

Globalisierung

Unter Globalisierung wird die zunehmende globale Vernetzung von Menschen und Kulturen verstanden. So spricht etwa John Tomlinson (1999) von „complex connectivity“ und „interconnectedness“ und David Harvey (1989) von „time-space compression“, also der Schrumpfung von Raum und Zeit. Als Faktoren werden der internationale Kapital- und Warenhandel, Kommunikationstechnologien, Medien, Tourismus und Migration sowie politische Bündnisse und Vereinigungen (wie etwa EU, Uno, Asean) aber auch international agierende Nichtregierungsorganisationen angesehen. Solcherlei weiträumige Verflechtung ist kein neues Phänomen: Einige Forscher setzen den Beginn der Globalisierung mit den multi-ethnischen Imperien der Antike oder der Seidenstraße an. Andere gehen von einer Verknüpfung zwischen der Globalisierung und der Moderne aus. Dabei lassen sich in etwa drei Hauptphasen unterscheiden. Die erste Phase beinhaltet das Zeitalter der Entdeckungen und das Kolonialzeitalter, die zweite ist von der Dekolonisation geprägt und die dritte, die noch anhält, vom Ende des kalten Krieges, der Entwicklung des Internets und der Liberalisierung des Welthandels.

Der Einfluss der Globalisierung auf kulturelle Entwicklungen ist mannigfaltig, komplex und häufig umstritten. So wird die Globalisierung oft unter dem Schlagwort der ‚Verwestlichung‘ mit der Homogenisierung der Kultur gleichgesetzt. So haben sich etwa westliche Architektur, Kleidung, fast food, Kinofilme, Fernsehserien und Popmusik, und auch zum Teil Wertvorstellungen an vielen Orten weitgehend durchgesetzt. Allerdings wird bei der Homogenisierungsthese übersehen, dass auch westliche Gesellschaften umgekehrt aufgrund fremder Einflüsse Veränderungen durchmachen. Zudem werden den gleichen Konsum- oder Kulturgütern in unterschiedlichen kulturellen Kontexten oft verschiedene Bedeutungen zugesprochen. Weiterhin ist häufig zu beobachten, dass sich die Menschen unter dem Eindruck der Globalisierung auf lokale Besonderheiten zurückbesinnen: Die Globalisierung wird somit paradoxerweise zu einem Antrieb der Lokalisierung. Diese gegenseitige Durchdringung von globalen Homogenisierungs- und lokalen Heterogenisierungsprozessen wird nach Roland Robertson (1995) auch als „Glokalisierung“ („glocalization“) bezeichnet. Zudem sollte der Begriff Globalisierung nicht auf das Wechselverhältnis zwischen dem Westen und dem Rest der Welt verengt werden, gibt es schließlich auch Globalisierungsprozesse, an denen der Westen unbeteiligt ist. Insgesamt kann man davon ausgehen, dass die unterschiedlichen Kulturen sich einerseits mehr und mehr aneinander angleichen, dass aber umgekehrt die kulturelle Vielfalt *innerhalb* einer jeden Kultur, insbesondere in den Metropolen, zunimmt (vgl. Pieterse 2004, 52).

Auch im Bereich der Musik ist der Einfluss der Globalisierung vielfältig und zwiespältig. Ebenso gilt hier, dass der Kulturaustausch in beide Richtungen, wenn auch nicht immer streng symmetrisch, stattfinden kann, und dass der Westen daran keinen direkten Anteil zu haben braucht.

Obwohl es in der europäischen Musikkultur spätestens seit dem 17. Jahrhundert Anzeichen für den musikalischen ‚Exotismus‘, also die Evokation fremder Musik, gibt, scheint sich erst zu Ende des 18. Jahrhunderts, mit dem Aufkommen des *alla turca*-Stil und des *style hongrois* ein Code zu entwickeln, der die exotische Musik vom ‚Normalstil‘ unterscheidet. Besonders in der Oper des 19. Jahrhunderts war der Exotismus, beziehungsweise, spezifischer, der ‚Orientalismus‘, populär, um fremde Kulturen darzustellen. Dabei ging es den Komponisten aber selten um musikethnologische Genauigkeit: Die für die Illustration einer bestimmten Region gewählten Stilmerkmale dienten meist mehr zur Unterscheidung vom Normalstil als zur getreuen Imitation der indigenen Musik der jeweiligen Region.

