

## **Themenschwerpunkt: Musikselektion zur Identitätsstiftung und Emotionsmodulation**

### **Zeichen der Zugehörigkeit und Mittel der Abgrenzung. Prozesse der Identitäts- stiftung aus ethnomusikologischer Sicht**

Gerd Grupe

#### **Zusammenfassung**

Welche Rolle spielen Fragen des Verhältnisses von Musik und Identität in der Ethnomusikologie? Können deren spezifische Erkenntnisse, die sich aus der Erforschung der Musikkulturen der Welt ergeben, die Diskussion bereichern, die in anderen Disziplinen, namentlich der Musikpsychologie, zu diesem Thema geführt wird? Anhand von Beispielen aus Afrika, Asien, Lateinamerika und dem Jazz versucht der vorliegende Beitrag, in einer kulturübergreifenden Perspektive einen Überblick über die Rolle von Musik als identitätsstiftendes Medium zu geben. Auch die Folgen der Globalisierung und der damit einhergehenden Prozesse sind hier zu berücksichtigen.

#### **Abstract**

To what extent does the relationship between music and identity play a role in ethnomusicology? In which way can the findings of ethnomusicological research dealing with the many music cultures of the world contribute to the ongoing debate on this issue in other disciplines like music psychology? By drawing on examples from various African, Asian, and Latin American cultures as well as from jazz, the present paper will try to provide an overview of the role of music in creating and marking identity from a cross-cultural perspective. Processes resulting from or shaped by globalization will also have to be taken into account.

## 1 Einführung und Überblick

You will never understand our music.  
(ein New Yorker Latino zu einem weißen Salsa-Fan)<sup>1</sup>

Welche Rolle spielt Musik im Leben der Menschen? Ethnomusikolog(inn)en gehen heute davon aus, dass eine, wenn nicht die, zentrale Funktion darin besteht, zur Identitätsstiftung von Individuen, Gruppen und Gesellschaften maßgeblich beizutragen. Das Thema Identität hat insofern eine enorme Bedeutung für die ethnomusikologische Forschung erlangt und ist zu einem omnipräsenten Gegenstand in Publikationen und bei Konferenzen geworden. Anliegen dieses Beitrags ist es, an konkreten Beispielen aus verschiedenen Kulturen die Rolle der Musik in diesem Zusammenhang zu verdeutlichen und dabei vor allem zu zeigen, auf welche Weise Musik die Zugehörigkeit zu bestimmten ethnischen, sozialen oder religiösen Gruppen zum Ausdruck bringen kann. Musikinstrumente bzw. musikalische Merkmale eignen sich als Embleme der eigenen Identität ebenso wie als „kulturelle Waffe“ zur Abgrenzung zwischen Insidern und Outsidern. Eine besondere Herausforderung für solche Prozesse ist in den Folgen der Globalisierung zu sehen, die mitunter zu widerstreitenden Trends führt.

Renate Müller hat in ihrem Beitrag bei der Jahrestagung der DGM in Gießen 2007 einige Positionen zum Thema Identität aus verschiedenen Fachgebieten vorgestellt<sup>2</sup>, die sich in ihren teils durchaus unterschiedlichen Ansätzen allerdings alle durch eine weitgehende Konzentration auf westliche, sog. moderne oder „spätmoderne“, Gesellschaften auszeichnen und zwar gelegentlich Stichwörter wie Globalisierung oder kulturelle Identität anführen, die Erfahrung mit nicht-westlichen Kulturen oder auch der Lebenswelt von Migrant(inn)en oder Minderheiten in westlichen Ländern aber kaum oder gar nicht einbeziehen, wenn z. B. von „Patchwork-Identitäten“ (Keupp et al., 2002) oder „Bastelexistenzen“ (Hitzler & Honer, 1994)<sup>3</sup> die Rede ist. Der aus ethnomusikologischer Sicht entscheidende Faktor kultureller und/oder ethnischer Prägung ist am deutlichsten in Stuart Halls Konzept einer „kulturellen Identität“ (Hall, 1994, 2004) wiederzufinden – sicherlich kein Zufall angesichts der Tatsache, dass Hall aus Jamaika stammt und in Großbritannien intensive Erfahrungen mit den Lebensumständen karibischer und anderer Migrant(inn)en gemacht hat.

1 Nach Washburne (1999, S. 94–95).

2 Ein Abstract mit einigen Literaturhinweisen findet sich in Müller (2007).

3 Die Aufzählung der offenbar weitgehend beliebig („zumindest prinzipiell“) wählbaren Optionen eines sog. Sinnbastlers (Hitzler & Honer, 1994, S. 311) zeigt recht deutlich, wie wenig hier andere Gesellschaften als unsere eigene im Blick sind, obwohl sich Hitzler & Honer mit ihrem Terminus auf das Werk eines Ethnologen, nämlich den von Levi-Strauss eingeführten Begriff der „bricolage“ (Lévi-Strauss, 1968) beziehen.

Weithin Einigkeit dürfte heute dahingehend bestehen, dass Identität weniger als ein Zustand oder Ergebnis, sondern vielmehr als ein andauernder Prozess betrachtet werden muss (z. B. Keupp et al., 2002, S. 76; Kimminich, 2003, S. 8, 13). Ferner ist offenbar charakteristisch für identitätsstiftende Faktoren, dass sie ein dialektisches Verhältnis von Zugehörigkeit und Abgrenzung mit sich bringen<sup>4</sup>:

Was die Insider als Abzeichen ihres Dazugehörens präsentieren, dient zugleich als Mittel, die Andersartigkeit sichtbar zu machen und sich bzw. die Gruppe von anderen abzugrenzen. Mit welchen konkreten Phänomenen man es allerdings in den Kulturen der Welt diesbezüglich zu tun hat, ist so gut wie nie Gegenstand der Betrachtung. Dies gilt nicht zuletzt auch für die Rolle, die Musik in diesem Zusammenhang spielt. Wie das Beispiel des Sammelbandes *Musical Identities* (MacDonald, Hargreaves & Miell, 2002) zeigt, wird nicht-westliche Musik – also Musik aus Asien, Afrika usw. sowie die Musik entsprechender Migrant(inn)en in westlichen Ländern – außerhalb ethnomusikologischer Publikationen praktisch kaum berücksichtigt.

Meine Absicht ist es deshalb nicht, hier eine grundsätzliche Debatte über die verschiedenen Konzepte von Identität zu führen, sondern gezielt solche Aspekte in den Vordergrund zu stellen, die sich aus den Erfahrungen ethnomusikologischer Forschung bezüglich der Rolle von Musik in Identitätsbildungsprozessen ergeben, und so einen erweiterten Horizont auf den Identitätsdiskurs zu eröffnen. Der Beitrag wird zunächst kurz die Bedeutung des Themas Identität für die Ethnomusikologie rekapitulieren und anschließend die verschiedenen Typen oder Ebenen von Identität skizzieren. Anhand von Beispielen aus Afrika, Asien und Lateinamerika, aber auch aus dem Jazz, werden dann verschiedene Prozesse bei der Identitätsbildung beleuchtet. Abschließend wird der Frage nachgegangen, welche Konsequenzen Globalisierungstendenzen für unser Thema mit sich bringen.

## 2 Identität im ethnomusikologischen Diskurs

Abhängig vom Ansatz und den jeweiligen Fragestellungen gibt es in der Ethnomusikologie unterschiedliche Schwerpunkte in der Erforschung der Musikkulturen der Welt. Dazu gehören Untersuchungen zu musikalischen Gestaltungsweisen, der Aufführungspraxis und den dahinterstehenden musikbezogenen Konzepten einer Kultur. Es gibt philologisch, ikonografisch oder archäologisch orientierte Studien zur Musikgeschichte einzelner Länder oder Traditionen. Als einer der einflussreichsten Ansätze der letzten Jahrzehnte kann jedoch ein kulturanthropologisch geprägter gelten, der durch die angloamerikanische *cultural anthropology* inspiriert worden ist. In den 1960er Jahren postulierte Alan Merriam in seinem Werk *The Anthropology of Music* – bis heute für Ethnomusikolog(inn)en ein Standardwerk

4 Auch Kimminich (2003, S. 9) und Hall (2004, S. 171) verweisen auf die Differenz als ein entscheidendes Element der Identitätsbildung.

und klassischer Text –, Ethnomusikologie sei „the study of music in culture“ (1964, S. 6–7), oder später „as culture“ (Merriam, 1977, S. 204), und kritisierte damit solche Studien, die sich ausschließlich musikalischen Strukturen widmeten. Als zentrale Fragen identifizierte er u. a. die sog. „uses and functions“ (Merriam, 1964, S. 210) der Musik, also wie man von ihr Gebrauch macht und welche tiefergehenden Funktionen sie erfüllt. Während Merriam eine ganze Reihe solcher Funktionen auflistete, darunter Kommunikation, Unterhaltung oder soziale Integration – um nur einige zu nennen –, wird als wichtigste Funktion von Musik heute häufig die Stiftung von Identität angesehen. Bruno Nettl, einer der angesehensten heutigen Ethnomusikologen, schreibt im Zusammenhang mit Merriams Unterscheidung zwischen *uses and functions*:

„Increasingly, in the history of ethnomusicology after around 1970, the issue of identity [...] takes on significance as the main function of music.“ (Nettl, 2005, S. 247)<sup>5</sup>.

