

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2010)
Heft: 112

Artikel: Weltmusik 2.0 : musikalische Positionen zwischen Spass- und Protestkultur
Autor: Burkhalter, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927647>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

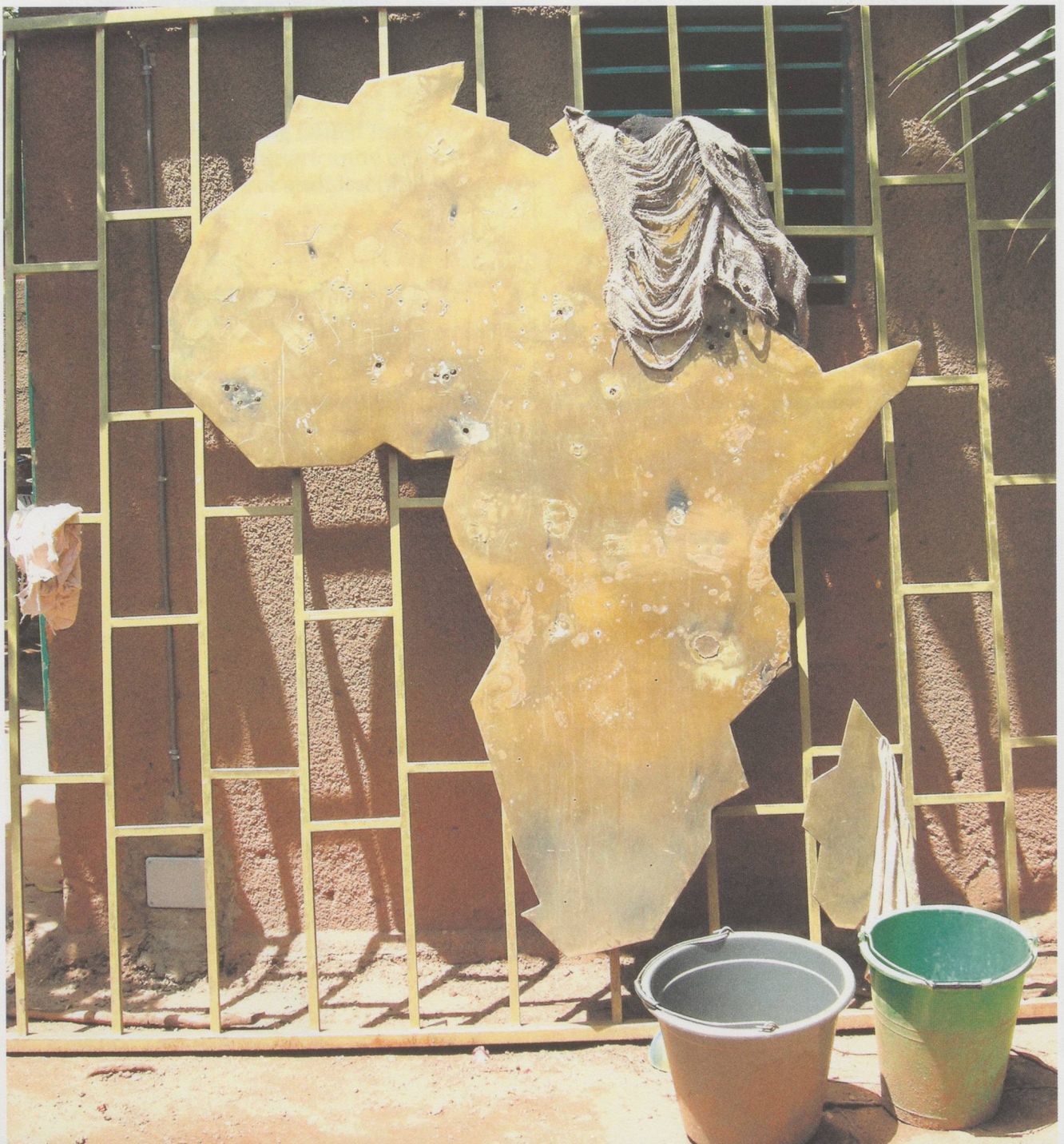
Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Weltmusik 2.0

Musikalische Positionen
zwischen Spass- und Protestkultur

Thomas Burkhalter



«Die Avantgarde hat heute nicht mehr den aufklärerischen Anspruch der 1960er Jahre. Heute ist sie eine lustvoll künstlerische Reflexion über den Alltag einer Erlebnisgesellschaft.»

Werner Jauk

UTOPISCHES (?) INTRO

Es ist nicht einmal mehr in Ansätzen gültig, das alte Modell von Zentrum und Peripherie. Wir leben in einer Welt der multiplen, verwobenen Modernen.¹ Die Sozial- und Kulturwissenschaften verkünden das Ende der eurozentrischen Meistererzählung und erklären die einseitigen Modernisierungstheorien der 1950er und 1960er Jahre für ungültig.² Dasselbe suggerieren auch neue Tracks, Lieder, Klang-Montagen und Krach-Gewitter aus Asien, Afrika und Lateinamerika: Moderne und Zeitgeist entstehen heute polyzentrisch im Austausch zwischen dem globalen Norden und dem globalen Süden.³

Die beschleunigten Prozesse der Globalisierung und Digitalisierung haben das Musizieren revolutioniert. Weltweit finden heute Musiker neue Möglichkeiten, ihre Musik billig zu produzieren und global zu verbreiten. Blog-Schreiberinnen, DJs und Kuratoren – die Multiplikatoren der Gegenwart – diskutieren bereits eine Vielzahl neuer Genre-Bezeichnungen. Weltmusik, in der Popwelt und der Clubszene lange belächelt, setzt heute Trends. Sie heisst jetzt Global Ghettotech, Ghettopop, Cosmopop, Worldtronica oder schlicht Weltmusik 2.0 – die Weltmusik der interaktiven Internetplattformen.

M.I.A., eine tamilische Künstlerin aus London, ist vielleicht die Speerspitze dieser Entwicklung. Ihr Soundtrack *Paper Planes* zum internationalen Erfolgsfilm *Slumdog Millionaire* verkörpert vieles, wofür diese Musik steht. In ihrer «mehr-modernen Welt»⁴ werden viele alte Gegensätze immer wieder aufgehoben: Gegenkultur versus Mehrheitskultur, Aktivismus versus Spass, und auch Erste Welt versus Dritte Welt. Im Video zum Track *Born Free* von der 2010 erschienenen CD *Maya* inszeniert M.I.A. als Aktivistin

radikalste Gewalt, indem sie rothaarige Männer exekutieren lässt – stellvertretend für Gefangene im Bürgerkrieg von Sri Lanka, wie sie behauptet. Der akustische Horror-Trip mischt Sirenen, Explosionen, Panikschreie, Krach und die als fiese Diktatorin inszenierte Stimme von M.I.A. Mit der Elektro-Pop Hymne *XXXO* (auch auf *Maya*) strebt M.I.A. dann musikalisch in Richtung Popolym. Ein exemplarischer Fall, wie wir sehen werden: Weltmusik 2.0 lässt sich in kein Korsett mehr zwängen, sie ist widersprüchlich und mehrdeutig. Es klingt das Chaos der Welt, die Hektik des Alltags, die Wut über Weltpolitik und Wirtschaft, und die Hoffnung, sich via Musik eine Existenz zu sichern.