Der ebenfalls im 19. Jahrhundert, insbesondere nach der Jahrhundertmitte, verstärkt einsetzende musikalische Nationalismus kann ebenso als eine Reaktion auf die Globalisierung verstanden

werden. Ging man bis dato von einem zumindest Europa-weit geltenden Universalstil aus, dem etwaige Exotismen und Lokalkolorit untergeordnet waren, so wird nun vielerorts die Forderung nach differenzierten Nationalstilen erhoben, die sich häufig auf die lokale Volksmusik berufen (deren Wiedergabe aber oft nicht weniger stilisiert ist als die ‚fremder Völker‘). Für die Globalisierungsdebatte ist hierbei vor allem der Konflikt zwischen universellem Anspruch einerseits und dem Insistieren auf Differenz andererseits von Belang.

Im Zuge der Kolonisierung und Missionierung setzte etwa zur gleichen Zeit, gegen Ende des späten 18. und während des 19. Jahrhunderts (in Südamerika noch früher), umgekehrt der globale Vormarsch der europäischen Musik ein (s. Nettle 1985). Dabei muss aber zwischen verschiedenen Gattungen, Funktionen und Institutionen unterschieden werden. So wurden etwa Formen funktionaler Musik wie sakraler Chorgesang und Militärmusik in vielen Regionen heimisch, in denen sich europäisch geprägte autonome Musik, nie ganz einbürgern konnte. Dabei bildeten sich häufig sehr schnell hybride Formen (vgl. Agawu 2003, 117-50).

Eine wesentliche Bedeutung für die Errichtung eines Musiklebens nach westlichem Vorbild kommt Institutionen wie Konservatorien und Orchestern zu. Zu den ersten Konservatorien außerhalb Europas zählen Morelia (Mexiko, 1743), Rio de Janeiro (1847), Boston (1853), Mexiko-Stadt (1866), Kyoto (1880), Havanna (1885), Buenos Aires (1893), Melbourne (1895), Stellenbosch (Südafrika, 1905), Shanghai (1927) und Bagdad (1936). An anderen Orten wurde das westliche Modell des Konservatoriums übernommen aber auf traditionelle Musik angewendet. In vielen Regionen, etwa Südostasien und Teilen Südamerikas, hat die klassische Musik europäischen Ursprungs heute weitere Verbreitung als in Europa und Nordamerika.

Um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert erlangt der musikalische Exotismus in der westlichen Kunstmusik eine neue Qualität. Ein Grund hierfür ist, dass während des Höhepunkts der Kolonialzeit das Bewusstsein, wenn auch nicht unbedingt der Respekt, für fremde Länder und Regionen geschärft war. Gleichzeitig lieferte die aufkommende vergleichende Musikwissenschaft (die spätere Musikethnologie) neue Erkenntnisse, die im Verlauf des 20. Jahrhunderts zunehmend durch Klangaufnahmen ergänzt wurden. Zur gleichen Zeit nahm die Unzufriedenheit mit dem traditionellen System der harmonischen Tonalität zu. War man bis dahin davon ausgegangen, dass die Musik fremder Kulturen einem frühen, ‚primitiven‘ Stadium der westlichen entspricht, erschien sie nun als eine genuine Alternative und der Universal-Anspruch der westlichen Kunstmusik wurde mehr und mehr infrage gestellt.