Und er fährt fort:

„The [ethnomusicological, G. G.] books of the nineties and later increasingly emphasize various kinds of relationships among groups of people – gender issues, power relations, interaction of socio-economic classes, music in political movements, all perhaps related to the matter of identity – national, ethnic, class, gender, personal.“ (Nettl, 2005, S. 255)

Diese Einschätzung wird von dem amerikanischen Kulturanthropologen und Ethnomusikologen John Kaemmer bestätigt, der in seinem als Standardwerk geltenden Lehrbuch zur anthropologischen Perspektive in der Ethnomusikologie das Thema Identität als eines der zentralen der gegenwärtigen ethnomusikologischen Diskussion bezeichnet. Über die Rolle der „Bedeutung“ von Musik in traditionellen Kulturen schreibt er:

„A common type of change in meaning today is from ritual music to music as an expression of ethnic identity.“ (Kaemmer, 1993, S. 175)

### 3 Ebenen von Identitäten

Wie bei Nettl zu erkennen war, sind Ethnomusikolog(inn)en bezüglich der Träger/innen einer Kultur an allen Ebenen interessiert, also an Individuen ebenso wie an sozialen Gruppen und ganzen Gesellschaften. Da Musik typischerweise an einen bestimmten Ort, eine Region und/oder eine Gruppe von Menschen gebunden ist und zugleich individuelle oder gar idiosynkratische Vorlieben und Geschmäcker zulässt, kann sie als Identifikationsmerkmal für alle genannten Konstellationen dienen, also:

5 Auch von musikpsychologischer Seite heißt es: „one of the primary social functions of music lies in establishing and developing an individual's sense of identity“ (Hargreaves, Miell & MacDonald, 2002, S. 5).

- a) Identität eines Individuums
- b) Identität einer sozialen Gruppe (z. B. ein Segment einer Gesellschaft, eine Subkultur, eine Dialektgruppe)
- c) Identität einer Kultur oder Sprachgruppe
- d) Identität einer Gesellschaft oder Nation (sofern nicht deckungsgleich mit Kultur/Sprachgruppe)

Dies soll kurz an einigen Beispielen erläutert werden. Einer der offensichtlichsten Fälle der Symbolisierung nationaler Identität sind Nationalhymnen. Es gibt einige ethnomusikologische Studien, die sich beispielsweise mit den Nationalhymnen Indiens, Russlands und Taiwans befassen<sup>6</sup>.

Vor allem in Ländern, in denen eine Sprache und ethnische Gruppe dominieren, werden nationale und ethnische Identität oft zusammenfallen. Dagegen stellt sich die Lage z. B. in Ländern südlich der Sahara mit ihrer Vielzahl an Sprachen und Kulturen auf dem Territorium eines einzigen Staates deutlich anders dar. Sie ist das Resultat der Kolonialzeit mit ihren häufig künstlich und willkürlich gezogenen Staatsgrenzen, die sich nicht mit kulturellen und linguistischen Grenzen decken. Im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstand aus dieser Situation oft ein Bedürfnis vonseiten der Regierungen gerade unabhängig gewordener Staaten, nach kulturellen Merkmalen und Zeichen zu suchen, die sich für die Schaffung und Darstellung nationaler Identität eignen könnten. Mit den Worten Bruno Nettls:

„In the [...] postcolonial wave of nationalism [...] from the late 1940s to the 1970s, one of the issues was the integration of culturally and linguistically independent ethnic groups that had been artificially shoehorned into colonial borders“. (Nettl, 2005, S. 256)

Generell können ethnische Gruppen, die in der Regel mit Sprachgruppen korrelieren, sowohl linguistisch als auch anhand ihres spezifischen Musikstils identifiziert werden. Einheimische werden nicht nur sofort die Sprache der Liedtexte erkennen, sondern auch bestimmte strukturelle Merkmale, Musikinstrumente usw. Auf diese Weise unterstützt Musik die Herausbildung und Darstellung ethnischer Identität zusammen mit anderen Faktoren wie Sprache, Sitten und Gebräuche sowie anderen kulturellen Merkmalen. Für die oben angesprochene nationale Ebene sind ethnisch spezifische Attribute also nur bedingt einsetzbar, da sie auf das Level von Repräsentation des Staates gehoben potenziell zu interethnischen Konflikten führen können.

Auch in religiösen Gemeinschaften kann Musik eine wesentliche Rolle für Identifikationsprozesse spielen. Da Musik in den verschiedenen Religionen auf jeweils spezifische Weise im Rahmen religiöser Praktiken verwendet wird, kann bis in die Unterscheidung einzelner Strömungen innerhalb einer Glaubensrichtung hinein Musik als ein entscheidendes Mittel eingesetzt werden, um Gemeinsamkeit oder Differenz auszudrücken wie z. B. die

---

6 Zu Literaturhinweisen siehe Nettl, 2005, S. 257.

Zugehörigkeit zu einer bestimmten Sekte, Bruderschaft oder anderen Untergruppierung.

Dies geht soweit, dass in manchen Fällen das Recht beansprucht wird zu definieren, was überhaupt als Musik gelten darf. Im orthodoxen Islam gibt es beispielsweise einerseits eine grundsätzliche Skepsis gegenüber musikalischen Darbietungen, speziell gegenüber profaner Musik, und andererseits den für uns überraschenden, aber konzeptionell äußerst aufschlussreichen Ausschluss bestimmter, für uns deutlich musikalische Merkmale aufweisender Genres wie Gebetsruf (*azan*) und Koranrezitation (*tajwid*) aus dem, was von islamischer Seite als Musik definiert wird (vgl. dazu Neubauer & Doubleday in Grove Music Online). Auf diese Weise können nachhaltige Grenzen einer ethnischen oder religiösen Gemeinschaft gesetzt werden und Außenstehenden signalisiert dies, wer tatsächlich zu einer bestimmten Gruppe gehört.

Verschiedene Musiken können auch mit bestimmten sozialen Schichten oder Segmenten einer Gesellschaft assoziiert werden und so als kulturelle Erkennungszeichen fungieren. Nettl schreibt dazu:

„In each culture music will function to express a particular set of values in a particular way“, zum Beispiel „to support the integrity of individual social groups“ (Nettl, 2005, S. 253). Und: „Musical events actually create aspects of the social organization“ (Nettl, 2005, S. 252).

Ohne Zweifel verändert sich Musik im Lauf der Zeit. Andererseits kann sie dennoch als eine Konstante im sich ebenfalls verändernden Leben von Menschen wahrgenommen werden. Alan Merriam hat als Beispiel die Flathead-Indianer aus Montana angeführt. Ihre Musik fungiert für sie

„as a means for expressing the fact that they [die Flathead-Indianer, G. G.] remain Flathead no matter what changes in their ways of life have occurred“ (zitiert nach Nettl, 2005, S. 248).