UTOPISCHE (?) METAPHERN UND REALE MUSIKSTILE

Weltmusik 2.0 ist das Produkt von raumzeitlich entgrenzter Kommunikation jenseits territorialer Grenzen. Sie stellt überkommene Vorstellungen von Kultur, Identität und Gemeinschaft in Frage und lässt sich als ein akustischer (und visueller) Seismograph der Zeit lesen: Sie ist *die* Musik der weltweiten Urbanisierung. Die Slums wachsen heute schneller als die Innenstädte, und so wächst auch die neue Variante der Weltmusik schneller als die Weltmusik 1.0, die immer für ein westliches Mittelklasse-Ohr gestylt war. Die Stadt der Zukunft wird nicht aus Glas- und Stahlkonstruktionen bestehen, wie es sich Urbanisten ausmalen, sondern eher aus grobem Backstein, Stroh, recyceltem Plastik, Zementblöcken und Abfallholz – das schreibt Mike Davis in seinem Buch *Planet der Slums*.⁵ Auch die Weltmusik 2.0 recycelt alles und besticht in ihren besten Momenten durch Direktheit, Dringlichkeit und Kreativität. Weltmusik 2.0 ist zudem genau so bunt wie der virtuelle Zeitgeist, der heute medial über Blogs, Netzwerkgemeinschaften, Musik- und Videoplattformen vermittelt wird. Und sie ist so flüchtig, unberechenbar und flexibel wie das Leben im Zeitalter des digitalen Kapitalismus, das immer stärker auf kurzfristiges und elastisches Wirtschaften ausgerichtet ist.⁶

Stilistisch ist die Weltmusik 2.0 extrem breit: Kommerziell erfolgreiche Popmusikstile wie Reggaeton⁷ und Kwaito⁸,

Elektronika wie Kuduro⁹, Nortec¹⁰, Baile Funk¹¹ und Cumbia Electrónica sowie regionale Ausprägungen von Rap stehen am einen Ende des Spektrums, Musique concrète, Freie Improvisation, Brutismus und Klangkunst am anderen. Der vielen Unterschiede zum Trotz lassen sich zwischen diesen weltweit verstreuten Musikern und Musikstilen aber doch deutlich Gemeinsamkeiten erkennen. Dazu zwei Hypothesen:

1. Die Musiker arbeiten mit den experimentellen Herangehensweisen von Avantgarde, Pop-Avantgarde und jamaikanischer «Bass Culture»; sie formen damit (endlich und deutlich) eine weltumspannende, multi-lokale Avantgarde des 21. Jahrhunderts.
2. Sie konstruieren einerseits selbstbewusste nach-koloniale Positionen, zeigen sich andererseits aber auch immer wieder gefangen in den alten kolonialen Strukturen. Das zeigt sich besonders gut in ihrem dialektischen Umgang mit Exotika, Gewalt und Krieg.

EINE MULTI-LOKALE POP-AVANTGARDE

Der Begriff der Avantgarde wird in der heutigen europäischen Musikdiskussion gerne mit Neuer Musik gleichgesetzt, mit seriellen Verfahrensweisen von Komponisten wie Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez, aber auch mit aleatorischen Richtungen um John Cage in den USA. Auf die Musiker der Weltmusik 2.0 passt nun der Avantgarde-Begriff in einer älteren und breiteren Definition.¹² Laut dieser suchen Avantgarde-Künstler den Bruch mit dem jeweils dominanten musikalischen Kanon; sie wollen Musik (und Kunst) neu in der Gesellschaft positionieren; und sie redefinieren die Rolle von Musik zyklisch neu: mal ist Musik Abbild des realen Lebens, mal eine Form von Protest, dann setzt sie entweder auf Schocktherapie oder Ironie, und schliesslich dient sie als Flucht in imaginäre Welten. Avantgardismen entstehen dabei an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten. Weltmusik 2.0 ist heute zunächst eine multi-lokale Avantgarde aus euro-amerikanischer Sicht: Sie mischt *unsere* Musikszenen neu und transportiert zudem neue nicht-musikalische Positionen (ob gleichzeitig jeder einzelne Track in seinem Herkunftskontext als «avantgardistisch» durchgehen kann, muss freilich von Fall zu Fall geprüft werden).

Avantgarde schliesst die Pop-Avantgarde nicht aus. Im engeren Sinn sind das Kunst-Popper wie John Lennon, Pete Townsend oder Brian Ferry – Abgänger von Kunsthochschulen statt von Konservatorien.¹³ Im weiteren Sinne gehören auch «nicht-akademische» Pop-Musiker dazu: Rock'n'Roll, Psychedelischer Rock, Punk oder Krautrock, vor allem in den jeweils ersten Experimentierphasen. Weitgehend unberücksichtigt blieb (und bleibt) jedoch der «Black Sound», so die These von Dieter Lesage und Ina Wudtke in ihrem Essay *Black Sound – White Cube*.¹⁴ «Black Sound», ob nun gespielt von schwarzen oder von weissen Musikern, fokussiert stärker auf Rhythmen als auf Harmonik. Er beinhaltet Stile wie Blues, Reggae, Calypso, Hip Hop, House, Dubstep und Grime und tut sich bis heute schwer, ausser in Konzerten und Club-Nächten auch in



M.I.A. (Sri Lanka/London). Foto: zVg

der Kunstwelt Platz zu finden – oder als Pop-Avantgarde wahrgenommen zu werden. Weltmusik 2.0 könnte auch hier für Veränderungen sorgen: Der südafrikanische Rapper JR fordert in seinem Kunst-Pop-Video offensiv: «Make The Circle Bigger». Den trans- und homosexuellen Bounce-Rapperinnen aus New Orleans¹⁵ wurde 2010 in ihrer Heimatstadt bereits eine ganze Ausstellung gewidmet.

Viele Musiker der Weltmusik 2.0 arbeiten mit musikalischen Gestaltungsprinzipien, die wir aus den euro-amerikanischen Avantgarden und Pop-Avantgarden kennen. Sie greifen nach allen nur denkbaren klanglichen Angeboten und verarbeiten sie mal mit digitaler Sampler-Software (*dem* Instrument der Postmoderne), mal mit alten Reel-to-Reel-Tonbandgeräten, oder sie imitieren sie schliesslich mit akustischen Instrumenten. Sie etablieren eine Kunst des Alltags: Diese beinhaltet die Geräusche ihrer lokalen Umgebung und der technologisierten, postindustriellen Medienwelt.

Der Beiruter Trompeter Mazen Kerbaj imitiert auf seiner Trompete die Geräusche des Krieges. Lange tat er das unbewusst, dann bemerkte der österreichische Trompeter Frantz Hautzinger nach einem Konzert: «Deine Sounds klingen wie Helikopter und Bomben». Kerbaj kennt den italienischen Futuristen Luigi Russolo und sein Manifest *L'arte dei rumori* von 1913¹⁶, beeinflusst ist er aber stärker von den Pionieren des Free Jazz und der frei improvisierten Musik, etwa von Peter Brötzmann und seinem Album *Machine Gun – Automatic Gun for Fast, Continuous Firing*. Ähnlich wie Russolo und die futuristischen Schriftsteller um Filippo Tommaso Marinetti zeigen aber auch Kerbaj und viele seiner Kollegen eine gewisse Faszination für den Krieg. Genährt ist diese

allerdings durch nostalgische Erinnerungen an ihre ersten 15 Lebensjahre im Bürgerkrieg¹⁷, und nicht unbedingt, weil sie den Krieg wie die Futuristen als ein faszinierendes ästhetisches und mythisches Phänomen betrachten.¹⁸

