

# PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom  
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)  
der Humboldt-Universität zu Berlin

aus: [PopScriptum 3 - World Music](#), 45 - 51

## **Reisende Klänge: Wessen Zentrum, wessen Peripherie?** (Travelling Sounds: Whose Centre, whose Periphery?)

***Iain Chambers, Neapel/Italien***

Es ist unüberhörbar, daß die Rockmusik der 80er und 90er das musikalische Produkt der etablierten, mehrheitlich anglo-amerikanischen Vorherrschaft ist. Sie besetzt nicht nur das Radio, das Fernsehen, die Klubs, Restaurants, Kneipen und Diskotheken, sondern begleitet uns auch bei unserer Arbeit, beim Einkaufen, beim Reisen. Es handelt sich hier um die Klangpartitur unserer Zeit. Jene Vorherrschaft kreiert aber auch gleichzeitig die Bedingungen für ein internationales, volltönendes Netzwerk, welches in der Konsequenz ein schnelles Anwachsen der Ränder befördert, einen «Notruf» anderer Stimmen produziert. In diesem Kontext können die Klänge aus der Peripherie oder der «Dritten Welt», das sogenannte «world music»-Phänomen, nicht einfach als kommerzielle Masche, die vom Zentrum aus regiert wird, verstanden werden, sondern auch als ein kultureller, ökonomischer und historischer Wandel, der die wirkliche Natur des Unterschieds von Zentrum und Peripherie umstritten macht. Dies ermöglicht uns, sich einen Bruch mit den Vorstellungen von einem allumfassenden Determinismus vorzustellen, nach denen die Ökonomie und der politische Positivismus in der Tendenz die Debatte über den kulturellen Imperialismus und Neokolonialismus dominiert.

Ich werde versuchen, eine kulturelle Musikökonomie vorzuschlagen, die in der Lage ist, an ethische Ideen der Differenz adressiert zu werden, die diese Bipolarität unter die Lupe nehmen und andeuten, wie wir uns fruchtbar über solch einen Dualismus hinaus bewegen dürften.

*Youssou N'Dour* und *Ruichi Sakamoto* spielen zusammen in New York; *Cheb Khaled* am Place du Bastille in Paris. Sind dies nur einfache Beispiele für die Eroberungen des Zentrums in den Peripherien und für die Anbietung heimatlich-exotischer Klänge an das Imperium? Sind wir bloß passive Zeugen gegenüber den Strukturen des Kapitals, welches seine Institutionen und die Organisation über neue Territorien stülpt; was sich sozusagen als der finale Triumph der Ware über unser Ohr ausnimmt? Oder sind in solchen Prozessen subtilere und komplexere Vorgänge eingeschlossen? Die zuletzt erfragte Perspektive würde einen Bedarf nach der Überwindung der Grenzen eines simplen Dualismus offenbaren und ein Denken veranschaulichen, welches beträchtliche Konsequenzen in der Darstellung historischer und kultureller Unterschiede ausdrückt, welche, obwohl deutlich existent, zugleich immer mehr in gemeinsame Rahmenbedingungen hineingezogen werden.

Das würde bedeuten, daß die Sounds der «world music» nicht einfach als ein stereotypes «Anderes» funktionieren und nur den Kreis der ethnozentristischen Identifikation bekräftigen und schließen würden und jene Klänge nur als das exotische Ornament genutzt, ausschließlich ein erwünschtes Aufpolieren der rockigen Soundschiene ermöglichen. Somit wird denn der Raum für musikalische und kulturelle Unterschiede in einer Art und Weise eröffnet, in der jede offensichtliche Identifikation mit der herrschenden Ordnung oder der vorausgesetzten monolithischen Marktlogik schwächend und zerrüttend für den möglichen Kontakt in einem musikalischen und kulturellen Dialog ist.

Weiterhin spalten genau die Bedingungen dieses Zusammentreffens, verstärkt durch die elektronische Reproduktion desselben Sounds in vielfachen Orten und Kontexten, die existierenden Hierarchien, die sich vom Zentrum nach außen hin zu den Peripherien bewegen und zerstören den engen Historismus der vorangegangenen Zeitrechnungen. Ich kann «Nordafrika» als musikalisches Motiv hernehmen und spiele nacheinander die Ethno-Beat-Sounds der Dissidenten (Berlin) und von Kusertu (Sicily), ein Beispiel zeitgenössischer *rai*-Musik, gesungen von *Chaba Fadela*, ein traditionelles Stück für Arabische Laute von Maghreb und ende in einem Folkklub im Londoner Soho, Mitte der 60er Jahre, wo ich zum ersten Mal von dieser Möglichkeit durch ein Gitarrenstück von *Davey Graham* gehört habe.