Interessanterweise lässt sich eine generelle Tendenz unter Migrant(inn)en konstatieren, sowohl in ihrer Sprache wie auch in ihrer Musik stärker an überlieferten Vorbildern festzuhalten als dies bei denjenigen der Fall ist, die im Kernland geblieben sind. John Kaemmer bemerkt dazu:

„When people emigrate from their home area, they often value their traditional music very highly, whereas those who remain behind are often quite willing to change it.“ (Kaemmer, 1993, S. 175–176)

Bisher ging es primär darum, wie Gruppen oder Gesellschaften bzw. Kulturen als Ganze eine mehr oder weniger – oder auch nur scheinbar – einheitliche und eindeutige, eventuell ideologisch motivierte Identität hervorheben, obwohl sie in Wirklichkeit verschiedene und teilweise divergierende Identitäten umfassen können. Dieser Umstand macht deutlich, dass die überaus wichtige Ebene individueller oder persönlicher Identität nicht außer Acht gelassen werden darf. Was Musik betrifft, kann sich diese Identitätsebene als mehrdimensional und facettenreich darstellen, da verschiedene Musiken die Individualität einer Person, ihre Lebensumstände, Bindungen und Wertesys-

teme mittels einer jeweils spezifischen Kombination zum Ausdruck bringen können. Eine Person kann in ihrem Alltag durchaus mit verschiedenen Segmenten einer Gesellschaft verbunden sein oder in Berührung kommen, die jeweils mit spezifischen und durchaus unterschiedlichen Musikstilen und Geschmacksrichtungen assoziiert sind. Aus eigener Anschauung weiß ich, dass ein traditioneller Musiker in einem nicht-westlichen Land wie Zimbabwe morgens die neuesten US-amerikanischen Populärmusik-Hits im lokalen Radio anhören und abends bei einer Ahnenverehrungszeremonie überlieferte rituelle Musik spielen kann, ohne dass seine morgendlichen Hörerfahrungen notwendigerweise zu direkten Konsequenzen für seine eigene Spielweise führen müssen. Alan Merriam hat diese Mehrgleisigkeit einmal als „compartmentalization“ von Gesellschaften bezeichnet (Merriam, 1964, S. 315), wobei natürlich längerfristig ein musikalischer Wandel keineswegs ausgeschlossen ist. Die Tatsache, dass ein anerkannter Spezialist für rituelle Musik auch westliche Popmusik hört, kann schließlich nicht ohne Einfluss darauf bleiben, wie er sich selbst sieht und wie andere ihn wahrnehmen. Bruno Nettl berichtet von einer grundsätzlich vergleichbaren Situation bei den Blackfoot-Indianern Montanas, deren individuelle Identitäten heute durch Kontakt mit verschiedensten Arten von Musik geprägt sind, darunter Blackfoot-Musik, Musik anderer nordamerikanischer Indianer, Country-Musik, Rock und Rap (Nettl, 2005, S. 257). Dass der jeweilige Musikgeschmack die eigene Persönlichkeit zum Ausdruck bringt, gilt wohl für praktisch alle Gesellschaften und historischen Kontexte. Diese Sicht wird beispielsweise auch durch die Erfahrungen bestätigt, die Nettl in den 1970er Jahren im Iran gemacht hat. Als ein Ergebnis seiner damaligen Feldforschung stellt er fest:

„They [Musiker in Teheran in den 1970er Jahren, G.G.] used their identification with music as a way of underscoring individualism or specialness.“ (Nettl, 2005, S. 254)

Manchmal kann allerdings der persönliche Geschmack durchaus mit anderen Vorlieben in Konflikt geraten, die primär sozial oder politisch motiviert sind. So wie sich ein westliches bürgerliches Publikum verpflichtet fühlen mag, Aufführungen in renommierten Opernhäusern mit berühmten Künstler(inne)n unabhängig davon zu besuchen, ob sie die dort dargebotene Musik wirklich mögen oder nicht, sehen sich einige prominente Politiker in Zimbabwe, die bekanntermaßen in ihrem Privatleben afrikanische oder amerikanische Popmusik bevorzugen, genötigt, öffentlich die Bedeutung eines bestimmten lokalen Musikgenres zu betonen, in dem ein einheimisches Musikinstrument namens *mbira* die führende Rolle spielt (Kaemmer, 1993, S. 177).

#### 4 Prozesse der Identitätsstiftung: einige Beispiele

In diesem Abschnitt sollen nun einige konkrete Beispiele diskutiert werden, die typische Mechanismen und Phänomene in der Konstituierung von Identität mittels Musik zeigen.

## 4.1 Embleme

Bestimmte Musikinstrumente können als Objekte fungieren, die eine spezifische Tradition innerhalb einer Musikkultur oder eine Kultur bzw. ethnische Gruppe insgesamt repräsentieren. Dies kann auch für musikalische Genres gelten. Wenn man einen *Tango argentino* hört, wird man an das Land denken, dem er seinen Namen verdankt. Ebenso wird ein Wiener Walzer vermutlich Vorstellungen von österreichischer Kultur evozieren, egal wie irreführend oder überholt sie auch sein mögen.

### 4.1.1 Beispiel 1: *mbira*

Als erstes Beispiel soll das eben erwähnte afrikanische Musikinstrument namens *mbira* herangezogen werden<sup>7</sup>.

Die dominierende Bevölkerungsgruppe in Zimbabwe sind die Shona, die hauptsächlich im Süden des Landes lebenden Ndebele stellen die zweitgrößte ethnische und Sprachgruppe dar. Die traditionelle Shona-Kultur zeichnet sich unter anderem durch einen Kult der Ahnenverehrung aus. Im Falle von ernsthaften Problemen wie gravierenden Streitigkeiten in einer Dorfgemeinschaft, ausbleibendem Regen oder Krankheiten, die sich durch sonst übliche Mittel nicht heilen lassen, werden Zeremonien durchgeführt, in denen die Menschen Kontakt mit den Geistern von Vorfahren aufnehmen und diese um Rat und Hilfe bitten. In diesen Ritualen spielt Musik eine zentrale Rolle. Die meisten Ahnengeister haben ihre Lieblingsstücke, und wenn sie gespielt werden, erscheinen die Geister und ergreifen von Menschen als Medien (*spirit mediums*) Besitz, durch die sie mit den Anwesenden sprechen. Das wichtigste Musikinstrument ist hier ein Lamellophon namens *mbira*. Da sie so eng mit der Ahnenverehrung als dem wichtigsten Aspekt des traditionellen Weltbildes der Shona assoziiert wird, gilt sie als Symbol oder Emblem traditioneller Shona-Kultur überhaupt. Diese Vorstellung ist durch die politische Entwicklung in Rhodesien während des Strebens nach Unabhängigkeit, die schließlich 1980 zur Gründung des heutigen Staates Zimbabwe führte, bestärkt worden. Während des Guerillakrieges, der der Unabhängigkeit vorausging, wurden die *spirit mediums* und andere Personen, die mit den Ahnenkultaktivitäten in den ländlichen Gebieten in Verbindung standen, oft als Kollaborateure der Guerilla betrachtet, so dass trotz der gegenteiligen Bemühungen christlicher Missionare die traditionelle Ahnenverehrung auch nach der Unabhängigkeit des Landes bei den Shona hoch angesehen blieb. Die *mbira* ist jedoch nicht etwa zu einem nationalen Symbol geworden, wie John Kaemmer meint (1993, S. 177), vergleichbar dem auf der Nationalflagge und auf Münzen zu findenden Vogelmotiv, sondern stellt ein ethnisch eindeutig an die Shona gebundenes Emblem dar. Den Ndebele ist die *mbira*-Musik fremd.

---

7 Vgl. zu diesem Thema Grupe (2004a) mit weiteren Literaturhinweisen.





**Abb. 1:**  
mbira (Foto: Gerd Grupe)

Insofern war es nicht einfach nur ein cleverer Marketing-Schachzug in der kompetitiven Popmusikszene, dass lokale Bands, die üblicherweise hauptsächlich westliche Popmusikinstrumente wie elektrische Gitarren und Bässe, Schlagzeug usw. verwenden, begannen, auch die *mbira* in ihre Ensembles zu integrieren. Vielmehr ist diese Entwicklung nicht nur ein nahe liegendes Mittel, um dem Klang der Gruppen einen lokal gefärbten Touch zu verleihen, sondern auch als bewusstes Bestreben der Popmusiker zu sehen, sich und ihr Publikum direkt mit dem kulturellen Erbe der Shona in Verbindung zu bringen<sup>8</sup>.

An späterer Stelle wird auf einen weiteren Fall eingegangen, bei dem ein Musikinstrument, das für den Kern einer spezifischen ethnischen Tradition steht, in einen modernen Populärmusikstil integriert worden ist.

