

# Jenseits der Globalisierung: Musikermobilität und Musikaustausch im 20. Jahrhundert

*Martin Rempe*

Detroit, USA, Anfang der Siebzigerjahre: Nach zwei Plattenflops und der Kündigung des Vertrages durch sein Plattenlabel hängte der Folk-Sänger Sixto Rodriguez seine Gitarre an den Nagel und verdingte sich fortan als Bauarbeiter. Eine Geschichte, die im schnelllebigen Musikbusiness so gar nichts Ungewöhnliches an sich hätte, wären Rodriguez' Platten nicht Mitte der Siebzigerjahre im Gepäck einer Amerikanerin, die ihren Freund besuchte, nach Südafrika gelangt. Dort löste seine Musik erst einen regen Kassettenhandel aus, bevor seine Platten angesichts der enormen Nachfrage von südafrikanischen Plattenfirmen lizenziert und kommerziell vertrieben wurden. Einige der Lieder eignete sich die (weiße) Anti-Apartheitsbewegung sogar als Protestsongs an, und Rodriguez wurde im isolierten Land am Kap alsbald in einem Atemzug mit Bob Dylan genannt.

Wer allerdings von diesem unverhofften Aufstieg zum Musikstar nichts mitbekam, war Rodriguez selbst. Die amerikanische Plattenfirma, die seine Alben nach Südafrika lieferte und die Tantiemen einstrich, ließ ihn im Ungewissen. Parallel dazu kam es in Südafrika zur Mythenbildung um seine Person: Unter seinen Fans kursierte bald die Legende, Rodriguez habe sich bei einem seiner Konzerte in den USA erschossen, wahlweise auch angezündet. Obwohl Rodriguez Anfang der Achtzigerjahre auch in Australien mit seinen Platten Achtungserfolge erzielte und sogar auf Tournee ging, blieb es bis ins Jahr 1997 dabei, dass südafrikanische Fans und ihr Idol nicht voneinander wussten. Nach jahrzehntelangen Recherchen war es dem Rodriguez-Fan Stephen Segerman erst jetzt gelungen, den Folk-Star aufzuspueren. Wenig überraschend, half auch das Internet dem Südafrikaner bei seiner Suche und führte letztendlich dazu, dass Rodriguez um die Jahrtausendwende mehrere Tourneen durch das Land machte, wo er be-

reits seit fast 30 Jahren eine bedeutende Figur des Musiklebens gewesen war – ohne dass er davon gewusst hatte.<sup>1</sup>

Auf solche ungewöhnlichen Lebensgeschichten stößt, wer sich auf die Suche nach der Geschichte der musikalischen Globalisierung macht. Fündig, das zeigt Rodriguez' Fall eindrücklich, wird man dadurch freilich nicht. Anders als so oft in der Globalisierungsliteratur – das bekannteste Beispiel ist sicherlich Anthony Giddens afrikanisches Dorf, in dem die Gemeinde »Basic Instinct« sieht, noch ehe der Film in London in die Kinos gekommen war<sup>2</sup> – steht Rodriguez hier nicht, oder genauer: nicht *nur* als Metapher für die Vernetzung der (Musik-)Welt im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts. Vielmehr lenkt seine Geschichte die Aufmerksamkeit auf die Ambivalenzen, Brüche und Fragmentierungen, die die Welt bis in diese Zeit mindestens so sehr charakterisierten wie deren »connectivity«<sup>3</sup>: die Aneignung US-amerikanischer Popmusik durch südafrikanische Fans, die auf dem Rest der Welt jedoch quasi niemand kannte; Rodriguez' Aufstieg zu einer legendären Musikikone, der ihm aber jahrelang unbekannt blieb; schließlich das Stillhalten der beteiligten Plattenfirmen, die trotz der Erfolge in Südafrika und Australien keine Anstalten machten, Rodriguez auch in anderen Teilen der Welt zu vermarkten.

Ausgehend von dieser Ambivalenz vertritt dieser Aufsatz die These, dass der Begriff »Globalisierung« ungeeignet ist, um die Geschichte des Musik(er)-Austauschs im 20. Jahrhundert in globaler Perspektive adäquat zu erfassen. Wie in den zwei folgenden Abschnitten über Musikermobilität und die Entwicklung des Schallplattenmarktes zu zeigen sein wird, gehen einseitige Narrative zunehmender musikalischer Vernetzung an der historischen Realität vorbei: Im Bereich des Live-Sektors ging eine zunehmende Nachfrage nach internationalen Stars und Sternchen sowie eine anwachsende Reisefreudigkeit von Musikerinnen und Musikern Hand in Hand mit staatlichen und gewerkschaftlichen Bestrebungen, Musikermobilität zu begrenzen und zu kontrollieren. Und der sekundäre Markt der Tonträger, obwohl enorm rasch als Weltmarkt konstituiert, blieb mindestens bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts in lokale Märkte fragmentiert. Die rela-

---

1 Vgl. zu dieser Geschichte den äußerst sehenswerten Dokumentarfilm des schwedischen Regisseurs Malik Bendjelloul, *Searching For Sugar Man*, Schweden/Großbritannien 2012, Canfield Pictures/The Documentary Company, der 2013 auch mit einem Oscar ausgezeichnet wurde.

2 Vgl. Giddens, *Entfesselte Welt*, S. 17.

3 »Connectivity« ist der Schlüsselbegriff von John Tomlinsons Theorie kultureller Globalisierung, vgl. Tomlinson, *Globalization*, S. 1–29.

tiv frühe theoretische Verfügbarkeit von Musik aus aller Welt führte zunächst nicht dazu, dass diese musikalische Vielfalt auch signifikant nachgefragt wurde.

Die abschließend zu erörternden Konsequenzen, die sich aus der Zurückweisung eines musikalischen Globalisierungsnarrativs ergeben, münden in einer Forderung nach einer geerdeten Globalgeschichte der Musik. Es wird dafür plädiert, der Globalgeschichte mehr Bodenhaftung zu verschaffen und sie stärker vom gegenwartsorientierten Globalisierungsdiskurs abzugrenzen.

Eine letzte Vorbemerkung und Klarstellung erfordert die interdisziplinäre Literaturlage zu diesem Thema. Bislang hat sich die Geschichtswissenschaft nur selten explizit der Musikgeschichte in globaler Perspektive gewidmet.<sup>4</sup> Und auch die (klassische) Musikwissenschaft hat dieses Thema erst in jüngster Zeit für sich entdeckt.<sup>5</sup> Der Artikel fußt daher auf Quellenmaterial ebenso wie auf einschlägiger musikgeschichtlicher Literatur. Zugleich darf nicht außer Acht gelassen werden, dass ein Großteil der Literatur zu diesem Themenkomplex von der Musikethnologie produziert wird.<sup>6</sup> Ganz überwiegend behandelt sie die Zusammenhänge von Musik und Globalisierung allerdings unter dem keineswegs eindeutigen Stichwort der Weltmusik. Im engeren Sinne bezeichnet der erstmals in den Sechzigerjahren in der Musikethnologie aufgekommene Begriff heute ein musikalisches Genre, das britische Plattenfirmen Mitte der Achtzigerjahre aus der Taufe gehoben hatten, um nichtwestliche Popmusik besser vermarkten zu können.<sup>7</sup> Andere Musikethnologen wie etwa Philip V. Bohlman verstehen demgegenüber unter Weltmusik jegliche Musik dieser Erde und wenden den Begriff auch auf historische Untersuchungen an.<sup>8</sup> Im ersten Fall wird

---

4 Ausnahmen bilden etwa für die klassische Musik Osterhammel, *Globale Horizonte*, und der Sammelband zum Jazz von Atkins, *Jazz Planet*.

5 Vgl. die Forderung nach einer globalen Öffnung der Disziplin bei Greve, *Writing against Europe* sowie das vor kurzem erschienene, allerdings äußerst unsystematische und assoziative Überblickswerk des amerikanischen Musikwissenschaftlers Richard Wetzel, *Globalization. Hoffnung auf mehr Substanz macht ein kürzlich angelaufenes Balzan-Forschungsprogramm mit dem Titel »Towards a Global History of Music«, das vom Oxforder Musikwissenschaftler und Balzan-Preisträger Reinhard Strohm geleitet wird und führende musikwissenschaftliche Institute in Europa und Israel zusammenbringt, vgl. <http://www.music.ox.ac.uk/research/projects/balzan-research-project/> [20. Januar 2014].*

6 Vgl. den sehr lesenswerten Überblick bei Stokes, *Global Order*.

7 Vgl. Taylor, *Global Pop*, S. 1–4.

8 Vgl. Bohlman, *World Music*, S. XI.

aktuelle Weltmusik – zum Guten oder zum Schlechten – als Paradebeispiel einer globalisierten Welt präsentiert,<sup>9</sup> obwohl musikalische Transfers und Aneignungen bis zu frühesten interkulturellen Begegnungen zurückverfolgt werden können.<sup>10</sup> Die zweite Lesart löst den Begriff aus seinem eigentlichen Entstehungszusammenhang, projiziert also Weltmusik weit in die Vergangenheit zurück und entzieht ihm zugleich jegliche Spezifik.<sup>11</sup> Kurzum ist festzuhalten, dass sich »Weltmusik« ebenso wenig wie »Globalisierung« für eine historische Analyse des Musik(er)-Austauschs in den ersten zwei Dritteln des 20. Jahrhunderts eignet, welche in den folgenden Abschnitten im Zentrum stehen werden.

