

Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music

Veit Erlmann, Deutschland

«*Vermutlich ist es die Differenz, die das Andere tötet.*»

Jean Baudrillard [\[*\]](#)

1939 schrieb der Musikwissenschaftler und Komponist Charles Seeger, daß

«Musik eine Form der Kommunikation zwischen den Menschen» ist, die dazu dient, «das, was ihnen gemeinsam und vertraut (oder fremd) ist, zu verkörpern» [\[1\]](#).

Fast ein halbes Jahrhundert später entdeckte ein anderer berühmter Musikwissenschaftler in der Weltmusik eine «beispiellose Mannigfaltigkeit» [\[2\]](#). Wollte man diesen beiden Stimmen Glauben schenken, so leben wir in einem Zeitalter des «Anderen». Eine der spektakulärsten Erscheinungsformen dieses Booms der Differenz ist vielleicht in jenem Genre zu finden, das verschiedentlich als World Music, Worldbeat oder Ethno-Pop bezeichnet wird. Als Kategorie tauchte «Weltmusik» Mitte der 80er Jahre auf und war durchaus mehr als nur ein praktisches Kürzel für die äußerst heterogenen musikalischen Erscheinungen wie lambada, Paul Simons «Graceland», Mory Kanté «Yéké Yéké» oder den Hip Hop-Hit «Pump Up The Volume» von M/A/R/R/S. Denn der Begriff umfaßte nicht nur zunehmend einen beachtlichen Teil der Avantgarde wie John Zorn oder Holger Czukay, sondern auch New Age-Kompositionen von Andreas Vollenweider, Vangelis oder Hector Zazou's *Les nouvelles polyphonies corses*. Zugleich markiert das Auftauchen von World Music eine coupure, einen dramatischen Wendepunkt in der Geschichte der Technologien und ästhetischen Formen musikalischer Produktion. World Music ist mehr als ein neuer Stil, eine clevere Technik oder Altes exotisch klingen zu lassen, und auch mehr als nur eine neue Rubrik in den Schallplattenläden. World Music ist Ausdruck einer Umformung räumlicher, historischer und kultureller Identitäten, die die Gesellschaften weltweit charakterisieren. Die zentrale Kategorie dieser globalen Ästhetik, so marginal sie auch gegenwärtig noch erscheinen mag, ist die Synthese. Obwohl World Music keine spezielle globale kulturelle oder politische Einheit als solche repräsentiert, liefert sie eine hoffnungsvolle Illusion, ein zuversichtliches Hirngespinnst von einer globalen Ökumene, von einer möglichen Totalität, die das zeitgenössische kritische Denken lange für verloren glaubte. Denn unter der wahrlich exponentiellen Ausbreitung von Zeichen und ungeachtet aller Differenz scheint World Music - mit ihrer besonderen materiellen Beschaffenheit und ihrem ästhetischen Kanon - jenes Gefühl auszudrücken, das ein AT&T-Werbespot 1990 mit den Worten: «We are all connected» charakterisierte. World Music scheint die Erfahrung von einer sympathetischen Beteiligung in einem riesigen Makrosystem, einer zu-

nehmenden totalen Metonymie zu vermitteln, in welchem das Schicksal des entlegensten Langhaoses in Papua New Guinea und die Lebenswelten jedes seiner Bewohner aufs engste mit dem Wirken unpersönlicher Kräfte wie etwa multinationale Unternehmensstrategien, der US-amerikanischen Innenpolitik oder dem Ölpreis verbunden sind. In einer eigentümlichen Analogie zum zweiten thermodynamischen Gesetz, nach dem kontaktierende Systeme in die Richtung eines Zustandes höherer Entropie und zum Gleichgewicht tendieren, feiert World Music den Pluralismus und die weltweite musikalische Kommunikation als sicheren Beweis für die Möglichkeit von Geschichte als solcher. Globale Musikkultur und das populäre Klischee von der «Musik als universaler Sprache» symbolisieren den Sieg der Gegenwart über eine babylonische Vergangenheit.

Aber diese Synthese ist auch eine Synthese neuen Typs, für welche die frühere Vorstellung von einer organischen Totalität heute gänzlich inadäquat geworden zu sein scheint. Wir haben es tatsächlich - wie Frederic Jameson bemerkt - mit einer Art Transversalität zu tun, einem willkürlichen Spiel beziehungsloser Differenzen [3]. Viel von dieser neuen Ästhetik war bereits seit Anfang der 70er Jahre in bestimmten Formen der postmodernen öffentlichen Kultur, wie etwa der Video-Kunst, zu finden. In der populären Musik, oder genauer: im alternativen Rock repräsentiert diese Synthese allerdings nicht einen Versuch der «kollektiven Richtungsänderung», wie Will Straw es formuliert, durch den musikalische Gemeinschaften in neue Allianzen gebracht werden. Eher produzieren die Kreuzungen und gegenseitigen Befruchtungen im alternativen Rock so etwas wie «idiosynkratische Übergänge» [4]. Tatsächlich weist, wie Baudrillard, der Meisterdenker der Simulation schreibt, diese «Hölle des Identischen», inmitten der Orgie von Differenzen, alle Merkmale eines Melodramas oder eines Psychodramas auf. In dem Psychodrama des Kontaktes, des Testes und der Schnittstellen simulieren und dramatisieren wir, in einem akrobatischen Akt, die Abwesenheit des Anderen [5]. In der Interaktion, die aus dieser artifiziellen Dramaturgie entsteht, wird das Subjekt zum Anderen von Niemandem. Dieses interaktive, transversale Subjekt indiziert nicht irgendwelche neuen Verkehrsformen, sondern das massenhafte Verschwinden des Sozialen und der Differenz als solcher.

Diese Vorstellung von Synthese und die bisher zitierten Beispiele deuten darauf hin, daß sich meine Definition von World Music von anderen, bisher üblichen Lesarten des Begriffs unterscheidet - Lesarten, die der Interpretation von verschiedenen Arten von Weltmusik als einer Politik der Differenz (von Nation, Gemeinschaft und vor allem Rasse) und des Lokalen, als unverwüsthche Artikulation einer Opposition gegen die westliche Hegemonie beträchtlichen Raum einräumen. Beide Ansätze erscheinen mir fragwürdig. Erstens betrachte ich Homogenisierung und Differenzierung nicht als sich gegenseitig ausschließende Merkmale musikalischer Globalisierung, sondern als integrale Bestandteile musikalischer Ästhetik unter spätkapitalistischen Verhältnissen. Synchronizität, das *totum simul*, die widersprüchliche Erfahrung eines universalen Marktes neben sich ausbreitenden neotraditionalen Codes und neuen ethischen Schismen, ist die Schlüsselsignatur der postmodernen Ära [6]. Oder, um ein vertrautes Bild aus der Warenästhetik zu gebrauchen: Homogenisierung und Diversifizierung sind zwei Symptome einer Art des «Benneton-Syndroms»: Je mehr Leute auf der Welt den gleichen Pullover kaufen, um so mehr feiert die Werbung die Differenz.

Wenn aber eine Qualität, die ein System definiert, nicht gleichzeitig als eine Antithese zu diesem System fungieren kann, so folgt, daß ein Subsystem oder eine Kette von differenzierten Untersystemen («Dritte Welt», regionale und lokale Kulturen) keine Herausforderung des größeren umfassenderen Systems, etwa des globalen Kapitalismus, darstellen kann. Ich bezweifle also, daß Diversität Homogenität unterlaufen kann, oder daß Andersartigkeit notwendigerweise Gleichheit aufbricht. Selbst wenn man die an sich fragwürdige Annahme teilt, nach der Kultur a priori ein kohärentes Ganzes ist, ist das Eindringen von fremden Elementen nicht per definitionem ein destruktiver Prozeß [7].

Bestimmte Formen von World Music stellen mithin nicht per se ein Gegengift zu Konsumkultur und Kulturimperialismus dar, World Music liefert nicht, wie Iain Chambers es ausdrückt,

«einen Raum für musikalische und kulturelle Differenzen, in dem Identifikation mit der hegemonialen Ordnung oder der vermeintlichen monolithischen Marktlogik geschwächt werden» [8].

Es mag sein, daß die Kritik des Kulturimperialismus dahin tendierte, die Politik und die ökonomischen Strategien multinationaler Medien, die Bedeutung von Musik in nationalen politischen Zusammenhängen und anderes mehr zu privilegieren. Obgleich solche Fragen für jede ernsthafte Analyse neuer globaler kultureller Produktion von Belang sind, verfolge ich in meiner anschließenden versuchsweisen Analyse von World Music einen anderen Weg. Mit Will Straw gehe ich davon aus, daß die entscheidende Seite der Politik populärer Musik weder in der

«transgressiven oder oppositionellen Qualität musikalischer Praktiken oder ihrer Konsumtion liegt noch in der Einheitlichkeit der Operationsmodi der internationalen Musikindustrie» [9].

Was heute erforderlich scheint, ist eine gründliche Überprüfung globaler Kultur als bloßer Funktion postkolonialer Ökonomien und Machtdynamiken. Gefordert ist eine gänzliche Umkehrung des alten Verhältnisses von Infra- und Suprastruktur sowie eine rigorose Reflektion auf die Ästhetik dieser transnationalen Klänge als *globales Phänomen*. Die Theorie, die mir vorschwebt, würde beispielsweise jene Analyseverfahren - so brauchbar diese auch in anderer Hinsicht sind - ausklammern, in denen die Verkaufsstrategien von Sony und BMG in Kenia und Schweden und deren Einfluß auf die nationale und kulturelle Identität dieser Länder geprüft werden [10]. Wie Straw interessiert mich mehr die Produktion von sozialen Differenzen durch die «Konstruktion von Zuhörerschaften und bestimmte Koalitionen musikalischer Formen» [11]. Deshalb postuliere ich eine ästhetische Theorie von World Music, die den Blick mehr auf Probleme wie etwa die Konstruktion von Historizität oder die Veränderungen in der mimetischen Repräsentation richtet. Die Umrisse einer solchen Theorie zeitgenössischer World Music versuche ich im folgenden zu skizzieren.