Dieses Faktum bedarf nicht unbedingt einer historischen oder autobiografischen Rekonstruktion. Auch geht es hier nicht einfach um eine Frage, die sich durch eine Reise in die Vergangenheit beantworten läßt. Für diese Sounds gibt es zeitgenössische und vergangene Möglichkeiten, eine Bewegungsform in unterschiedlichen Tempi, eine Überschneidung in Kontexten und die «verschmutzten» Formen, die sich die elektronischen Medien erlauben. Wir sprechen hier von einer Bewegung, in der kreuz und quer diverse Regionen miteinander in Verbindung stehen. Ein immer instabileres Konzept von «Authentizität» in einer Weit des musikalischen und kulturellen Nomadentums unterstreicht diese Tendenzen.

Das internationale Mittel, die Musik aufzuzeichnen, begründet «eine neue Epoche der globalen kulturellen Vereinbarung [1]. Moderne Bewegungsformen und Mobilität, ob durch Migration, Medien oder Tourismus, haben sowohl die musikalische Produktion als auch das Publikum auf dramatische Weise verändert. Häufig wurde argumentiert, daß diese Prozesse unvermeidlich zu einer globalen Einebnung führen, so daß sich jetzt alles auf eine einzige ökonomische und kulturelle Ordnung reduziert. Jenseits des geistlosen Determinismus' dieser Auffassung decken die Details im Grunde schon dieses Fehlurteil auf. *Youssou N'Dour* gibt in Senegal, in Westafrika, permanent Schallplatten heraus, die zur Zirkulation in bootleg-Form für den eigenen lokalen Markt in Senegal und Gambia bestimmt sind, während (zumindest bis vor kurzem) gleichzeitig CDs von Virgin überall in der Welt verbreitet werden [2].

Unterschiedliches Publikum, die Auffächerung der Märkte und der Verbreitungsformen, zeitweilig unterschiedliche Abmischungen und verschiedene Sounds sind die kulturellen Signaturen der Differenz. Und, um mit Jacques Derrida zu sprechen, diese Differenzen repräsentieren allesamt wirkliche Unterschiede und die Unmöglichkeit, den Sinn solcher Unterschiede in jeder einzelnen der Seiten einzufangen. Die Musik von *N'Dour's* ist ein Ausdruck der Differenz, eröffnet aber auch die Möglichkeit eines unmißverständlichen Sinnes.

Im Abendland haben wir eine maßgebliche Botschaft geerbt, die zu allen Zeiten solch eine kulturelle Zersplitterung und Mobilität mit Horror betrachtet. Der Vorsatz der Bewahrung einer zeitlosen Zuflucht für einen einzigartigen und einmaligen Ausdruck künstlerischer Arbeit, formuliert im Gegensatz zur zerstreuen Bewegung der Industrie, der Urbanisierung und des Kapitalismus, wurde in einer endlosen, der Zeit hinterhertrabenden, Aktivität gegen die Moderne erkämpft. Die nicht zusammenhängenden Zeiten und Kulturen der Stadt, des Kommerzes und des Kapitals übersehend, hatte diese kritische Tradition auch radikale Alternativen in einer vorausgesetzten Kontinuität der Volkskultur gesucht, zum Beispiel den «authentischen» Habitus und die «echten» Gemeinschaften. Diese Nostalgie der verwurzelten Identitäten kennzeichnet eine Unmenge moderner Kulturtheorien und das kritische Denken: vom Romantizismus bis zu Raymond Williams.