## Musikermobilität und die Grenzen des Arbeitsmarktes

Grundsätzlich hat die grenzüberschreitende Mobilität von berühmten Interpreten und Stars in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts deutlich zugenommen, wobei die Kontinente um den Atlantik einen Raum verstärkter Interaktion bildeten. Schon im 19. Jahrhundert kam es hier zu steten musikalischen Verbindungen, die vom Export der italienischen Oper und sogenannter klassischer Musik im Allgemeinen gekennzeichnet waren und wesentlich von italienischen Opernkompanien bzw., mit Blick auf den Aufbau des Konzertwesens in den USA, von deutschen Auswanderern geprägt wurden. Im 20. Jahrhundert intensivierte sich der Austausch nun mit der Rezeption neuartiger Genres aus der Neuen Welt im alten Europa: amerikanischer Jazz, argentinischer Tango, kubanische Rumba und weitere lateinamerikanische Tanzmusik sorgten dafür, dass sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ein veritabler musikalischer Zirkulationsraum über den Atlantik bildete.<sup>12</sup> Dagegen fiel Asien – zumindest was die genannten Genres angeht –, etwas ab. Während Künstler der klassischen Musik erst nach dem Zweiten Weltkrieg häufiger auch in Asien konzertierten, waren Tourneen von Jazzbands und anderen Formationen

<sup>9</sup> Vgl. die Zusammenschau bei Stokes, *Globalization*.

<sup>10</sup> Nachzulesen etwa bei Wetzell, *Globalization*.

<sup>11</sup> Vgl. zur Genese des Begriffs Feld, *Sweet Lullaby*, S. 146–149.

<sup>12</sup> Vgl. zur Klassik grundlegend Osterhammel, *Globale Horizonte*; zur Oper insbesondere Roselli, *Opera Business*; zum Konzertwesen in den USA Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy*; zum Tango Pelinski, *Introduction*; zum Jazz Atkins, *Global History*; zur Rumba Moore, *Nationalizing Blackness*, S. 160–190.

der Unterhaltungsmusik in diese Regionen jedoch schon in der Zwischenkriegszeit vermehrt zu beobachten.<sup>13</sup>

Um nur ein Beispiel zu nennen: Eine der frühen und zugleich berühmtesten Jazz-Bands, die nach Europa kam, war im Mai 1925 Sam Wooding's Jazz Orchestra, das im Rahmen der Show »Chocolate Kiddies« auftrat. Nach 75 umjubelten Abenden in Berlin im Admiralspalast folgte ein Abstecher über Hamburg nach Schweden und Dänemark, bevor die Revue in die Tschechoslowakei, Österreich und Ungarn weiterzog. Im Spätherbst ging es nach Frankreich und Spanien, und im März 1926 war die Revue in Moskau und Leningrad zu sehen. Der Rückweg in die USA dauerte ein weiteres Jahr und verlief unter anderem über England und Argentinien. Ein Mitglied der Band, der Posaunist Herb Flemming, reiste nach dem Bruch der Band im Jahr 1931 auf eigene Faust weiter und kam dabei bis nach Kalkutta, Shanghai und Persien. Auf dem Rückweg wurde er zwischen 1935 und 1937 noch zum Aushängeschild des Berliner Sherbini Club, einem angesagten Vergnügungsetablisement in der Uhlandstraße, das von dem Ägypter Mustapha El Sherbini geführt wurde. Sogar in der Reichskanzlei will der schwarze Musiker eigenen Aussagen zufolge in Anwesenheit von Adolf Hitler aufgetreten sein.<sup>14</sup>

Solcher Art weltumspannende Tourneegeschichten ließen sich viele weitere aufzählen für das erste Drittel des 20. Jahrhunderts. Dabei führten internationale Erfolge von reisenden Bands und Interpreten zu Imitationen und Weiterentwicklungen, von denen manche ihrerseits wiederum international Aufsehen erregten. So gelang es einer deutschen Jazzband bereits kurz nach dem schlagenden Erfolg von Sam Woodings Orchester, erst in Berlin und bald weit über Deutschland hinaus für Furore zu sorgen. Die Weintraubs Syncopators waren allerdings auch nicht einfach eine Kopie US-amerikanischer Jazzbands. Ihr Markenzeichen bestand darin, dass sie nach Angaben des Band-Gründers Stefan Weintraub mit sieben Musikern bis zu 45 Instrumente bedienen konnten, was die abwechslungsreichsten Formationen erlaubte bis hin zur Möglichkeit, auch ganze Orchesterwerke wie George Gershwins *Rhapsody in Blue* in originaler Instrumentierung zu

---

13 Vgl. Osterhammel, *Globale Horizonte*, S. 122; zu Asien abgesehen von den Beispielen, die noch folgen, vgl. Jones, *Chinese Jazz Age*, S. 230f. und Pickney, *Jazz in India*, S. 60f.

14 Vgl. Biagioni, Fleming, S. 19–39; zu Flemmings Asientrip und Aufenthalt im Berlin der Dreißigerjahre ebd. S. 47–51; zum Aufenthalt der Band in Deutschland vgl. Lange, *Jazz*, S. 24f.; zum Gastspiel der Band in Russland ausführlich Starr, *Red and Hot*, S. 54–57.

spielen.<sup>15</sup> Die Weintraubs erarbeiteten sich rasch den Ruf, eine der ganz wenigen deutschen Bands zu sein, die »hot jazz« spielen konnten, auch wenn dies auf kaum einer ihrer Plattenaufnahmen festgehalten wurde. Der deutsche Jazzchronist Horst H. Lange erklärte diese Diskrepanz zwischen Live-Auftritten und Diskografie damit, dass »die Aufnahmen meist den Gesetzen des damaligen Plattenmarktes angepaßt waren«<sup>16</sup> – eine Beobachtung, auf die noch einmal zurück-zukommen sein wird.

Spätestens seit 1928 waren die Weintraubs Syncopators auch innerhalb Europas ein gefragtes Ensemble sowohl auf der Bühne als auch bei diversen Rundfunkstationen im In- und Ausland. 1931 erlangten sie zusätzliche Berühmtheit durch ihren Auftritt im Film »Der blaue Engel«, der Marlene Dietrich zu Weltruhm verhalf. Wie so viele andere berühmte Bands dieser Zeit traten sie auch zusammen mit Josephine Baker auf. Und im Jahr 1932 gelangten die Weintraubs als Attraktion der Hamburg-Amerika-Linie sogar nach New York.<sup>17</sup>

Auftreten durften sie dort allerdings nicht. Die American Federation of Musicians (AFM) wusste dies zu verhindern. Gleiches hatten die Weintraubs bereits in England erleben müssen, und auch in Australien, wo die Band letztendlich nach ihrer Flucht vor den Nationalsozialisten – einige Band-Mitglieder waren Juden – und Stationen in Italien, Russland, Japan und China im Jahr 1937 landete, gab es zunächst Ärger mit der dortigen Musikergewerkschaft.<sup>18</sup> Kriegsausbruch und die Internierung der deutschen Mitglieder besorgten schließlich die definitive Auflösung. Stefan Weintraub blieb nach Kriegsende in Australien, durfte aber auf neuerliches Drängen der Gewerkschaft nicht mehr als Musiker arbeiten und kehrte in seinen vormaligen Beruf als Mechaniker zurück.<sup>19</sup>

Die Weintraubs waren nicht die einzigen Musiker, die auf ihren Tourneen Probleme mit Musikergewerkschaften bekamen. Schon gut 40 Jahre vorher war Arthur Nikischs Engagement beim Boston Symphony Orchestra beinahe an der Agitation der amerikanischen Musikergewerkschaft

15 Vgl. Stefan Weintraub: Interview, o. D. [1981], in: Akademie der Künste (AdK), Berlin, Weintraub Syncopators Archiv, Nr. 102.