Zu diesem Entwurf einer neuen globalen musikalischen Ästhetik gehört zunächst ein bestimmtes Element kultureller Selbstkritik. Wenn World Music vor allem einen Versuch darstellt, das Bild des Westens durch eine Assoziation mit Andersartigkeit, durch lokale Aufsplitterung und formale Auffächerung zu modifizieren, so muß sich jede ernsthafte Analyse kritisch mit jenem, dem Westen eigenen Supermarktpluralismus auseinandersetzen. Aber diese Kritik kann nur von einer subjektiven Position im Westen erfolgen. Es gilt dabei, die «vorherrschende Asymmetrie» [12] wahrzunehmen und analog der Kritik westlicher Hegemonie in der Dritten Welt - die gegenwärtige Situation nicht so sehr als das Ende der Moderne zu betrachten, sondern eher als einen Mangel an Modernität. Diese Form der Kulturkritik wird in erster Linie durch eine Analyse der Art und Weise aktiviert, in der Ideologien von Differenz produziert werden und nicht so sehr durch die Heroisierung von Andersartigkeit [13], derzufolge

«die an der Peripherie gewonnenen Einsichten ins Zentrum zurückgeführt werden, damit sie dort Unruhe stiften in unserer eingefahrenen Denkweise» [14].

Dem Versuch einer Theorie von etwas so ungeordnetem und segmentiertem wie World Music widerspricht die gegenwärtige Abneigung gegenüber totalisierenden Diskursen, wie sie noch jüngst Mark Slobins Essay über die Mikromusiken des Westens» [15] zum Ausdruck brachte. Allerdings ist diese Scheu nicht allein der bloßen Größe des geographischen Raumes oder der damit verbundenen Vielfalt der Phänomene geschuldet. Slobins Erzählung offenbart tieferliegende konzeptionelle und methodologische Schwierigkeiten. Denn die dramatis personae in Slobins Bericht weisen auffallende Ähnlichkeit mit den Charakteren der postmodernen Dramaturgie auf. Da gibt es den Bösewicht des Stückes, klar erkennbar an Begriffen wie «System», «Blaupause», «Modell» - alles Konzepte, die von den Postmoderisten als die verkümmerten Reste einer früheren Ära analytischen Denkens verabscheut werden, und die gerade Ethnomusikologen gewöhnlich mit den hochtrabenden Schemata der alten Vergleichenden Musikwissenschaft verbinden. Die Guten sind erwartungsgemäß Begriffe wie «multipler Blick», «Disjunktion», «Multivalenz». Aber unabhängig vom Mißtrauen gegenüber solchen methodologischen Prozeduren wie «besonderen konzeptionellen Rastern» und ungeachtet nicht weniger Dementi führt Slobin eine Reihe von Begriffen wie Subkultur, Interkultur und Superkultur ein, die eben diese verschiedenen, multiplen und amorphen Bereiche von Mikromusiken in ein größeres Modell zu integrieren versuchen. Letztendlich muß solch ein Versuch, etwas so resolut Unsystematisches wie die neuen Mikromusiken zu systematisieren, scheitern, weil er nur den paranoiden Effekt reproduziert, den just dieses System aus seiner eigenen Logik auslöst. Und so bleibt nach der Lektüre von Slobins Essay das vage Gefühl, daß diese neue globale Kultur ein grenzenloses Durcheinander ist, ähnlich vielleicht dem Chaos, das uns bisweilen in unseren Träumen heimsucht, daß also Superkultur unentwirrbar mit der Subkultur vernetzt ist, daß vice versa die Musiker ständig zwischen Subkultur und Interkultur hin und her wechseln und daß jene Interkultur wiederum die Interaktion zwischen den Subkulturen in endloser Folge bestimmt. Um Slobin zu zitieren:

«Es gibt kaum einen Unterschied zwischen Hegemonie und Kultur» [16].

Es ist durchaus möglich, daß dies - wenn man sich schon um eine sinnvolle Begriffsbestimmung bemüht - die einzig denkbare Definition von Kultur in der gegenwärtigen globalen Phase sein mag. Hegemonie wäre demnach nur ein anderer Ausdruck für die Tatsache, daß es keine andere Realität außerhalb des mit Zeichen überfluteten Universums gibt, gleichgültig wie differenziert und flüssig dieses System ansonsten sein mag.

Nach Jameson ist diese Furcht vor totalisierenden Konzepten, die sich in diesen und ähnlichen Bildern von einem unfäßbaren Labyrinth, das von namenlosen Meistern beaufsichtigt und zahllosen Sub-Gruppen bevölkert wird, ausdrückt, selbst eine Funktion der Globalisierung. Denn wo es außerhalb des allumfassenden globalen Systems nichts mehr gibt, muß die Vorstellung von einem System selbst ihre Berechtigung verlieren. Das System kommt dann auf Umwegen per «Rückkehr des Unterdrückten» in den Alpträumen eines Orwell («1984») oder in den Science-fiction-Erzählungen über globale Konspirationen zurück [17]. Selbstverständlich ist der Ausweg aus diesem Labyrinth, und dessen ist sich auch Slobin bewußt, nicht in der romantischen Hoffnung auf ein «Anderes» zu sehen, das uns durch seine bloße Existenz vor dem totalen Grau-in-grau schützt. Es geht vielmehr darum, einen Namen für das neue globale Chaos zu finden, der mehr als eine «*wohlgemeinte Geste im Hinblick auf die multikulturelle Diversität*» ist [18]. Diese erneuerte Aufmerksamkeit wird durch die «distinktive Logik (Hervorhebung - V. E.) von Veränderungen» [19] selbst notwendig, die die Vorstellung von Musik in der sich heute verändernden Welt als systematisch und historisch produzierte Sphäre kultureller Produktion sichert [20].

Als mögliches Zentrum für diese systemische Vorstellung einer globalen kulturellen Totalität ist eine ganz neuartige Bedeutung von Differenz denkbar. Nach Frederic Jameson, auf dessen Vorstellungen über die systemische Natur von kultureller Produktion im späten Kapitalismus ich mich weitestgehend beziehe, ist die Produktion von Differenz selbst Bestandteil der Logik des Kapitalismus. Die Fähigkeit des Systems, sich selbst in endlosen Variationen und miteinander verbundenen Sub-Systemen zu reproduzieren, beruht auf einer zutiefst

«anti-sozialen», atomisierenden Logik. Paradoxerweise zerstört die systemische Reproduktion der kapitalistischen Gesellschaft über den Weg der sozialen Differenz - durch die «Erzeugung innerer Disjunktion», wie Niklas Luhmann es ausdrücken würde [21] - nicht das System von innen heraus, etwa im Sinne struktureller Widersprüche, die ohne das Einwirken von äußeren Kräften oder agierender Subjekte einen Kollaps des Ganzen produzieren. Differenziertheit vergrößert einfach die Bandbreite für Heteronomie und Chaos, die die historischen Attribute und die Originalität dieser Gesellschaft ausmachen. Die allgegenwärtige Warenproduktion ist das Dach, unter dem Differenzierung und Homogenisierung jetzt ihren komfortablen Platz gefunden haben, und zwar als Mitglieder derselben Familie. Andersartigkeit ist, wie Jean Baudrillard in *La transparence du mal* sagt, hierbei gleich allem anderen unter das Gesetz des Marktes gefallen [22].

In Luhmanns Systemtheorie nimmt diese Produktion von Differenz in Form von unendlichen inneren Verweisen eines geschlossenen Systems klaustrophobische Dimensionen an. Systemdifferenziertheit, sagt Luhmann, ist lediglich die Differenz zwischen einem System und seiner Umgebung. Jedes Subsystem wird deshalb nur eine Kopie des ganzen Systems sein, und zwar in der speziellen Form der Differenz zwischen dem Subsystem und seiner Umgebung. Diese rhetorische Figur - ein komplexes System wie die globale Ökonomie - ist nach Colás selbst eine Funktion der vieldeutigen Korrelationen zwischen der totalisierenden und differenzierenden Logik des Spätkapitalismus.

Nun da Differenz weit weniger klar erscheint als die Ideologie der neuen sozialen Gruppen es vorgibt, muß eine Reihe ästhetischer Kategorien, die bereits den vorhergehenden Reibungen zwischen den disparaten Produktionsmodi zum Opfer gefallen waren, erneut überdacht werden. Die erste dieser Kategorien, das erste Opfer, solchen Kreisen neue Räume für Kreativität eröffnen zu können, ist die Globalisierung von künstlerischer Produktion, die auch neue Möglichkeiten für die Romantisierung und Mythologisierung lokaler Talente schafft. Ein System, dessen konstitutives Moment die Produktion von Differenz ist, bleibt trotzdem ein System. Differenz ist in dieser Interpretation nicht länger eine Antithese zum System, sondern sie führt zu dem System zurück. Das Sonderbare des Systems ist eher das Symptom innerer Metastasen als Zeichen seines bevorstehenden Endes.

Die Vorstellung von globaler Kultur als System ist nicht zu vergleichen mit den Begriffen «System» oder «Westen» in dem herkömmlichen Sinn eines imperialen Zentrums, das eine koloniale Peripherie dominiert. Auch ist mein theoretischer Zugang kein Versuch, globale kulturelle Produktion um einen einzelnen, homogenisierenden Begriff zu re-zentrieren. Meine Vorstellung von einem System begreift es eher als eine relationale Kategorie, die, indem sie die dominanten Kräfte eines Feldes festzuhalten versucht, ebenso die Bedeutung von Disjunktion und De-Lokalisierung in der gegenwärtigen Weltpolitik und -kultur anerkennt. Es gilt, wie Santiago Colás es ausdrückt,

«die Spannung zwischen einem wohl immer unbefriedigend homogenisierenden Begriff - Postmoderne - und den heterogenen lokalen Formen, die innerhalb dessen und auch gegen seine Logik produziert werden, aufrechtzuerhalten» [23].

In der Spannung zwischen einem totalen System und den verschiedenen lokalen kulturellen Praktiken liegt also eine Möglichkeit für Ethnographie. Musikalische Ethnographien haben sich zunehmend mit den Entscheidungen und ihren Bewegungen in den Zwischenräumen des Systems und seinen multiplen Umgebungen zu beschäftigen. Statt daß sich diese Bewegungen in dichotome Vorstellungen wie etwa vom Westen und dem Rest der Welt, von Partizipation oder Verweigerung einordnen lassen, erzeugt die Politik globaler musikalischer Produktion zahlreiche und höchst variable «Grenzzonen-Verhältnisse» [24], die es den Künstlern erlauben, ihre Position innerhalb des Systems ständig neu zu bewerten.

