

PopScriptum

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

aus: [PopScriptum 3 - World Music](#), 30 - 44

Über die Umdeutung des «LOKALEN» durch die WORLD MUSIC *

Jocelyne Guibault, Ottawa (Kanada)

Warum ist heute die Neubestimmung des «Lokalen» eine bedeutende Beschäftigung?

Seit den frühen 80er Jahren wurde in einer Unmenge von Literatur versucht, die Prozesse, die in die Restrukturierung und Transformation der politischen und ökonomischen Weltordnung verwickelt sind, zu erklären. In diesem Rahmen haben viele Kritiken die Globalisierung der Kultur unterstrichen, damit korrespondierend, daß die Kulturindustrien und neuen Technologien in diesem Prozeß des Wandels eingeschlossen sind. Was mich als Musikethnologin interessiert, ist, wer hauptsächlich mit der Untersuchung lokaler Gemeinschaften beschäftigt ist, wie sich der Status des «Lokalen» in den gegenwärtigen Gesellschaften transformiert hat, aber auch warum und für wen es von vitalem Interesse ist, gerade jetzt eine Neubestimmung des «Lokalen» vorzunehmen. In diesem Aufsatz werde ich das Phänomen der «World Music» als einen Fall nutzen, um den Vorrang dieser Fragestellung innerhalb politischer Auseinandersetzungen über die populäre Musikkultur zu beurteilen.

Es ist kein Zufall, daß in den 90ern die Frage der Neubewertung des Lokalen nicht nur für kleine und industriell sich entwickelnde Länder ein solch drängendes Thema geworden ist, sondern auch für die traditionell herrschenden Kulturen. Weltweit hat der Globalisierungsprozeß seit den 80er Jahren aus variierenden Ursachen heraus für unterschiedliche Leute Befürchtungen ausgelöst, die abhängig von der Lage ihrer Macht- und Herrschaftspositionen sind. Die Entwicklung zu einer durch und durch delokalisierten Welt, deutlich an der Vielzahl zerstreuter Produktions- und Distributionszentren, hat innerhalb der herrschenden Kulturen Ängste hervorgerufen, da sie ihr traditionelles Monopol über die Weite des Finanz- und Industriesystems gefährdet sehen [1]. In Bezug auf die Musikindustrie wurde von den Intellektuellen auf die dominierenden Traditionen Wert gelegt. Die lokalen Kulturen wurden mit wachsender Sorge wahrgenommen, weil der Wandel in den Machtstrukturen eine Fragmentierung des gut etablierten Marktes hinterläßt. Dies führt konsequenterweise zu einer Neubestimmung seiner Beziehungen zu anderen Kulturen [2]. Im Ergebnis der dezentralisierten Aufnahme- und -verbreitung und infolge eines mehr zerstreuten globalen Marktes ist die populäre Musik wie zum Beispiel der Rock, welcher insofern dominant gewesen ist, nicht länger als «so zentral und ohne ethnische und rassische Spezifik wie jede andere Form» zu sehen [3]. Die Ethnifizierung der Musikformen des Mainstreams, welche allgemein synonym mit der sogenannten globalen Kultur geworden sind, kann sowohl

als Zeichen, denn als Anerkennung gesehen werden, daß sich ihre historisch-privilegierten Positionen durch die Notlage vieler anderer Musiken sowohl in den Netzwerken der Produktion als auch in der Verbreitung zu wandeln beginnen. Die übliche Beschäftigung mit den traditionell herrschenden Kulturen verbunden mit der Bestimmung des Lokalen kann deshalb als eine Manifestation einer Krise interpretiert werden, veranlaßt von der Repositionierung der herrschenden Kulturen in sich selbst als auch im Verhältnis zu den «anderen».