16 Vgl. Lange, *Jazz*, S. 48.

17 Vgl. Werbebroschüre o. D. [um 1930], in: AdK, Berlin, Weintraubs Syncopators Archiv, Nr. 4; Broschüre »The Weintraubs Syncopators: Completed Engagements«, 1935, in: ebd., Nr. 75.

18 Vgl. Stefan Weintraub: Antworten zu einem Interview, o. D. [1981], in: ebd., Nr. 102; Bergmeier, Weintraub Story Part 2, S. 23–28.

19 Vgl. Dümling, Weintraubs.

gescheitert. Der vorgesehene triumphale Empfang mit Pauken und Trompeten im New Yorker Hafen musste daher ausfallen; stattdessen wurde Nikisch am New Yorker Zoll vorbeigeschleust und mit dem Schiff direkt nach Boston gebracht.<sup>20</sup>

Wenn man so will, bildeten Musikergewerkschaften und Interessenverbände das organisierte Gegengewicht aller »sesshaften« Berufsmusiker gegenüber den reisefreudigeren Kolleginnen und Kollegen, welche häufig – unabhängig von der Musikrichtung – über exponiertere musikalische Fähigkeiten verfügten. Die Gründung nationaler Musikerorganisationen folgte meist aus dem Zusammenschluss städtischer Vereinigungen und war ein Prozess, der in vielen westlichen Ländern im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts einsetzte. Als erste nationale Vereinigung weltweit konstituierte sich 1872 der Allgemeine Deutsche Musikerverband (ADMV). Die mit Abstand mächtigste und explizit gewerkschaftlich organisierte Vereinigung entstand allerdings im Jahre 1896 in den USA mit der bereits genannten AFM.<sup>21</sup> Zwischen 1890 und 1930 schossen in vielen weiteren europäischen Ländern, in Lateinamerika, Australien und in Südafrika derartige Interessenvertretungen aus dem Boden; in Asien und Afrika war es nach dem Zweiten Weltkrieg soweit. Mit der Gründung der *Union Internationale des Musiciens* im Jahr 1924 kam es außerdem zu einem Versuch, auch grenzüberschreitend für die Interessen und Ziele der »sesshaften« Musiker zu kämpfen;<sup>22</sup> ein weiterer Anlauf folgte 1948 mit der *Fédération internationale des Musiciens*, die bis heute fortbesteht.<sup>23</sup>

Unabhängig davon, ob diese Vereinigungen mit Blick auf Selbstverständnis, Strategie und Aktionsformen eher als Gewerkschaften oder als Berufsverbände daherkamen,<sup>24</sup> einte sie das Werben für gerechte bzw. Mindestlöhne und insbesondere der Kampf gegen unlautere Konkurrenz jeglicher Couleur. Während Letztere bis Ende des Ersten Weltkrieges in einigen Ländern, allen voran in Deutschland und in den USA, vor allem

---

20 Vgl. Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy*, S. 174.

21 Vgl. zur Geschichte des ADMV zusammenfassend Eckhardt, *Zivil- und Militärmusiker*, S. 42–46; zur AFM Seltzer, *American Federation*.

22 Vgl. Broschüre »Union Internationale des Musiciens«, Brüssel 1928, in: *Fédération nationale CGT du spectacle*, 65 J 333, Archives départementales Seine Saint-Denis.

23 Vgl. Laing, *Musicians' Unions*.

24 Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, auf diese berufssoziologische Dimension näher einzugehen, vgl. hierzu den aufschlussreichen Aufsatz am Beispiel französischer Vereinigungen von Grégoire, *Closing the Market*.

durch die Militärmusik geschürt wurde, bildeten Ausländer in den Augen der Vereinigungen einen weiteren Quell des Übels.<sup>25</sup>

In den USA und Großbritannien war zunächst der Klassiksektor ein Einfallstor für Musiker aus Kontinentaleuropa und vor allem aus Deutschland. Dies lag auch daran, dass das bereits 1885 erlassene *Alien Contract Labor Law*, das Kontraktarbeitern grundsätzlich die Einreise in die USA verweigerte, »Artists« und »Singers« zum Leidwesen der Gewerkschaft explizit ausgespart hatte.<sup>26</sup> In Großbritannien kam es bis 1914 zu keinen staatlichen Restriktionen; der kriegsbedingt aufgelegte *Alien Restrictions Act* hinterließ dann allerdings deutliche Spuren in der Zwischenkriegszeit. Ab 1920 mussten Arbeitgeber, die ausländische Personen anstellen wollten, eine staatliche Erlaubnis einholen, was das zuständige Arbeitsministerium zum Ziel intensiver Lobbyarbeit der Musicians' Union machte.<sup>27</sup>

Tatsächlich blieb der Austausch von Unterhaltungsmusikern im anglo-amerikanischen Raum in den goldenen oder auch röhrenden Zwanzigerjahren auf einem erstaunlich geringen Niveau. Während in dieser Dekade insgesamt weit weniger als 100 US-Tanzbands in England auftraten, soll es umgekehrt sogar keiner einzigen britischen Band gelungen sein, in den USA zum Tanz aufzuspielen. Da die AFM den amerikanischen Veranstaltern mit Streik und dauerhaftem Boykott drohte, falls sie Musiker aus dem Ausland engagierten, blieb selbst Stars wie Jack Hylton das Debüt in der Neuen Welt vorerst versagt.<sup>28</sup> Ebenso formierte sich im Bereich der klassischen Musik zunehmender Widerstand, der sich auch abseits des anglo-amerikanischen Konflikts bemerkbar machte. So wusste es im Jahr 1923 die britische Musicians' Union zu verhindern, dass die Wiener Philharmoniker ein Gastspiel der Wiener Staatsoper begleiteten; stattdessen spielte ein Londoner Orchester. Und der AFM gelang es nach fast 50 Jahren zäher Lobby-Arbeit, im Jahre 1932 den Kongress davon zu überzeugen, dass Musiker jeglicher Spezialisierung zuerst Arbeiter und dann Künstler seien und daher unterschiedslos alle Musiker unter das *Alien Contract Labor Law*

---

25 Zur Militärkonkurrenz in Deutschland vgl. Waltz, *Orchestermusiker*, S. 67–73; für die USA vgl. Seltzer, *American Federation*, S. 14–18.

26 Contract Labor Law, in: 48. Congressional Record, 26. Februar 1885, S. 332, online abrufbar unter: [http://library.uwb.edu/guides/usimmigration/1885\\_contract\\_labor\\_law.html](http://library.uwb.edu/guides/usimmigration/1885_contract_labor_law.html) [08.01.2014].

27 Vgl. Cloonan und Brennan, *Alien Invasion*, S. 279f.

28 Vgl. ebd., S. 280–282.



fallen müssten. Nur noch »virtuosos of the first rank« sollten von dem Gesetz befreit werden und ohne Weiteres auftreten können.<sup>29</sup>

Im Vergleich zum angloamerikanischen Raum blieb der deutsch-französische bis in die Zwanzigerjahre noch relativ liberalisiert. Zwar standen ausländische Musiker seit jeher im Fokus des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes, ebenso wie französischer Musikergewerkschaften.<sup>30</sup> Doch die Politik blieb zunächst tatenlos. In Frankreich wurden erst im August 1932 mit dem Gesetz »protégeant la main d'œuvre nationale« Maßnahmen ergriffen, die ganz explizit auch auf den Musikerstand und die Milderung dessen Elends abzielten.<sup>31</sup> Das *Syndicat des artistes musiciens de Paris et de la région Parisienne* begrüßte das Gesetz mit Nachdruck, nachdem es seit Ausbruch der Weltwirtschaftskrise immer wieder auf die hohe Arbeitslosigkeit von Musikern hingewiesen hatte.<sup>32</sup>

In Deutschland führte weder die Weltwirtschaftskrise noch die Machtübernahme der Nationalsozialisten zu einer grundlegenden Einschränkung der Arbeitsmöglichkeiten für Musiker aus anderen Ländern. Sicherlich stellten schon in der Weimarer Republik bestehende Einreisemodalitäten als auch das Arbeitsrecht gewisse Hürden dar. Insbesondere Erstere wurden allerdings in den Zwanzigerjahren allem Anschein nach nicht konsequent angewandt.<sup>33</sup> Während das nationalsozialistische Regime dann, wie das Schicksal der Weintraubs bereits gezeigt hat, für einen breiten, aber keineswegs vollständigen Exodus jüdischer Musiker sorgte, gab sich die Reichsmusikkammer noch relativ lange Zeit erstaunlich kulant gegenüber ausländischen Musikern. Nur so erklärt sich auch, dass ein Herb Flemming

---

29 Zitiert nach Kraft, *Musicians*, S. 30; zum Kontext ebd., S. 29.

30 Vgl. Nathaus, *Popular Music*, S. 769; Fauquet, *Début*, S. 224.

31 Neben einer obligatorischen Arbeiterlaubnis wurden auch Quoten für einzelne Branchen festgelegt. Die Musikbranche war eine der ersten, in der ein derartiges Dekret verabschiedet wurde, vgl. Singer-Kerel, »Protection«, S. 13f.