#### 4.1.2 Beispiel 2: *jembe*

Zuerst soll aber anhand eines Beispiels erörtert werden, wie der emblematische Charakter eines Objekts geradezu als Symbol für Missverständnisse außenstehender, kulturfremder Beobachter gelten kann. Es gibt bei uns zum Teil

---

<sup>8</sup> Als Musikbeispiel ist das Stück „Karinga wangu“ der Gruppe The Black-I-Tes zu empfehlen.

immer noch die irreführende Idee von Afrika als einem Kontinent des Rhythmus und der Trommel. Obwohl auf Kulturen des subsaharischen Afrika spezialisierte Musikforscher/innen schon lange die Auffassung vertreten, es sei angebrachter, von afrikanischen Musiken als von afrikanischer Musik im Singular zu sprechen (vgl. Waterman, 1991), finden sich vor allem unter Nicht-Spezialisten immer noch starke Tendenzen zu unangebrachten Generalisierungen. Was Musikinstrumente betrifft, hat jede afrikanische Musikkultur ihre eigenen speziellen Typen, also auch Trommeln – sofern sie traditionell überhaupt welche haben. In den letzten Jahren hat nun eine bestimmte Trommel, die Bechertrommel *jembe* (zum Teil auch *djembe* oder *jenbe* geschrieben), das Image einer quasi pan-afrikanischen Trommel bekommen, die für den angenommenen perkussionsorientierten Charakter „afrikanischer“ Musik steht. In dem bis heute wichtigsten instrumentenkundlichen Nachschlagewerk, dem weithin sehr verlässlichen *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* von 1984, wurde diese Trommel nicht einmal erwähnt! Obwohl sie sich ursprünglich konkreten ethnischen Gruppen und regionalen Traditionen in bestimmten Teilen Westafrikas zuordnen lässt (Charry, 2000; Polak, 2004), kann es einem Trommler aus Süd- oder Ostafrika – oder auch aus einem anderen Teil Westafrikas als dem, wo die *jembe* traditionell heimisch war – leicht passieren, dass ein westliches Publikum bei Auftritten oder Trommelworkshops heute eine *jembe* erwartet, auch wenn diese und die darauf üblichen Trommelpatterns dem Musiker eigentlich genauso fremd sind bzw. waren wie irgendein westliches Instrument. Man kann die *jembe* also als das Emblem eines fiktiven Afrika sehen, dessen kulturelle Homogenität zwar nur fälschlich angenommen wird, was aber dennoch spürbare Konsequenzen für alle mit sich bringt, die an Kulturkontakten beteiligt sind.

## 4.2 Grenzmarkierungen

Zusätzlich zu anderen spezifischen Merkmalen, die den Lebensstil verkörpern wie beispielsweise Kleidung, Haartracht, Sprachregister oder Jargon usw., können musikalische Charakteristika und Musikinstrumente als hör- bzw. sichtbare Zeichen für eine Gruppe von Personen dienen, die eine mit einem bestimmten Musikstil verbundene Gemeinschaft bilden. Insiderwissen, das nicht ohne weiteres durch bloßes Teilnehmen an musikalischen Darbietungen gewonnen werden kann, eignet sich ganz besonders zur Abgrenzung derer, die dazugehören, von denen, die „keine Ahnung haben“. Solche Merkmale stellen also zentrale Bausteine für die Bildung von Identität dar.

### 4.2.1 Beispiel 1: *qawwālī*

Die Haltung der islamischen Orthodoxie im Vergleich zu islamischen Mystikern (Sufis) liefert hierzu ein anschauliches Beispiel. Während Sunniten und Schiiten das Praktizieren von Musik weitestgehend ablehnen, sehen

Sufis den richtigen Einsatz angemessener Musik als ein mächtiges Werkzeug der Religionsausübung, das den Gläubigen helfen kann, den Weg zu Allah zu finden. In Nordindien und Pakistan verwenden dortige Sufi-Bruderschaften sog. *qawwālī*-Gesänge in ihren religiösen Zeremonien (vgl. dazu Qureshi in Grove Music Online mit weiteren Literaturhinweisen). Dieses Genre mit seinem von typischen Instrumenten und Händeklatschen begleiteten Wechselgesang ist für alle in dieser Region Ansässigen sofort identifizierbar. Die Aufführung von *qawwālī* war daher ein öffentliches Glaubensbekenntnis und Markenzeichen der Anhänger des Sufismus in den betreffenden Ländern, bis sich vor einigen Jahren eine Trennung in einen rituellen und einen eher unterhaltenden Zweig ergab, der dazu führte, dass heute diese Musik zumindest von manchen Hörern ohne religiöse Implikationen als Populärmusik genossen werden kann. Tatsächlich wird eine solche nicht-rituelle Interpretation von *qawwālī* dadurch besonders nahe gelegt, dass sowohl in den Gesangstexten als auch in der musikalischen Struktur eine Ebene esoterischer Bedeutungen verborgen liegt, die Außenstehenden nicht oder zumindest nicht leicht zugänglich ist. Die Texte bestehen häufig aus alt-persischen Gedichten in der Farsi-Sprache und sind voll von allegorischen Wendungen, die absichtlich in die Irre führen, indem sie suggerieren, es handle sich um simple Liebeslieder, die gelegentlich seltsam unverständliche Anspielungen enthalten, welche ein oberflächlicher Zuhörer leicht übergehen kann. Und selbst eine einfache rhythmische Figur wie „kurz – kurz – lang“, die man z. B. im Klatschen und im Melodierhythmus des tragbaren Harmoniums findet, welches u. a. kurze Zwischenspiele gestaltet und die Gesangsmelodien paraphrasiert, vermittelt nur dem Eingeweihten die Botschaft „Allah-hu“, indem deren Silbenlängen rein instrumental wiedergegeben werden. *Allah-hu* („Gott ist“) ist Teil des Ausdrucks *Allah-hu akbar*, d. h. „Gott ist groß“.

#### 4.2.2 Beispiel 2: Xylophone in urbaner Musik der Shona

An dieser Stelle soll nochmals kurz auf die Musik in Zimbabwe eingegangen werden. Wie bereits erwähnt stellen die Shona die mit Abstand größte Bevölkerungsgruppe, gefolgt von der deutlich geringeren Zahl von Ndebele, die vorwiegend im Süden des Landes leben. Als ich Anfang der 1990er Jahre Feldforschungen in der Umgebung der Hauptstadt Harare durchführte, die im Shona-Gebiet liegt, konnte die Reaktion eines überwiegend aus Shona bestehenden Publikums auf den Einsatz von Xylophonen in einheimischer Musik beobachtet werden. Xylophone gehören nicht zu den traditionellen Shona-Instrumenten, so dass ihre Verwendung bei der musikalischen Darbietung einer Gruppe von Musikstudenten vom Publikum eher reserviert aufgenommen wurde. Einige der Anwesenden erklärten mir auf Nachfrage, dies seien Ndebele-Instrumente und den Shona daher fremd, was nebenbei bemerkt auf eine mehr oder weniger latente gegenseitige Ablehnung beider Bevölkerungsgruppen verweist, die sich aus der Geschichte

der Region erklären lässt. Tatsächlich sind bzw. waren Xylophone aber in Wirklichkeit gar keine typischen Instrumente der Ndebele. Vielmehr bevorzugten sie traditionell Vokalmusik, und der Gebrauch von Musikinstrumenten war bis weit ins 20. Jahrhundert im Wesentlichen auf Musikbogen- und Rasselspiel beschränkt (vgl. Laade, 1991). Die unter der Shona-Bevölkerung verbreitete Idee, Xylophone in Zimbabwe entstammten der Kultur der Ndebele, beruht dagegen auf einer ziemlich neuen Entwicklung. An einer Musikakademie in Bulawayo, einer im Süden des Landes, also im Ndebele-Territorium gelegenen Stadt, hat man sich nämlich vor einigen Jahren bemüht, das Angebot an Instrumentalfächern zu verbreitern, u. a. um Xylophonspiel. Der Gebrauch solcher Instrumente kann also unterschiedlich gedeutet werden. Aus der Perspektive der Shona kann man sie als etwas Fremdes ansehen, das aus dem Süden – also von den Ndebele – stammt. Jemand mit etwas Hintergrundinformationen über das College of Music in Bulawayo würde diese Entwicklung dagegen als den Versuch interpretieren können, Musikinstrumente aus anderen afrikanischen Ländern in die urbane Musikszene Zimbabwes zu integrieren. Ein westliches Publikum wird bezüglich der Instrumentierung eines Stücks wie „Nyamaropa pachipembere“ der Shona-Musikerin Stella Chiweshe (von der CD *Chisi*) wohl annehmen, sie enthalte „einige traditionelle afrikanische Instrumente“, ein Shona-Publikum würde dagegen die Xylophone als externen Kulturimport wahrnehmen.