Ein Schlüsselereignis in diesem Zusammenhang stellt die Pariser Weltausstellung von 1889 dar, auf der mannigfaltige ‚exotische‘ Musikdarbietungen präsentiert wurden. Hier lernte u. a. Claude Debussy den Gamelan kennen, was einen nachdrücklichen Einfluss auf seine eigenen Kompositionen ausübte. Der Unterschied zum weitgehend oberflächlichen Lokalkolorit des 19. Jahrhunderts besteht darin, dass Debussys Bezugnahme auf außereuropäische Musik nicht mehr notwendigerweise illustrativ zu verstehen ist. Zudem handelt es sich nicht nur um vereinzelte Effekte, die in eine vertraute Tonsprache integriert werden, sondern um eine Erneuerung der Kompositionstechnik an sich. Andere Komponisten begaben sich auf lange Reisen, auf denen sie traditionelle Musik oft detailliert studierten und versuchten sie mit westlichen Mitteln wiederzugeben. So war der französische Komponist Maurice Delage von der Musik Indiens tief beeindruckt, und der Kanadier Colin McPhee verbrachte mehrere Jahre auf Bali, wo er zu einem der führenden westlichen Experten des Gamelan wurde. Der Einfluss dieser Komponisten sollte nicht unterschätzt werden: Delage war unter anderem mit Stravinsky befreundet und McPhee eröffnete seinem Freund Benjamin Britten die Musik Balis, die dieser in vielen seiner Werke heraufbeschwor.

Weitgehend unabhängig von europäischen Entwicklungen entdeckten auch amerikanische Komponisten, vor allem in Kalifornien, die Musik verschiedener Kulturen (Nicholls 1996). Als Pioniere wirkten hier Charles Seeger, Henry Cowell und Lou Harrison, die oft von Anfang an die europäische Kunstmusik als eine von vielen Musiksprachen kennenlernten.

Nach dem zweiten Weltkrieg erreichte das Interesse an außereuropäischer Musik unter westlichen Komponisten auf beiden Seiten des Atlantiks einen neuen Höhepunkt. Hierbei muss systematisch zwischen verschiedenen Formen der Anleihe, des Zitats oder der Allusion unterschieden werden (vgl. Heile 2004). So waren manche Komponisten, wie etwa John Cage und Helmut Lachenmann, stark von fernöstlichem Gedankengut beeinflusst, ohne sich notwendigerweise mit der Musik der jeweiligen Region substanziell auseinandergesetzt zu haben. Olivier Messiaen war dagegen von theoretischen Konzepten der indischen Musik, wie beispielsweise dem rhythmisch-metrischen System der Talas, inspiriert. Ging es bei diesen Beispielen primär um fernöstliches Gedankengut, so war Messiaens Schüler Pierre Boulez von der Klangwelt bestimmter Arten von außereuropäischer Musik fasziniert, versuchte aber, diese mit den ihm eigenen Mitteln hervorzurufen. Direkte Zitate und Transkriptionen außereuropäischer Musik finden sich etwa im Werk des schon erwähnten McPhee (*Balinese Ceremonial Music* für zwei Klaviere, 1934), aber auch, mit kritischer Absicht, bei Mauricio Kagel (*Exotica* für außereuropäische Instrumente, 1972). Die (westlich orientierte) Komposition mit außereuropäischen Instrumenten stellt eine weitere Form der Bezugnahme dar, lassen sich solche Instrumente doch aufgrund ihrer Stimmung und des Klangcharakters zumeist nicht ohne weiteres in überkommene Kompositionsweisen eingliedern. Hier leisteten die bereits erwähnten Cowell und Harrison Pionierarbeit, wobei Kagels *Exotica* eine besonders überspitzte Form darstellt.