Die Frage nach der Bestimmung des Lokalen für kleine und industriell sich entwickelnde Länder entsteht aus zwei entgegengesetzten und trotzdem sich bedingenden Perspektiven. Für einige ist diese Fragestellung ein Reagieren, das aus der Angst um den Verlust kultureller Identität angesichts der weltweiten Homogenisierung entspringt. Für andere ist in der Bestimmung des Lokalen der Gewinn einer Möglichkeit der Neufestsetzung und der Förderung lokaler Identität enthalten. Im Kontext der dezentralisierten Produktion und Distribution kann dieser Zugang als ein kulturelles und politisches Bedürfnis angesehen werden. Er ist auch einem ökonomischen Interesse entsprungen, um Gelegenheit für die Förderung der Differenz zu ermöglichen, und um den Weltmarkt, nun leichter verfügbar, dank eines größeren Zugriffs auf neue Technologien und auf polylaterale Netzwerke zu nutzen. Unabhängig der unterschiedlichen Beweggründe ist der Effekt, einen Versuch der Bestimmung des Lokalen zu machen, subversiv. Er gibt Gelegenheit Leute nach der Signifikanz des Gegensatzes von Globalem und Lokalen zu fragen, hauptsächlich aus der Blickrichtung der kleinen, industriell sich entwickelnden Länder. Rückschauend gab es die Tendenz, herrschende Kulturen mit der globalen Kultur gleichzusetzen, weil sie einen anerkannten Geltungswert in vielen Handlungssphären haben. Angesichts der Fragmentierung vieler Märkte, die der Musik eingeschlossen ist globale Kultur heute auf einem Prüfstand zu denken, auf welchem nur Lokaltäten im Kampf um den transnationalen Markt engagiert sind.

Der Kampf der Lokalen

Die zwei kontrastierenden Perspektiven des Global/Lokal-Feldes haben zwei Aktionstypen erzeugt, einer richtet sich auf den Schutz, der andere auf die Förderung des lokalen kulturellen Kapitals und der Identität. Die Angst, lokale Identität zu verlieren, transformiert sich für eine Anzahl von Politikern und sozialen Aktivisten in ein neues Interesse an einer sich entwickelnden öffentlichen Politik der Förderung des Lokalen, traditioneller Kulturen und in manchen Fällen im Kreieren unterschiedlicher Schutzmaßnahmen gegen die Invasion ausländischer Medienprogramme via Satellit [4]. Das wachsende Interesse an öffentlicher Politik ist schon deutlich in der exemplarischen Studie von Wallis und Malm ausgearbeitet, in der zwölf kleine Länder untersucht wurden (1984). 1990 hat diese Öffentlichkeit das zentrale Podium erreicht und dominiert Konferenzthemen von Organisationen, die mit dem Studium der kleinen, industriell sich entwickelnden Länder befaßt sind, zum Beispiel das Thema der Carribean Studies Association im Mai 1993, die zum 18. Mal ihr jährliches Treffen hatte. Der Schwerpunkt war «Carribean Public Policy: Preparing for a Changing World» und ihre neuesten Publikationen haben so denkwürdige Titel wie *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*, veröffentlicht von Max Peter Bauman (1991).

Obwohl diese Bemühungen sowohl für die Förderung als auch den Schutz Sorge tragen, haben andere Maßnahmen und Aktionen wesentlich praktischer versucht, Wege für den Zugang zum und die Teilhabe am internationalen Markt zu unterstützen und zu entwickeln. Regierungsprojekte und private Vereinigungen vieler kleiner, industriell sich entwickelnder Länder, einschließlich der karibischen, haben Workshops oder Langzeitkurse gesponsert, um ihre eigenen Leute jenseits der traditionellen Berufe und organisierten Kulturen des Nationalstaates zu qualifizieren und um geeignete Befähigungen auszubilden, die mit der Globalisierung in vielen Zweigen zu tun haben, einschließlich der Musikindustrie. Neue Berufskategorien sind in diesem Milieu gewachsen, die zum Beispiel die internationalen Urheberrechtsanwälte neben den Managern und Verbreitern einschließen, welche sich mit dem internationalen Markt beschäftigen.