#### 4.2.3 Beispiel 3: Gamelan

Im Folgenden soll ein Beispiel aus einer asiatischen Kultur angeführt und der Frage nachgegangen werden, wie in zentraljavanischer Gamelan-Musik melodische Patterns während der Performance extemporiert werden. Es gibt hier bestimmte Grundprinzipien, wie die Spieler bestimmter Gongspiele und Metallophone innerhalb des Ensembles ihre konkreten Spielparts aus der komponierten Kernmelodie eines Stücks mittels konventionell üblicher Regeln ableiten. Ein Experte kann darüber hinaus sofort erkennen, ob der Part im Stil eines der bekannten kulturellen Zentren dieses musikalischen Idioms wie Surakarta, Yogyakarta oder Semarang ausgeführt wird. In den Abbildungen 2 und 3 finden sich einige sehr einfache Beispiele für solche lokalen Unterschiede, die ich im Rahmen von Workshops mit javanischen Gamelan-Experten kennengelernt habe, dargestellt am Metallophon *peking* (Abb. 2) und am Kesselgongspiel *bonang panerus* (Abb. 3).

Während grundsätzliche künstlerische Kompetenz innerhalb der Traditionen zentraljavanischen Gamelan-Spiels von Künstlerkollegen und fachkundigen Hörer(inne)n anerkannt wird, erwarten Experten ein idiomatisches Spiel, das die Besonderheiten eines der vorhandenen Regional- oder Lokalstile berücksichtigt und umsetzt. Eine Vermischung von Elementen aus verschiedenen dieser Idiome wird normalerweise nicht goutiert oder zumindest als unpassend eingestuft. Manchmal experimentieren heute zeit-

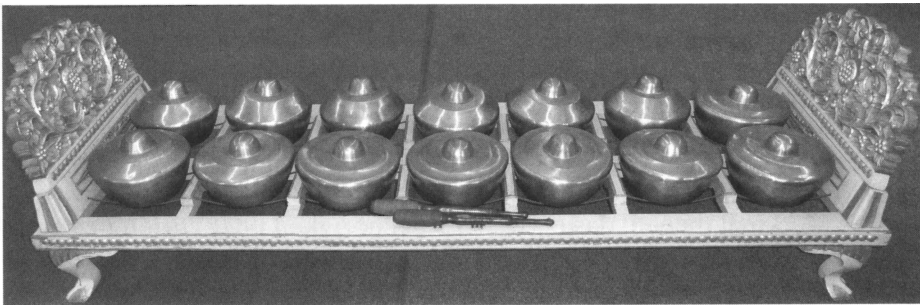


<i>balungan</i>		6		5		3		2	
<i>irama tanggung gaya Solo</i>		6	6	5	5	3	3	2	2
<i>irama tanggung gaya Yogya</i>	6	6	5	5	3	3	2	2	
<i>irama dados gaya Solo</i>	6	6	5	5	6	6	5	5	3
<i>irama dados gaya Yogya</i>	6	6	5	5	6	6	5	5	3

Die Ziffern repräsentieren die Stufen des Tonsystems. *Balungan* ist die feststehende Kernmelodie, *irama* bezeichnet die Relation zwischen dem Tempo der Kernmelodie und der Schlagdichte des *peking* pro Zählzeit (hier 2:1 bei *tanggung* bzw. 4:1 bei *dados*)

**Abb. 2:**

Spielweise des Metallophons *peking* im Stil von Surakarta (*gaya Solo*) bzw. Yogyakarta (*gaya Yogya*) (Foto: Gerd Grupe)



<i>balungan</i>		.		3		.		2
<i>gaya Solo</i>		.	.	<u>2</u>	.	.	<u>2</u>	<u>2</u>
<i>gaya Jawa Timur</i>	<u>2</u>	.	<u>2</u>	.	<u>2</u>	.	<u>2</u>	.

Eine unterstrichene Ziffer symbolisiert simultan gespielte Oktaven (Oktavunisono)

**Abb. 3:**

Spielweise des Kesselgongspiels *bonang panerus* in zwei verschiedenen Regionalstilen (Foto: Gerd Grupe)

genössische indonesische Komponisten in ihren Stücken gezielt mit solchen Kombinationen, aber deren Akzeptanz beschränkt sich oft auf einen kleinen Zirkel von Musikhochschuldozenten und -absolventen.

#### 4.2.4 Beispiel 4: Afrikanische Timeline-Patterns

Bevor auf die lateinamerikanische Musik eingegangen wird, soll eine besondere Eigenschaft mancher afrikanischer Musikformen vorgestellt werden, die vor allem in vielen westafrikanischen Traditionen zu finden ist. So genannte Timeline-Patterns haben hier die Aufgabe, einen kontinuierlichen musikalischen Part zu liefern, an dem sich die anderen Musiker mit ihren eigenen Parts orientieren. Diese Timelines bestehen normalerweise aus einer asymmetrisch aufgebauten rhythmischen Figur, die ohne Variation zyklisch wiederholt wird. In Abbildung 4 ist eine der bekanntesten dieser Formeln zu sehen. Sie hat eine Länge von zwölf kleinsten Zeitwerten (Pulsen).

x . x . x x . x . x . x

Bei dieser Art der Notation symbolisiert ein x einen Schlag, ein Punkt einen stummen Puls.  
Beide Symbole haben den gleichen Zeitwert.

**Abb. 4:**  
12er Timeline-Pattern

Solch ein Pattern weist eine feste Relation zum sog. Beat auf<sup>9</sup>. So wird meist die aus einer Folge isochroner Schläge bestehende Orientierungsebene genannt, die allerdings nicht unbedingt hörbar gemacht werden muss. Sie kann auch als rein mentales Raster, auf das alle tatsächlich gespielten rhythmischen Figuren bezogen werden, die Zeit gliedern. Interessanterweise heben sich die betreffenden Musikkulturen nicht allein durch die Existenz dieser Timelines von angrenzenden ab, die dieses Element nicht aufweisen. Darüber hinaus kann die Beat-Relation eines rhythmischen Patterns von einer Kultur zur anderen unterschiedlich sein und so als ein ethnisch spezifisches Merkmal dienen, das entweder Zugehörigkeit oder Differenz signalisiert. Da die regelmäßigen Beats auch die Basis für die Tanzschritte und -bewegungen bilden, wird jegliche Unsicherheit hinsichtlich der intrakulturell korrekten Relation zwischen beiden Ebenen der temporalen Organisation, also Beat und Timeline, beispielsweise bei jemandem aus einer Tradition mit anderer Beat-Relation unmittelbar offensichtlich. Das Erlernen – oder besser Sich-Aneignen, da es im traditionellen Kontext in der Regel nicht um einen bewussten und formellen Lernprozess geht – des je-

9 Der Begriff stammt ursprünglich aus dem Jazz-Milieu und wird in der Ethnomusikologie seit den 1950er Jahren auch auf die Beschreibung traditioneller afrikanischer Musik angewandt (vgl. dazu Kubik, 1984, S. 72).

weils richtigen Tanzens zu einer vom Beat losgelöst betrachtet strukturell identischen Timeline stellt ein deutliches Abgrenzungsmerkmal im Bereich der Musik dar. Abbildung 5 zeigt die gleiche rhythmische Figur wie in Abbildung 4, jedoch mit unterschiedlichen Beat-Relationen je nach ethnisch spezifischer Tradition.

Yoruba, Ewe, Fö:	x	.	x	.	x	x	.	x	.	x	.	x
	x	.	.	x	.	.	x	.	.	x	.	.
Igbo, Ngangela, Luvala, Chokwe:	x	.	x	.	x	.	x	x	.	x	.	x
	x	.	.	x	.	.	x	.	.	x	.	.

Nach Kubik (1984)

### Abb. 5:

Unterschiedliche Beat-Relation des 12er Timeline-Patterns mit Herkunftsangabe

## 4.3 Musikalische Elemente als „kulturelle Waffen“

In der Geschichte ist immer wieder von der Möglichkeit Gebrauch gemacht worden, Musik zur Indoktrination und damit als „Waffe“ in der politischen Auseinandersetzung zu nutzen. Helmut Brenner (1992) hat dies detailliert am Beispiel der Steiermark in den Jahren 1938 bis 1945 untersucht und geht in seiner Studie auch auf verschiedene Aspekte der Identitätsstiftung ein (1992, S. 28 ff.).