32 Vgl. Art. »A propos de la loi de Protection de la main d'œuvre nationale«, in: *L'Artiste Musicien* Nr. 174, S. 231f.; hier ist auch der Gesetzestext abgedruckt; vgl. außerdem Art. »Rapport sur la situation des Musiciens en France«, in: *L'Artiste Musicien* Nr. 144, Januar 1930, S. 25–29, hier S. 26f.; Art. »Les Musiciens Français poussent un cri d'alarme«, in: *L'Artiste Musicien* Nr. 168, Feb. 1932, S. 27f.

33 Vgl. allgemein Schröder, *Unterhaltungsmusik*, S. 195–199. Auf laxer Rechtsanwendung deutet zumindest der Erlass »Ausländische Musiker in Deutschland«, in: *Reichsarbeitsblatt* N.F. 7.1927, S. 65, hin, weil darin die Pass- und Konsulatsstellen an geltendes Recht erinnert wurden, wonach auch einreisewillige Musiker für den Sichtvermerk eine Zuzugsgenehmigung vorzulegen hätten; zu den rechtlichen Details der Arbeitsmöglichkeiten für Ausländer in der Weimarer Republik vgl. Oltner, *Migration*, S. 354–361.

im Berliner Sherbini Club noch 1937 relativ ungestört seine Posaune blasen konnte.<sup>34</sup>

In der Zusammenschau ist unschwer zu erkennen, dass der Börsencrash von 1929 und die daran anschließende Weltwirtschaftskrise auch im Kultursektor protektionistische Maßnahmen hervorriefen. Berufsmusiker traf die Krise allerdings besonders hart, da die Arbeitslosigkeit von Musikern in allen hier erörterten Ländern bereits seit Einführung des Tonfilms im Jahr 1927 und dem damit einsetzenden Wegfall der Kinoorchester als quantitativ bedeutsamsten Arbeitsort rapide angestiegen war.<sup>35</sup> Demnach setzte für die Berufsgruppe in einer Zeit der wirtschaftlichen Krise zugleich ein grundlegender Anpassungsprozess an neue technische und mediale Bedingungen ein, der bis in die Sechzigerjahre andauerte und letztlich auch eine klare Regulierung der internationalen Musikermobilität mit sich brachte.

Dahin war es allerdings ein steiniger Weg. Zwischen den USA und Großbritannien eskalierte zunächst der Konflikt, als das britische Ministry of Labour im März 1935 Duke Ellington die Arbeitserlaubnis verweigerte und ankündigte, bei allen amerikanischen Bands so zu verfahren, solange britische Bands in den USA nicht auftreten dürften. Der Bann amerikanischer Bands dauerte bis in die Fünfzigerjahre an und fand auch nach dem Krieg noch eine konsequente Umsetzung. So durfte der berühmte Jazz-Klarinettist Benny Goodman 1949 zwar nach langen Diskussionen zwischen Gewerkschaft und Arbeitsministerium auftreten, musste aber auf seine eigene Band verzichten und stattdessen mit den britischen Skyrockets vorliebnehmen. Sein nicht minder bekannter Klarinettisten-Kollege Sydney Bechet erhielt im selben Jahr erst gar keine Auftrittserlaubnis. Als er, dem geplanten Konzert als Zuhörer beiwohnend, jedoch spontan aufgefordert wurde, auf die Bühne zu kommen, ließ er sich nicht lange bitten: »Man richtete die Scheinwerfer auf mich. Das war etwas vom Schönsten, das

---

34 Zur Rechtslage vgl. die »Anordnung über die Anzeige der Beschäftigung ausländischer Musiker« vom 29. September 1937, abgedruckt in: Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer Nr. 15, 1. Oktober 1937, S. 67; vgl. dazu auch Steinweis, *Reich Chambers of Music*, S. 91; zur Emigration jüdischer Musiker vgl. Heister, Exil, sowie die aufschlussreiche Fallstudie zum Palestine Orchestra von von der Lühe, *Die Musik*; zum jüdischen Musikleben im Dritten Reich allgemein Steinweis, *Anti-Semitism und Prieberg, Musik im NS-Staat*, S. 78–106; ein generelles Auftrittsverbot für schwarze Musiker erfolgte in Nazi-Deutschland erst im Jahr 1939, vgl. Aitken und Rosenhaft, *Black Germany*, S. 258.

35 Vgl. dazu Ehrlich, *Music Profession*, S. 209f.; Kraft, *Musicians*, S. 47–58; Schröder, *Unterhaltungsmusik*, S. 183–187.

man sich vorstellen kann: die Leute im Saal riefen und stampften und schrien: »Spiel für uns Sidney«. [...] Es war ein wunderschöner Abend, und selten habe ich ein aufmerksameres Publikum gehabt.«<sup>36</sup> Während Bechet auch in der Musikpresse bejubelt wurde und sein Gig für ihn ohne Konsequenzen blieb, hatte der »wunderschöne Abend« für den Veranstalter ein Nachspiel: Er wurde zu einer Geldstrafe verurteilt.<sup>37</sup>

Der Bann wurde erst im Jahr 1955 aufgehoben, als sich die beiden Musikergewerkschaften erstmals auf einen Austausch bestimmter Bands einigten. Wenige Jahre später erwuchs daraus ein generelles »Prinzip annähernder Reziprozität«, das auf alle Genres Anwendung fand. Damit gelangte die bereits 20 Jahre zuvor vom britischen Arbeitsministerium geäußerte Idee eines kontrollierten Austauschs von Musikern auch über den Atlantik hinweg zur Umsetzung. Innerhalb Europas hatte sich dieses System bereits nach Ende des Zweiten Weltkriegs in bilateralen Abkommen zwischen Musikergewerkschaften etabliert.<sup>38</sup> In der Bundesrepublik wurde die Arbeitsbewilligung unterschiedslos für alle ausländischen Künstler erst im Jahr 1958 eingeführt und nach Lage des Arbeitsmarktes bzw. mit Blick auf mögliche Austauschmöglichkeiten gewährt; die Deutsche Orchestervereinigung und der Deutsche Musikerverband wurden als beratende Gremien in das Verfahren eingebunden.<sup>39</sup>

Zu dieser europäischen Entwicklung hatte auch die *Fédération internationale des Musiciens* (FIM) beigetragen, die im Jahr 1949 in Genf auf Initiative der britischen und der schweizerischen Verbände gegründet worden war.<sup>40</sup> Eine von der FIM durchgeführte Umfrage zum Musikeraustausch aus dem Jahre 1955 unter den damals 16 nationalen Mitgliedsverbänden<sup>41</sup> ergab folgende Zwischenbilanz: »In keinem Land haben die uns angeschlossenen Musikerverbände die Möglichkeit, das Arbeiten von Ausländern zu verhin-

36 Bechet, *Erinnerungen*, S. 226.

37 Vgl. Cloonan und Brennan, *Alien Invasion*, S. 289.

38 Vgl. ebd., S. 290.

39 Vgl. FIM, Pressedienst, 2. Oktober 1958, in: FIM Archives 12.1958, International Institute for the Social Sciences, Amsterdam (IISG); zu Details dieser Regelung vgl. Art. »Arbeitsverpflichtung für ausländische Künstler«, in: *Verbandsnachrichten der Deutschen Orchestervereinigung* in der DAG Juli/August 1958, S. 11–13.

40 Vgl. Internationale Musiker-Föderation, *Tätigkeitsbericht des Vorstandes über die 2. Ordentliche Amtsperiode 1953/1956*, S. 21f., in: FIM Archives, IISG Amsterdam.