In der libanesischen Stadt Tripoli experimentiert Osman Arabi im Geiste des Brütismus mit radikalem Krach und auch mit psychedelischen Sounds. Raed Yassin arbeitet, anders als Kerbaj, mit dem akustischen Material aus dem libanesischen Bürgerkrieg. Er mischt Feldaufnahmen, Medienfiles mit Geräuschen von Kontrabass und Stimme zu Klangcollagen – Stichwort «Montage» oder «Bricolage» im europäischen Avantgarde-Jargon. Yassin organisiert politisch konnotierte Klangereignisse (Propaganda-Lieder, politische Reden, Popmusik etc.) neu. Nur von nicht-libanesischen Hörern kann diese Montage als eine rein akustische, akusmatische «Musique concrète» gehört werden; für Libanesinnen und Libanesen ist sie eine Form von Protest – ob vom Künstler so intendiert oder nicht.¹⁹ Auf den CDs des ägyptischen Labels 100copies experimentieren Klangkünstler mit den Geräuschen Kairos und elektroakustischer Musik (Mahmoud Refat, Hassan Khan, Ramsi Lehner, Adham Hafez), und in Palästina mischen Rapper politische Texte mit Feldaufnahmen von Checkpoints (z. B. Checkpoint 303). Die Musikbeispiele aus Kairo scheinen dabei näher an einer akusmatischen «Musique concrète», während die Künstler in Palästina einen direkteren, eher aktivistischen Anspruch geltend machen und somit vielleicht dem Bereich Soundscape-Komposition näher sind.

Grundsätzlich zelebrieren die meisten dieser Musiker, was Wissenschaftler als «postmoderne Ästhetik» bezeichnen.²⁰ Sie springen hin und her zwischen Materialien aus so verschiedenen Genres wie Rap und Musique concrète. Einige Musiker setzen dabei deutlich auf das Prinzip des Zufalls (Aleatorik): Charbel Haber produziert mit seiner Post-Punk-Gruppe Aufnahmen in endlosen Verfahren zwischen Computermusik und Tape Music. Die Band schickt Live-Aufnahmen von Jam-Sessions, manipulierte Gitarrensounds und Effekte der Software Reaktor bis zu fünf Mal zwischen Computer und einem Reel-to-Reel Tonbandgerät hin und her, um am Schluss «diese wirklich tiefen und schmutzigen Klangtexturen zu erhalten, die wir so sehr lieben»²¹. Das Projekt *The Untuned Piano Concerto* von der Pianistin Cynthia Zaven basiert auf einer Performance aus Neu Delhi, für die sie ein altes, verstimmtes Klavier auf einen Lastwagen montieren und sich damit durch die Stadt fahren liess. Daraus resultiert eine akustische Interaktion zwischen improvisierten Klavier-Passagen, dem Hupen der Autos und anderen Strassengeräuschen. Auch in diesem Projekt regiert der Zufall mit.

Das Projekt entstand in einem Kunst-Kontext – auch das ist nicht ungewöhnlich für die Beiruter Szene.

Viele dieser Künstler arbeiten über die verschiedenen Kunstsparten hinweg (Stichwort Fluxus): Tashweesh mischen Rap und elektronische Musik mit akustischen und visuellen Archivaufnahmen aus Palästina zu audio-visuellen Kurzfilmen. Hassan Khan aus Ägypten hat seine multimedialen Arbeiten zu Klang, Bild und Text an zahlreichen Ausstellungen und Festivals im Nahen Osten, Europa und den USA präsentiert.²² Tarek Atoui schliesslich arbeitet zwischen Live-Elektronik und Computermusik. Er kreiert auf seinem Laptop akustische Landschaften voller Brüche und Kontraste: Ein Mix von Glitch-Sounds²³, Samples von Politiker-Reden, chinesischen und arabischen Stimmen, Kriegsgeschallen, Pop und vielem mehr. Dabei pendelt seine Musik flink hin und her zwischen den alten Welten der E- und der U-Musik. In seinen Performances kontrolliert Atoui seinen Laptop wie ein Rockstar seine Gitarre²⁴ – dieses «hedonistische Copy and Paste» sieht Werner Jauk als typisch für die Pop-Avantgarde.²⁵ Tarek Atoui lebte einige Jahre in Paris und arbeitete dort unter anderem an Projekten mit dem IRCAM. Im Gegensatz zu dieser grossen Institution der Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts (und zu den Studios für elektronische Musik in europäischen Städten) arbeiten Atoui und seine Kollegen in kleinen Heimstudios. Die Ausnahme bilden die «Ruptured Sessions» des Journalisten Ziad Nawfal am Radio Libanon. Nawfal lädt lokale Musiker zu langen Interviews ins Studio ein und lässt sie teilweise auch Tracks einspielen.

Diese Beispiele von Musikern aus dem Nahen Osten liessen sich durch Musikerinnen und Musiker aus Indonesien²⁶, Indien, Mexiko und anderen Ländern des globalen Südens ergänzen. Besonders in afrikanischen und lateinamerikanischen Städten pendeln Musiker unbeirrt hin und her zwischen Gegenkultur und Mehrheitskultur. Sie tun das stärker als die Musiker in der arabischen Welt, in der sich eine «alternative» Popszene neben der extrem kommerziellen panarabischen Popmusik bis heute schwer tut.²⁷ Diese Musiker scheinen beeinflusst von der Dringlichkeit und Aggressivität verschiedener US-amerikanischer und britischer Clubstile: von Detroit Ghetto-tech²⁸, Baltimore Club²⁹ bis zu Dubstep³⁰ und Grime – diese Stile werden aber direkt oder indirekt auch von ihnen selber mitgeprägt. Der Kwaito aus den Townships Südafrikas, der nach dem Ende der Apartheid in den neunziger Jahren das Lebensgefühl junger schwarzer Südafrikaner mit verlangsamten House Beats, Andeutungen von lokalen Stilen (Mbaqanga, Kwela, «Bubblegum») und aggressiv klingendem Sprechgesang (in Zulu, Sotho und im Township Slang Tsotsitaal) so gut auf den Punkt brachte, ist heute zu einer geschliffenen, von der südafrikanischen Musik- und Werbeindustrie vereinnahmten Kommerzmusik verkommen. Abgelöst wurde der Trend aber von südafrikanischem Rap und House oder von Shangaan Electro aus den Townships von Südafrika. Shangaan sampelt verzwickte Marimba- und Orgel-Melodien, kurze, repetitive Gesangspassagen und organisiert sie über zurückhaltende,

aber rasend schnelle Rhythmen (um 180 BPM) zu einem sich ständig verändernden akustischen Organismus. Die Musik klingt eigenständig und neu. Auch die Jagwa Musik aus Daressalam klingt experimentell, aber sehr wohl lokal. Hier sind wirre und verstimmte Melodien aus einem billigen Casio-Keyboard über Polyrhythmen zu vernehmen.

EINE NEUE «KOSMO-ELITE»?

Viele der Musiker der Weltmusik 2.0 bekommen immer wieder dieselben Vorwürfe zu hören: Sie seien «Künstler», keine «Musiker»; sie seien elitäre Kosmopoliten, die ihren Herkunftskontext bloss aus einer privilegierten Perspektive kennen würden; und sie kopierten bloss musikalische Stile und Formen aus dem globalen Norden. All diese Musik als Kopien abzutun, würde dieser Musik – und den Musikern – nicht gerecht. Christopher Miller betonte in einem Panel mit dem Titel *Local Experiments: Decentering the Global Avant-Garde* an der jährlichen Konferenz der Society of Ethnomusicology in Middletown 2008, dass Musiker in Indonesien zwar John Cage nicht kennen würden, aber dennoch mit ähnlichen Gestaltungsprinzipien arbeiteten. Andrew McGraw kritisierte am selben Panel, dass wir experimentelle Ästhetiken gerne vorschnell auf unseren euro-amerikanischen Kanon münzen. Die Musiker in Beirut sind zwar bestens über die euro-amerikanische Avantgarde und Pop-Avantgarde informiert, ihr musikalischer Ausdruck ist aber auch geprägt durch ihre unmittelbare akustische Umgebung: die akustische Sozialisation im Krieg, die lokale psychedelische Rockmusik-Szene der 1960er Jahre und vieles mehr. Die standardisierte klassische arabische Kunstmusik und die «nationale» libanesische Musik (eine Aufarbeitung von lokaler Folklore für den grossen Konzertsaal) dienen diesen Musikern gleichzeitig als negative Vorbilder, von denen sie sich aus verschiedenen Gründen abgrenzen.³¹ Diese Musiker kopieren also nicht bloss, sondern musizieren aus ihrer persönlichen Perspektive und Position.