Die Option zu signalisieren, dass jemand oder etwas zu einer identifizierbaren, also abgrenzbaren Gruppe von Personen oder einem bestimmten Umfeld gehört, kann so weit getrieben werden, dass es nicht mehr nur um die passive Wahrnehmung, sondern um den Einsatz als aktives Testwerkzeug geht. Wenn jemand das Zeichen nicht richtig erkennen oder interpretieren bzw. nicht in der intrakulturell adäquaten Weise reagieren kann, ist mehr oder weniger offene Ablehnung das mögliche Resultat. Verglichen mit den westafrikanischen Timelines ist der Unterschied natürlich in gewissem Maße fließend, aber entscheidend ist hier die offensiv ablehnende anstelle einer neutralen Reaktion, die nur den Unterschied sozusagen zur Kenntnis nehmen würde. Sofern man einem echten Test unterzogen wird, kann dieser in persönlichem „Versagen“ münden. Als Beispiel soll die Bedeutung der sog. *clave* herangezogen werden. Als Folge des Sklavenhandels sind Timeline-Patterns in die Karibik gelangt und spielen speziell in afrokubanischen Genres wie Son und Rumba, aber auch in der pankaribischen Salsa-Musik eine zentrale Rolle. Eine dieser Formeln, die sog. Son-Clave, tritt in zwei Erscheinungsformen auf, bei denen die zwei Hälften der Figur permutiert sind. Die Bezeichnungen verweisen auf die Anzahl der hörbaren Schläge innerhalb der beiden Hälften.



**Abb. 6:**  
Son-Clave in 2-3- und 3-2-Form

Da Timelines in westlicher Musik nicht vorkommen, wird ihre musikalische – und damit auch kulturelle – Relevanz von westlichen Hörer(inne)n meist missverstanden oder zumindest unterschätzt. Der Gebrauch der Clave ist damit ein Abgrenzungskriterium, das aktiv für die Unterscheidung zwischen (weißen) Außenstehenden und der Gemeinschaft der Eingeweihten (Latinos) eingesetzt werden kann. Eine typische Bemerkung, die bereits am Anfang dieses Beitrags zitiert wurde, wäre die, dass „ihr unsere Musik nie verstehen werdet“ (vgl. Washburne, 1999, S. 94–95). Diese herausragende Rolle der Clave für die Identität von Latinos kommt in der Redensart zum Ausdruck „La clave es la llave, la llave es la clave“ (Uribe, 1996, S. 34), d. h. „Die Clave ist der Schlüssel, der Schlüssel ist die Clave“, wenn man Latinos und ihre Musik verstehen will. Sowohl der handelnde Akteur, der Musiker, als auch der Rezipient, der Hörer bzw. die Hörerin, müssen fähig sein, die Clave zu spielen oder zu klatschen. Vor allem müssen sie auch dann in der Lage sein, die emisch korrekte Relation (2–3 oder 3–2) der Clave innerhalb eines Stücks eindeutig bestimmen zu können, wenn sie nicht hörbar realisiert wird. Die Musiker auf der Bühne schätzen es, wenn bei einem Salsa-Konzert ein kompetentes Publikum anwesend ist, das dies verlässlich kann (Washburne, 1999, S. 91–92).

Das Clave-Konzept hilft nicht nur bei der Herausbildung oder Bestärkung einer Latino-Identität, sondern kann eben sogar als aktives Mittel zum Testen der Zugehörigkeit eingesetzt werden. Der Ethnomusikologe und Posau-nist Chris Washburne hat bei seinen Studien im New Yorker Salsa-Milieu festgestellt (1999, S. 91–98), dass die Clave dadurch manchmal die Funktion einer „kulturellen Waffe“ (cultural weapon), wie er es nennt, annimmt.

„Clave can be used for both inclusive or exclusive purposes by identifying those who ‚have clave‘ and those who do not. Clave serves as the gate keeper or boundary marker between the insider and the outsider. Furthermore, emically it serves to differentiate between the various levels of competency achieved by insiders.“ (Washburne, 1999, S. 98)

Besonders was ein jüngeres Latino-Publikum angeht, kann ein Verständnis der Clave heute jedoch nicht mehr selbstverständlich vorausgesetzt werden. Washburne zitiert einen Salsa-Musiker, der während eines Konzerts in New York jüngeren Zuhörern wegen ihres mangelnden Verständnisses und ihrer zu geringen Ernsthaftigkeit in dieser Frage ins Gewissen redete: „This is your culture. This is where you come from. You need to respect it.“ (zitiert nach Washburne, 1999, S. 96). Auf der anderen Seite kommt der ideologische Aspekt dieser Haltung in der Aussage eines anderen Musikers zum Ausdruck, der wohl etwas überspitzt formulierte: „It [clave] is just some-



thing that Latinos invented to keep North Americans out of the music“ (zitiert nach Washburne, 1999, S. 95). In diesem Zusammenhang ist auch Washburnes Hinweis auf Clave als einen Gradmesser für Innovation und musikalischen Wandel interessant:

„Clave serves as a gauge within that tradition for distinguishing between music that is aligned with traditional performance practice and music that wanders from established custom by the incorporation of innovative elements. [...] Clave is what to listen for and what to comment on. In addition, clave serves as a means to explore and document musical change.“ (Washburne, 1999, S. 97)

Jegliche zu offensichtliche Abweichung vom althergebrachten, hoch geschätzten Konzept der Clave würde unter Traditionalisten den Ruf nach der „Clave-Polizei“, der „clave police“ (Washburne, 1999, S. 89), laut werden lassen – ein Begriff, der harsche Kritik vonseiten konservativer Meinungsführer bis hin zu vollkommener Ablehnung innerhalb der Gemeinschaft impliziert.

## 5 Folgen der Globalisierung

Abschließend soll nochmals auf den zuletzt erwähnten Aspekt von Innovation und Modernisierung und dabei auch auf die Konsequenzen der Globalisierung für die Herausbildung und das Zum-Ausdruck-Bringen von Identität eingegangen werden. Wie bereits beschrieben wurde, können Musik und Musikinstrumente und deren Gebrauch bestimmte Haltungen zu Tradition und Moderne ausdrücken. So können sie Innovation oder eine eher konservative Position verkörpern. John Kaemmer hat Bezug nehmend auf eine ältere Studie des ungarischen Komponisten und Musikforschers Zoltán Kodály darauf hingewiesen, dass Musik auch ein entscheidender Faktor bei der Kenntlichmachung sozialer Schichten sein kann:

„In such a situation [in einer stratifizierten Gesellschaft, G.G.] people try to raise their own self-esteem by symbolically relating themselves to the wealthier and more influential members of society. One way of doing this is by using the same music preferred by the wealthy.“ (Kaemmer, 1993, S. 178)

Dieser Mechanismus kann – insbesondere was die Entwicklung in der zweiten Hälfte des 19. und im 20. Jahrhundert betrifft – auf die Adaptierung westlicher Elemente in nicht-westlichen Gesellschaften extrapoliert werden, wo solche Modelle und Vorbilder oft bis heute einen hohen Grad an Attraktivität genießen und als modern und damit potenziell den eigenen, traditionellen Lösungen überlegen angesehen werden. Beachtliche Einflüsse auf viele afrikanische und asiatische Musikkulturen sind in folgenden Bereichen feststellbar (vgl. dazu Grupe, 2005):

- a) die Adaptierung fremder, speziell westlicher, Instrumente
- b) der Gebrauch von Notation

- c) Veränderungen in der Art und Weise, wie musikalisches Wissen erworben wird (Lernen durch Imitation gegenüber der Einführung formaler Ausbildung nach dem Vorbild westlicher Musikhochschulen)
- d) damit einhergehend oft ein Prozess der Entwicklung und/oder Standardisierung lokaler Musiktheorie (von implizitem Wissen zu deklarativer Formulierung)
- e) Übernahme stilistischer Elemente (Beispiele: Einführung westlicher Harmonik in nicht-westlicher Musik)
- f) Nutzung neuer Technologien wie Cassetten, CDs, Videos, DVDs, Internet (vgl. Wallis & Malm, 1984; Manuel, 1993)

Alle diese Innovationen lassen ihre Betreiber als modern und auf dem neuesten Stand der internationalen Entwicklung erscheinen. Allerdings kann dieses Image des Modernen und mit westlichen Standards Vertrauten in Konflikt geraten mit der Notwendigkeit oder Erwartung, eine ausdrücklich lokale Identität zu kreieren und zum Ausdruck zu bringen, mit der sich die Bevölkerung vor Ort auch identifizieren kann. Identität erfordert, wie gezeigt wurde, etwas Spezifisches, Eindeutiges, Unverwechselbares, das durch ein bloßes Kopieren fremder Vorbilder niemals (vollständig) ersetzbar ist. Im Bereich der Musik wird dies besonders deutlich, wenn man den Unterschied zwischen transnational verbreiteten und lokalen Musiken betrachtet. Man könnte hier von der Dialektik der Glokalisierung sprechen (vgl. Mitchell, 2003; Nicholson, 2005). Während nämlich transnationale musikalische Idiome wie US-Popmusik, Hip-Hop oder abendländische Kunstmusik durchaus gewisse, unterschiedlich große, Segmente der Bevölkerung in nicht-westlichen Ländern ansprechen, bedarf es eines gewissen Maßes an „Lokalkolorit“, um etwas Eigenständiges hervorzubringen. Nur dadurch, dass man sich auf Elemente einheimischer Traditionen stützt, kann man zu musikalischen Lösungen gelangen, die dazu geeignet sind, lokale Identität auszudrücken.