Bevor ich mich einigen konstitutiven Merkmalen der neuen globalen musikalischen Ästhetik zuwende, sollte ich kurz zum Begriff World Music selbst zurückkehren. Wie so oft, wenn der Markt seine eigenen linguistischen Codes kreiert, verrät der Terminus World Music (oder dessen Äquivalente Worldbeat, Ethno-Pop usw.) mit seinem eigentümlich präventösen Unterton, seine eigene ideologische Herkunft. Erfunden von einer Industrie, die in ihrer Expansion durch die Unsicherheiten des Prä-MTV-Musikmarkt der 70er Jahre [25] tief erschüttert wurde, hat der Begriff «World Music» wie einige seiner aktuellen Labels wie Globestyle, Earthworks, Realworld usw. - das selbstgefällige Pathos eines Markenzeichens: eine Art Kürzel für eine neue - wenn auch fragmentierte - globale ökonomische Realität mit all ihren verlockenden kommerziellen Aussichten.

Das erste, was man zu einer ästhetischen Theorie von World Music feststellen muß, ist demnach die Tatsache, daß die Allgegenwart des Marktes heute eine unbestreitbare Tatsache zu sein scheint. Dennoch sind hier einige Unterscheidungen angebracht. Erstens, autonome, nicht-kommerzielle musikalische Praktiken gedeihen noch immer und ganz unvermindert im Herzen der westlichen Konsumgesellschaften. Wie wir sehen werden, ist die Koexistenz dieser unterschiedlichen Formen musikalischer Produktion und Konsumtion eine der markantesten sozialen Möglichkeiten für den Mythos der Weltmusik.

Die zweite Unterscheidung verweist auf den Markt - oder genauer, bestimmte Formen des Marktes - sowie auf die Bilder von Märkten und damit auf den Kontext von World Music [26]. Auf originelle Weise hat Philip Bohlman den Basar des Mittleren Ostens als eine Metapher für die Rolle von Volksmusik in der modernen Welt benutzt. Die Kultur des Basars, sagt er, erinnert uns daran, daß Musik immer Modernisierungsprozessen unterworfen war [27]. Wenn Modernisierung jedoch schlicht den Sachverhalt bezeichnet, daß alte Dinge zu neuen werden, dann scheint die Umkehrung von Bohlmans Analogie, daß Modernisierung ein Aspekt von Warenaustausch ist, nicht ganz zuzutreffen. Bohlman will selbstverständlich auf einen besonderen historischen Moment hinweisen, in dem sich traditionelle kulturelle Praktiken und eine frühe Form kapitalistischer Produktion, nämlich Handelskapitalismus, treffen: «Radio-Geplärre; Ladenbesitzer verkaufen Kassetten populärer Sänger, die aus Kairo, Paris oder Los Angeles kommen». Gerade hier aber, wo der lokale Ursprung, die Quelle der Waren repräsentiert wird, greift die Metapher des Basars als Kürzel des modernen Weltsystems zu kurz. Anders als die Waren in Bohlmans imaginären Basar, geht zeitgenössische Weltmusik nicht von lokal begrenzten kleinbäuerlichen Gemeinschaften oder Handwerksbetrieben aus. Die Musik von Ladysmith Black Mambazo und Youssou N'Dour war bereits kommerzialisiert, hatte sich selbst einen festen Platz in dem voll ausgebildeten nationalen Markt Südafrikas und Senegals erobert, lange bevor die neue globale Musikkultur sie auch nur andeutungsweise wahrgenommen hatte. Mit anderen Worten: sie war bereits gänzlich modernisiert, bevor sie auf den globalen Basar kam. Wenn schon ein metaphorischer Vergleich gebraucht wird, um den Raum, in dem World Music verankert ist, zu bezeichnen, würde es vielleicht zutreffender sein, ihn in dem Niemandsland des internationalen Finanzmarktes zu suchen, in den magischen Fax- und Computer-Verbindungen, die New York und Tokio verbinden. World Music scheint mit Baudrillards «fraktalem Stadium des Wertes» zu korrespondieren, in dem der Wert nicht mehr vom natürlichen Gebrauch in der Welt abhängt noch auf einer Logik des Warenaustausches oder eines strukturellen Zeichennetzes beruht. Wert rührt in diesem viralen Stadium einzig aus einer Kontiguität, aus der krebsartigen Wucherung von Werten ohne jeglichen Verweischarakter [28].

Dieses oft für futuristisch gehaltene Szenario strafft ältere, besonders anthropologische Vorstellungen Lügen, denen zufolge Arbeitsmigration einer der wichtigsten Mechanismen ist, durch welche die neuen transkulturellen Musikformen gebildet werden. Nicht daß die Migration nachgelassen hat. Eher hat diese neue Realität des globalen Kapitalismus frühere Unterscheidung z. B. zwischen lokaler Identität und der Erfahrung von Differenz, zwischen Verweilen und Reisen überhaupt erst bedeutungslos gemacht. Was ehemals als zwei unterschiedliche Modi räumlicher Existenz galt, ist nun zu einem geworden, zu «dwelling-in-travel», wie James Clifford es nennt. In dem vollends verkabelten Universum, wie Vincent

Descombes einmal schrieb, leben wir nicht länger an speziellen Orten, sondern wir besetzen eine bestimmte Position innerhalb des Raumes [29]. Orte wurden zu bloßen Beispielen für Raum. Aber wenn unsere Vorstellungen über Migration und Kultur heute «eher wunderlich und altmodisch» [30] erscheinen, dann nicht nur deshalb, weil Migration zu einer beständigen und universellen Bedingung geworden ist. «Kultur» selbst, in der älteren Bedeutung von einer Ad Superstruktur oder ideologischem Gepäck, ist nicht länger mit irgendeiner erkennbaren Form von Ort, Zeit, Tradition oder Klasse verbunden. Kultur ist in dieser Lesart nicht etwas, was die Migranten der Dritten Welt bewußt anwenden, um sich selbst dem zutiefst beunruhigenden, fremden System des Westens anzupassen oder sich von ihm zu distanzieren. Eher ist die neue globale Kultur mit ihren Videos und Disney-Parks der Raum, den wir alle bewohnen, unabhängig davon, ob wir uns selbst in einer Phase der Migration oder in einem stationären Zustand befinden.

«Jetzt kommt alles an, ohne daß die Notwendigkeit zur Abreise bestünde»,

schreibt Paul Virilio in *L'inertie polaire*.

Dieser Stand der Dinge ist der Grund, warum ich, entgegen den konventionellen Lesarten, nach denen World Music die neue Musik der «nicht-westlichen Welt» und ihres entmündigten «Lumpenproletariat» [31] sei, diese neuen Sounds als das akustische Korrelat eines völlig neuartigen, geographisch dezentrierten Systems von sozialen und moralischen Relationen begreife.

Die Kräfte und Prozesse der gegenwärtigen kulturellen Produktion sind weltweit zerstreut und frei von jeglicher besonderen Bindung an Zeit und Raum, selbst wenn die Produkte der weltweiten Unterhaltungsindustrie scheinbar vorgeben, sich um lokale Tradition und Authentizität zu drehen. World Music: die Klanglandschaft eines Universums, das trotz aller Rhetorik von den «Wurzeln» seine eigene Entwicklung vergessen hat.

Diese Interpretation verweist umgekehrt auf einen anderen Unterschied. Selbst wenn einige der älteren Konzepte wie Synchronismus und «Verwestlichung», mit denen wir üblicherweise das plötzliche Eindringen von Modernität in vor-kapitalistische Gesellschaften zu beschreiben versuchen, ihren analytischen Wert weitestgehend verloren haben, sollten wir wenigstens einige der Intentionen dieser Terminologie beibehalten. Denn die Absicht dieser Begriffe scheint nicht so sehr darin zu liegen, zwischen verschiedenen Musiktypen und ihren kulturellen Kontexten per se zu differenzieren, sondern verschiedene Muster von Veränderung als Reaktion auf den Einfluß des Westens zu erklären, um Musikgeschichte zu periodisieren, den eigentümlichen Raum zwischen Tradition und Modernität, oder dem zwischen der CD, «Graceland», MTV, und allem, was dem vorausging, zu begreifen.

Es geht also um eine methodologische Unterscheidung zwischen World Music, wie ich sie hier provisorisch definiert habe, und all den anderen Musikformen, die häufig und dabei doch inadäquat als World Music klassifiziert werden, die aber weder lokal noch authentisch sind. Die Art Musik, an die ich denke, wie *chimuenga* aus Zimbabwe, *salsa* oder der nigerianische *fuji* lebt von der Konfrontation mit der Welt des Industriekapitalismus, in die sich meines Erachtens ein Individuum aus einer lokalen, nicht-westlichen Tradition gestellt sieht. So ist *fuji* eine eklektische Mixtur von Bildern aus der Welt des Islam, der städtischen Subkultur Nigerias, der westlichen Konsumkultur und aus der alten Yoruba-Tradition. Aber ungeachtet dieser scheinbar willkürlich zusammengeworfenen Symbole sträubt sich Christopher Waterman in seinen einleitenden Untersuchungen zu *fuji* [32], ihn als ein Symptom des postmodernen Verschwindens von Geschichte zu lesen. Eher ist für ihn *fuji* ein privilegierter Ort für die Produktion eines historischen Bewußtseins und für den Versuch, das globale Netzwerk, von dem die unbestimmte Zukunft der *fuji*-Musiker und ihrer Hörer so wesentlich abhängt, auf metaphorische Art und Weise zu erfassen.