41 Zu diesem Zeitpunkt war die FIM noch eine nahezu europäische Institution mit Dänemark, Deutschland, Finnland, Frankreich, Griechenland, Großbritannien, Irland, Island, Italien, Jugoslawien, Niederlande, Norwegen, Österreich, Schweden und der Schweiz; Südafrika stellte den einzigen außereuropäischen Verband, vgl. ebd., S. 3f.

dern. In vielen Ländern ist aber der Einfluss der Gewerkschaften stark genug, um den Arbeitsmarkt völlig zu kontrollieren und den Empfehlungen betreffend Zulassung von ausländischen Arbeitskräften soviel Gewicht zu geben, dass die entscheidende Regierungsinstanz in den allermeisten Fällen den Stellungnahmen der Gewerkschaften nachgeben.«<sup>42</sup>

Doch auch nach der grundsätzlichen Verständigung auf gewisse Prinzipien der Musikermobilität kam es bisweilen zu Konflikten, wie die Kampagne der amerikanischen Gewerkschaft gegen eine (zweite) Tour der Beatles in die USA im Jahr 1964 zeigt. Dass diejenige Band, die während dieser Kampagne zeitweise die ersten fünf Plätze der amerikanischen Hitparade belegte, nur dank der Cleverness ihres Managers letztlich doch vor ihren amerikanischen Fans aufspielen durfte, verweist noch einmal darauf, dass Musikermobilität und deren Verhinderung sehr nahe beieinanderlagen. Und tatsächlich mussten andere erfolgreiche britische Beat Bands wie die Kinks noch Ende der Sechzigerjahre draußen bleiben.<sup>43</sup>

## Auf der Suche nach lokaler Musik: Strategien der Schallplattenindustrie

Der Fall der Beatles – ebenso wie der eingangs geschilderte des Sixto Rodriguez – verweist auf zwei unterschiedliche Modi des Musikhörens, eine Differenz, die erst im 20. Jahrhundert voll zur Geltung gelangte. Die Erfindung des Phonographen durch Thomas Alva Edison im Jahre 1877 besorgte die Trennung des Klangs vom Erzeuger und damit auch vom Erzeugungsort. Obwohl Edison selbst mit seinem Gerät nicht in erster Linie an Musikaufnahmen dachte, sondern vielmehr auf das gesprochene Wort setzte und mit seinem Gerät einen Angriff auf das Stenografen-Gewerbe beabsichtigte, setzte rasch ein technischer Wettlauf ein, um Edisons grundsätzlichen Durchbruch zu perfektionieren. Denn neben der sehr mäßigen Tonqualität von Edisons Apparat konnte dieser auch nur Aufnahmen und Wiedergaben leisten. Ein Reproduktionsverfahren war noch nicht gefunden; jede Walze blieb ein Original. Und tatsächlich entstanden die ersten kommerziell vermarkteten Aufnahmen teilweise dadurch, dass

---

42 Vgl. Internationale Musiker-Föderation, Bericht über den Internationalen Musikaustausch, 20. März 1956, in: FIM Archives 9.1956, IISG Amsterdam.

43 Vgl. Roberts, Working-Class Hero.

dasselbe Stück vom selben Künstler wieder und wieder eingespielt bzw. -gesungen wurde. Es dauerte daher bis um die Jahrhundertwende, ehe sich die neue Technik, auch dank Emil Berliners Entwicklung des Gramophons, auf dem reproduzierbare Platten abgespielt werden konnten, massenhaft vermarkten ließ und sich ein eigener Industriezweig herausbildete. Die Deutsche Grammophon und die britische Gramophone Co. wurden im Jahr 1898 gegründet, ein Jahr zuvor bereits das Unternehmen der Gebrüder Pathé in Frankreich und 1901 die Victor Talking Machine Company in den USA, um nur die wichtigsten der Gründerzeit zu nennen.<sup>44</sup>

Wichtiger als die äußerst komplizierte Unternehmensgeschichte dieses Industriezweiges, die von steter Konkurrenz, mitunter Teilhaben und vielen Übernahmen geprägt wurde,<sup>45</sup> ist für hiesigen Zusammenhang die Beobachtung, dass die Industrie von Anfang an stark international ausgerichtet war. So verfügte um 1910 Victor und die britische Gramophone, die zu dieser Zeit zu 50 Prozent Victor gehörte, über Presswerke in Kanada, Russland, Deutschland, Österreich-Ungarn, Frankreich, Spanien, Italien und Indien, über eigene Filialen in Skandinavien und Ägypten, schließlich über Geschäftsverbindungen nach China, Japan, den Philippinen und Afghanistan, Zentral- und Südamerika, weitere Länder in West- wie Osteuropa, in die Türkei und Persien sowie nach Südafrika, Australien und in die französischen Kolonien.<sup>46</sup> Sicherlich waren nicht alle Unternehmen so früh so breit aufgestellt. Dass Victor/Gramophone jedoch nur kurze Zeit nach dem Marktzugang in Indien im Jahr 1902 Konkurrenz unter anderem von Pathé ebenso wie von gleich zwei deutschen Unternehmen – Beka und Odeon – erhielten, spiegelt eindrucklich die Internationalität der jungen Branche wider.<sup>47</sup>

Während es allen Unternehmen keinerlei Probleme bereitete, ihre Abspielgeräte weltweit zu vermarkten, wurde rasch klar, dass es ein ungleich aufwendigeres Unterfangen darstellte, adäquate Musik zu produzieren und zu verkaufen. Egal wohin das Auge blickt – erfolgreich waren die Platten-

---

44 Chanan, *Repeated Takes*, S. 1–5; Haffner, *His Master's Voice*, S. 23–25; Gronow, *Record Industry*, S. 54.

45 Vgl. allgemein zum Industriezweig Schulz-Köhn, *Schallplatte*; zur britischen Gramophone Company, aus der 1931 EMI hervorging, Jones, *Gramophone Company* und Martland, *EMI*; zur deutschen Grammophon Hein, *65 Jahre*; zur Victor Talking Machine überblicksartig Horn/Sanjek, *Victor*.

46 Vgl. das Schaubild bei Gronow, *Record Industry*, S. 57.

47 Vgl. zur Konkurrenzsituation im Indien des beginnenden 20. Jahrhunderts Kinnear, *Indian Recordings*, S. 35–60.

firmen immer dort in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wo sie »lokale« Musik im Angebot hatten. Um zunächst bei Indien zu bleiben, gaben sich dort aktive Plattenfirmen wie die britische Gramophone keineswegs mit der westlichen Elite als Kundschaft zufrieden. Vielmehr entsandten sie Mitarbeiter auf sogenannte Expeditionen, bei denen lokale Künstler ausfindig gemacht und aufgenommen werden sollten. Als berühmteste und schillerndste Figur dieser Art Talentscouts gilt Frederick Gaisberg, der auch die erste Indienexpedition für Gramophone im Jahre 1902 leitete. Freilich wussten sie so gut wie nichts über lokale musikalische Traditionen und Präferenzen, weshalb sie sich vor allem an öffentlichen Musiktheateraufführungen orientierten und sich um Künstler bemühten, die dort erfolgreich auftraten. Während Gaisbergs erster Expedition kamen immerhin 500 Aufnahmen zusammen, von denen etwa die Hälfte in London als Platten gepresst wurde, um anschließend in Indien vermarktet zu werden. Und schon bei der nächsten Expedition wurde darauf geachtet, Musik in verschiedenen indischen Sprachen und aus verschiedenen Regionen aufzunehmen, um so den Katalog zu verbreitern und noch mehr Hörer anzuziehen.<sup>48</sup>

Auf der Suche nach lokaler Musik – diese Strategie verfolgten Schallplattenfirmen allerdings nicht etwa nur in fernen, kolonialen, noch nicht von der Moderne gänzlich erfassten Gebieten. Wie Karl Hagstrom Miller für den amerikanischen Markt herausgearbeitet hat, setzte sich dieser Ansatz *nach* der erfolgreichen Anwendung in Übersee auch Schritt für Schritt zu Hause durch. Während bei den amerikanischen Plattenfirmen bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges noch die Idee vorherrschte, dass die Vermarktung von »guter« – das hieß in diesem Falle von klassischer – Musik der »kulturellen Hebung« der amerikanischen Gesellschaft dienen müsse, beschleunigte der Einbruch des internationalen Geschäfts seit dem August 1914 eine Neuausrichtung der Marketingstrategie. Immigranten aus aller Herren Länder profitierten als erste Bevölkerungsgruppe von ihr, zumal sie nun die Masse an »ethnic recordings« – so der brancheninterne Fachbegriff – erwerben konnten und sollten, die aufgrund des in Europa tobenden Ersten Weltkrieges dort keine Abnehmer mehr fanden. Erst nach dem Krieg profitierten auch indigene Bevölkerungsgruppen stärker von diesem Strategiewechsel, was sich am deutlichsten in Aufnahmen von Blues-Musik für die schwarze und von Hillbilly-Musik für die ländliche

---

48 Vgl. zusammenfassend Lubinski, *Global Business*; zu den musikalischen Details der aufgenommenen Künstler siehe Farrell, *Indian Music*, S. 111–125.

weiße Südstaatenbevölkerung im Laufe der Zwanzigerjahre widerspiegelte.<sup>49</sup>