Neben dem transnationalen Zeitgeist mit seinen spezifischen Musik-Nischen sind die Musiker der Weltmusik 2.0 zudem beeinflusst von der postmodernen Ästhetik anderer Kunstdisziplinen und von nicht-musikalischen Phänomenen der Gegenwart. Diesen transnationalen Zeitgeist in Musik und Kunst nur als «westlich» zu definieren, ist nicht legitim. Gerade Avantgarde und Pop-Avantgarde waren immer und entscheidend mitgeprägt von Diaspora-Künstlern aus Afrika, Asien und Lateinamerika.³²

SELBSTBEWUSSTE NACH-KOLONIALE POSITIONEN

Johannes Ismaiel Wendt definiert Populäre Musik per se als postkoloniale Musik. Er beobachtet ein Fortwirken von «Rasse»- und «Kultur»-Diskursen in der Popmusik und wertet diese als eine Form von Rassismus und Postkolonialismus.³³ «Verweise auf Orte, Regionen, Länder beziehungsweise Nationen oder Kontinente bilden ein zentrales Ordnungssystem

populärer Musik»: Ein grosser Teil der Weltmusik 2.0-Musiker würde ihm Recht geben. Hingegen kommt auch vor, dass Musiker «exotische» Fremddarstellungen ihrer Heimatländer aktiv aufdecken und sie als Spiel inszenieren.

Die meisten Weltmusik 2.0-Musiker gehören dem ersten Lager an. Sie wenden sich ab vom anhaltenden eurozentristischen Fokus auf das «Traditionelle» in ihren nicht-westlichen Heimatländern. Diese Musiker wollen die Vorliebe für «kulturelle Differenz» von uns europäischen Musikethnologen und Musikliebhabern nicht befriedigen – wenigstens nicht auf den ersten Höreindruck. Sie wollen persönliche musikalische Identitäten schaffen, jenseits von Selbst-Exotisierung, Kommerzialisierung und Propaganda.³⁴

Vor allem die Weltmusik 2.0-Musiker aus Afrika, Lateinamerika und «Diaspora»-Musiker in den USA und England markieren dabei letztlich eine neue Variante des Afro-Futurismus. Der Musiker und Produzent Steve Goodman³⁵ (alias Kode 9) liest diesen Afro-Futurismus als eine von Afro-Amerikanern getragene kulturelle Strömung, die den Stellenwert des afro-amerikanischen Erbes (Stichwort «Black Atlantic»³⁶) und der jamaikanischen Bass-Kultur³⁷ für die Konstituierung der Moderne hervorhebt. Er beschreibt, wie afro-amerikanische Künstler in musikalischen Genres wie Reggae, Dub, Dancehall, Jazz, Rap und House zum einen subkulturelle Trends schufen und zum anderen mittels «Audio-Viren» auch den euro-amerikanischen Mainstream prägten – und dies besonders in den Tiefenstrukturen der Musik und des Musizierens: mit spezifischen musikalischen Mustern (z. B. Rhythmus-Pattern), künstlerischen Ansätzen (z. B. Improvisation) und Techniken (z. B. Sampling). Eric Davis argumentiert ähnlich, wenn er in seinem Online-Essay *Roots and Wires*³⁸ die Erkenntnisse von John Miller Chernoff³⁹ zur Polyrhythmik in der afrikanischen Musik auf britische Clubmusikstile überträgt: auf *The Hardcore Continuum*⁴⁰ von Ardcore (Hardcore Techno oder Hardcover Rave) im Jahr 1990, Jungle, Drum'n'Bass, Garage, Two-Step, Grime, Dubstep und UK Funky.⁴¹

Solche «Audio-Viren» infiltrieren den Mainstream, ohne sich mit Exotismen oder Orientalismen anzubiedern. Die «Science Fiction»-Symbolik des «klassischen» Afro-Futurismus ist dabei einem stärkeren Realismus gewichen. Die Videos und Texte von K'Naan wirken so, als wollte dieser somalisch-kanadische Rapper unsere Seh- und Hörnerven überreizen: Da stehen somalische Piraten plötzlich neben den Klischee-Piraten von Walt Disney, Löwen und Elefanten neben somalischen Kriegern und Bürgerkriegsaufnahmen, die Beatles neben Stars der afrikanischen und afro-amerikanischen Musikgeschichte: Bob Marley oder Fela Kuti. Dass K'Naan für die Fussball-Weltmeisterschaft in Südafrika den offiziellen Coca-Cola-Clip *Waving Flag* produziert hat, zeigt nur, wie erfolgreich und unverkrampft diese neue Generation zwischen Gegenkultur und Mehrheitskultur agiert.⁴²

Ein dritter, bislang kleinerer Teil der Weltmusik 2.0-Musiker hat den Reiz von exotischen und psychedelischen Klängen für sich wiederentdeckt. Unter der Stilbezeichnung UK Funky mischen Diaspora-Musiker aus Afrika und der Karibik seit



DJ Rupture (USA). Foto: zVg

drei Jahren die Londoner Clubszene auf. Sie mixen Afro Beat, Breakbeat, UK Garage und karibische Stilformen und spielen selbstbewusst mit kulturellen Stereotypen. «Spiel mit meinem Bongo, Baby», singt die Backgroundsängerin im Videoclip *Bongo Jam* der Crazy Cousinz. Im Video *Tribal Skank* von Fr3e vollführen Afrikaner mit Baströcken und Handys wilde Paartänze mit britischen Geschäftsmännern und Polizisten. Erfolgreiche UK Funky Tracks besitzen ihren eigenen, spezifischen Tanzstil namens Skank, dessen Choreographie im öffentlichen Tanzkursvideo auf Youtube gelernt werden kann.

Aus der Sicht von postkolonialen Theoretikern – und auch von vielen Weltmusik 2.0-Musikern – mag dieses Zelebrieren von Exotika erstaunlich, wenn nicht sogar ernüchternd wirken. Denn für viele bleibt dies durch die lange Tradition der Suche nach exotischen Klängen und Rhythmen im westlichen Musikschaffen negativ konnotiert.⁴³ In den USA des 19. Jahrhunderts wurde die schwarze Bevölkerung in den sogenannten Minstrel Shows von weissen Sängern und Schauspielern parodiert; im Genre der Weltmusik 1.0, einer Repertoire-Kategorie ab Mitte der 1980er Jahre⁴⁴, liessen sich Pop-Produzenten und Musiker wie Peter Gabriel und Ry Cooder von der lokalen Musik «anderer» Kulturen inspirieren. Spätestens seit Mitte der 1980er Jahre vermischten indische und pakistanische Musiker der zweiten Einwanderergeneration in London Sitar-Melodien und Tabla-Rhythmen mit Club-Beats. Sie gaben an, ihre Heimatländer damit nicht folkloristisch, sondern modern darzustellen.⁴⁵ Oft reproduzierten sie dabei aber alte Stereotypen und zelebrierten eine essentialistische, multi-kulturelle Hybridität: hier Europa als «moderner» elektronischer Grundbeat (und Basis), dort Asien als (pseudo-)traditionelles Ornament.