Es muß nicht betont werden, daß die Unterscheidungen, die ich zwischen verschiedenen Formen von Warenverhältnissen und mehr oder weniger «parallelen» Typen von «World Music» mache, nicht als Perioden oder «Stadien» in einem Sinne von Fixpunkten auf einer Art linearer Bahn von Musikgeschichte verstanden werden können [33]. Was solche Musiken wie chimurenga, salsa oder fuji von einer voll entfalteten Musikproduktion auf einer planetarischen Skala trennt, ist nicht ihre (angeblich niedere oder höhere) Position auf einer vermeintlichen teleologischen Skala, sondern die Art und Weise, in der Geschichte selbst in sie eingeschrieben ist. Mit anderen Worten: verschiedene Phasen in der Evolution von World Music - die selbst kein ahistorisches Phänomen ist - sind zu unterscheiden nach dem Grad der Überlappung von Vergangenheit, Tradition und der überwältigenden Gegenwart. Sie sind zu unterscheiden nach dem Umfang, nach dem bestimmte soziale Verhältnisse und kulturelle Praktiken aus konkreten räumlichen Bedingungen herausgelöst und aus dem Gleichgewicht gebracht werden und in sich endlos verändernden Zeit-Raum-Verhältnissen re-kombiniert werden. Vom frühen bis zum späten Kapitalismus herrschte in allen Phasen der Globalisierung nur die Vorstellung von einer teilweisen Überlagerung von Vergangenheit und Gegenwart, von einer Differenz zwischen den Werten und Praktiken der Vergangenheit und denen der Gegenwart. Synkretismus, um eine Terminologie zu verwenden, die in der älteren Literatur für den «Kulturkontakt» benutzt wird, war eher die Ausnahme denn die Regel. In der globalen Kultur hingegen gibt es kein Bedürfnis nach Periodisierung mehr. Die Vergangenheit wurde durch die Logik der Gegenwart völlig verdrängt und die Zuweisung von Bedeutung, für welche Oberreste aus der Vergangenheit auch immer, wurde zur bloßen Geschmackssache.

«Postmoderne», so Frederic Jameson, «ist, was übrig bleibt, wenn der Modernisierungsprozeß vollendet und die Natur für immer verschwunden ist» [34].

Die Unbeliebtheit von totalisierenden Konzepten in den aktuellen Diskursen scheint mit einer seltsamen Nostalgie für die Totalität in der populären Kunstproduktion zu korrespondieren. Daher scheint die Vermutung nicht gänzlich unbegründet, daß die gegenwärtige Anziehungskraft der kommerziell produzierten Bilder von «Welt» genau in der Tatsache begründet liegt, daß sie auf eine altmodische Sehnsucht nach dem Ganzen antworten, die auf intellektueller Ebene lange als eine jener Meta-Geschichten bloßgestellt wurde, die der postmoderne Diskurs so verachtet. Die historische Genese und beharrliche ideologische Anziehungskraft solcher Bilder muß nun genauer bezeichnet werden. Es geht um eine Analyse der neuen globalen Kultur als einer im wesentlichen «imaginierten Welt», als einem perspektivischen Konstrukt, das von den historischen, sozialen und kulturellen Situationen verschiedener Akteure gebrochen wird [35].

Den konzentriertesten ideologischen Ausdruck hat die Idee von einer globalen Kultur vielleicht in den Mythologien von einer geeinten Menschheit und in den Formen gefunden, in denen diese heute in den großen öffentlichen Ritualen von World Music, wie zum Beispiel WOMAD-Festivals (World of Music and Dance) inszeniert werden. Tatsächlich sind die WOMAD-Festivals hilfreiche Lektionen in Sachen universaler Warenproduktion. Obschon die Konzerte die Vielfalt des künstlerischen Ausdrucks in den Kulturen der Welt feiern [36], verbirgt dieses Zelebrieren von Differenz nicht minder ein fundamentales Prinzip von Gleichheit. Wie Emile Durkheim vor langer Zeit ausführte, hat die wachsende Komplexität und die geographische Skala der Gesellschaften dazu geführt, daß das einzige, was die Mitglieder einer Gesellschaft gemeinsam haben, ihre Menschlichkeit ist. Dieses Konzept einer «heiligen» Individualität, das sich im wesentlichen auf die Ideen des Christentums bezieht, bietet die entscheidende Grundlage von Vereinheitlichung in einer zunehmend differenzierten und vernetzten Welt [37]. Zugleich mündet die wachsende funktionale Differenzierung der Gesellschaften dieser Erde nicht nur in einen Polytheismus der Werte, um Max Webers bekannte Formulierung zu verwenden, sondern führt auch zu einer Abschwächung gemeinsamer Grenzen, einschließlich der territorialen Grenzen. In einer Welt, in der Habitus, die Autorität

von Bräuchen und von gelebter Erfahrung durch rationale Normen ersetzt werden, kann eine integrierte Gesellschaft, die die unzähligen Funktionen und Rollen überbrückt, nur als globale Ökumene gedacht werden [38]. Unter diesem Aspekt sind dann die großen Erzählungen der Moderne - Menschlichkeit, Freiheit der Kommunikation, Weltfrieden usw. -, das Resultat des dialektischen Verhältnisses zwischen der Differenzierung von Gesellschaften und der Homogenisierung von spezifischen lokalen Qualitäten und Lebenswelten.

Durkheims Bild der modernen Welt läßt allerdings ein entscheidendes Element unberücksichtigt. Die Basis der wachsenden sozialen Differenzierung und des Hervortretens des Individuums - der kleinste gemeinsame Nenner moderner Gesellschaften - ist die Universalität der Warenproduktion. In der neuen globalen Kultur sind es Produkte und Images - entworfen, produziert und vermarktet, um Erfahrungen zu repräsentieren -, die die grundlegende, universell gültige Einheit von Kultur ausmachen. Somit besteht der Mythos einer globalen Kultur letztendlich auf der Universalität des Warenaustausches und dem korrespondierenden gleichen Recht auf Konsum. Die Idee einer Weltgemeinschaft ist in erster Linie das Resultat des doppelten Prozesses von globaler Warenproduktion und Rationalisierung. Und doch ist «Welt» grundsätzlich ein vom Westen geprägter Begriff, das Resultat spezifischer historischer und politischer Umstände. Folgedessen sind die WOMAD-Festivals die postumen Schwestern der Weltausstellungen des Maschinenzeitalters, «Wallfahrtstätten zum Fetisch Ware» [39]. Die in den World Music-Festivals gepriesene ökumenische Idee ist nicht so sehr der Ausdruck einer realen Übereinstimmung des Gleichklangs zwischen den Menschen der Welt, sondern vielmehr das Signum des universellen Warenaustausches. Durch die gleichmacherische Logik des Warenaustausches verbirgt das Globale die Hegemonie des Besonderen. Das Globale ist - mit den Worten von Stuart Hall -

«ein Weg, auf dem das dominante Partikulare sich selbst lokalisiert und naturalisiert, indem es sich mit einer Vielzahl von anderen Minoritäten verbindet» [40].

Aber selbst wenn die globale Warenkultur von der Homogenisierung der kulturellen Mannigfaltigkeit abhängt, um den Wert jedes einzelnen Produktes zu realisieren, kann sie sich nicht der Verschiedenartigkeit des Rohmaterials als Quelle neuer Images verschließen. Und so wird die Ideologie der globalen Kultur von einer Art Kannibalismus am Leben erhalten, oder - wie Appadurai es formuliert - durch eine

«Politik des wechselseitigen Bestrebens von Gleichheit und Differenz, sich gegenseitig zu kannibalisieren und so durch ihre wechselseitige Entführung die doppelte Idee der Aufklärung von dem triumphalen Universellen und dem unverwüstlichen Besonderen zu verkünden» [41].

Eines der bedeutsamsten Ergebnisse dieses Kannibalismus ist ein gewisser Produktionsfetischismus [42]. Translokale Produktionsprozesse und deren Vertreter werden in dem Idiom und dem Spektakel lokaler Welten verhüllt. Lokalität selbst wird ein Fetisch, der die global zerstreuten Produktionskräfte verbirgt. Obwohl zunehmend größere Populationen rund um den Erdball in dieser hergestellten «lokalen» Realität leben, meint die Universalität dieser Waren nicht, daß ein transnationales Produkt genau jene besondere Erfahrung, die es zu porträtieren beansprucht, auch akkurat repräsentiert. Die Bilder, die von den multinationalen Mediennetzwerken produziert werden, bleiben imaginäre Landschaften, Drehbücher ungelebter Leben, deren lokale Authentizität und Universalität sich allein von der Tatsache ableiten, daß ihre Aneignung auf Kauf beruht.

Wenn das Globale seine Mythologien und Konjunkturen gekannt hat, so hat sich das Lokale als nicht minder unverwundlich erwiesen, sowohl auf der Ebene der (musikalischen) Praxis als auch auf jener der Ideologie. Die Vorstellung von Lokalem ist selbstverständlich nicht mehr in dem alten isomorphen «*Privileg des geographischen Lokalen als Garant für die historische Kontinuität musikalischer Stile*» begründet [43]. Der zwingendste und theoretisch konsequenteste Ausdruck für dieses neue Verständnis des Lokalen war das Subkultur-Paradigma, das Mitte der 70er Jahre vom Centre for Contemporary Culture der Universität Birmingham entwickelt wurde. Unter den Arbeiten der einflußreichen Wissenschaftler des Zentrums war Dick Hebdiges «*Subculture. The Meaning of Style*» (1979) wohl die richtungweisendste und mit ihren Analysen von Punk und Reggae programmatisch für eine ganze Genealogie von Popmusikforschern. Hebdige argumentiert, daß der Konflikt zwischen der dominanten Ordnung und subkulturellen Gruppen als bildliche Reflexion in subkulturellen Stilen wie z.B. Reggae oder Punk zu finden ist. Indem der Zusammenhang einer Anzahl von dominanten Werten und Symbolen abgelehnt wird und die strenge Ordnung des vorherrschenden, Konsens-Systems in eine widerspenstige Collage, in eine Bricolage von differenten Emblemen dekonstruiert wird, unterlaufen diese Stile die hegemoniale Ordnung.

Hebdiges Paradigma fand auch mit geringen Abweichungen in einer Reihe von ethnomusikologischen Arbeiten über populäre Musikformen der Dritten Welt seinen Niederschlag. Peter Manuels hilfreicher Überblick über die, «*Popular Musics of the Non-Western World*» (1988) ebenso wie «*Music at the Margins. Popular Music and Global Cultural Diversity*» von Deanna Campell Robinson u.a. (1991) sind im wesentlichen Berichte über das Fortleben von anderen, authentischeren musikalischen Praktiken an den Rändern der Ersten Welt. Dies ist eine Darstellungsform, die - in unterschiedlicher Gestalt - in zahlreichen Debatten über Kolonialismus, Verwestlichung und Widerstand weit verbreitet ist.