Besonders im deutschsprachigen Raum kommt der Debatte um das Konzept der „Weltmusik“, die von Karlheinz Stockhausen ausgelöst wurde, eine besondere Bedeutung zu (s. Heile 2009). Obwohl der Begriff selbst auf Georg Capellen und damit die Anfangszeit der vergleichenden Musikwissenschaft zurückgeht, stellt Stockhausens (1971, 75) Idee, „nicht meine Musik zu komponieren, sondern eine Musik der ganzen Erde, aller Länder und Rassen“, mithin der Anspruch einer „höheren Einheit“ und „Universalität“, wie Stockhausen ihn weiterhin anmeldet, eine neue Qualität dar. Signifikant ist hierbei nicht zuletzt der Widerspruch, den Stockhausen mit seinem Konzept ausgelöst hat, erscheint hier doch zum ersten Mal eine dezidiert post-koloniale Position. Vielen Beobachtern drängte sich der Eindruck auf, Stockhausen beschreibe nicht nur einen allgemeinen kulturellen Prozess (der zudem positiv wie auch negativ gedeutet werden kann), sondern maße sich darüber hinaus an, in seiner eigenen Musik selbst die heraufbeschworene Synthese verschiedener Musikkulturen vollziehen zu wollen. So distanzieren sich Komponisten-Kollegen wie Dieter Schnebel und Luigi Nono eindeutig, Boulez eher implizit, von Stockhausens Projekt. Auch unter Kritikern und Musikwissenschaftlern macht sich die Kritik am musikalischen Exotismus bemerkbar. So argumentierte etwa Ramón Pelinski (1972), dass der musikalische Exotismus der Legitimation des Kolonialismus diene.

Die Diskussion tendierte zuweilen zur Polarisierung: Einerseits kann es kaum als progressiv gelten, die kulturelle Vielfalt der Welt komplett zu ignorieren und am unaufhaltsamen Fortschritt des Materials einer allein auf sich selbst bezogenen westlichen Avantgarde weiterzuarbeiten; andererseits war jede Anleihe von außereuropäischen Quellen dem Verdacht der imperialistischen Ausbeutung ausgesetzt. Nur wenige Kommentatoren, wie Hans Oesch (1984), der die außereuropäische Musik als eine „fruchtbar mißverständene Innovationsquelle“ der neuen Musik betrachtete, sahen die Möglichkeit eines Mittelweges.

Einige Komponisten versuchten in ähnlicher Weise mit ihrer Bezugnahme auf außereuropäische Musik die realen ökonomischen und politischen Machtverhältnisse, die so oft durch scheinbar neutrale Begriffe wie „Synthese“, „Integration“ und „Kulturaustausch“ verschleiert wurden, mit zu reflektieren. So kann man etwa manche Werke von Mauricio Kagel sowohl als Auseinandersetzungen mit der Musik fremder Kulturen also auch als Reflexionen auf das komplexe Verhältnis zwischen dem post-kolonialen Westen und dem Rest der Welt deuten. Andere Komponisten, wie Erik Bergman oder Henri Pousseur haben sich zumindest bemüht, mit fremdem Material respektvoll umzugehen und eine offene Stilpolyphonie zu kreieren, in der auch der (vermeintliche) Personalstil genuinen Veränderungen unterworfen ist und dem nicht mehr das fremde Material von vorneherein untergeordnet ist oder einverleibt wird.

Zur selben Zeit setzte sich auch die amerikanische Tradition der Komposition mit Musik nicht-westlichen Ursprungs fort: Zu nennen wären hier etwa Steve Reich, der u.a. die Musik Westafrikas und jüdische Musik erlernte, wozu er auch in Ghana und Israel studierte. Die wie Reich der Minimal Music zuzurechnenden La Monte Young und Terry Riley studierten viele Jahre bei Pandit Pran Nath nordindische Vokalmusik und avancierten sogar zu Dozenten.

