reger Austausch entwickelt.

Musikalische Wandlungsprozesse können also nicht mehr verstanden werden, ohne die translokalen bzw. transnationalen Verbindungen sozialer Netze einzubeziehen. Musik ist ihrem Wesen nach mobil, und dies wiederum resultiert aus der Mobilität der Menschen, die sie mitbringen. Mobilität ist mitverantwortlich für neue Performanzformen und neue musikalische Räume. Unter dem Einfluss neuer Medien und Kommunikationstechnik hat die Mobilität von kulturellem Wissen, wie z.B. der Musik, im 20. Jahrhundert zusätzlich Dynamik erhalten.

Die Verwendung der Aufnahmetechnik, die im Jahre 1877 mit dem Edison-Phonografen ihren Anfang nahm, beschleunigte den musikalischen Wandel wie keine andere Erfindung zuvor. Die Möglichkeit, nicht nur Notendrucke, sondern tatsächlich Klänge ökonomisch zu nutzen, veränderte weltweit die Beziehung zwischen Künstler und Hörer, da die Live-Performance sich vom Normal- zum Sonderfall veränderte. Die daraus resultierende Trennung von Hörer und Musiker verfestigte die Tonaufnahme zur Norm, an die sich der Hörer in seiner Erwartung orientiert. Als Folge war die zweite Hälfte des 20. Jahrhundert durch zwei gegenläufige Tendenzen gekennzeichnet: zum einen durch das Wachsen einer international agierenden Tonträgerindustrie mit globalem Zugriff, zum anderen durch das Entstehen lokaler Märkte. Denn gerade weil Hörer und internationaler Musikstar schier unüberbrückbar voneinander getrennt waren, hat sich weltweit eine Vielzahl eigener Musikformen herausgebildet, die unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen, in unterschiedlichen Aufführungsweisen und in informellen Netzwerken von Kopie und Austausch die Globalisierung als Vehikel für das Entstehen lokaler Identitäten nutzten. Als ein Beispiel unter vielen sei hier auf die weltweite Kassettenkultur verwiesen, die in den 80er Jahren sowohl im Kontext kultureller Homogenisierung als auch als Katalysator für Dezentralisation, Demokratisierung und die Entstehung lokaler Musikstile gesehen werden kann. Die geringen Produktionskosten ermöglichten die Herstellung von Tonträgern für spezielle, lokal begrenzte Käuferschichten. Vor allem für die städtische Jugend bot sich damit die Möglichkeit zur

Selbstproduktion und -vermarktung, was weltweit das Entstehen einer Vielzahl neuer Stile zur Folge hatte. Ganz ähnliche Prozesse lassen sich gerade zur Zeit wieder beobachten durch den mittlerweile erschwinglichen Einsatz digitaler Technik bei der Musikproduktion, die selbst das Beherrschen eines Instruments überflüssig macht. Diese Prozesse, die in Teilen aus Anleihen, Übernahmen und Imitationen entstanden und gegenwärtig entstehen, waren und sind zugleich aber so unvorhersehbar, dass sich die Sorge um kulturelle Homogenisierung als unbegründet erweist (Conel/Gibson 2003).

Die kulturelle Bedeutung von Musik unter den Bedingungen einer sich in ihrer Zusammensetzung wandelnden Gesellschaft kann nur im Kontext globaler Prozesse beleuchtet werden. Wir befinden uns zunehmend in einer Welt, in der Menschen, Dinge und Ideen mobil werden und kulturelle Gemeinschaften zugleich instabil. Während Adornos Sorge einer kulturellen Homogenisierung in Teilen durchaus berechtigt scheint, ist zugleich zu beobachten, dass das moderne Leben an unterschiedlichen Orten dieser Welt ganz unterschiedliche Formen annimmt. Die weltweite Kulturwirtschaft kann eher als eine Ökonomie der kulturellen Differenzen gesehen werden. Als Gegenbewegung zur Globalisierung bildet sich im Kontrast zu diesen totalisierenden Tendenzen eine schier unbegrenzte Zahl von Formen heraus. Hybridität ist nicht mehr die Ausnahme, sondern längst die Regel.

Mir scheint es durchaus berechtigt, das Fazit zu ziehen, dass die Migrationsbewegungen mit der Formierung von Diasporas, die Ausdehnung transnationaler sozialer Netzwerke, das Wachsen städtischer kultureller Konglomerate es zunehmend erschweren, die Wirkweisen von Kultur überhaupt zu erfassen. Vor dem Hintergrund der skizzierten Entwicklungen kann das Maß der kulturellen Ausdifferenzierung bis auf die individuelle Ebene heruntergebrochen werden. Man bewegt sich mehr in Szenen als in kulturellen Räumen. Es existiert eine Vielzahl musikalischer Praxen nebeneinander, die in Bezug zueinander stehen und mittels einer Vielfalt von Differenzierungsprozessen miteinander agieren und sich gegenseitig beeinflussen. Gleichzeitig gewinnt die individuelle Auswahl, und zwar auch altersunabhängig, zunehmend an Bedeutung. Und weil man zunehmend

die Qual der Wahl hat, navigiert man zwischen den Szenen und bastelt sich ein musikalisches Selbst.

Literatur

- Conel, John/Gibson, Chris (2003): Music and Movement. Overcoming Space. In: *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. London/New York, S. 144-159.
- Giddens, Anthony (1996): *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt am Main.
- Hornbostel, Erich Moritz v. (1905/6): Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft. In: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 7/3, S. 85-97, Nachdruck in: C. Kaden/E. Stockmann (Hg.) (1986), *Tonart und Ethos*. Leipzig.
- Reyes Schramm, Adelaida (1979): Ethnic Music, the urban Area, and Ethnomusicology. In: *Sociologus* 29, S. 1-21, Nachdruck in: K. Kaufman Shelemay (Hg.) (1992), *Ethnomusicology. History, Definitions and Scope*. New York/London.