Eine subtilere Neuformulierung der Hegemonie-Widerstand-These liefert Christopher Waterman in seiner vorzüglichen Ethnographie von *jùjú*, dem städtischen Pan-Yoruba-Stil, der sich in den 20er Jahren in den nigerianischen Städten Lagos und Ibadan herausbildete und der von King Sunny Ade und Chief Commander Ebenezer Obey international bekannt gemacht wurde [44]. Watermans beispielhafte Analyse verortet die städtischen Musikformen in einem modernisierten sozialen Kontext innerhalb der Dialektik von sozialer Praxis, Identität und Machtverhältnissen. Aber indem er das komplexe Zusammenspiel von Elite-Politik, popularem Widerstand und Musik entwirrt, zögert er auch, der Vorstellung von Hebdige, daß Bricolage notwendigerweise Dissenz formuliere, zu folgen. Nach Waterman können synkretische Ausdrucksformen die hegemonialen ideologischen Muster durchaus bestätigen [45]. Und er zeigt am Beispiel von *jùjú*, daß dieser in seiner gesamten Geschichte in bedeutender Weise die Entwicklung und Konsolidierung der Nachkriegs-Elite zu einer Komprador-Bourgeoisie begleitete. Dennoch, so faßt Waterman zusammen, enthüllt *jùjú* die

«Lücken und Widersprüche, die Transformation möglich machen.» Die «kontingente Natur der Darstellungsmuster des *jùjú*, der interpretative Open-End-Charakter der Texte und das Festhalten an Werten, die sich auf die Unabhängigkeit der Führer und der Gefolgtgen beziehen, offenbaren ebenso alternative 'Lesarten' wie sie sie verbergen» [46].

Und dennoch hofft Waterman, daß die Yoruba-Musiker letztlich

«die Macht behalten werden, verantwortungslose Führer zu strafen und zu entthronen» [47].

Watermans bedeutende Untersuchung leidet indes, so wie die Arbeit von Hebdige und auch das, was nach ihm als «Cultural Studies» bekannt wurde, an einer Reihe von Unzulänglichkeiten, die Meaghan Morris als «Banalität» diagnostiziert hat, an einem bestimmten populistischen Stil, einem apologetischen «Ja, *aber*»-Argument, an dessen Ende es immer wie in einem Deodorant-Werbespots, ungeachtet aller rassistischen, sexuellen und Klassen-Unterdrückung «einen Weg der Erlösung gibt» [48]. Entsprechend Hebdiges Popmusik-Analyse wird der allgemeine Trend zum Syllogismus in den «Cultural Studies» von dem problematischen Verhältnis begleitet, das zwischen musikalischem Stil und kultureller Praxis konstruiert wird. In Hebdiges Arbeiten, so hat Peter Wicke ausgeführt, sind beide Bereiche als in Analogie zueinander stehend betrachtet, populäre Musikformen, wie etwa der Reggae, seien nichts weiter als die Verkörperung, die symbolischen Repräsentationen von kulturellen Stilen [49].

Darüberhinaus wurden substantielle Einwände gegen die all zu flinke Identifikation einer Politik des Lokalen und der kulturellen Praktiken neuer sozialer Bewegungen mit einer radikalen Opposition gegen das System als solche erhoben. Es mag politisch korrekt sein, den der Politik der Differenz häufig inhärenten Essentialismus als eine von vielen subjektiven Positionen innerhalb eines radikalen Pluralismus zu akzeptieren [50], und darüberhinaus noch die Kraft und künstlerische Qualität in einigen ästhetische Ausdrucksformen dieser Politik anzuerkennen. Dennoch haben einige Autoren zurecht die Tendenz post-kolonialer Studien, den diskursiven Praktiken der Dritten Welt einen privilegierten Status in globalen anti-hegemonialen Politikformen einzuräumen, als Nativismus, als eine essentialistische Identifikation von solchen kulturellen Praktiken mit Andersartigkeit per se [51] hinterfragt. Santiago Colás beispielsweise hat in einer Kritik Jamesons eine bestimmte «Fetischisierung von Marginalität» [52] entdeckt. Er behauptet, daß Jameson zuerst den Spätkapitalismus als genau jenen historischen Moment definiert, an dem die Dritte Welt durch die Saturierung durch den Westen verschwindet. Zugleich erscheint dann die Dritte Welt paradoxerweise wieder als ein utopischer Raum, in welchem die Opposition gegen die Logik des Spätkapitalismus ausgedrückt wird. Letztendlich ist diese rhetorische Figur nach Colás selbst eine Funktion der vieldeutigen Korrelationen zwischen der totalisierenden und differenzierenden Logik des Spätkapitalismus.

Nun da Differenz weit weniger klar erscheint als die Ideologie der neuen sozialen Gruppen es vorgibt, muß eine Reihe ästhetischer Kategorien, die bereits den vorhergehenden Reibungen zwischen den disparaten Produktionsmodi zum Opfer gefallen waren, erneut überdacht werden. Die erste dieser Kategorien, das erste Opfer, scheint Mimesis zu sein.

Heutzutage liegt das Wesen von Kunst nicht jenseits der Arbeit von Kunst, sozusagen in einer Bedeutung, sondern in der Interaktion, zu der Kunst veranlaßt. Eine neue relationale Ästhetik, eine Theorie der «Schnittstellen» hat jene Ästhetik ersetzt, die sich auf die Vorstellung gründete, daß Kunst eine Reihe von Bedeutungen enthält, eine Form der Wahrheit, die durch mimetische Repräsentation erscheinen würde. Bedeutung ist jenes etwas, das in den Intervallen zwischen einer Reihe miteinander verbundener Kommunikationssysteme existiert. Eine Yoruba-Maske oder ein italienisches Gemälde aus dem 14. Jahrhundert wird zur «Urkunde visueller Aktivität», die man, gleich jedem anderen Text, zu lesen verstehen muß [53]. Ein Gemälde oder ein Musikstück zu kennen, heißt somit, in der Lage zu sein, sich in dessen Atmosphäre zu versenken. Die Kategorie der Erscheinung bezieht sich nicht länger auf die Differenz zwischen Realität und Kunst, sondern auf die Wechselbeziehungen innerhalb einer unendlichen Zeichenkette. Durch die Hinwendung auf Intensionalität hat das Zeitalter der Repräsentation, wie Paul Virilio es ausdrücken würde, den Weg in das Zeitalter der Präsentation freigegeben. Gerade durch diese Transformation mimetischer Repräsentation in sympathetische Vermittlung scheint der Unterschied zwischen «Leben» und Kunst und damit nicht zuletzt Entfremdung als solche - ausgelöscht zu sein.

Das Verschwinden von Mimesis verweist automatisch auf das Bedürfnis nach einer kritischen Revision der Vorstellung von Authentizität - vermutlich der in der Popmusikforschung am häufigsten mißbrauchte Begriff. Da populäre Musik bekanntlich kaum einen populären Geschmack oder Erfahrung ausdrückt, sollte nach Meinung von Simon Frith die irreführende Suche nach der Wahrheit eines Musikstückes durch die Frage, wie populäre Musik die Idee von Wahrheit überhaupt erst konstruiert, ersetzt werden [54]. Hätte analog dazu eine ästhetische Theorie der Musik im globalen Zeitalter die Wege zu untersuchen, in denen World Music die Erfahrung von einer globalen Gemeinschaft und der authentischen Andersartigkeit von musikalischen Symbolen konstruiert, deren spezielle Gleichheit als eine transnationale Ware ebenso vom lebendigen Spiel der Differenzen abhängt? Um diese Frage zu beantworten, müssen kurz einige technologische Basisphänomene der neuen globalen Klanglandschaft betrachtet werden und die Effekte, die vor allem das Schicksal der Aura - zweifellos der zentrale Kern von Authentizität - betreffen.

Man kann heutzutage eine ganze Generation neuer Popmusikforscher beobachten, die - infolge (oder ungeachtet) des faszinierenden Fortschritts in der Aufzeichnungsindustrie - um eine Wiederbelebung der Aura bemüht ist. Iain Chambers (1990) hat beispielsweise, indem er eine ursprünglich von Don DeLillo formulierte Idee weiterentwickelt, seine Aufmerksamkeit auf die besondere Fetischisierung der Postmoderne gerichtet, die die ästhetische Konfiguration der neuen globalen Kultur mehr als jedes andere Element zu charakterisieren scheint. Nach Chambers beschäftigen wir uns selbst weniger mit den verweisenden Prämissen eines speziellen Bildes als vielmehr mit seinen (innewohnenden) Sprachen, mit seiner Morphogenese. Individuelle Zeichen, so sagt er, sind von ihrem früheren Verweis-Regime auf einen besonderen Platz, eine besondere Zeit oder Tradition befreit. Je mehr ein Sound, ein Stil, ein Objekt oder ein Image reproduziert, zitiert, getestet oder als Verweis benutzt wird, desto mehr akkumuliert darin eine «Aura». Je mehr Sprachen ein Zeichen ausstatten, desto «authentischer» wird es. Es ist nicht länger die körnige Textur eines *originalen* Gemäldes oder Objektes, einer originalen Stimme, die uns in eine Geschichte und eine Tradition hineinzieht, sondern es ist die Quantität der folgenden Reproduktionen, die uns heute eine historische Präsenz und die Reproduktion einer Aura garantieren [55].

Diese wundersame Transformation von Benjamins Aura in ein wirkliches Gefängnis und - in Konsequenz dessen - die Verwandlung des Subjektes in ein monadisches Gefäß von Bildern ist, ungeachtet des nihilistischen Untertones, mit dem anderen, vielleicht eher romantischen Versuch verwandt, die verschwundene Aura digital wiederherzustellen. Andrew Goodwin etwa hat am Beispiel des Elektro-Pop vorgeschlagen, die Vorstellung von musikalischer Repräsentation als einem mimetischen Akt aufzugeben und stattdessen den Prozeß von Bedeutungsgebung als eine Angelegenheit der Emotionen und von innerpersönlichen Sinnzuständen zu betrachten [56]. So wird in seiner Interpretation das Händeklatschen, als ein Schlüsselement von Dance Music, real und authentisch, weil es *wirklich* einen bestimmten physiologischen Effekt beim Tanzen produziert [57]. So kehrt mittels einer mysteriösen List der Konsumtion und aufgrund der von der CD und DAT-Technologie niedergerissenen Barriere zwischen Original und Kopie die Macht der Aura in den originalen Auszeichnungsmomenten zurück [58].