Für die weitere Entwicklung noch entscheidender war das Auftreten von Komponisten aus anderen Kontinenten auf der internationalen Bühne. Waren bis dahin die Beziehungen zwischen Zentrum und Peripherie, dem Selbst und dem Anderen, dem Eigenen und dem Fremden scheinbar klar und die Richtung des Kulturaustauschs weitgehend vorgegeben, so entfaltete die Globalisierung nun eine neue geografisch-kulturelle Dynamik. Schon während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts traten Komponisten vor allem aus den Americas, wie etwa Alberto Ginastera und Juan Carlos Paz (Argentinien), Heitor Villa-Lobos (Brasilien) sowie Silvestre Revueltas und Carlos Chávez (Mexiko), hervor. Jedoch unterschied sich die Spannweite von Paz' an der kosmopolitischen Moderne orientierten Position bis zum neoklassizistisch inspirierten folkloristischen Nationalismus der anderen genannten Komponisten nicht wesentlich von den damals in Europa und Nordamerika geltenden Parametern (wobei allenfalls Chávez' Interesse an der präkolumbischen Kultur Mexikos hervorsteht). Spätestens ab der Mitte des Jahrhunderts, mit dem Auftreten einer neuen Komponisten-Generation in vielen Teilen der Welt, wie etwa in Japan (Toshiro Mayuzumi, Toru Takemitsu), änderte sich dies nachhaltig. Entscheidend für die Entwicklung einer globalisierten Musikkultur war zudem die Tätigkeit von Migranten, die oft als Vermittler zwischen verschiedenen Kulturen wirkten, darunter Chou Wen-chung (China, USA), Toshi Ichihyanagi (Japan, USA), Isang Yun (Südkorea, Deutschland), Akin Euba (Ghana, Deutschland, Großbritannien, USA), Toshio Hosokawa (Japan, Deutschland), Kevin Volans (Südafrika, Nordirland), Tan Dun (China, USA) und Younghi Pagh-Paan (Südkorea, Deutschland).

In den 1990er Jahren erreichte das Konzept des „interkulturellen Komponierens“ (*intercultural composition*) einen Höhepunkt (vgl. Kimberlin / Euba 1995). Dabei stehen aber nach wie vor die Idee der Fusion oder Integration im Vordergrund; dies wird oft auch symbolisch als Möglichkeit einer Versöhnung betrachtet. Nur wenige Komponisten nehmen die Unvereinbarkeit verschiedener Musikkulturen, und damit auch die Unmöglichkeit der Vereinnahmung, als produktives Moment wahr. Weiterhin geht es in der Praxis meist um einen Dialog zwischen der westlichen Musik und der Musikkultur einer anderen Weltregion. An der Privilegiertheit des Westens hat sich also wenig geändert. Zwar ist das nach wie vor herrschende Ungleichgewicht aufgrund der finanziellen, institutionellen und politischen Machtverhältnisse nicht verwunderlich, doch ist es nicht unumstößlich: so erfreut sich etwa die mit dem indischen Bollywood-Film verbundene *filmi*-Musik in weiten Teilen der Welt, wie etwa in Westafrika, großer Beliebtheit.

Der geografisch-kulturelle Status der neuen Musik zu Anfang des 21. Jahrhunderts lässt sich am besten mit einem Begriff, der sowohl in der Philosophie von Gilles Deleuze wie auch in der Kulturanthropologie verbreitet ist, als „deterritorialisier“ bezeichnen. Angesichts ihrer globalen Verbreitung kann sie nicht mehr als westlich bezeichnet werden, ohne dass dadurch Komponisten aus anderen Weltregionen deklassiert würden. Diese Ansichtweise entspricht auch dem Stand der Theoriedebatte, nach dem die Moderne nicht als genuin westlich anzusehen ist, sondern der kulturell eigenständige, alternative Ausprägungen der Moderne vorsieht (vgl. Gaonkar, 2001). Genauso ist davon auszugehen, dass unterschiedliche geographisch-kulturelle Ausprägungen der neuen Musik koexistieren können, ohne dass eine einen Vorrang für sich beanspruchen könnte. Zwar wäre es voreilig davon auszugehen, dass das Gefälle zwischen Zentren und Peripherien insgesamt der Vergangenheit angehört, doch ist die Dynamik komplizierter und die Vorstellung einer Universalkultur obsolet geworden. Wie für die globalisierte Welt als Ganzes gilt aber, dass eine verstärkte lokale Differenzierung der Musikkultur auf Kosten einer geringeren internationalen Vielfalt geht. Mit anderen Worten: Die neue Musik ist weltweit an die urbanen Zentren und an kulturelle Eliten gebunden, die sich mitunter voneinander weniger unterscheiden als von ihren direkten Nachbarn.