Bei der Interpretation dieses Wandels ist festzustellen, daß es oft der Fall gewesen ist, daß jene, die etwa als «kleine Lokalitäten» identifiziert werden könnten, einfach die Werkzeuge der herrschenden Traditionen bedient hätten als Folge der These von der Veraltetheit der Kulturen. Die andere Möglichkeit, die Bewertung dieser Prozesse zu schärfen, besteht darin,

«Homogenisierung und Differenzierung nicht als sich gegenseitig ausschließende Merkmale musikalischer Globalisierung (zu sehen), sondern als integrale Bestandteile musikalischer Ästhetik unter spätkapitalistischen Verhältnissen... die widersprüchliche Erfahrung eines universalen Marktes neben sich ausbreitenden neotraditionalen Codes und neuen ethnischen Schismen, ist die Schlüsselsignatur der postmodernen Ära.» [5]

Innerhalb dieser, von mir bevorzugten Perspektive muß man die Anpassung der kleinen Lokalitäten an die Befähigungen und Ressourcen der beherrschenden Traditionen als Teil einer notwendigen Strategie sehen (oder als eine notwendige Bedingung), um die Differenzierung innerhalb des Dunstkreises der bürgerlichen Ästhetiken deutlich zu machen. Erlmann bemerkt treffend,

«Homogenität und Diversifizierung sind zwei Symptome einer Art des 'Bennetton-Syndroms': je mehr Leute auf der Welt den gleichen Pullover kaufen, um so mehr feiert die Werbung die Differenz.» [6]

Die Untersuchung der World Music wird aufschlußreicher durch Veranschaulichung. Der Begriff der World Music ist ein Etikett von einer derart mehrdeutigen Referenz, daß eine Typologie der verschiedenen - durch diesen Begriff zusammengefaßten - Musikarten notwendig wäre, um diese mannigfaltigen Bedeutungen zu erfassen. Jedoch selbst dann würde kein Konsens zu erreichen sein. Die Kategorie - World Music - würde durch ihre Abhängigkeit vom Land, der Vertriebsart, den Inhabern der Plattenfirmen, von den Musikjournalisten und durch die soziale, politische und demographische Stellung bestimmter Minderheiten des jeweiligen Landes inhaltlich variieren und unterschiedliche Musikgenre umfassen [7]. In diesem Artikel beziehe ich mich lediglich auf eine, wie man sagen könnte, Teilmenge der World Music: auf jene, die in den 80er Jahren entstand, weltweit vertrieben wird und tatsächlich noch mit Minderheiten und kleinen industriellen Entwicklungsländern zu tun hat, eine Musik, die lokale Charakteristika mit den Mainstream-Genres [8] der transnationalen Musikindustrie kombiniert und die Märkte der Industrieländer erreicht hat [9]. Im wesentlichen handelt es sich um Zouk, Rai und Soukous. Innerhalb dieser Einschränkung wird World Music mit einer bestimmten Zeit, nämlich der ihres Erscheinens in den 80er Jahren, und mit spezifischen ökonomischen Bedingungen assoziiert, was sich in diesem Fall auf die kennzeichnenden Merkmale der politischen und ökonomischen Landschaft bezieht, wozu der Zusammenbruch des kommunistischen Blocks, das Wiederaufleben vieler ethnischer Gruppen, die Neuausrichtung verschiedener Bevölkerungsgruppen und die Bildung neuer Allianzen, wachsende Probleme der Multikultur und Polyethnizität, die Konsolidierung eines globalen Mediensystems und die Umstrukturierung der ökonomischen Weltordnung in ein flexibleres internationales System gehören. All diese Zeichen markieren das Ende der Bipolarität. Dies steht weiterhin im Zusammenhang mit besonderen Menschengruppen, die mehr über ihre ethnische Zugehörigkeit, ihre Stellung als Gruppe im Weltwirtschaftssystem, ihre kulturellen Werte und ihren traditionellen geographischen Raum [10] (das meint die Territorien, in denen diese Gruppen traditionell leben), als über ihr Geschlecht, ihre Generation oder ihre Klasse definiert werden. Diese Begriffsreduzierung scheint sowohl für World-Music-Journalisten und Radiomoderatoren, als auch für Hörer fortzubestehen, trotz des modernen Anspruchs der Fachwelt, daß