Was an Goodwins Argumentation so verwirrt, ist die so offenkundige Übereinstimmung mit der Ideologie des Pop. Goodwin hält in seinem wahrhaft «postmodernen» Verständnis von Disko die Produktion von kollektiven Affekten für die Vermittlung einer authentischen Bedeutung. Konsumtion ist nicht der Prozeß, durch den der Gebrauch eines Produktes automatisch einen begehrten, industriell hergestellten physiologischen Effekt auslöst. Wie Michel de Certeau (1984) und Paul Willis (1990) sieht Goodwin in der Konsumtion einen kreativen Akt, in dem die Verbraucher ihre Existenz als Autoren den Produkten einschreiben [59], unabhängig davon, daß keine Massentechnologie, wie verfeinert auch immer, die Authentizität des Hier und Jetzt von auratischer Kunst wiederherstellen wird. In der World Music sieht all dies selbstverständlich noch etwas anders aus.

In World Music gibt es kein Scratching, und auch der Sampler hat noch keinen Einzug in die Studioteknik der World Music gefunden, weil die romantische Verklärung von Authentizität der prä-digitalen technologischen Vermittlung eines originalen kreativen Impulses bedarf. High-Tech wird in der Ideologie von World Music (ganz ähnlich der Reaktion auf die Möglichkeiten elektrisch verstärkter Klänge unter den Folk-Anhängern der 60er Jahre) oft mit einer beträchtlichen Paranoia wahrgenommen. Computer üben auf die Bewohner der Dritten Welt ebenso wie auf die neuen sozialen Gruppen des Westens bei weitem nicht mehr die Faszination aus, wie noch die Technologie des Maschinen-Zeitalters die großen kollektiven Projekte der Futuristen oder der Bolschewiki in ihren Bann zog.

World Music befreit also nicht wirklich, liefert uns nicht, wie uns ihre Verkaufsstrategen Glauben machen wollen, das authentische Afrika oder die originale Erfahrung der Minoritäten-Ghettos der Ersten Welt. Was aber sind die Alternativen zu den ausrangierten zentralen Kategorien Mimesis und Authentizität? Kann World Music überhaupt irgendeine Erfahrung artikulieren? Wie lässt sich das theoretische Dilemma überwinden, das durch die herkömmlichen Dichotomien zwischen Struktur und Vermittlung, Authentizität und Inauthentizität usw. entstanden ist? Frederic Jamesons programmatischer Analyse postmoderner Kunst und Kultur (1984) folgend, schlage ich den alternativen Begriff *Pastiche*, erstmals von Theodor W. Adorno systematisch als eine ästhetische Kategorie entwickelt, als Schlüsselprinzip von World Music vor. Ich benutze *Pastiche* und seine zentrale Rolle in der postmodernen globalen Kultur als einen Index für den rapiden Verlust der Verweisqualitäten, und etwa in dem Sinne von Baudrillards paralleler Idee von einer «Kultur des Simulakrum», Henri Jeurys Konzept von der «Durchlässigkeit des Objektes» und Paul Virilios «Ästhetik des Verschwindens.»

In der World Music manifestiert sich die Ästhetik des *Pastiche* auf einer Vielfalt von Ebenen, von denen ich zwei etwas detaillierter diskutieren möchte: die Umdeutung von Zeit und Raum und deren Konsequenzen für die subjektive Identität und ein verwandtes Phänomen, die Rolle von Nostalgie. Die Umdeutung von Zeit und Raum ist natürlich einer der «entflechtenden Mechanismen» [60] von Modernität. Ästhetisch drückt sich dieses Merkmal von Modernität nicht einfach in radikalierter Form aus, wie Giddens sagen würde, sondern wird in völlig neuer Art und Weise verschlüsselt. Eine nützliche Illustration für diese Umdeutung wird in der Diskussion von Alternativ-Rock und Dance Music in Will Straws bereits erwähntem, anregendem Artikel vorgeführt [61]. Im alternativen Rock, so Straw, werden verschiedene historische Momente zusammengebracht, um innerhalb eines begrenzten kulturellen Raumes über die Modulation von älteren, übriggebliebenen Stilen zu koexistieren. Und so wird zeitliche Bewegung in kartographische Dichte verwandelt. Im Gegensatz dazu wird in der Dance Music die räumliche Mannigfaltigkeit - die simultane Existenz von zahlreichen lokalen Stilen - beständig zur zeitlichen Sequenz umgearbeitet. Koexistierende lokale Stile sind in Begriffen ihres Platzes innerhalb der sich nach oben oder nach unten bewegenden Verlaufskurven von Popularität erfaßt.

Die Ähnlichkeiten in der Verzeitlichung von räumlicher Diversität zwischen Dance Music und World Music sind frappierend und, wie in der Dance Music, werden viele Stile, die herkömmlicherweise mit dem Begriff World Music gemeint sind, zu Demarkationslinien, indem sie affektive Verbindungen zwischen verstreuten Orten schaffen. Auf einer tieferen Bedeutungsebene ist das umgedeutete Zeit-Raum-Verhältnis in der World Music freilich insgesamt verschwunden. Einer der Gründe für das Verschwinden von historischem Bewußtsein ist das Übermaß an stilistischer Fluktuation und die damit zusammenhängenden Konsumtionsmuster, sichtbar vor allem am «Zapping», jenem schnellen Wechsel zwischen den Kabelprogrammen, das von Frederic Jameson als die «postmoderne Totalisierung» schlechthin bezeichnet wurde. Derlei (Hör-)Gewohnheiten registrieren verschiedene musikalische Traditionen als simultane Fragmente eines ganz andersartigen kulturellen Raumes, als er durch frühere Vorstellungen von einer organischen Totalität repräsentiert wurde; ein Raum, in wel-

chem sich das ehemals gültige Verständnis von Diskontinuität in unseren Erfahrungen von historischer Zeit und von der Existenz unterschiedlicher Zeitlichkeiten verflüchtigt hat. In früheren Phasen globaler musikalischer Begegnungen, etwa während der modernistischen Phase, wurden die Risse und Spannungen als existenzielles Problem erfahren, manchmal aufgeputzt als spezielle folkloristische Effekte, um einen dekadenten Schauer zu provozieren. Die Arbeiten von Victor Segalen sind hierfür ein beredtes Beispiel. In seinem *Essai sur l'exotisme*, entworfen zwischen 1908 und 1918, erhebt Segalen das Spiel der Differenzen und die Fähigkeit, dafür empfänglich zu sein, in den Rang eines ästhetischen Prinzips der Erfahrung [62]. Diese positive Exotik, die Erregung des Subjektes, das sein Anderes erkennt und seine Differenz zum Objekt fühlt, ist, wie Segalen schreibt, nicht das gleiche wie der «kaleidoskopische» Blick des Touristen. Exotik ist die lebendige und wißbegierige Antwort des Subjektes, das mit einem Objekt konfrontiert ist, dessen Differenz und Distanz es wahrnimmt und genießt. So fraglich es auch sein mag, ob dieses ästhetische Prinzip letztendlich mehr Wahrheit als ein anderes Prinzip beanspruchen kann, seine Geschichte ist fest auf die in allen modernen Diskursen vorhandene Voraussetzung gegründet, daß erst die Existenz eines Subjektes die Wahrnehmung eines Objektes ermöglicht.

Im gegenwärtigen Stadium musikalischer Globalisierung ist es genau das von Segalen charakterisierte Subjekt, das verschwindet und mit ihm der Reiz des Diversen. Beide werden ersetzt, wie Jameson meint, durch eine spezielle Art von «Euphorie». Die Brüche und Dissonanzen sind zwar noch vorhanden, sie bedeuten jedoch in einer paradoxen Umkehrung nicht länger eine *coupure* sondern eher Beziehungslosigkeit. In der World Music hat sich das Spiel der Differenz verkehrt in eine neue Art von Identität. Wir haben es mit einer Ästhetik des Singularen im Plural zu tun, wie der französische Musikwissenschaftler und Philosoph Daniel Charles sagt (1984). Es gibt nicht länger die Situation von Pluralität als solcher, von differrenten Momenten von Wahrheit, die uns in Anspruch nehmen, sondern die Zirkulation dieser pluralen Formen untereinander. Wie in der zeitgenössischen Theorie haben wir die Ära von Heterogenität verlassen und sind in die Phase von Transversalität eingetreten. Differenz selbst wird das Bedeutete. Die Tatsache, daß wir Differenz wahrnehmen, ist der Beweis, daß etwas passiert, daß es eine Position gibt, auf der die Bildung einer subjektiven Identität möglich ist.

Wo das historische Bewußtsein auf dem Rückzug ist, hat Historizität seinen Platz eingenommen. Und dennoch, in der avantgardistischen World Music behauptet sich etwas, ähnlich der Nostalgie, die Jameson zuletzt im zeitgenössischen Film diagnostizierte. Als musikalischer Diskurs kolonisiert Nostalgie Vergangenheit nicht einfach in Form der Wiederbelebung und Imitation von Symbolen aus früheren Zeiten. Nach Jameson ist *Pastiche* eine «neutrale» Parodie, in der ein Gefühl für ein älteres, aber unversehrtes Idiom noch immer vorhanden ist. Das globale musikalische *Pastiche* ist hingegen eher der Versuch, die Sounds der vollständig kommerzialisierten Gegenwart mit der Patina anderer Zeiten und Orte zu überziehen. Von Dino Saluzzis andinen Reisen und Keiko Matsuis mit Gregorianischem Gesang und shakuhachi-Elementen verzierten elektronischen Oberflächen bis zu Stephan Micus' und Andreas Vollenweiders virtuoson Streifzügen durch die globalen Randzonen mit cheng, Zulu-Choralmusik und Fagott - vieles in der World Music hat den pseudohistorischen Klang von «Vergangenhaftigkeit».