Weltmusik 1.0 will unversehrte musikalische Formen und Idiome nobilitieren, mischt aber Sounds der vollständig kom-

merzialiserten Gegenwart mit der pseudohistorischen «Patina anderer Zeiten und Orte».⁴⁶ Veit Erlmann definiert den interkulturellen Ansatz der Weltmusik 1.0 über den Begriff «Pastiche» und meint damit eine spezielle Art der Parodie, bei der der polemische oder satirische Akzent völlig fehlt. Diejenigen Weltmusik 2.0-Musiker, die neu mit Exotika arbeiten, haben nun «Pastiche» durch Parodie ersetzt. Sie agieren dabei ähnlich wie jene Musiker aus der Pop-Avantgarde, die sich begeistert zeigen für die sogenannten «primitiven» Völker (Primitivismus) und ihre Fetische.⁴⁷

Die Beirut-Musiker sind fasziniert sowohl von den Beatniks der 1950er und 1960er Jahre, der psychedelischen Rockmusik der 1960er und 1970er Jahre als auch von der Schlagermusik der 1950er Jahre. Die Beatniks und einige ihrer Vorväter (Paul Bowles, Alan Hovhaness, Jack Kerouac, William S. Burroughs, Allen Ginsberg etc.) sowie viele psychedelische Rockmusiker waren fasziniert von literarischen und musikalischen Visionen von Fernost-Asien, Nordafrika und dem Nahen Osten.⁴⁸ Die Musik entstand dabei immer im Austausch zwischen Musikern aus Ost und West: Der ägyptische Komponist Halim al-Daph (geb. 1921) stand mit der Beat-Generation inlosem Kontakt. Er gilt heute als einer der ersten Avantgarde-Komponisten der arabischen Welt.⁴⁹ Und The Freak Scene ist eine von vielen US-amerikanischen Gruppen, die mit Exilarabern zusammenarbeitete: 1967 nahm sie das Album *Hard Rock from the Middle East* auf. In Beirut kämpften zur selben Zeit rund 200 psychedelische Rockbands um die Gunst des Publikums. Sie formierten sich zu einem Netzwerk von



Die Antwoord (Südafrika). Foto: zVg

Musikern, Clubs und Fans und schufen so den Boden, auf dem arabische Nischenmusiker heute an ihren Karrieren arbeiten.

Die Musiker blicken heute auch auf die 1950er Jahre mit ihren arabischen Nachtclubs in New York, Paris, Beirut und Kairo zurück. Die Musik in den Nachtclubs «violated every boundary of authenticity», schreibt Rasmussen.⁵⁰ Es ist die Offensichtlichkeit und Leichtigkeit dieser künstlerischen Karikaturen auf den Orient, die einigen der heutigen Musiker als Vorlage dient. Der Ägypter Omar Khorshid vertonte für Nachtclubs in Beirut und Kairo Hits wie *La Cumparaso* und *La Paloma*. Kritiker nennen Khorshid den James Last der arabischen Welt. Für viele Musiker hingegen gilt er als ein Genie: wegen seines Surf-Gitarren-Stils und seiner virtuos vorgetragenen Tremoli.

Psychedelisch klingt heute die syrische Szene des «New Wave Dabké»⁵¹. Diese Dabké-Musiker steuern ihre Synthesizer mit kleinen Midi-Boxen. Sie erzeugen die typischen arabischen «mikrotonalen» Tonhöhen und imitieren den schrillen Klang des Doppelrohrblattinstruments Mijwiz, dem traditionellen Dabké-Instrument schlechthin.⁵² Die Szene hat jetzt auch ausserhalb ihres eigentlich informellen Kassetten- und

MP3-Marktes eine Fangemeinde gefunden: in erster Linie dank einer Welttournee des syrischen Sängers Omar Souleyman, organisiert 2009 vom US-amerikanischen Indie-Label Sublime Frequences. Der verstorbene BBC-Weltmusik-Pionier Charlie Gillett äusserte sich kurz vor seinem Tod fast schon empört über ein Londoner Konzert dieses Sängers: Das sei der schlechteste Hochzeitssänger, den er je gesehen habe.

Man kann nüchtern festhalten: Die alte, saubere und sanfte Weltmusik wird attackiert und ersetzt durch neue, unbequeme Sounds.⁵³ Bald werden also vielleicht auch andere lokale Popstile von der internationalen Weltmusik 2.0-Gemeinde entdeckt: Arabesk aus der Türkei,⁵⁴ Jil aus Nordafrika oder Turbo Folk aus Ex-Jugoslawien – ob als exotische Eintagsfliegen oder stilbildende Kräfte, wird sich noch zeigen.

ALTE MACHTSTRUKTUREN UND PROBLEMFELDER

Damit sei es bereits angedeutet: Die Vision einer Welt der multiplen Modernen hat weiterhin ihre Risse. Weltmusik 2.0 entsteht noch immer im Austausch zwischen den Metropolen des Südens und den Zentren des Nordens und kaum jemals

zwischen den verschiedenen Zentren Afrikas, Asiens und Lateinamerikas. Auch heute bleiben DJs und Produzenten (DJ Rupture, Ghislain Poirier, Diplo, Richard Russell etc.), Labels (Mad Decent, Man Recordings, Dubsided, XL Recordings, Outhere Records), Veranstalter (Secousse, Favela Chic, Beat Research etc.), Kulturfunktionäre und Medienschaffende aus den USA und Europa ihre wichtigsten Förderer. Das Problem der wirtschaftlichen Ausbeutung ist nicht vom Tisch. Unter anderem Diplo, einer der Produzenten von M.I.A., hat den lauten, auf Drumcomputerhythmen basierenden Baile Funk aus den Favelas von Rio de Janeiro für die Welt entdeckt. Auf seinen CDs, Mixtapes und Dokumentarfilmen (*Favela on Blast*, *Favela Strikes Back*) fehlt aber oft eine Auflistung der Künstler.⁵⁵ Das Musizieren ohne Copyright-Beschränkungen fördere Austausch und Kreativität: Dieses oft gehörte Argument stimmt nur, wenn sich die Künstler des Nordens und Südens auf Augenhöhe treffen.

«Zu Beginn des neuen Jahrhunderts ist kaum mehr auszumachen, was als kulturelle Widerstandsstrategie verstanden werden soll und was als kommerzielles Kalkül in Marketingabteilungen der Unterhaltungsbranche konzipiert wurde», schreibt Susanne Binas.⁵⁶ Im Fall der Weltmusik 2.0 sind das oft nicht zwingend Marketingabteilungen, sondern Musiker, die selber versuchen, ihre Karrieren mit eigenen Mitteln voranzutreiben. Der neue Fokus auf Exotika kann aus dieser Perspektive auch als strategischer Essentialismus verstanden werden: Denn Obskures, Ironisches und Exotisches profitiert überproportional vom Lawineneffekt der virtuellen Mundpropaganda auf Plattformen wie Facebook. Das südafrikanische Kunst-Pop-Kollektiv Die Antwoord spielt mit dem Stereotyp des primitiven, Bier trinkenden weissen Südafrikaners. Was die Band damit aussagen will, bleibt offen – zumal sie es tunlichst vermeidet, öffentlich und ernsthaft über ihre Motivation zu sprechen. Ein Problem der Ironie und Parodie liegt darin, dass sie oft bloss von Insidern verstanden wird, im freien Markt hingegen schnell zur skurrilen Spasskultur mutiert.⁵⁷

Der Trend zur Inszenierung von Krieg und Gewalt provoziert ähnliche Fragen. M.I.A. und Mazen Kerbaj sind zwei von vielen Beispielen. Die jamaikanische Sängerin Terry Lynn zum Beispiel inszeniert sich auf ihrer CD *Kingstonlogic 2.0* als stolze Slumbewohnerin mit Pistole in der Hand. Sie rappt über tiefe Subbässe, Gewehrscüsse und abstrakte Beats. In den mit Handys aufgenommenen Kuduro-Videoclips aus Luanda tanzen leicht bekleidete Frauen mit jungen Männern, die im angolanischen Bürgerkrieg ein Bein verloren haben. Der Kuduro, der aus einem parkierten Minibus hinaus scheppert, gilt als die erste rein elektronisch produzierte Musik Afrikas überhaupt. Diese billig produzierte Musik tut sich allerdings schwer, den ästhetischen und produktionstechnischen Geschmack des transnationalen Weltmarkts zu treffen – so «demokratisch» ist die Weltmusik 2.0 also noch nicht.