«diese neue Realität des globalen Kapitalismus frühere Unterscheidungen z. B. zwischen lokaler Identität und der Erfahrung von Differenz, zwischen Verweilen und Reisen überhaupt erst bedeutungslos gemacht [hat]». [11]

Ich würde an dieser Stelle einwerfen, daß die Menschen aus kleinen und industriellen Entwicklungsländern die Wahl haben, ob sie an «der neuen globalen Kultur mit ihren Videos und

Disney-Parks» teilnehmen und am «Raum (partizipieren), den wir alte bewohnen, unabhängig davon, ob wir uns selbst in einer Phase der Migration oder in einem stationären Zustand befinden» [12]. D. h., daß sie selbst entscheiden, ob sie innerhalb, teilweise innerhalb oder außerhalb dieser spezifischen transnationalen Kultur sind [13]. Im folgenden werde ich erläutern, daß nicht nur eine, sondern mehrere transnationale Kulturen existieren, die, abhängig von ihrem Wirkungsradius, der historischen Zeitspanne und dem Kontext, «normalerweise mehr von einer lokalen, denn von anderer Kultur geprägt sind» [14].

Die World Music, auf die ich mich beziehe, demonstriert par excellence, wie Menschen aus kleinen und industriellen Entwicklungsländern ein In und Out, Grenzzonen-Verhältnisse zur transnationalen Plattenindustrie, die von dominanten Traditionen tief geprägt ist, geschaffen haben. Einerseits zieht die World Music Vorteile aus den Techniken und Ressourcen dieser herrschenden Traditionen und nutzt die neueste Technologie und das Know How für die Produktion, das Marketing und den Vertrieb. Sie weist viele Charakteristika der Mainstream-Musik auf. Dabei bedient sie sich einer Art lingua franca, die, wenn nicht von jedermann verstanden, so doch von jedem entschlüsselbar ist. Zugleich stellt World Music - wie *Rai*, *Zouk* und *Soukous* - musikalische Charakteristika einer partikulären Kultur «daneben», ohne den Versuch zu unternehmen, diese Elemente mit jenen der herrschenden musikalischen Traditionen zu mischen, was im Ergebnis die klare Identifikation des Outputs der kleinen, lokalen Label weiterhin ermöglicht. Der Effekt solcher Kompositionsstrategien - hier läßt sich das Wort «Strategien» nutzen, um die Auswahl der musikalischen Elemente durch die Musiker zu beschreiben, wie Feldstudien über *Zouk* belegen [15], - ist ein größerer Zugang zum, von den herrschenden Traditionen kontrollierten Musikmarkt, wie die meisten Kommentatoren eilig konstatieren. Nur sehr selten wird zugegeben, daß dieser Zugang zu den Märkten der Industrieländer, traditionell als Verbindung zwischen Zentrum und Peripherie bezeichnet, einer der Gründe ist, durch den die World Music kommerzielle Bedeutung und öffentliche Anerkennung erlangt hat.

Mit Ausnahme solch seltener Fälle wie *lambada* ist das Auftauchen der World Music auf dem internationalen Markt nicht der blinden Akzeptanz und/oder der Promotion von etwas Abweichendem durch die beherrschenden Medien geschuldet. Im Gegenteil, die meisten Musiker hatten große Probleme, daß ihre Musik auf den «großen» Kanälen gespielt wurde. Bis 1987 haben beispielsweise die französischen Medien (mit Ausnahme von *Libération* und *Actuel*) die führende *Zouk*-Band *Kassav* ignoriert, selbst nachdem sie 1986 im Pariser Pelouse de Reuilly vor einem Publikum von 300 000 Menschen aufgetreten war. Die Ursachen für die fehlende Medienbeachtung könnte als eine Fortschreibung der Kriterien interpretiert werden, die durch den Zusammenbruch der ehemaligen hochetablierten und kolonial-inspirierten Sendekategorien und durch die konsequent geforderten Veränderungen im Umgang mit anderen schon längst überholt waren.