Ob es sich nun um sog. Cover Bands handelt, die sich bemühen, westliche Popmusik oder verwandte Stile so gut wie möglich nachzuspielen, oder um Fälle wie den chinesischen Pianisten Lang Lang, der mit seinen Interpretationen abendländischer Klassik große Erfolge feiert: Es gibt zahllose Beispiele für Musiker, die sich in den genannten Genres auf Augenhöhe mit ihren westlichen Kollegen befinden. Aber obwohl diese Leistungen eine enorme Selbstbestätigung darstellen, eignen sie sich nicht dazu, etwas wirklich Eigenes, Spezielles (Nettles „specialness“, s. o.) zu repräsentieren. Auch wenn man sich auf höchstem Niveau bewegt, orientiert man sich doch zwangsläufig an Maßstäben, die andere setzen, die aus einer anderen Kultur stammen. Andererseits wird die bloße Fortführung der eigenen Tradition vielfach als zu unattraktiv bewertet. Eine sehr interessante Lösung scheinen Genres zu sein, die zugleich auf westlichen wie auf örtlichen Modellen beruhen und auf diese Weise sowohl den notwendigen Anteil an Lokalkolorit als auch ein zeitgemäßes, modernes Image vermitteln können.

Ob solche Innovationen Zustimmung finden oder nicht, ist eine Frage, die innerhalb der jeweiligen Kultur zwischen den beteiligten Akteuren ausgehandelt wird, wo dann „traditionalistische“ und „modernistische“ Positionen aufeinandertreffen. In Indien ist die Einführung des tragbaren Harmoniums und der Geige in die dortige klassische Musik sowie der Gitarre in das *qawwālī*-Ensemble von manchen begrüßt und von anderen verdammt worden, während neugierige und experimentierfreudige Musiker einfach ausprobierten, ob und wie diese exotischen Klangwerkzeuge sich eventuell einsetzen und in die vorhandenen Instrumentierungen integrieren lassen könnten (vgl. Grupe, 2004 b).

Eines der beliebtesten Populärmusikgenres bei den Yoruba in Nigeria ist Jùjú (vgl. dazu Waterman, 1990), in dem viele Musikinstrumente verwendet werden, die auch bei westlichen Popgruppen zu finden sind, darunter elektrische Gitarren und Bässe, Schlagzeug und Keyboards. Daneben findet sich aber auch das musikalische Markenzeichen – oder Emblem – traditioneller Yoruba-Kultur: die *dùndún*-Sprechtrommeln, zu hören beispielsweise auf King Sunny Adés CD *Juju Music*. Entgegen der naheliegenden gegenteiligen Annahme sind diese Trommeln erst vor relativ kurzer Zeit in die Besetzung der Jùjú-Bands aufgenommen worden und markieren einen Prozess der Indigenisierung, der hier mit dem für afrikanische Populärmusiken schon lange üblichen Trend zur Modernisierung in Form der Verwendung von Verstärkern und westlichen Instrumenten Hand in Hand geht. Die Sprechtrommeln verkörpern in den modernen Jùjú-Ensembles nicht das Relikt einer altmodischen Tradition, sondern eher eine bewusste Hinwendung zur Yoruba-Kultur in einem bereits länger existierenden populären Genre. Dieses lokale Element ist für die Manifestation von Yoruba-Identität unabdingbar, zugleich signalisiert das Ensemble von seinem Gesamteindruck her einen modernen, urbanen Kontext.

Man kann diesen Prozess der Adaptierung und „Lokalisierung“ international verbreiteter westlicher Populärmusik generell als Strategie der Konstruktion von lokaler Bedeutung interpretieren. Die Musik kann so lokale Identität in einer Weise ausdrücken, wie es ein transnationales, unverändert importiertes Idiom nicht könnte. Dieser Prozess ist in sehr unterschiedlichen musikalischen Welten am Werk, natürlich auch innerhalb der westlichen Welt. Dies reicht von Hip-Hop, der z. B. in westafrikanischen Ländern durch die Verwendung einheimischer Sprachen und Themen an örtliche Bedürfnisse adaptiert wird, bis zur zeitgenössischen Jazz-Szene, in der lokale Stile eine immer größere Bedeutung zu erlangen scheinen (Nicholson, 2005). Der eigene Sound von skandinavischem Jazz ist ein häufig genanntes Indiz, aber man könnte genau so gut den Trend unter deutschen Jazzmusikern anführen, sich zunehmend auf „eigenes“ – in einem ethnisch-kulturellen Sinne – Material zu beziehen. Der deutsche Trompeter Till Brönner hat eine viel beachtete CD unter dem Namen *German Songs* herausgebracht und anstatt wie der US-Pianist Herbie Hancock sich in seinen „neuen Standards“ auf Stücke aus der angloamerikanischen Populärmusikgeschichte zu beziehen (s. seine CD *The New Standard*), interpretiert der

Kölner Pianist Frank Chastenier auf seiner CD *For You* u. a. Herbert Grönemeyers „Mensch“.

Die These vom Trend zu lokalen Inkarnationen dessen, was man als Jazz bezeichnet, ist von Stuart Nicholson (2005) in seiner passenderweise *Is Jazz Dead? (Or has it moved to a new address)* betitelten Studie vorgetragen worden und verweist auf die grundsätzliche Frage, ab welchem Punkt der Entwicklung eines Musikstils oder Genres die künstlerischen Kriterien – und damit auch das Publikum, welches diese Musik hört – sich in verschiedene Richtungen bewegen. Meiner Meinung nach kann es sehr erhellend sein, hier eine Parallele zwischen Musik und Sprache zu ziehen. Obwohl es in der Linguistik keine eindeutige Abgrenzung zwischen Sprache und Dialekt gibt, kann man doch die Möglichkeit gegenseitigen Verstehens als sinnvolles Kriterium heranziehen. Wenn zwei Sprachen strukturell zu weit voneinander entfernt sind, ist eine Verständigung unmöglich. Bei zwei Dialekten einer Sprache sollte dies dagegen grundsätzlich möglich sein. Angewandt auf musikalische Idiome würde dies bedeuten, dass eine Aufspaltung in verschiedene Richtungen mit jeweils eigenen Prinzipien zu erwarten ist, sobald sich Veränderungen innerhalb einer Musik ergeben, die aus der Sicht ihrer Fans und der beteiligten Musiker fundamental sind und die bisherige Basis in Frage stellen. Ein Beispiel aus dem Bereich Jazz wäre der Free Jazz der 1960er Jahre, der sich beträchtlich von damals allgemein anerkannten Grundsätzen einer jazzmäßigen Spielweise abzuheben begann. Ein anderes, mehr regional gebundenes Beispiel stellt der Latin Jazz dar, der deutlich anders als beispielsweise swingender Mainstream Jazz funktioniert. Damit ergeben sich auch hier Möglichkeiten, dezidierte, unterscheidbare Identitäten zu markieren. Mit dem Fuß auf „2“ und „4“ zu wippen, ist etwas völlig anderes als die Clave richtig zu klatschen.

