

# III Musikalische Identität zwischen Lokalität und Globalität

*Raimund Vogels (Hannover) und Ralf Martin Jäger (Münster)*

## Einführung

Identitäten sind keine stabilen oder essentiellen Größen. Sie werden situativ zwischen *choice* und *constraint*, d. h. auf Grundlage eines Pools potentiell identitätsbildender Faktoren und im Rahmen möglicher beschränkender Konditionen ausgehandelt. Damit stellen sie ein flexibles und relationales Phänomen dar, das kontinuierlichen Konstruktions- und Wandlungsprozessen unterliegt. Auch musikalische Identitäten lassen sich demnach nicht als fixe Entitäten fassen. Sie werden immer wieder neu in der Produktion und Rezeption von Musik und in Diskursen über Musik konstituiert. Die Art, der Umfang und die Variationsbreite der dafür in Frage kommenden Musikformen differieren dabei je nach eigener kultureller und geographischer Verortung. Insgesamt hat sich der Pool an verfügbarer Musik im Laufe des vergangenen Jahrhunderts jedoch extrem erweitert. Als Konsequenz der auch auf musikalischer Ebene zunehmenden Globalisierung ist es heute nicht nur im euro-amerikanischen Raum möglich, sich mit einer Vielfalt von Musik aus zurückliegenden Epochen und/oder geographisch entfernten Gebieten zu befassen. Dadurch finden auch die Prozesse musikalischer Identitätenbildung verstärkt in einem sich immer weiter öffnenden Spannungsfeld zwischen Lokalität und Globalität, Gegenwart und Vergangenheit statt. Aufgrund dieser Situation ergibt sich für die Musikwissenschaft mehr denn je die Notwendigkeit, sich im Rahmen von Forschungen zu Fragen musikalischer Identität nicht auf lokal produzierte Klangformen zu beschränken. Vielmehr gilt es, das gesamte lokal relevante musikalische Feld in seiner Einbettung in translokale/transnationale Strömungen zu berücksichtigen.

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 Fremdefinition 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 sogenannten *ethnic marker*, 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.

So lässt sich die Abhängigkeit musikalischer Bedeutung von sozialen Bedingungen 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 zog. 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 aufrecht zu erhalten. Sie veränderten 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 Anforderung angepasst, in einen vierstimmigen Satz gepresst, die Texte standardisiert und die Gestaltvarianten durch eine verbindliche Melodielinie ersetzt.

Die Verwendung der Aufnahmetechnik, die im Jahre 1877 mit dem Edison-Phonographen 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 Normalfall zum Sonderfall veränderte. Die daraus resultierende Trennung von Hörer und Musiker verfestigte die Tonaufnahme zur Norm, an der sich der Hörer in seiner Erwartung orientiert. Als Folge war die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts 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 1980er 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 die Beherrschung 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 Adornos Sorge um kulturelle Homogenisierung als unbegründet erweist.

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. Die weltweite Kulturwirtschaft kann eher als eine Ökonomie der kulturellen Differenzen gesehen werden denn als eine der kulturellen Homogenität. 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.

*Timothy Rice (Los Angeles, CA)*

## Reflections on Musical Identity from the Perspective of Subject-centered Musical Ethnography

In 2003, I published in the journal *Ethnomusicology* an article that contains an analytic framework or ›model for‹ what I call ›subject-centered musical ethnography‹<sup>1</sup>. My goal for this model was to help researchers think about and understand ›musical experience‹. My interest in focusing on the subject of musical experience was motivated by a sense that the complexity of modern life challenges ethnomusicologists' traditional emphases on (1) shared cultures operating within bounded social spaces and (2) analytic dichotomies such as ›emic and etic‹ and ›insider and outsider‹.

In proposing an analytic framework for thinking about individual musical experience, my goals were broad. I hoped the model could be applied to every kind of musical experience from microscopic, short-term assessments of formal, physical, and auditory structure to questions of music's referential meanings to music-mediated experiences of social solidarity and intimacy, to peak aesthetic and spiritual experiences. Within this wide range of potential musical experiences lie the experiences of musical identity. So my goal in this paper is to apply my model for subject-centered musical ethnography to some of the questions and issues associated with the concept and experience of musical identity.

My paper is divided into five parts: (1) reflections on why the notion of musical identity is so engaging to current musicology; (2) a review of the basic structure of my model for subject-centered musical ethnography; (3) some reflections on the concept of musical iden-

1 Timothy Rice, ›Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography‹, in: *Ethnomusicology* 47 (2003), p. 151–179.