Im subsaharischen Afrika zeichnete sich eine ähnliche Entwicklung wie in Indien um die Jahrhundertwende ab, allerdings knapp 30 Jahre später. Auch am westafrikanischen Küstenstreifen konkurrierten britische, französische und deutsche Plattenfirmen auf der Suche nach »lokaler« Musik und entsprechenden Abnehmern, was wesentlich zur Entwicklung und Ausbreitung populärmusikalischer Genres wie Juju (in Nigeria) oder Highlife (in Ghana) beitrug. Infolge der Weltwirtschaftskrise stoppten die westlichen Plattenfirmen jedoch vorerst das aufwendige Produktionsverfahren. Als Kompensationsmaßnahme versuchte es die britische Gramophone mit Platten kubanischer Son- und Rumba-Musik aus den Zwanzigerjahren – und landete damit einen Volltreffer: Vom Senegal bis in die Kongoregion wurde die sogenannte G. V. Series ein großer Erfolg und prägte nicht unwesentlich die musikalische Weiterentwicklung afrikanischer Genres bis in die Sechzigerjahre hinein. Inwieweit dieser Vorstoß aus historischem Raisonement resultierte oder lediglich einem schlichten Versuchsballon geschuldet war, muss Spekulation bleiben. Son und Rumba fielen jedenfalls deshalb im subsaharischen Afrika auf so fruchtbaren Boden, weil sie, durchsetzt mit afrikanischen Rhythmen, äußerst anschlussfähig an lokale musikalische Traditionen waren.<sup>50</sup>

Aus alledem folgt, dass die frühe Schallplattenindustrie relativ wenig zum musikalischen Austausch beitrug, dafür – aus heutiger Sicht und zur Freude der Musikethnologie – umso mehr zur Dokumentation unterschiedlichster Musikrichtungen dieser Erde. »Globalisiert« im Sinne von weltweit ausgebreitet hat sich demnach im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts vor allem eine Kulturtechnik: das Hören von Musik auf einem Tonträger. Damit erwuchs zugleich eine neue Dimension möglicher musikalischer Globalität: dass theoretisch jegliche an dem einen Ort aufgenommene Musik an einem anderen Fleckchen Erde gehört werden konnte. Belastbare Aussagen darüber, in welchem Ausmaß von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht wurde, sind für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts jedoch kaum zu treffen, da es an entsprechendem Quellenmaterial man-

---

49 Vgl. Miller, *Talking Machine World*; außerdem Cottrell, *Ethnomusicology*, der die Vermarktung lokaler Musiken in den USA etwas früher ansetzt.

50 Vgl. Vernon, *Savannaphone*; Shain, *Roots*, S. 86–89; White, *Congolese Rumba*, S. 663–66.

gelt.<sup>51</sup> Die vorangegangenen Einblicke haben jedoch deutlich gemacht, dass der Bedarf an Schallplatten mit Musik, die das jeweilige Zielklientel bereits von live Aufführungen oder von sonstigen musikalischen Erlebnissen her kannte, ungleich höher war.

Und auch für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts ergibt sich kein eindeutiges Bild, was auch damit zusammenhängt, dass meines Wissens keine historisch-vergleichenden Untersuchungen vorliegen. Der Soziologe Andreas Gebesmair hat in seiner Studie zur Struktur und Logik der globalen Popmusikindustrie immerhin konstatiert, dass es seit den Sechzigerjahren drei kurze »globale« Phasen gegeben habe, in denen sich das musikalische Repertoire im Bereich des Mainstream, das heißt in nationalen Hitparaden, vorübergehend angeglichen habe: Mitte der Sechzigerjahre im Zuge von Beatlemania und British Invasion; Ende der Siebzigerjahre mit der Disco-Welle, die durch weltweit erfolgreiche Musikfilme wie »Saturday Night Fever« befeuert wurde; schließlich Mitte der Achtzigerjahre im Zuge des von Gebesmair sogenannten TV-Pop, womit alle möglichen Spielarten von Popmusik gemeint sind, die über Musikfernseher wie MTV vermarktet wurden und auf diesem Weg in vielen Ländern die Charts eroberten. Diesen drei Wellen folgten jedoch jeweils Phasen der Ausdifferenzierung des Repertoires, die lokalen Musikpräferenzen (wieder) Rechnung trugen. Entsprechend zurückhaltend fällt auch Gebesmairs Fazit über die Globalisierung des musikalischen Tonträgermarktes aus: »Allen Metaphern der globalen Vernetzung zum Trotz verläuft der Austausch von Hits in recht eingeschränkter Form. Entweder stammen sie aus den wenigen Zentren des internationalen Musikbusiness oder aus der unmittelbaren Umgebung. Musik aus entlegeneren Regionen findet nur selten [...] den Weg in die internationalen Hitparaden.«<sup>52</sup>

So wenig dieser Befund überrascht, so deutlich macht sich an ihm ein bislang nicht gelöstes methodisches Problem der Globalisierungsforschung fest, auf das schon Jürgen Osterhammel hingewiesen hat: »Which criteria have to be fulfilled for processes of growing connectivity to be labeled »globalization?«<sup>53</sup> Doch nicht nur das Messen von »mehr« und »weniger«

---

51 Zum Quellenproblem Gronow/Saupio, *International History*, S. 39. Es besteht letztlich bis in die heutige Zeit weiter, da die Schallplattenindustrie nur sehr selektiv Daten zur Verfügung stellt, vgl. Gebesmair, *Measurements of Globalization*, S. 137f.

52 Gebesmair, *Fabrikation globaler Vielfalt*, S. 220.

53 Osterhammel, *Globalizations*, S. 91.



Globalisierung bereitet historisch gesehen erhebliche Probleme.<sup>54</sup> Auch die Effekte einer musikalischen Globalisierung im Tonträgersektor bleiben mehr als unklar. Denn während eine weltweite Angleichung nationaler Hitparaden ohne einen gleichmäßig verteilt zunehmenden Musikaustausch kaum denkbar wäre, könnte umgekehrt das Ausbleiben einer solchen Angleichung genauso auf einen – allerdings ungleichmäßig verteilt – zunehmenden Musikaustausch zurückzuführen sein. Letztendlich bedeutet dies, dass sämtliche Auswirkungen von der Verdrängung lokaler Musiktraditionen bis hin zur Vervielfältigung des Angebots mit dem Begriff beschrieben werden können.

## Jenseits der Globalisierung

Zusammenfassend können aus diesen beiden schlaglichtartig behandelten Dimensionen musikalischer Zirkulation drei weitere Probleme benannt werden, mit dem sich eine Geschichte der musikalischen Globalisierung im 20. Jahrhundert unweigerlich konfrontiert sieht: Erstens kann die Gleichzeitigkeit von zunehmender Musikermobilität und effektiven staatlichen bzw. gewerkschaftlichen Maßnahmen, sie einzuschränken, mit Globalisierung nicht erfasst werden. Zwar gibt es Globalisierungshistoriker, die auf diese Ambivalenzen bereits hingewiesen haben und daher für ein dialektisches Grundverständnis von Globalisierung eintreten.<sup>55</sup> Allerdings, nicht nur die musikalische Globalisierungsliteratur macht deutlich, dass primär Vernetzung das Erkenntnisinteresse der Globalisierungsforschung darstellt und empirisch eher selten, zudem kaum gleichrangig gegenläufige Tendenzen mit bedacht werden.<sup>56</sup> Daher sind Zweifel angebracht, ob sich – auch mit Blick auf das Alltagsverständnis – ein derart differenzierter Globalisierungsbegriff dauerhaft etablieren lässt.

---

54 Vgl. dazu auch die skeptische Einschätzung von Sebouh David Aslanian in: AHR Conversation, *How Size Matters*, S. 1468f.

55 So zuletzt Petersson, *Globalisierung*. Petersson stützt sich dabei auf Clark, *Globalization*, wo das Zusammenspiel von Globalisierung und Fragmentierung theoretisch ausdifferenziert wird, vgl. S. 26–31.

56 Für die Musik nochmals Wetzell, *Globalization* und Joyce, *Globalization*; allgemein Rosenberg, *Transnationale Strömungen*, insbesondere S. 974–998; außerdem einige Beispiele im Forschungsüberblick von Middell/Naumann, *Global History*; aufschlussreich dazu auch die AHR Conversation, *How Size Matters*.