Kassav betreffend, kommentiert eine französische Journalistin voller Sarkasmus:

«Es scheint, sie waren zu farbig für die Champ-Élysées. Bei NRJ (Nouvelle Radio Jeune) wird Creole nicht anders, denn als Stagnation betrachtet. Sie waren nicht unterdrückt genug, um es auf die Seite des Widerstandes zu schaffen. Um ins Raster von Mosaïque zu passen, muß man schon genuin Immigrant sein. Bis auf weiteres sind *Kassav* französisch, was sich dadurch ergibt, daß sie von den Antillen sind.» [16]

Für *Kassav* jedenfalls kommen schon leichte Zweifel: laut Gene Scaramuzzo waren die meisten der interviewten Musiker davon überzeugt, daß die Verweigerung einer separaten antillischen Identität neben der französischen hinter dem Herunterspielen von *Zouk*-Musik in den Medien stünde [17].

Was immer auch die Gründe waren, ökonomische oder politische, die Furcht vor der Marktsplittung immer mitdenkend, die Einstellung der dominierenden Medien änderte sich unter dem Druck der Umstände. Musiker aus kleinen und industriellen Entwicklungsländern erweckten einige Aufmerksamkeit, nach ihrem Erfolg auf hochbeachteten Spielstätten. Nach 1987, z.B., zwang Kassavs Serie ausverkaufter Zénith-Konzerte in Paris und die anschließenden Zouk-Produktionen die Medien, den riesigen Erfolg der Gruppe allgemein anzuerkennen.

Tatsächlich kam Kassavs Erfolg sowie der von anderen Minderheitengruppen allmählich durch ein Sichverlassen auf die Landsleute und auf die Diaspora. Auf die gleiche Art und Weise, um bei Kassav zu bleiben, wuchs die Popularität der Gruppe in Paris durch die Unterstützung der West-Indians im Exil, afrikanischer Immigranten und anderer Minderheitengruppen. Ihr Erfolg war am Anfang eher horizontal durch die Hilfe «kleiner Leute» als, im Gegensatz dazu, vertikal (durch das Erklimmen einer Leiter) durch die Unterstützung «großer Leute», die die Macht hatten, was in diesem Fall die Franzosen waren [18]. Kassav haben ihre Position gesichert, indem sie trotz der Gleichgültigkeit und zeitweiligen Feindseligkeit der französischen Medien einen relativ autonomen Raum für Minderheiten geschaffen haben. Es geht um einen Raum, der darauf orientiert ist, - so wörtlich der Gründer der Gruppe, Pierre-Edouard Décimus –

«zu zeigen, daß die Dinge außerhalb des Einflußbereiches Frankreichs geschehen können.»

Er fügte hinzu, daß die Förderung der Antillen-Musik durch und für «kleine Leute» ein Weg sei, sich gegenüber den politischen und ökonomischen Mächten der Welt zu behaupten.

Zwei wichtige Punkte lassen sich aus diesem Beispiel schlußfolgern. Erstens: Die Musikindustrie kann nicht länger unter dem, auf dem Prinzip des bilateralen Marktes beruhenden, Begriff der Zentrum-Peripherie-Theorie betrachtet werden [19]. World Music ist ein ideales Beispiel für die Verknüpfung polylateraler Märkte [20]. Zweitens: Aus einer anderen Perspektive betrachtet, beweisen die Musiker der World Music, daß sie Kosmopoliten sind, die je nach Belieben innerhalb und außerhalb des traditionell als totalisierendes System bezeichneten, also von dominierenden Traditionen kontrollierten Systems agieren. Über die exponierende Darstellung von Elementen ihrer traditionellen Musik hinaus haben sie die musikalische Sprache der dominierenden Traditionen angenommen. Sie nutzen dies kommerziell, um in die Netzwerke der Industrieländer zu gelangen. Gleichzeitig haben sie Verbindungen zu anderen Musikkulturen und -märkten hergestellt. Dabei werden klare musikalische Charakteristika betont, die den ihrigen ähneln. Es werden neue Allianzen gebildet, die verdeutlichen, daß Minderheitengruppen ähnliche Positionen in der politischen und ökonomischen Weltordnung einnehmen. Die Anerkennung dieser neuen Netzwerke und Marktplätze negiert nicht den sozialen Gebrauch der musikalischen Performance, die allgegenwärtig auf dem Markt ist und durch die in erster Linie die neuen Kontakte hergestellt wurden; aber sie zeigt, daß die zentrale Rolle der herrschenden Traditionen durch den polylateralen Austausch und durch neue Märkte abnimmt.