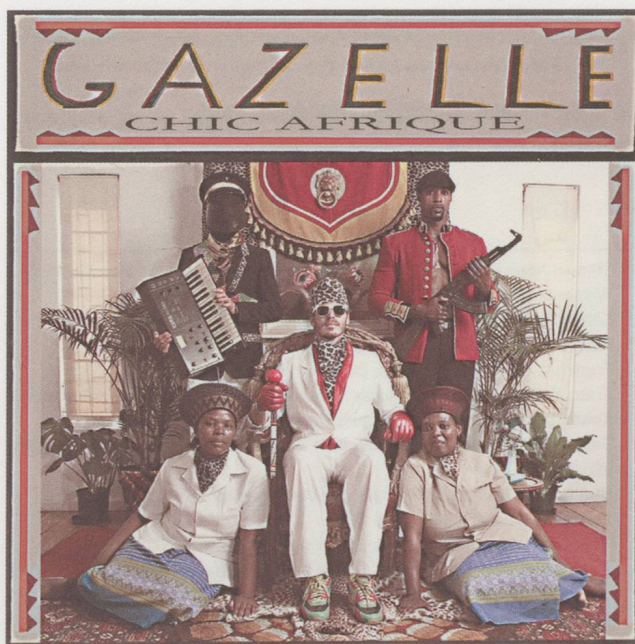
Die Glaubwürdigkeit von M.I.A. wird inzwischen angezweifelt: Die Schwiegertochter des Warner-Music-CEO Edgar Bronfman soll Provokation bloss als Mittel zum Zweck nutzen, um sich endgültig im Mainstream festzusetzen. Mazen Kerbaj gibt offen zu, dass seine Kriegserinnerungen seine heutige Musik prägen.

Will er sich mit dieser Aussage der ständigen Fragen danach entledigen, wo denn das Lokale in seiner Musik versteckt sei? Ist es einfach ein geschickter Schachzug, sich als einzigartige Stimme im weltweiten Feld der frei improvisierten Musik zu positionieren? Oder steckt mehr dahinter? Ein Urteil ist schwierig. Aus der internationalen Perspektive haben Musiker wie Kerbaj das exotische Element der Weltmusik 1.0 (die orientalische Musik) durch ein neues exotisches Element ersetzt: den Krieg. Im Libanon hingegen bricht Kerbaj mit einem Tabu, indem er öffentlich über den libanesischen Bürgerkrieg diskutiert und traumatische Erfahrungen verbreitet.⁵⁸

MODI DES KULTURELLEN

Zum einen nutzt die Weltmusik 2.0 die Möglichkeiten des zunehmend digitalisierten Musikmarktes zu einer freieren und vielfältigeren Produktion von Musik, zum anderen ist sie noch immer eine Variante der Weltmusik 1.0. Sie hat sich noch nicht ganz von eurozentristischen Anspruchshaltungen emanzipiert, unter anderem deshalb, weil die Geldgeber oft aus Europa stammen. Die Musik verkauft sich entweder an kuratierte Events (Weltmusik-Festivals, thematische Ausstellungen) über Exotika, Spass und Krieg, oder sie agiert in ihren jeweiligen transnationalen Nischenkulturen und bleibt dort Freie Improvisation, elektroakustische Musik oder Post-Punk. Beide Märkte zu bedienen, ist nicht selten ihr Ziel.

Qualitativ ist der Schritt von der Weltmusik 1.0 zur Weltmusik 2.0 jedoch ein Sprung von interkulturellen zu transkulturellen oder gar hyperkulturellen bzw. superkulturellen Musikformen. Im Modus der Interkulturalität werden zwei Musiktraditionen (oder Stile) verschiedener geographischer



Gazelle (Südafrika). Foto: zVg

Herkunft so fusioniert, dass die betreffenden Traditionen (oder ihre klischierten Vorstellungen davon) weitgehend unverändert bleiben (z. B. Asian Underground).⁵⁹ In den anderen Modi wird Kultur nicht mehr als abgeschlossenes System gesehen. Je nach Modus sind kulturelle Referenzen und Prinzipien dabei stärker (transkultureller Modus), weniger stark (hyperkultureller Modus)⁶⁰ oder gar nicht mehr wahrnehmbar (superkultureller Modus)⁶¹. Oft überschneiden sich die verschiedenen Modi dabei innerhalb eines einzelnen Musikstücks.⁶²

Veit Erlmann schlägt vor, Weltmusik 1.0 nach der Art und Weise zu untersuchen, in der die Geschichte eines kulturellen, sozial-politischen Kontexts in die Musik (oder in das Produkt) selber eingeschrieben ist.⁶³ Dieser Ansatz macht auch für Weltmusik 2.0 Sinn, solange die kulturellen Modi dadurch keine Wertung erfahren. Wichtig ist zudem, genau zu analysieren, in welchen sozialen, ökonomischen und politischen Realitäten ein Musiker lebt und aufgewachsen ist⁶⁴ und wer letztlich von der Weltmusik 2.0 profitiert: der Musiker, der DJ, der Blogschreiber, der Labelbesitzer oder der Kurator.

Jeweils am ersten Freitag im Monat wird im Exil Club in Zürich ein Einbürgerungsbüro aufgebaut. In einem einfachen Holzkasten sitzt eine SchauspielerIn und tippt im Zweifingersystem auf einer alten Schreibmaschine Anträge der Gesuchsteller für eine Bürgerschaft in der fiktiven Demokratischen Republik of Tam Tam. Was die Club-Reihe Motherland hier inszeniert, ist zwar ein Spiel, und doch ein ernstgemeinter Hinweis auf die zentrale Grösse der Gegenwart: die Grenze zwischen dem Nationalstaat und dem globalen Feld.⁶⁵ Klänge und Klangformen mögen weltweit schweifen, aber für die Musiker sind nationale und politische Grenzen nach wie vor bindend. Im Visa- und Passbüro entscheidet sich, ob ein Künstler aus Afrika, Asien oder Lateinamerika auch physisch in der weltweit vernetzten Szene der Weltmusik 2.0 mitmachen kann – oder ob er bloss Lieferant von Sound-Samples bleibt.

Ein Dossier mit Klangdateien findet sich auf www.dissonance.ch.