Diese Vergangenheit ohne Geschichte ist selbstverständlich nicht das gleiche wie die Versuche in vielen Weltmusiken, Vergangenheit und Gegenwart zu integrieren, die Vergangenheit (obschon in «erfundener» Form) wiederzuverwenden als Teil eines neuen historischen Bewußtseins. Das Verlangen, beispielsweise in Thomas Mapfumos *chimurenga*-Musik, die Stimmen der Vergangenheit noch einmal zur Sprache kommen zu lassen, um Vergangenheit und Zukunft zu verbinden, ist eindeutig inspiriert von einem bestimmten Gefühl kultureller Identität. Sie schreibt sich selbst in eine Bewegung ein, die dem kollektiven Zweck zu entsprechen versucht, indem sie dieses «originale» Moment von Identität politisch wirksam macht. In diesem Sinn ist Musik wie *chimurenga* im Wortsinne modernisierend, d.h. Musikformen sind selbst Produkte und Agenten des historischen Prozesses. Vollenweiders «Book

of Roses» und andere jüngere Projekte wie Milton Nascimento's «Txai» (1990) sind hingegen vollständig im transhistorischen Raum angesiedelt. Strukturiert als filmische Reisen in eine verschwundene Welt keltischer Schlösser, mittelalterlicher Kleinbauern Norwegens und in die schrumpfenden Enklaven der Kayapho Indianer und rosafarbener Delphine, sind sie musikalische Korrelate von dem, was Jameson «räumliche Historiographien» genannt hat [63].

Diese Mahnung an Geschichte in einem Zeitalter, in dem die besondere Erinnerung des Gebrauchswertes durch die Allgegenwart des Tauschwertes ausgelöscht ist, sollte zu etwas mehr Mißtrauen gegenüber der Möglichkeit globalisierter Musik führen, unsere Erfahrung von individuell gelebter Zeit mit den unzähligen Geschichten und Stimmen irgendwo auf unserer Erde zu verbinden. Vor allem aus zwei Gründen ist das ursprüngliche Potential von Musik, unsere subjektiv erfahrene Zeit mit der historischen Vergangenheit zu verbinden, heute unwiederbringlich verloren. Zum einen hat die ständig größer werdende Kluft zwischen den Produzenten und Konsumenten von Musik das historische Subjekt, das allein der Agent für solch eine Vermittlung sein kann, vernichtet. Zweitens mögen zwar die Versuche von Anthropologie, Geschichte und einer Reihe benachbarter Disziplinen, einschließlich der Musikethnologie, die durch den universalen Triumph der Warenproduktion zum Schweigen gebrachten Stimmen wiedererwecken. Doch bleiben diese alternativen oder vergessenen Geschichten nichts weiter als Fragmente in einer Welt, in der alle Geschichten über den Marsch der Geschichte in Richtung auf ein utopisches Ziel erzählt sind und ersetzt wurden durch das, was Jameson eine «Nostalgie der Gegenwart» nennt.

Der vorliegende Versuch über das unmögliche globale Zusammentreffen von Musik und dem Erhabenen verweist auf eine Vorstellung von Andersartigkeit als einem systematischen Aspekt von globaler Kultur. Das vor einem halben Jahrhundert von Charles Seeger formulierte Diktum, daß Musik verkörpert, was fremd ist zwischen den Menschen, und daß einige «ihre Differenz singen» *müssen* [64], bleibt noch immer gültig. Aber wir singen jetzt unsere Differenz als Teil eines Systems, das uns dazu verdammt hat, die Zeichen von Andersartigkeit in den Bildern zu suchen, die es innerhalb seiner selbst produziert.

Endnoten

- * Baudrillard (La transparence du mal. 1990, 30)
- 1. Seeger, Charles. *Grass Roots for American Composers*, in: *Modern Music* 16/1939, S. 149.
- 2. Nettl, Bruno. *The Western Impact on World Music, Change, Adaption, and Survival*, (Schirmer Books) New York 1985, S. 3.
- 3. Jameson, Frederic. *Postmodernism Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, (Duke University Press) Durham 1991, S. 31.
- 4. Straw, Will. *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*, in: *Cultural Studies* 5 - 3/1991, S. 376.
- 5. Baudrillard, Jean. *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, (Editions Galilée) Paris 1990, S. 130.
- 6. Friedman, Jonathan. *Being in the World.-Globalization and Modernity*, (Sage Publications) London 1990, S. 311 - 328.

7. Moore, Sally Falk. *The Production of Cultural Pluralism as a Process*, in: *Public Culture* 1-2/1989, S. 38.
8. Chambers, Iain. *Travelling Sounds: Whose Centre, whose Periphery?*, in: *Popular Music Perspectives* 3/1992, S. 141 [vgl.: Chambers, Iain: *Reisende Klänge: Wessen Zentrum, wessen Peripherie (Travelling Sounds: Whose Centre, whose Periphery?)*]. In: *PopScriptum 3 – World Music*, S. 45-51/ Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03030.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03030.pdf>.
9. Straw, Will. *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*, in: *Cultural Studies* 5 - 3/1991, S. 384.
10. Rutten, Paul. *Local Popular Music on the National and International Markets*, in: *Cultural Studies* 2/1991, S. 294 - 305.
11. Straw, Will. *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*, in: *Cultural Studies* 5 - 3/1991, S. 384.
12. Hannerz, Ulf. *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, (Columbia University) New York 1992, S. 222.
13. Verhelst, Thierry. *No Life without Roots: Culture and Development*, (Zed) London 1990.
14. Marcus, George E. and Michael M.J.Fischer. *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*, (University of Chicago Press) Chicago 1986, S. 138.
15. Slobin, Mark. *Micromusics of the West: A Comparative Approach*, in: *Ethnomusicology* 36 - 1/1992, S. 1 - 88.
16. Ebd., S. 14.
17. Jameson, Frederic. *Postmodernism Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, (Duke University Press) Durham 1991, S. 405.
18. Straw, Will. *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*, in: *Cultural Studies* 5 - 3/1991, S. 369.
19. Ebd.
20. Ebd., S. 374f.
21. Luhmann, Niklas. *The Differentiation of Society*, (Columbia University Press) New York 1982, S. 231.
22. Baudrillard, Jean. *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, (Editions Galilée) Paris 1990, S. 129.
23. Colás, Santiago *The Third World in Jameson's Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, in: *Social Text* 31 - 32/1992, S. 267.
24. Guilbault, Jocelyne (1993): «*On Redefining the Local Through World Music*». In: *The World of Music*, vol. 35 (2), 5 [vgl.: Guilbault, Jocelyne (1995): *Über die Umdeutung des «LOKALEN» durch die WORLD MUSIC*]. In: *PopScriptum 3 – World Music*, S. 30 – 44. [Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03020.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03020.pdf>]
25. Sweeney, Philip. *The Virgin Directory of World Music*, (Heriry Holt & Co.) New York 1991, ix.
26. Siehe auch Straw, Will. *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*, in: *Cultural Studies* 5 - 3/1991, S. 374.

27. Bohlman, Philip V. *The Study of Folk Music in The Modern World*, (Indiana University Press) Bloomington-Indianapolis 1988, S. 121 - 124.
28. Baudrillard, Jean. *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, (Editions Galilée) Paris 1990, S. 13.
29. Descombes, Vincent. *Dé-localisation. Adresse aux utopistes*, in; Furtet, Pierre and Gérard Raulet (eds.): *Stratégies de l'utopie*, Paris 1979.
30. Hannerz, Ulf. *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, (Columbia University) New York 1992, S. 246.
31. Manuel, Peter. *Popular Music of the Non-Western World. An Introductory Survey*, (Oxford University Press) New York-Oxford 1988.
32. Waterman, Christopher. *Yoruba MTV. fuji Style as a Map of Transnational Networks*. Unpublished manuscript 1991.
33. Shepherd 1977
34. Jameson, Frederic. *Postmodernism Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, (Duke University Press) Durham 1991, ix.
35. Appadural, Arjun. *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, in: Featherstone, Mike (ed.): *Global Culture. Nationalism, Globalisation and Modernity*.(Sage Publications) London - Newbury Park 1990, S. 296.
36. WOMAD. *WOMAD International Tour Bock* 1991, S. 2. Sandler 1992
37. Durkheim, Emile. *Individualism and the Intellectuals*, in: *Political Studies* 17/1969 (1898), S. 25f.
38. Luhmann, Niklas. *Die Weltgesellschaft*, in: Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung 2. Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*, (Westdeutscher Verlag) Opladen 1975, S. 60.
39. Benjamin, Walter. *Paris, Capital of the Nineteenth Century*, in: Benjamin, Walter: *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, (Schocken) New York 1986, S. 151.
40. Hall, Stuart. *The Local and the Global: Globalization and Ethnicity*, in: King, Anthony D. (ed.): *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, (SUNY Binghamton, Department of Art and Art History) Binghamton 1991, S. 67.
41. Appadural, Arjun. *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, in: Featherstone, Mike (ed.): *Global Culture. Nationalism, Globalisation and Modernity*.(Sage Publications) London - Newbury Park 1990, S. 308.
42. Ebd.
43. Straw, Will. *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*, in: *Cultural Studies* 5 - 3/1991, S. 369.
44. Waterman, Christopher. *Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, (University of Chicago Press) Chicago-London 1990.
45. Ebd., S. 9.
46. Ebd., S. 228.
47. Ebd.
48. Morris, Meaghan. *Banality in Cultural Studies*, in: Mellencamp, Patricia (ed.): *The Logic of Television*, (indiana University Press) Bloomington 1990, S. 26.