Zweitens überdeckt dieses Narrativ die zentrale Stellung »lokaler« Musikrichtungen, die ungeachtet der zunehmenden Bedeutung von Musik aus anderen Teilen der Erde in vielen Ländern ein Fundament musikkulturellen Lebens geblieben sind. Dieser Befund lässt sich eben nicht durchgehend globalisierungstheoretisch als Reaktion auf drohende musikalische Einflüsse von außen deuten, sondern erschließt sich häufiger wohl mit Helmuth Berkings Diktum, wonach territoriale Staaten und Orte »auch im globalen Hier und Jetzt machtvolle Organisationsformen sozialräumlicher Vergesellschaftung bleiben«. <sup>57</sup>

Drittens kann Globalisierung nicht der Beobachtung Rechnung tragen, dass ebenjene steigende Rezeption von Musik aus anderen Teilen der Erde überall ein wenig anders ausfiel. Zum einen – man denke an Rodriguez zurück – erlangte dieselbe Musik in verschiedenen Ländern eine unterschiedliche Popularität. Zum anderen verlief die kreative Aneignung »fremder« Musikrichtungen in der Regel in Auseinandersetzung mit bereits vertrautem musikalischem Material und führte so häufig zu spezifischen musikalischen Weiterentwicklungen. <sup>58</sup>

Alle drei Punkte verweisen darauf, dass aufschlussreiche musikalische Globalgeschichten nicht im luftleeren »globalen« Raum zu suchen sind, sondern in einem vorab zu definierenden territorialen Gebiet, in dem sich musikkulturelles Leben entfaltet. Indem danach gefragt wird, welche Rolle transnationale, transregionale und transkontinentale Transfers, Aneignungsprozesse und Vernetzungen im Lauf der Zeit für die Entwicklung des derart eingegrenzten Musiklebens spielten, kann die Intensität und Dauerhaftigkeit solcher Verflechtungsprozesse präzise herausgearbeitet und so deren gesellschaftliche Bedeutung in Abwägung mit »lokalen« Dynamiken überhaupt erst beurteilt werden.

Diese Herangehensweise reagiert letztlich auf einige Kritikpunkte an der Globalgeschichte. So wird zu Recht an ihr bemängelt, dass sie sich bislang zu sehr damit begnügt habe, Verbindungen einfach nur aufzuspüren anstatt auch und gerade deren politische, soziale und kulturelle Auswirkungen zu untersuchen. Ebenso leuchtet die Kritik an der »Fetischisierung der Mobilität« (Sebastian Conrad) ein, die in vielen globalgeschichtlichen Studien betrieben wird, denn auch im 20. Jahrhundert blieb die überwältigende Mehrheit der Menschen an Ort und Stelle bzw. sesshaft. Schließlich ist an der Globalgeschichte bemängelt worden, dass sie

---

<sup>57</sup> Berking, *Raumtheoretische Paradoxien*, S. 11.

<sup>58</sup> Vgl. dazu Joyce, *Globalization*.

dazu tendiere, externe Faktoren in ihren Untersuchungen einseitig zu privilegieren und zu stark zu gewichten.<sup>59</sup> Diesen drei Kritikpunkten kann dadurch begegnet werden, dass globalgeschichtliche Studien im wahrsten Sinne des Wortes (wieder) an Bodenhaftung gewinnen und sich empirisch auf ausgewähltes Terrain bzw., in diesem Zusammenhang, auf ein konkret lokalisierbares Musikleben konzentrieren.

Anhand dieser Einwände lässt sich schließlich leicht erkennen, dass das tieferliegende Problem der Globalgeschichte darin zu suchen ist, dass sie viel zu sehr vom gegenwartsorientierten sozialwissenschaftlichen und öffentlichen Globalisierungsdiskurs geprägt wird. Dies führt vor allem dazu, diesen Diskurs zu stabilisieren, wie schon der Wissenschaftshistoriker Carsten Reinhardt mit Blick auf das Konzept der Wissensgesellschaft scharf beobachtet hat: »Eine historische Bestandsaufnahme verifiziert Aspekte einer soziologischen Theorie [...] sozusagen retrospektiv und falsifiziert damit zugleich deren ausdrückliche Intention, nur für die Gegenwart bzw. Zukunft zu gelten.«<sup>60</sup>

Würde sich die Globalgeschichte hingegen von dieser Fixiertheit auf die Gegenwart und die Globalisierungstheorien lösen, ginge es nicht mehr so sehr darum, die Anschlussfähigkeit der Geschichtswissenschaft an aktuelle gesellschaftspolitische Debatten zu demonstrieren, indem eine überbordende »Globalität« der Vergangenheit betont wird. Die Frage, wann die Globalisierung begonnen und zu welchen Zeitpunkten sie bereits bestimmte Intensitätsgrade erreicht haben mag, könnte einem ergebnisoffeneren Abklopfen der Vergangenheit auf Wirkungszusammenhänge größerer Reichweite weichen – und damit der gesellschaftspolitischen Debatte idealerweise ein größerer Dienst erwiesen werden: Globalgeschichte als kritische Intervention, die zum Nachdenken anregt, und nicht so sehr als Legitimationskunde, die die Vergangenheit der Gegenwart anpasst.

---

59 Vgl. zusammenfassend Conrad, *Globalgeschichte*, S. 98–103, Zitat S. 101; Kritikpunkte sind beispielweise nachzulesen bei Wehler, *Globalgeschichte ante portas*; Kocka, *Sozialgeschichte*; aber auch im angloamerikanischen Raum werden ähnliche Kritikpunkte laut, vgl. Manela, *Review*.

60 Reinhardt, *Geschichte der Wissensgesellschaft*, S. 90. Tatsächlich betonen führende Globalisierungstheoretiker wie Appadurai oder Tomlinson, dass die Globalisierung etwas grundlegend Neues sei, vgl. Appadurai, *Modernity at large*; Tomlinson, *Globalization*; Kritik an der Stabilisierung des Globalisierungsdiskurses durch die Geschichtswissenschaft äußerte schon Cooper, *Globalization*.

## Literatur

- »AHR Conversation: How Size Matters. The Question of Scale in History«, *American Historical Review*, Jg. 118, H. 5, (2013), S. 1431–72.
- Aitken, Robbie/Eve Rosenhaft, *Black Germany: The Making and Unmaking of a Diaspora Community, 1884–1960*, Cambridge 2013.
- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis/London 1996.
- Atkins, Taylor E., »Toward A Global History of Jazz«, in: ders. (Hg.), *Jazz Planet*, Jackson 2003, S. xi–xxvii.
- Bechet, Sidney, *Petite fleur. Erinnerungen eines Jazzmusikers*, Hamburg/Zürich 1992 [1960].
- Bergmeier, Horst, »The Weintraub Story Part 2«, *Doctor Jazz Magazine*, H. 88, (1979), S. 21–28.
- Berking, Helmuth, »Raumtheoretische Paradoxien im Globalisierungsdiskurs«, in: ders. (Hg.), *Die Macht des Lokalen in einer Welt ohne Grenzen*, Frankfurt a. M./New York 2006, S. 7–22.
- Biagioni, Egino, *Herb Flemming: A Jazz Pioneer around the World*, Alphen aan de Rijn 1977.
- Bohman, Philip V., *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford 2002.
- Chanan, Michael, *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*, London/New York 1995.
- Clark, Ian, *Globalization and Fragmentation: International Relations in Twentieth Century*, Oxford 1997.
- Cloonan, Martin/Matt Brennan, »Alien Invasions: The British Musicians' Union and Foreign Musicians«, *Popular Music*, Jg. 32, H. 2, (2013), S. 277–95.
- Conrad, Sebastian, *Globalgeschichte: eine Einführung*, München 2013.
- Cooper, Frederick, »What is the Concept of Globalization Good for? An African Historian's Perspective«, *African Affairs*, Jg. 100, H. 399, (2001), S. 189–213.
- Cottrell, Stephen, »Ethnomusicology and the Music Industries: An Overview«, *Ethnomusicology Forum*, Jg. 19, H. 1, (2010), S. 3–25.
- Dümling, Albrecht, »Die Weintraubs Syncopators. Zum 25. Todestag von Stefan Weintraub am 10. September 2006«, *Jazzzeitung*, Jg. 9, (2009), S. 22f.
- Eckhardt, Josef, *Zivil- und Militärmusiker im Wilhelminischen Reich. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Musikers in Deutschland*, Regensburg 1978.
- Ehrlich, Cyril, *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century. A Social History*, Oxford 1985.
- Farrell, Gerry, *Indian Music and the West*, Oxford 1997.
- Fauquet, Joël-Marie, »Le début du syndicalisme musical en France. L'art et l'action«, in: Hugues Dufourt/ders. (Hg.), *La musique. Du théorique au politique*, Paris 1991, S. 219–61.
- Feld, Steven, »A Sweet Lullaby for World Music«, *Public Culture*, Jg. 12, H. 1, (2000), S. 145–71.