Dies bedeutet auch, dass Vorstellungen von ‚Reinheit‘ und ‚Authentizität‘ problematisch geworden sind. Musik war und ist immer verschiedenen Einflüssen ausgesetzt, wozu auch der Kulturaustausch gehört. Die Entstehung hybrider Formen ist die Norm, nicht die Ausnahme. Die neue Musik kann auf globaler Ebene nur als pluralistischer Begriff Bestand haben.

Literatur

Agawu, Kofi V.: *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*, London 2003.

Ausländer, Peter / Fritsch, Johannes (Hrsg.): *Weltmusik*, Köln 1981.

Bellman, Jonathan (Hrsg.): *The Exotic in Western Music*, Boston 1998.

Born, Georgina / Hesmondhalgh, David (Hrsg.): *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley 2000.

Feld, Steven: *Pygmy POP. A genealogy of schizophonic mimesis*, in: *Yearbook for Traditional Music*, 28 (1996), 1-35.

Gaonkar, Dilip Parameshwar (Hrsg.), *Alternative Modernities*, Durham, 2001.

Gradenwitz, Peter: *Musik zwischen Orient und Okzident. Eine Kulturgeschichte der Wechselbeziehungen*, Wilhelmshaven 1977.

Han, Byung-Chul: *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, Berlin 2005.

Harvey, David: *The Condition of Post-Modernity. An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, 1989.

Heile, Björn: „*Transcending Quotatio*“. *Cross-Cultural Musical Representation in Mauricio Kagel's Die Stücke der Windrose für Salonorchester*, in: *Music Analysis*, 23/1 (2004): 57-85.

—: *Weltmusik and the globalization of new music*, in: *The Modernist Legacy. Essays on New Music*, hrsg. v. Björn Heile, Farnham 2009, 101-121.

Kimberlin, Cynthia Tse / Euba, Akin: *Intercultural Music*, Bd. 1, Bayreuth 1995.

Locke, Ralph: *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge 2011.

Nicholls, David: *Transethnicism and the American Experimental Tradition*, in: *The Musical Quarterly*, 80/4 (1996), 569-94.

Pelinski, Ramón: *Orientalisches Kolorit in der Musik*, in: *Weltkulturen und moderne Kunst*, hrsg. v. Siegfried Wichmann, München 1972, 152f.

- Pieterse, Jan Nederveen: *Globalization and Culture. Global Mélange*, Lanham 2004.
- Reichardt, Ulfried: *Globalisierung. Literaturen und Kulturen des Globalen*, Berlin 2010.
- Robertson, Roland: *Glocalization. Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*, in: *Global Modernities*, hrsg. v. Mike Featherstone, Scott Lash und Roland Robertson, London 1995, 25-44.
- Scherzinger, Martin: *'Art' Music in a Cross-cultural Context. The Case of Africa*, in: *The Cambridge History of Twentieth-century Music*, hrsg. v. Nicholas Cook und Anthony Pople, Cambridge 2004.
- Stockhausen, Karlheinz: *Telemusik*, in: *Texte zur Musik*, Band 3, 1963-70, Köln 1971, 75-78.
- : *Weltmusik*, in: *Texte zur Musik*, Band 4, 1970-77, Köln 1978, 468-476.
- Taylor, Timothy D.: *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, Durham 2007.
- Tomlinson, John: *Globalization and Culture*, Cambridge, 1999.
- Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität*, Stuttgart 2002.