- 1 Shmuel Noah Eisenstadt, *Die Vielfalt der Moderne*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000.
- 2 Shalini Randeria, Andreas Eckert, *Geteilte Globalisierung*, in: Shalini Randeria, Andreas Eckert (Hrsg.), *Vom Imperialismus zum Empire*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 9-31.
- 3 Franz Kolland, *Grundlagen einer Soziologie der Globalisierung*, in: Franz Kolland, Petra Dannecken, August Gächter, Christian Suter (Hrsg.), *Soziologie der globalen Gesellschaft. Eine Einführung*, Wien: Mandelbaum 2010, S. 13-49.
- 4 Ulrich Beck, *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
- 5 Mike Davis, *Planet der Slums*, Berlin: Assoziation A 2007.
- 6 Peter Glotz, *Von Analog nach Digital: Unsere Gesellschaft auf dem Weg zur digitalen Kultur*, Frauenfeld: Huber 2001.
- 7 Wayne Marshall, Raquel Z. Rivera, Deborah Pacini Hernandez (Hrsg.), *Reggaeton*, Durham und London: Duke University Press 2009.
- 8 Sharlene Swartz, *Is Kwaito South African hip-hop? Why the answer*

- matters and who it matters to*, in: *The World of Music* 50, 2/2008, S. 15-33; Gavin Steingo, *South African Music after Apartheid: Kwaito, the «Party Politic», and the Appropriation of Gold as a Sign of Success*, in: *Popular Music and Society* 28, 3/2005, S. 333-357.
- 9 Nadine Siegert, *Kuduru. Musikmachen ohne Führerschein*, in: *EthnoScripts* 10, 2008, S. 102-124.
- 10 Alejandro L. Madrid, *Nor-Tec Rifa! Electronic Dance Music from Tijuana to the World*, Oxford: Oxford University Press 2008.
- 11 Katharina Stöcker, *Welche Rolle spielt der «Baile Funk» in Verbindung mit Gewalt? Zur Musik einer neuen Generation in den Favelas Brasiliens*, München und Ravensburg: Grin Verlag 2009; Stephan Lanz, Gese Dörner, Katharina Gaber, Nele Harlan, Nadine Jäger, Sigurd Jennerjahn, Birke Otto, Swantje Plähn (Hrsg.), *Funk the City: Sounds und städtisches Handeln aus den Peripherien von Rio de Janeiro und Berlin*, Berlin: metroZones 9 und b_books 2008.
- 12 Paul Hegarty, *Noise / Music*, New York, London: Continuum 2009; Werner Jauk, *pop/music + medien/kunst: Der musikalisierte Alltag der digital culture*, Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2009; Hubert van der Berg, Walter Fähnders (Hrsg.), *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2009.
- 13 Werner Jauk, *pop/music + medien/kunst: Der musikalisierte Alltag der digital culture*, S. 73 (vgl. Anm. 12).
- 14 Dieter Lesage, Ina Wudtke, *Black Sound – White Cube*, Wien: Löcker Verlag 2010.
- 15 Alison Fensterstock, *Sissy Bounce Rap from New Orleans*, <http://norient.com/stories/sissybounce/> (15. September 2010).
- 16 Luigi Russolo, *Die Kunst der Geräusche*, Mainz: Schott Musik International 2005 (Edition Neue Zeitschrift für Musik).
- 17 Thomas Burkhalter, *Mapping Out the Sound Memory of Beirut: A Survey of the Music of a War Generation*, in: Nicolas Puig, Franck Mermier (Hrsg.), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Beirut: Institut Français du Proche-Orient (IFPO) 2007; <http://ifpo.revues.org/550> (15. August 2010); Thomas Burkhalter, *Between Art for Art's Sake and Musical Protest. How Musicians from Beirut react to War and Conflict*, erscheint in: *Popular Music and Society* 34, 2/2011.
- 18 Susann Witt-Stahl, «... But his soul goes marching on». *Musik zur Ästhetisierung und Inszenierung des Krieges*, Karben: Coda (Forum Jazz Rock Pop 3) 1999.
- 19 Thomas Burkhalter, *The Aesthetical Approaches of «Avantgarde». Sound-Artists in Beirut*, Beirut: Bahithat 2010 (Lebanese Association of Women Researchers); ders., *Between Art for Art's Sake and Musical Protest* (vgl. Anm. 17).
- 20 Peter Manuel, *Music as Symbol, Music as Simulacrum: Postmodern, Pre-Modern, and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Musics*, in: *Popular Music* 14, 2/1995, S. 227-239.
- 21 Thomas Burkhalter, *The Aesthetical Approaches of «Avantgarde». Sound-Artists in Beirut* (vgl. Anm. 19).
- 22 Auch Raed Yassin hat seine Montage *Civil War Tapes* als Video-Installation produziert – auch, weil es für Video-Produktionen Kulturförderungstöpfe gab, nicht aber für Soundcollagen.
- 23 Nick Prior, *Putting a Glitch in the Field: Bourdieu, Actor Network Theory and Contemporary Music*, in: *Cultural Sociology*, 3/2008, S. 301-319.
- 24 Thomas Burkhalter, *Tarek Atoui – or: Reflections on the New Musical Avant-Gardes of the 21st Century*, in: *Indicated by Signs*, Bonner Kunstverein/Goethe Institut Kairo 2010.
- 25 Werner Jauk, *pop/music + medien/kunst: Der musikalisierte Alltag der digital culture*, S. 67 (vgl. Anm. 12).
- 26 Jeremy Wallach, *Modern Noise, Fluid Genres: Popular Music in Indonesia, 1997-2001*, Madison: The University of Wisconsin Press 2008.
- 27 Thomas Burkhalter, *Frauenrollen und Popmusik in der arabischen Welt: Von unantastbaren Starsängerinnen, Models in Unterwäsche und selbstbewussten Musikerinnen*, in: Dietrich Helms, Thomas Phleps (Hrsg.), *Thema Nr. 1: Sex und Populäre Musik*, Bielefeld: transcript 2010 (Beiträge zur Populärmusikforschung, Bd. 37), S. 189-200.
- 28 Gavin Mueller, «Straight Up Detroit Shit»: *Genre, Authenticity, and Appropriation in Detroit Ghettech*, Master of Arts (MA), Bowling Green State University, Popular Culture, 2007; http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=bgsu1182534766 (15. September 2010).
- 29 Andrew Devereaux, «What Chew Know About Down the Hill?»: *Baltimore Club Music, Subgenre Crossover, and the New Subcultural Capital of Race and Space*, in: *Journal of Popular Music Studies* 19, 4/2007, S. 311-341.
- 30 Christoph Hürter, *The Dub Renaissance – Reflections on the Aesthetics of Dub in Contemporary British Music*, in: Lars Eckstein, Barbara Korte, Eva