Aber dieser Wunsch nach Zugehörigkeit und Gemeinschaft ist von einer Antipathie gegenüber den städtischen Lebensformen begleitet und zugleich auch von der ethnischen «Blut und Boden»-Einstellung geprägt [3]. Heutzutage woandershin zu gehen, um solche «Authentizität» zu finden, obwohl doch die lokalen Wurzeln, Geschichten und Traditionen im Westen offensichtlich zerstreut und zerstört sind, verewigt nur die Selbstbespiegelung dieser infantilen Kampagne: zurück zu den Anfängen kommen, nicht länger auf unser Eigentum fixiert sein, aber all dies auf ein «Anderes» projizieren, was jetzt gewünscht ist, und sich zu guter Letzt um die Bürde der Veröffentlichung unseres Wollens kümmern [4]. Das Ganze ist wie ein Denken, welches die Prozesse und Vermittlungen ignoriert - Imperialismus, Neokolonialismus, Kapitalismus und die westlichen Medien - die diese Alternativen in unsere Welt gebracht haben und sie gleichzeitig prägen und verbreiten. Um diesen besonders kritischen Einwand in Frage zu stellen, wird die angemäzte Vorherrschaft des Westens bestritten. Tatsächlich ist aber eine Projektion zu hinterfragen, die letztlich Marx' Unterstützung der «progressiven» Effekte des Britischen Imperialismus in Indien mit der Aufgabe, die Heidegger dem deutschen Volk vorbehält, verbindet. Im Westen sind wir alle durch eine voraussetzende Prägung der Welt verbunden, die beinhaltet, daß der moderne Imperialismus sich nicht nur in Formen der territorialen Eroberung und ökonomischen Herrschaft äußert, sondern auch in der Veröffentlichung und Verbreitung von Wissen. Der imperiale Schauplatz ist der wahre Definitionshorizont, der ausgesprochen wird, um die an sich abstrakten und grundlosen Konzepte von der «Andersartigkeit» und «Differenz» zu ermöglichen [5]. Nehmen wir zur Kenntnis, daß Edward Said auf beides hinweist - den Horizont und die «ermöglichende Bedingung». Die Präsenz des Westens führt nicht einfach zu einem Staat, der nur Unterwerfung, die einseitige Entwertung der subalternen Identitäten und Kulturen einschließt; er produziert auch ein Milieu, das die Syntax zur Verfügung stellt, in der Unterschiede eine Unterbrechung, ein Erfragen und eine Öffnung repräsentieren [6]. Dies ist gemeint, wenn Said fortfährt, daß «nicht nur die Idee eines Kollektivs, sondern auch eine pluralistische Bestimmung» in der Epoche des Postkolonialismus existiert [7]. Hier «schreibt sich» das «Imperium» nicht nur «zurück zum Zentrum» (Salman Rushdie), sondern «tönt» wie Musik, die zurück und durch die Metropole genau in den Prozeß der Dezentralisierung des «Westens» gespielt wird. Dies ist in den Worten des Anthropologen James Clifford:

«eine neue Bewertung des 'Westens' als Stätte fortwährender Befähigung zu und Bekämpfung von Zentralisation und Zerstreuung» [8].

Solch eine Dezentralisierung, die späte Auflösung und Dekonstruktion des Dualismus zwischen Zentrum und Peripherie, und der damit verbundenen Pole von «Unechtem» und «Authentischem», führen uns unverändert sonstwohin. Wenigstens

«'Anderes' nicht als ontologisch gegeben, sondern als historisch konstituiert anzusehen, würde die Untergrabung der besonderen Vorurteile ermöglichen, die wir so oft den Kulturen zuschreiben, am Ende auch unserer eigenen» [9].

Auf postkoloniale Bedingungen bezogen, schrieb Kwame Anthony Appiah, daß

«...er (der Postkolonialismus - die Übers.) Post- ist, genau wie der Postmodernismus, der auch Post- ist, d.h., daß er frühere legitimierende Erzählungen herausfordert» [10].

Über das Schema des ökonomischen Mißbrauchs und des kulturellen Monopols hinausgehend, müssen wir beginnen, in Formen der «Kontamination» und Kreuzung durch die Zirkulation der Kulturen zu denken: ein zweigleisiger, irgendwie auch ungleicher Austausch, indem es zum Beispiel kein «authentisches», unberührtes, nichtinfiziertes «Afrika» gibt.

Das schließt ein, das Beharren auf «Authentizität» aufzugeben. Die Idee des Unvermischten, nichtinfizierten «Anderen», als Individuelles und als Kultur, war für die antikapitalistische Kritik und die Verurteilung der Kulturökonomie des Westens in der modernen Welt entscheidend. Doch diese Perspektive beschwört eine hausgemachte, verstoßene Form des Rassismus durch die Identifikation mit dem privilegierten abendländischen Betrachter herauf, und es entstehen ein weiterer ethnozentristischer Wunsch und ein Imperativ dahingehend, was die einheimisch gewachsene Kultur und Authentizität konstituieren sollte. Für das zu Betrachtende, das Andere, wurde sich erneut ausgesprochen und vorherbestimmt und so wurde es als ein selbstproduzierter Unterschied hinsichtlich der imperialistischen Weltordnung rekonstruiert. Das Andere selbst hatte dagegen keine Stimme, ihm war nicht erlaubt zu sprechen und den eigenen Sinn des Werdens in den gegenwärtigen Existenzbedingungen zu definieren. Jetzt, wo wir das Binäre dieser separierten Welten, Kulturen und Künste ablehnen und wo wir die Reise zwischen den Welten gewählt haben, die Zeichen, Sounds und Sprachen der Vermischung verstehend, so daß es weder «Authentisches» noch «Unechtes» gibt, bedeutet dies nicht, daß es darin keine wirklichen Unterschiede der Erfahrungen, der Kultur und der Geschichte gibt [11]. Wenn man gleichermaßen radikal und nun einmal unvergleichbar in ökonomischen und politischen Begriffen versucht über Unterschiede zu sprechen, über ihre Verkörperung im Ethnischen, im Geschlecht und der Sexualität, dann ergibt dies eine wie auch immer geartete Verständigung über die Entstehung von beweglichen Identitäten unter und in den Prozessen.