- Gebesmair, Andreas, *Die Fabrikation globaler Vielfalt. Struktur und Logik der transnationalen Popmusikindustrie*, Bielefeld 2008.
- ders., »Measurements of Globalization: Some Remarks on Sources and Indicators«, in: ders./Alfred Smudits (Hg.), *Global Repertoires: Popular Music within and beyond the Transnational Music Industry*, Aldershot 2001, S. 137–52.
- Giddens, Anthony, *Entfesselte Welt. Wie die Globalisierung unser Leben verändert*, Frankfurt/M. 2001.
- Gienow-Hecht, Jessica, *Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920*, Chicago/London 2009.
- Grégoire, Mathieu, »Closing the Market as the Only Protection? Trade Unions and the Labor Market in the French Performing Arts Industry from 1919 to 1937«, *Sociologie du travail*, Jg. 52S (2010), S. e40–e63.
- Greve, Martin, »Writing against Europe: Vom notwendigen Verschwinden der »Musikethnologie««, *Die Musikforschung*, Jg. 55, H. 3 (2002), S. 239–51.
- Gronow, Pekka, »The Record Industry: The Growth of a Mass Medium«, *Popular Music*, Jg. 3 (1983), S. 53–75.
- ders./Ilpo Saunio, *An International History of the Recording Industry*, London/New York 1998.
- Haffner, Herbert, »His Master's Voice«: *Die Geschichte der Schallplatte*, Berlin 2011.
- Hein, Edwin, *65 Jahre Deutsche Grammophon Gesellschaft*, Oldenburg 1963.
- Heister, Hanns-Werner (Hg.), *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, Frankfurt/M. 1993.
- Horn, David/David Sanjek, »Art. Victor«, in: John Shepherd et al. (Hg.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. I: Media, Industry and Society*, London/New York 2003, S. 768–71.
- Jones, Andrew F., »Black Internationale: Notes on the Chinese Jazz Age«, in: Taylor E. Atkins (Hg.), *Jazz Planet*, Jackson 2003, S. 225–43.
- Jones, Geoffrey, »The Gramophone Company: An Anglo-American Multinational, 1898–1931«, *The Business History Review*, Jg. 59, H. 1 (1985), S. 76–100.
- Joyce, John, »The Globalization of Music«, in: Mazlish, Bruce /Ralph Buultjens (Hg.), *Conceptualizing Global History*, Boulder, CO 1993, S. 205–24.
- Kinnear, Michael S., *The Gramophone Company's First Indian Recordings 1899–1908*, Bombay 1994.
- Kocka, Jürgen, »Sozialgeschichte und Globalgeschichte«, in: ders. (Hg.), *Arbeiten an der Geschichte*, Göttingen 2011, S. 94–101.
- Laing, Dave, »Art. Musicians' Unions«, in: John Shepherd et al. (Hg.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. I: Media, Industry and Society*, London/New York 2003, S. 785–87.
- Lange, Horst H., *Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900–1960*, Berlin 1966.
- Lubinski, Christina, »The Global Business with Local Music: Western Gramophone Companies in India before World War I«, *Bulletin of the German Historical Institute*, H. 51 (2012), S. 67–88.

- Manela, Erez, »A Review zu Emily Rosenberg (Hg.), *A World Connecting, 1870–1945*, Cambridge, Mass. 2013«, *H-Diplo Roundtable Review*, Jg. 14, H. 40, (2013), S. 25–29.
- Martland, Peter, *Since Records Began: EMI. The First 100 Years*, Portland, OR 1997.
- Middell, Matthias/Katja Naumann, »Global History 2008–2010: Empirische Erträge, konzeptionelle Debatten, neue Synthesen«, *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung*, Jg. 20, H. 6 (2010), S. 93–133.
- Miller, Karl Hagstrom, »Talking Machine World: Selling the Local in the Global Music Industry, 1900–20«, in: A. G. Hopkins (Hg.), *Global History. Interactions between the Universal and the Global*, Basingstoke 2006, S. 160–90.
- Moore, Robin, *Nationalizing Blackness: Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920–1940*, Pittsburgh 1997.
- Nathaus, Klaus, »Popular Music in Germany, 1900–1930«, *European Review of History – Revue européenne d'histoire*, Jg. 20, H. 5 (2013), S. 755–76.
- Oltmer, Jochen, *Migration und Politik in der Weimarer Republik*, Göttingen 2005.
- Osterhammel, Jürgen, »Globale Horizonte europäischer Kunstmusik, 1860–1930«, *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 38, H. 1 (2012), S. 86–132.
- ders., »Globalizations«, in: Jerry H. Bentley (Hg.), *Oxford Handbook of World History*, Oxford 2011, S. 89–104.
- Pelinski, Ramón, »Introduction«, in: Ramón Pelinski (Hg.), *Tango nomade: études sur le tango transculturel*, Montréal 1995, S. 17–23.
- Petersson, Niels P., »Globalisierung«, in: Dülffer, Jost /Wilfried Loth (Hg.), *Dimensionen zur Internationalen Geschichte*, München 2012, S. 271–91.
- Pickney Jr., Warren R., »Jazz in India: Perspectives on Historical Development and Musical Acculturation«, in: Taylor E. Atkins (Hg.), *Jazz Planet*, Jackson 2003, S. 59–80.
- Prieberg, Fred K., *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/M. 1982.
- Reinhardt, Carsten, »Historische Wissenschaftsforschung, heute. Überlegungen zu einer Geschichte der Wissensgesellschaft«, *Wissenschaftsgeschichte*, Jg. 33, H. 1, (2010), S. 81–99.
- Roberts, Michael, »A Working-Class Hero is Something to Be: The American Musicians' Union's Attempt to Ban the Beatles, 1964«, *Popular Music*, Jg. 29, H. 1, (2010), S. 1–16.
- Roselli, John, »The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820–1930: The Example of Buenos Aires«, *Past & Present*, Jg. 127, (1990), S. 155–82.
- Rosenberg, Emily S., »Transnationale Strömungen in einer Welt, die zusammenrückt«, in: dies. (Hg.), *1870–1945: Weltmärkte und Weltkriege* (Geschichte der Welt, Bd. 5), München 2013, S. 815–998.
- Schröder, Heribert, *Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918–1933*, Bonn 1990.
- Schulz-Köhn, Dietrich, *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*, Berlin 1940.

- Seltzer, George, *Music Matters. The Performer and the American Federation of Musicians*, Metuchen, NJ 1989.
- Shain, Richard A., »Roots in Reverse: Cubanismo in Twentieth-Century Senegalese Music«, *The International Journal of African Historical Studies*, Jg. 35, H. 1, (2002), S. 83–101.
- Singer-Kerel, Jeanne, »Protection« de la main-d'oeuvre en temps de crise [Le précédent des années trente]«, *Revue européenne de migrations internationales*, Jg. 5, H. 2 (1989), S. 7–27.
- Starr, S. Frederick, *Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917–1980*, New York/Oxford 1983.
- Steinweis, Alan E., »Anti-Semitism and the Arts in Nazi Ideology and Policy«, in: Huener, Jonathan /Francis S. Nicosia (Hg.), *The Arts in Nazi Germany*, New York 2006, S. 15–30.
- ders., *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill/London 1993.
- Stokes, Martin, »Globalization and the Politics of World Music«, in: Clayton, Martin /Trevor Herbert/Richard Middleton (Hg.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York/London 2012, S. 107–16.
- ders., »Music and the Global Order«, *Annual Review of Anthropology*, Jg. 33 (2004), S. 47–72.
- Taylor, Timothy D., *Global Pop. World Music, World Markets*, New York 1997.
- Tomlinson, John, *Globalization and Culture*, Cambridge 1999.
- Vernon, Paul, »Savannahphone: Talking Machines Hit West Africa«, *FolkROOTS* (1994) <http://bolingo.org/audio/texts/fr122savanna.html> [18.3.2014].
- von der Lüche, Barbara, *Die Musik war unsere Rettung! Die deutschsprachigen Gründungsmitglieder des Palestine Orchestra. Mit einem Geleitwort von Ignatz Bubis*, Tübingen 1998.
- Waltz, Heinrich, *Die Lage der Orchestermusiker in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der Musikgeschäfte (»Stadtfeiern«)*, Karlsruhe 1906.
- Wehler, Hans-Ulrich, »Globalgeschichte ante portas. Neue Herausforderungen für die Sozialgeschichte«, in: Pascal Maeder (Hg.), *Wozy noch Sozialgeschichte? Eine Disziplin im Umbruch. Festschrift für Josef Mooser zum 65. Geburtstag*, Göttingen 2012, S. 187–94.
- Wetzel, Richard D., *The Globalization of Music in History*, New York 2012.
- White, Bob, »Congolese Rumba and Other Cosmopolitans«, *Cahiers d'études africaines*, H. 168, (2002), S. 663–86.