Was Musik betrifft, scheint die Möglichkeit, die Identität von modernen, urbanen Menschen in einer globalisierten Welt auszudrücken, sehr stark von Populärmusikstilen abzuhängen, die offenbar besser geeignet sind, die erforderliche Fusion von Moderne und Lokalem zu verkörpern, als klassische Traditionen. Als Bruno Nettl Musikexperten im Iran über die dortige zeitgenössische Musikszene befragte, fand er heraus, dass

„Educated consultants declared that the [Persian, G. G.] classical music was particularly Persian, tied to the culture and the soil, while the popular music was there partly to show how Iranians could and did interact with other cultures, taking from them what they needed to become modern.“ (Nettl, 2005, S. 254)

Für ein breiteres Publikum haben klassische Musiken normalerweise wesentlich weniger Reiz als für örtliche Eliten oder Musikspezialisten. Wie bestimmte Arten von Musik in einer Gesellschaft bewertet werden, unterliegt selbstverständlich einem historischen Wandel. Verglichen mit der im 19. Jahrhundert dominierenden Rolle abendländischer Kunstmusik als Ausdruck von Nationalbewusstsein in westlichen Ländern geht Nettl (2005, 256) in den heutigen Gesellschaften von einer deutlichen Verschiebung des Interesses hin zu Populärmusikstilen aus. Tatsächlich scheint dieser Be-

reich weltweit der mit Abstand dynamischste und produktivste im Hinblick auf transnationale und kulturübergreifende Projekte und Begegnungen zu sein. Aus heutiger Sicht ist eine weltweite Homogenisierung der Musik, ein „cultural grey-out“ der Musiken der Welt, das von manchen Musikforschern früher befürchtet worden war, nicht feststellbar (vgl. auch Grupe, 2007).

## 6 Fazit

Nach Bruno Nettl scheint Ethnizität die Funktion zu haben

„of allowing a group of people to erect boundaries of language, custom, art. [...] If music expresses personal or group identity, it plays a role in negotiating relationships between unequals, as a way for a dominant group to reinforce its hegemony, or for a subordinate population to fight back at some level.“ (Nettl, 2005, S. 256).

Das Sichtbarmachen von Gruppenidentität durch Musik bedeutet immer zugleich eine Einbeziehung der Insider und eine Abgrenzung von Anderen bis hin zum Gebrauch von Musik als einem Testwerkzeug für die Gruppenzugehörigkeit. Wie in westlichen Ländern werden einheimische klassische Musiken, die wie bei uns ihre Wurzeln oft in alten Hoftraditionen haben, mitunter als überholt und ungeeignet angesehen, sich damit als moderne Person darstellen zu können. Diese Musiktraditionen spielen deswegen heute in den betreffenden Ländern Afrikas und Asiens teilweise nur noch eine untergeordnete Rolle, während das städtische Publikum sich primär an populären Musikstilen aus dem In- oder Ausland orientiert. Nicht jede Musik dient der Unterhaltung, auch nicht rituellen oder Repräsentationszwecken, aber das Hervor- und Zum-Ausdruck-Bringen von Identität auf verschiedenen Ebenen dürfte eine – wenn nicht die – zentrale Funktion von Musik in jedwedem kulturellen oder historischen Kontext sein und wäre damit eine der wenigen Universalien in der Musik<sup>10</sup>.

## Danksagung

Dieser Beitrag beruht auf einem Vortrag bei der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie in Gießen am 14. September 2007 unter dem Titel „Emblems – Markers – Belonging: an ethnomusicological perspective on music and identity“. Ich danke Claudia Bullerjahn und Andreas Lehmann für die Einladung, bei dieser Konferenz eine der Key Note Lectures zu halten, sowie den anonymen Gutachtern dieses Beitrags für ihre nützlichen Hinweise im Rahmen des Peer Review-Verfahrens.

---

<sup>10</sup> Neben biologischen Grundlagen, dem Vorhandensein struktureller Bausteine und möglicherweise einigen anderen, so Nettl (2005, S. 44–49).

## Literatur

- Brenner, H. (1992). *Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945*. Graz: Weishaupt.
- Charry, E. (2000). *Mande Music. Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press.
- Grupe, G. (2004 a). *Die Kunst des mbira-Spiels (The Art of Mbira Playing). Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe*. Tutzing: Schneider.
- Grupe, G. (2004 b). „Frequently Asked Questions“ an einen Musikethnologen: Zu einigen Mythen über außereuropäische Musik. In C. Bullerjahn & W. Löffler (Hrsg.), *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen* (S. 95–123). Hildesheim: Olms.
- Grupe, G. (2005). „Our way or their way?“ Applying Western Methods of Learning and Teaching to Non-Western Musics. *Musicologica Austriaca*, 24, 27–38.
- Grupe, G. (2007). „Cultural Grey-Out“ oder „Many Diverse Musics“? Musikkulturen der Welt in Zeiten der Globalisierung. In C. Utz (Hrsg.), *Musik und Globalisierung. Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz* (S. 11–26). Saarbrücken: Pfau.
- Hall, S. (1994). Die Frage der kulturellen Identität. In S. Hall (Hrsg.), *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2* (S. 180–222). Hamburg: Argument.
- Hall, S. (2004). Wer braucht „Identität“? In S. Hall (Hrsg.), *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4* (S. 167–187). Hamburg: Argument.
- Hargreaves, D., Miell, D. & MacDonald, R. (2002). What are musical identities, and why are they important? In R. MacDonald, D. Hargreaves & D. Miell (Eds.), *Musical Identities* (pp. 1–20). Oxford: Oxford University Press.
- Hitzler, R. & Honer, A. (1994). Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung. In U. Beck & E. Beck-Gernsheim (Hrsg.), *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften* (S. 307–315). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kaemmer, J. (1993). *Music in Human Life. Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press.
- Keupp, H., Abbe, T., Gmür, W., Höfer, R., Mitzscherlich, B., Kraus, W. & Sraus, F. (2002). *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek: Rowohlt.
- Kimminich, E. (2003). Macht und Entmachtung der Zeichen. Einführende Betrachtungen über Individuum, Gesellschaft und Kultur. In E. Kimminich (Hrsg.), *Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen* (S. 8–42). Frankfurt am Main: Lang.
- Kubik, G. (1984). Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung. In *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, 11, 57–102.
- Laade, W. (1991). Liner Notes zur CD *Music of Man Archive: Zimbabwe. The Ndebele People* (Jecklin-Disco JD 654-2).
- Lévi-Strauss, C. (1968). *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MacDonald, R., Hargreaves, D. & Miell, D. (Eds.) (2002). *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press.
- Manuel, P. (1993). *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press.
- Merriam, A.P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston/Illinois: Northwestern University Press.
- Merriam, A.P. (1977). Definitions of „Comparative Musicology“ and „Ethnomusicology“: An Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology*, 21 (2), 189–204.

- Mitchell, T. (2003). „Doin’ Damage in my Native Language“: „Glocal“ Hip-Hop. *Bulgarian Musicology*, 27 (4), 110–123.
- Müller, R. (2007). Zur Rolle der Musik in neueren Identitätskonzepten. In C. Spahn (Hrsg.), *Musik und Identität. Tagungsband zur Internationalen Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie an der Justus-Liebig-Universität Gießen vom 14. bis 16. September 2007* (S. 79–80). Freiburg: Burger.
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Neubauer, E. & Doubleday, V.: Islamic religious music. In *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52787 (Stand 27.08.08)
- Nicholson, S. (2005). *Is Jazz Dead? (Or has it moved to a new address)*. New York: Routledge Taylor & Francis.
- Polak, R. (2004). *Festmusik als Arbeit, Trommeln als Beruf. Jenbe-Spieler in einer westafrikanischen Großstadt*. Berlin: Reimer.
- Qureshi, R.: India. VI. Religious Musics, 2. Muslim. In *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43272pg13 (Stand 27.08.08).
- Sadie, S. (Ed.) (1984). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan.
- Uribe, E. (1996). *The Essence of Afro-Cuban Percussion & Drum Set*. Miami: Warner Bros.
- Wallis, R. & Malm, K. (1984). *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. New York: Pendragon Press; London: Constable.
- Washburne, C. (1999). *Salsa in New York: A Musical Ethnography*. Ph.D. Columbia University New York.
- Waterman, C. (1990). *Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Waterman, C. (1991). The Uneven Development of Africanist Ethnomusicology: Three Issues and a Critique. In B. Nettl & P.V. Bohlman (Eds.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology* (pp. 169–186). Chicago: University of Chicago Press.

## Tonträger

- Adé, King Sunny & His African Beats (1982). *Juju Music*. CD Island/Ariola 254 770 CID 9712
- Black-I-Tes, The (o. J.). *Mabweadziva*. MC RTP L4RTL2P 22
- Brönnner, Till (1996). *German Songs*. CD Minor Music MM 801057
- Chastenier, Frank (2004). *For You*. CD Universal 06024 9814976
- Chiweshe, Stella (o. J.). *Chisi*. CD Piranha pir 27
- Hancock, Herbie (1996). *The New Standard*. CD Polygram/Verve 527 715-2
- V.A. (1991). *Music of Man Archive: Zimbabwe. The Ndebele People*. CD Jecklin-Disco JD 654-2