Wir enthüllen darin keine Wiederentdeckung des Unmißverständlichen und schaffen «*keinen Platz für eine Verabsolutierung des Echten und Authentischen*» [12]. Vielleicht können wir die Inspiration den Musikern und Künstlern der sogenannten Dritten Welt entlocken, die gestärkt sind von der beständigen Konstruktion ihrer Identitäten durch ihren Wandel zwischen verschiedenen Welten und uns mit dem Gedanken der «Heimatlosigkeit» und Migration als «die unumstößliche Bedingung der ... Weltkultur» [13] anfreunden. Ein solcher Zugang verdeutlicht den zentralen Unterschied zwischen einem Verständnis von Musik als einen vorausgesetzten Ort der «Authentizität», als eine vereinte, geschlossene Gemeinschaft und als ein abgeschlossener Sinn von «Identität» und einer Auffassung von Musik als ein Ursprung der Differenz, in dem Vereinheitlichung und Ethnozentrismus unablässig bekämpft und hervorgebracht werden [14].

All dies deutet darauf hin, daß es vielleicht nicht länger von Nutzen ist, ausschließlich in Begriffen des Widerspruchs zwischen kulturellen Machtblöcken, zwischen imperialistischer Vorherrschaft und subalternen Bewegungen zu sprechen oder das kritische Urteilsvermögen auf eine Moralisierung bedrohter «Authentizitäten», auf Kooptierung und Ausverkauf zu reduzieren. Es ist besser, von «Politik der Verklärung», von «atonalen Ensembles» und von einer Ethik der Differenz zu sprechen, in der gemeinschaftliche Klänge, Sprachen, Syntax, Materialien und Institutionen besetzt und in verschiedene Richtungen artikuliert werden [15]. Wenn Rockmusik eine globale linguistische Institution ist, eine kommunikative Praxis, steht sie in analoger Beziehung zu anderen weltweiten Sprachen und eröffnet zweierlei - eine gemeinsame Grammatik und ein Netzwerk - und eine veränderliche historisch-kulturelle Syntax, in der es mögliche und zufällige Bedeutungen und einen kontextuellen Sinn von Identität gibt. Sie verbleibt in beidem - im Gemeinschaftlichen und im Differenzierten. Sie ist ein Material, daß verschiedene Wege beinhaltet und kennzeichnet; ein Material, daß umgeschrieben

wird und für den einen ein Raum, für den anderen die persönliche Botschaft ist. Es geht nicht darum, die realen Unterschiede der Mächte, die aufeinanderstoßen, zu leugnen, nicht ums Verschweigen der Niederlagen und Sackgassen und nicht darum, den Fakt zu übersehen, daß nicht jeder eine Stimme und einen Platz findet. Es geht darum, nachdrücklich diese offene Sicht zu betonen.

Das bringt mich zurück zur Vorherrschaft der Rockmusik, zur Wüste der Homogenität. Nach allem informiert uns Simon Frith, daß der Rock tot ist und ich neige zur Zustimmung [16]. Aber wenn der weiße, anglo-amerikanische Rock jetzt ins Tal des Todes stolpert und nur die Ästhetik des eigenen Verschwindens probt, dürfte seine Kraftlosigkeit neue Anfänge für andere darstellen. Das, worauf Jean Baudrillard insistiert, daß die Wüste der Platz der leeren Wiederholung toter Bedeutungen und hoffnungsloser Zeichen ist, so ist sie auch der Ort der Grenzenlosigkeit, der endlosen Entfaltung der Sprachen (Jabès), ein Ort des unendlichen Raumes für die Bewegung dieser Signale, der Überfluß an Bedeutungen und Botschaften. Ein Übermaß, so argumentiert Emmanuel Lévinas, erlaubt anderen zu existieren, gestattet ihnen, einzeln und einschränkungslos für sich selbst zu sein. So enthält die abendländische Metapher der Leere und Erschöpfung - die Wüste - vielleicht den Schlüssel für den Aufbruch der Unterschiede, das Erfassen der «Großartigkeit» und die andauernde Verschiebung und Vieldeutigkeit des Sinns, der in der Bewegung der Klänge und der Leute, die von irgendwoher kommen, enthalten ist. Wer bewegt sich denn jetzt über eine Landschaft, die wir auch erkennen und bewohnen: die Moderne oder die Postmoderne, der fortgeschrittene Kapitalismus, die Industrien und Netzwerke der transnationalen Kommunikation, die Stadt, das Ende des Jahrtausends?