- Ulrike Pirker, Christoph Reinfandt (Hrsg.), *Multi-ethnic Britain 2000+ : New Perspectives in Literature, Film and the Arts*, Amsterdam/New York: Editions Rodopi 2008, S. 263-283.
- 31 Vgl. Thomas Burkhalter, *Mapping Out the Sound Memory of Beirut* (vgl. Anm. 17); ders., *Tarek Atoui – or: Reflections on the New Musical Avant-Garde of the 21st Century* (vgl. Anm. 24).
- 32 Hubert van der Berg, Walter Fähnders (Hrsg.), *Metzler Lexikon Avantgarde*, S. 264 (vgl. Anm. 12).
- 33 Johannes Ismaiel Wendt, *tracks'n'treks: Populäre Musik und postkoloniale Analyse*, Dissertation Universität Bremen 2010.
- 34 Siehe dazu Reportagen aus Belgrad, Istanbul und anderen Städten auf www.norient.com.
- 35 Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology 2010.
- 36 Paul Gilroy, *The Black Atlantic – Modernity and Double Consciousness*, Boston: Harvard University Press 1993.
- 37 Lloyd Bradley, *Bass Culture: Der Siegeszug des Reggae*, Höfen: Hannibal 2003.
- 38 Eric Davis, *Roots and Wires: Polyrhythmic Cyberspace and the Black Electronic*, Paper held at 5th Cyber Conference 1996, Madrid; <http://www.techgnosis.com/cyberconf.html> (15. September 2010).
- 39 John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility*, Chicago: University of Chicago Press 1979.
- 40 Simon Reynolds, *The Hardcore Continuum*, London: The Wire 1999; <http://www.thewire.co.uk/details/contributors/?contributor=51> (15. September 2010).
- 41 Wayne Marshall untersucht ein ähnliches Phänomen im Reggaeton: Er analysiert den typischen 3+3+2 Snare-Rhythmus (oder Drumcomputer-Beat) und zeigt seine Verknüpfungen zu rhythmischen Formen in Jamaika, Panama und Puerto Rico auf, vgl. Wayne Marshall, Raquel Z. Rivera, Deborah Pacini Hernandez (Hrsg.), *Reggaeton*, S. 19-78 (vgl. Anm. 7). Heute erklingt dieser prägnante «boom-ch-boom-chick boom-ch-boom-chick»-Rhythmus des Reggaeton in globalen Popliedern von Shakira, Britney Spears, R Kelly oder Ricky Martin.
- 42 K'Naan hat seinen Originalsong und das Video auf vielen Ebenen angepasst: Der Hip-Hop-Beat ist mit afrikanischer Perkussion ergänzt; im Background klingt neu ein «afrikanisch» anmutendes Gesangssample «Huh»; der ursprüngliche Songtext spricht von Armut und Gewalt in Somalia, der neue Text vom Stolz Afrikas und von der weltumspannenden Party.
- 43 Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, New York: Cambridge University Press 2009.
- 44 Susanne Binas-Preisendörfer, *Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit. Ein Beitrag zu Fragen von Popmusik und Globalisierung*, Bielefeld: transcript 2010.
- 45 John Hutnyk, Sanjay Sharma, Ashwani Sharma (Hrsg.), *Dis-Orienting Rhythms. The Politics of the New Asian Dance Music*, London: Zed Book 1996; Thomas Burkhalter, *East isn't East. Asiatische Musiker in England zwischen Tradition und neuer Identität*, Bern: norient 2000; <http://norient.com/stories/eastisnteast> (15. September 2010).
- 46 Veit Erlmann, *Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music*, in: *PopScriptum* 3, 1995, S. 6-29; <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03010.htm> (15. September 2010).
- 47 Hubert van der Berg, Walter Fähnders (Hrsg.), *Metzler Lexikon Avantgarde*, S. 98 (vgl. Anm. 12); David Toop, *Exotica. fabricated soundscapes in a real world*, London: Serpentstail 1999.
- 48 Lutz Hieber, *Psychedelische Plakate in der Counter Culture der USA*, in: Lutz Hieber, Stephan Moebius (Hrsg.), *Avantgarden und Politik: Künstlerischer Aktivismus von Dada bis Postmoderne*, Bielefeld: transcript 2009, S. 111-144.
- 49 Denise A. Seachrist, *The Musical World of Halim El-Dabh*, Kent/London: The Kent State University Press 2003.
- 50 Anne Rasmussen, *An Evening in the Orient. The Middle Eastern Nightclub in America*, in: *Asian Music* 2, 1992, S. 63-88.
- 51 Shayna Silverstein, «New Wave» Dabké: *Popular Music and Media in Lebanon and Syria*, British Forum for Ethnomusicology Annual Meeting, Newcastle (Conference Paper 19. April 2007).
- 52 Anne K. Rasmussen, *Theory and Practice at the «Arabic Org»: Digital Technology in Contemporary Arab Music Performance*, in: *Popular Music* 3, 1996, S. 345-365.
- 53 Dieses Interesse für psychedelische Sounds und für Exotika zeigt sich in vielen anderen geographischen Kontexten auch – das beweisen verschiedene Blogs ([waxpoetics](http://waxpoetics.com), [awesometapesfromafrica](http://awesometapesfromafrica.com) etc.), CDs und LPs: z. B. Pomegranates mit psychedelischer Musik aus dem Iran vor der Islamischen Revolution (Finders Keeper, 2010), oder *The World Ends: Afro Rock and Psychedelia in 1970s Nigeria* (Soundway, 2010).
- 54 Martin Stokes, *East, West, and Arabesk*, in: Georgina Born (Hrsg.), *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley: University of California Press 2000, S. 213-233.
- 55 Gregory Scruggs, *All Artists are Anonymous*, Bern: norient 2008; <http://norient.com/stories/scruggs2008> (15. September 2010).
- 56 Susanne Binas-Preisendörfer, *Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit*, S. 81 (vgl. Anm. 44).
- 57 Das US-amerikanische Projekt *Major Lazer* (von Diplo und Switch) treibt die Ironie dabei auf die Spitze: Im Video *Pon de Floor* werden die Frauen in ihren Sexübungen auch mal zum Schwanzfortsatz der Männer. Vielleicht ist dies ein Kommentar auf die oft als sexistisch diskutierten Tänze der urbanen Musikstile Afrikas und Lateinamerikas.
- 58 Vgl. Thomas Burkhalter, *Between Art for Art's Sake and Musical Protest* (vgl. Anm. 19).
- 59 Wolfgang Welsch, *Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen*, in: Kurt Luger, Rudi Renger (Hrsg.), *Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*, Wien/St. Johann im Pongau: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 1994, S. 147-169; Karl Erik Rosengren, *Internationale und interkulturelle Kommunikation*, in: Andreas Hepp, Martin Löffelholz (Hrsg.), *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*, München: UVK/UTB 2002, S. 37-66; Mark Terkessidis, *Interkultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.
- 60 Wolfgang Welsch, *Transkulturalität*, S. 147f. (vgl. Anm. 59); Byung-Chul Han, *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, Berlin: Merve 2005.
- 61 James Lull, *Media, Communication, Culture. A Global Approach*, New York: Columbia University Press 2000; ders., *Superkultur*, in: Andreas Hepp, Martin Löffelholz (Hrsg.), *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*, S. 750-773 (vgl. Anm. 59).
- 62 Peter Manuel drückt das mit den Begriffen «postmodern», «modern» und «vor-modern» aus: «Urban subcultures, and especially migrant sub-cultures, may have inherent inclinations toward postmodern aesthetics, while at the same time retaining ties to modern and even pre-modern cultural discourses.» Peter Manuel, *Music as Symbol* (vgl. Anm. 20), hier S. 227.
- 63 Veit Erlmann, *Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music* (vgl. Anm. 46).
- 64 Martin Stokes erkennt bereits verschiedene Formen von Kosmopolitismus wie «Migrant Cosmopolitism» (Musik der Landflucht) oder «Diasporic Cosmopolitism» (vor allem Musik von Migranten in USA und Grossbritannien), und er deutet zumindest drei andere Formen an: «Intellectual Cosmopolitism» (Schwergewicht in Weltmusik 2.0), «Mass-Mediated Cosmopolitism» (eher Weltmusik 1.0) und «Nationalistic Cosmopolitism» (hier meint Stokes interkulturelle Musikformen, die etwa im Libanon ab den 1950er Jahren staatlich gefördert wurden: Sie sollten zeigen, dass Libanon ein moderner Staat am Puls der Zeit sei). Martin Stokes, *On Musical Cosmopolitanism*, Paper held at the Macalester International Roundtable 2007; <http://digitalcommons.macalester.edu/intlrdtable/3> (15. September 2010).
- 65 Jacques Derrida, *Paper Machine*, Palo Alto: Stanford University Press 2005.