49. Wicke, Peter. «Populäre Musik» als theoretisches Konzept, in: PopSriptum 1/1992, S. 30. [Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.pdf>]
50. Ross, Andrew (ed.). *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, (University of Minnesota Press) Minneapolis 1988, ix.
51. Roberts, John. *Postmodernism and the Critique of Ethnicity: The Recent World of Rasheed Araeen*, in: *From Modernism to Postmodernism. Rasheed Araeen, A Retrospective: 1959-1987*, (Ikona Gallery) Birmingham 1987. Ahmad, Aijaz. *Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'*, In: *Social Text* 17/1987, S. 3 - 25.
52. Colás, Santiago. *The Third World in Jameson's Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, in: *Social Text* 31-32/1992, S. 266. Siehe auch Yúdice, George. *Marginality and the Ethics of Survival*, in: Ross, Andrew (ed.): *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, (University of Minnesota Press) Minneapolis 1988, S. 214 - 236.
53. Geertz, Clifford. *Art as a Cultural System*, in: Geertz, Clifford: *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, (Basic Books) New York 1983, S. 108.
54. Frith, Simon. *Towards an Aesthetic of Popular Music*, in: Leppert, Richard and Susan McClary (eds.): *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, (Cambridge University Press) Cambridge 1987, S. 137.
55. Chambers, Iain. *Border Dialogues. Journey in Postmodernity*, (Routledge) London-New York 1990, S. 7f.
56. Goodwin, Andrew. *Sample and Hold. Pop Music in the Digital Age of Reproduction*, in: Frith, Simon and Andrew Goodwin (eds.): *On Record. Rock, Pop And the Written Word*, (Pantheon Books) New York 1990, S. 272.
57. Ebd., S. 266.
58. Ebd., S. 270.
59. Siehe auch Nava 1987 und Shepherd 1986.
60. Anthony Giddens.
61. Straw, Will. *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*, in: *Cultural Studies* 5 - 3/1991, S. 380f.
62. Segalen, Victor. *Essai sur l'exotisme*, (Editions Fata Morgana) Montpellier 1978.
63. Jameson, Frederic. *Postmodernism Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, (Duke University Press) Durham 1991, S. 364 - 376.
64. Seeger, Charles. *Grass Roots for American Composers*, in: *Modern Music* 16/1939, S. 149.

Literatur

Ahmad, Aijaz. *Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'*, In: *Social Text* 17/1987, S. 3 - 25.

Appadurai, Arjun. *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, in: Featherstone, Mike (ed.): *Global Culture. Nationalism, Globalisation and Modernity*. (Sage Publications) London - Newbury Park 1990, S. 295 - 310.

- Baudrillard, Jean. *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, (Editions Galilée) Paris 1990.
- Bauman, Richard and Charles L. Briggs: *Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life*, in: *Annual Review of Anthropology* 19/1990, S. 59 - 88.
- Benjamin, Walter. *Paris, Capital of the Nineteenth Century*, in: Benjamin, Walter: *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, (Schocken) New York 1986, S. 146 - 162.
- Berendt, Joachim-Ernst. *Nada Brahma, the World is Sound: Music and the Landscape of Consciousness*, (Destiny Books) Rochester, Vt 1987.
- Bohman, Philip V. *The Study of Folk Music in The Modern World*, (Indiana University Press) Bloomington-Indianapolis 1988.
- Chambers, Iain. *Border Dialogues. Journey in Postmodernity*, (Routledge) London-New York 1990.
- Chambers, Iain. *Travelling Sounds: Whose Centre, whose Periphery?*, in: *Popular Music Perspectives* 3/1992, S. 141 - 146 [vgl.: Chambers, Iain: *Reisende Klänge: Wessen Zentrum, wessen Peripherie (Travelling Sounds: Whose Centre, whose Periphery?)*. In: *PopScriptum 3 – World Music*, S. 45-51/ Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03030.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03030.pdf>].
- Charles, Daniel. *Musik und Vergessen*, (Merve) Berlin 1984.
- Chernoff, John Milier. *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, (University of Chicago Press) Chicago-London 1979.
- Clifford, James. *On Ethnographic Surrealism*, In: Clifford, James: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, (Harvard University Press) Cambridge, MA 1988, S. 117 - 151.
- Clifford, James. *Traveling Cultures*, in: Grossberg, Lawrence, Nelson, Cary and Paula Treichler (eds.): *Cultural Studies (Routledge)* New York-London 1992, S. 96 - 116.
- Colás, Santiago. *The Third World in Jameson's Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, in: *Social Text* 31 - 32/1992, S. 258 - 270.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*, (University of California Press) Berkeley-Los Angeles-London 1984.
- Descombes, Vincent *Dé-localisation. Adresse aux utopistes*, in; Furtet, Pierre and Gérard Raulet (eds.): *Stratégies de l'utopie*, Paris 1979.
- Durkheim, Emile. *Individualism and the Intellectuals*, in: *Political Studies* 17/1969 (1898), S. 14 - 30.
- Fabian, Johannes. *Power and Performance. Ethnographic Explorations Through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, (University of Wisconsin Press) Madison 1990.
- Feld, Steven. *Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove*, in: *Yearbook for Traditional Music* 20/1988, S. 74 - 113.
- Friedman, Jonathan. *Being in the World.-Globalization and Modernity*, (Sage Publications) London 1990, S. 311 - 328.
- Frith, Simon. *Art versus technology: The Strange Case of Popular Music*, in: *Media, Culture & Society* 8/1986, S. 263 - 279.

- Frith, Simon. *Towards an Aesthetic of Popular Music*, in: Leppert, Richard and Susan McClary (eds.): *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, (Cambridge University Press) Cambridge 1987, S. 133 - 150.
- Frith, Simon. *The Cultural Study of Popular Music*, in: Grossberg, Lawrence, Nelson, Cary and Paula Treichler (eds.): *Cultural Studies*, (Routledge) New York-London 1992, S. 174 - 182.
- Geertz, Clifford. *Art as a Cultural System*, in: Geertz, Clifford: *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, (Basic Books) New York 1983, S. 94 - 120.
- Goodwin, Andrew. *Sample and Hold. Pop Music in the Digital Age of Reproduction*, in: Frith, Simon and Andrew Goodwin (eds.): *On Record. Rock, Pop And the Written Word*, (Pantheon Books) New York 1990, S. 258 - 273.
- Guilbault, Jocelyne (1993): «*On Redefining the Local Through World Music*». In: *The World of Music*, vol. 35 (2), 33-47 [vgl.: Guilbault, Jocelyne (1995): *Über die Umdeutung des «LOKALEN» durch die WORLD MUSIC*. In: *PopScriptum 3 – World Music*, S. 30 – 44.
[Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03020.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03020.pdf>]
- Hall, Stuart. *The Local and the Global: Globalization and Ethnicity*, in: King, Anthony D. (ed.): *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, (SUNY Binghamton, Department of Art and Art History) Binghamton 1991, S. 19 - 39.
- Hannerz, Ulf. *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, (Columbia University) New York 1992.
- Hebdige, Dick. *Subculture. The Meaning of Style*, (Routledge) London-New York 1979.
- Jameson, Frederic. *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, in: *Social Text* 15/1986, S. 65 - 88.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, (Duke University Press) Durham 1991.
- Laing, Dave. *The Music Industry and the, Cultural Imperialism Thesis*, in: *Media, Culture and Society* 8/1986, S. 331 - 341.
- Luhmann, Niklas. *Die Weltgesellschaft*, in: Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung 2. Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*, (Westdeutscher Verlag) Opladen 1975, S. 51 - 71.
- Luhmann, Niklas. *The Differentiation of Society*, (Columbia University Press) New York 1982.
- Manuel, Peter. *Popular Music of the Non-Western World. An Introductory Survey*, (Oxford University Press) New York-Oxford 1988.
- Marcus, George E. and Michael M.J.Fischer. *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*, (University of Chicago Press) Chicago 1986.
- Moore, Sally Falk. *The Production of Cultural Pluralism as a Process*, in: *Public Culture* 1-2/1989, S. 26 - 47.
- Morris, Meaghan. *Banality in Cultural Studies*, in: Mellencamp, Patricia (ed.): *The Logic of Television*, (Indiana University Press) Bloomington 1990, S. 14 - 43.
- Nettl, Bruno. *The Western Impact on World Music, Change, Adaption, and Survival*, (Schirmer Books) New York 1985.
- Roberts, John. *Postmodernism and the Critique of Ethnicity: The Recent World of Rasheed Araeen*, in: *From Modernism to Postmodernism. Rasheed Araeen, A Retrospective: 1959-1987*, (Ikon Gallery) Birmingham 1987.

- Robertson, Roland. *Mapping the Global Condition: Globalization as the Central Concept*, in: Featherstone, Mike (ed.): *Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity*, (Sage Publications) London 1990, S. 15 - 30.
- Robinson, Deanna, Buck, Elizabeth, et al. *Music at the Margins. Popular Music and Global Cultural Diversity*, (Sage Publications) Newbury Park 1991.
- Ross, Andrew (ed.). *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, (University of Minnesota Press) Minneapolis 1988.
- Rutten, Paul. *Local Popular Music on the National and International Markets*, in: *Cultural Studies* 2/1991, S. 294 - 305.
- Schafer, Murray. *The Tuning of the World*, (University of Pennsylvania Press) Philadelphia 1977.
- Seeger, Charles. *Grass Roots for American Composers*, in: *Modern Musik* 16/1939, S. 143 - 149.
- Segalen, Victor. *Essai sur l'exotisme*, (Editions Fata Morgana) Montpellier 1978.
- Sennett, Richard. *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, (Alfred A. Knopf) New York 1990.
- Slobin, Mark. *Micromusics of the West: A Comparative Approach*, in: *Ethnomusicology* 36 - 1/1992, S. 1 - 88.
- Straw, Will. *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*, in: *Cultural Studies* 5 - 3/1991, S. 368 - 388.
- Sweeney, Philip. *The Virgin Directory of World Music*, (Henry Holt & Co.) New York 1991.
- Verhelst, Thierry. *No Life without Roots: Culture and Development*, (Zed) London 1990.
- Virilio, Paul. *L'inertie polaire*, (Christian Bourgois Éditeur) Paris 1990.
- Waterman, Christopher. *Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, (University of Chicago Press) Chicago-London 1990.
- Waterman, Christopher. *Yoruba MTV. fuji Style as a Map of Transnational Networks*. Unpublished manuscript 1991.
- Watts, Michael. *Space for Everything (A Commentary)*, in: *Cultural Anthropology* 7 - 1/1992, S. 115 - 129.
- Wicke, Peter. *Populäre Musik als theoretisches Konzept*, in: *PopScriptum* 1/1992, S. 6 - 42. [Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.pdf>]
- Willis, Paul. *Common Culture. Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*, (Westview Press) Boulder 1990.
- WOMAD. *WOMAD International Tour Book* 1991.
- Yúdice, George. *Marginality and the Ethics of Survival*, in: Ross, Andrew (ed.): *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, (University of Minnesota Press) Minneapolis 1988, S. 214 - 236.

Deutsche Übersetzung des Artikels: «Erlmann, Veit; 1992: *Aesthetics and World Music*. Typescript».