Eine letzte Fußnote: In *Gurinder Chudhas* Film «I'm British But ...» wird eine Aufarbeitung der Frage nach dem Zentrum und der Peripherie vorgestellt, die eine städtische Romantik ist, doch der ich selbst nicht widerstehen kann [17]. Im südlichen London, auf einem Dach, da passiert es, daß eine Gruppe von britisch-asiatischen Musikern einen Song im Bangra-Stil, indem sie sich über ihr Heimatland Punjab beklagen, spielen, während andere Asiaten ihnen zuschauen oder zum Teil zu den Klängen tanzen. Es ist ein Zitat einer Szene, die zwanzig Jahre zuvor geschah - die *Beatles* spielten «Get Back» auf dem Dach der Apple-Büros - darin ist das westliche Stereotyp verblüffend nachgeahmt und in eine andere Bedeutung des Zentrum verwandelt worden.

---

## Endnoten

1. Peter Wollen, «Tourism, Language and Art», *New Formations*, n. 12, Winter 1990, p.43.
2. Vergl. Lucy Duran, «Key to N'Dour: roots of the Senegalese star», *Popular Music*, vol. 8, n. 3, October 1989.
3. Heidegger nutzte die Phrase von «Blut und Boden» in seinem berühmten «The Self-Assertion of German University: Address Delivered on the Solemn Assumption of the Rectorate of the University Freiburg», ausgeliefert 1933. in den Nachkriegsfolgen dachte er verstärkt in Formen der «Heimatlosigkeit»; vgl. Martin Heidegger, «Letter on Humanism», in *Basic Writings* (New York: Harper & Row, 1977).
4. Über die zeitgenössische schwarze Kultur und die Last der Repräsentation, vgl.: Kobena Mercer, «Black Art and the Burden of Representation», *Third Text*, n. 10, Spring 1990.
5. Edward Said, «Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors», *Critical Inquiry* 15, Winter 1989, p. 217.
6. Diese Idee vom Milieu und seiner Syntax stammt von Bhiku Parekhs «Britain and Social Logic of Pluralism», zitiert in Alan Durant, «From the Rushdie Controversy to Social Pluralism», *New Formations*, 12, Winter 1990, p. 149.
7. Edward Said, a.a.O., S. 224.
8. James Clifford, «Notes on Travel and Theory», in *Inscriptions* 5, 1989, p. 179. 📌
9. Edward Said, a.a.O., S. 225.
10. Kwame Anthony Appiah, «Is the Post- in Postmodernism the Post in Postcolonial?», *Critical Inquiry* 17, Winter 1991, p. 353.
11. Die Komplexität und Lebenskraft dieses Austauschs wurde für mich im Frühjahr 1990 graphisch unterstrichen. In der Hayward Gallery in London war eine Ausstellung von asiatischen, afrikanischen und karibischen Künstlern im Nachkriegsengland «The Other Story». Zur gleichen Zeit war in Harlem im «The Studio Museum» eine Ausstellung von neun zeitgenössischen afrikanischen Künstlern betitelt mit «Changing Traditions».
12. David Morley und Kevin Robins, «No place like Heimat: images of home(land) in European Culture», *New Formations*, 12, Winter 1990, p. 20.
13. Richard Keamey, zitiert in Morley und Robins, a.a.O., p. 20.
14. Line Grenier, «From 'Diversity' to 'Difference'», *New Formations*, n. 9, Winter 1989.
15. Über die «Politik der Transfigurationen», vgl. Paul Gilroy, «It Ain't Where You're From, It's Where You're At ...» , *Third Text*, 13, Winter 1990/91; über die «atonal ensembles», vgl. Edward Said, «Figures, configurations, transfigurations», *Race & Class*, 32 (1), 1990.
16. Simon Frith, «Music for Pleasure», Cambridge: Polity Press, 1988.
17. Gurinder Chudha, «I'm British But ...», London: British Film Institute, 1988.

Deutsche Übersetzung des Artikels: «Chambers, Ian. *Travelling Sounds: Whose Centre, whose Periphery?*, in: *Popular Music Perspectives* 3/1992, S. 141 - 146».