Aus der Perspektive der kleinen und industriellen Entwicklungsländer wird die Definition des Lokalen innerhalb der neuen Praxis mehr durch politische Treue, kulturelle Bindungen oder ökonomische Notwendigkeiten, als durch genealogisches Erbe oder die Teilhabe an einer bestimmten geographischen Lokalität bestimmt.

Bei den Vertretern der herrschenden Traditionen hat die, durch die Marktaufspaltung und durch die Veränderungen der Beziehungen zu anderen Kulturen ausgelöste Furcht, zu einem Rückgriff auf alte Strategien der Wiedererlangung ihrer Kontrolle und ihrer Macht über auftauchende, kulturell und ökonomisch destabilisierende Kräfte geführt. Die Kreierung des Begriffs World Music spricht für sich. Für Musikethnologen dürfte dieser Begriff nicht neu sein.

Neu ist jedoch die Art der Benutzung: zuerst durch elf unabhängige Plattenfirmen in Großbritannien und später durch multinationale Labels für die Vermarktung nicht-anglo-amerikanischer Popmusiker in den 80er Jahren. Durch die Verwendung des Begriffs in Schallplattenläden «sollte das Publikum ein Segment haben, in dem es die Platten dieser Musiker fände» [21]. Fakt ist, wie Simon Hopkins in den Anmerkungen zur CD «World Music: Songs from the global City» argumentiert:

«Es hat selten einen verwirrenderen, willkürlicheren und allgemein verabscheuten Marketing-Begriff wie den der World Music gegeben. Unter allen Argumenten gegen diesen Begriff, scheint folgendes das stärkste zu sein: Wenn es für eine Schallplatte nicht mehr bedarf als aus Brasilien, Frankreich, Island oder um es kurz zu sagen, aus einem Land zu sein, in dem Queens-Englisch nicht die erste Sprache ist, um in der World Music-Schublade zu landen, dann ist der Begriff, um ehrlich zu sein, nichts weiter als ein Haufen bedeutungsloser Mist.» (1991)

Das ist es, so würde ich argumentieren, was den Begriff tatsächlich so vielsagend macht.

Einerseits schließt er eine große Bandbreite neuartiger Musiken ein, und es wird eine leichtere Kontrolle über einen von der herrschenden Musikindustrie bisher ungenutzten und unbeschnittenen Markt erlangt. Dieses Label hat im Endeffekt als Mittel zur Wiederbelebung und Aneignung populärer Musik gedient, die sich außerhalb der traditionellen Kanäle der anglo-amerikanischen Industrie entwickelt hat.

Während das von Erlmann beschriebene Label World Music

«das selbstgefällige Pathos eines Markenzeichens (hat): eine Art Kürzel für eine neue wenn auch fragmentierte - globale ökonomische Realität mit all ihren verlockenden kommerziellen Aussichten (ist)» [22],

hat es dazu beigetragen, den ökonomischen Markt der herrschenden Kulturen zu erweitern, könnte aber auch als der Versuch gewertet werden, Unterschiede durch diese Plazierung all der nichtanglo-amerikanischen Musik in einer Rubrik zu vereinfachen [23].

Dies würde tatsächlich die, auf der Idee des zweiseitigen Marktes beruhende, mit Begriffen wie Wir und Sie, Zentrum und Peripherie, Super- und Subkultur, Transzendenz kontra ethnische Kulturen assoziierbare post- und neokoloniale Linie reflektieren.

Symptomatisch für die Industrieländer ist doch, daß die Radioprogramme auf massenmedialem Level die strengen kolonialen Kategorien auch im postmodernen Zeitalter beibehalten. In Holland und Frankreich tendierten auch 1992 Radioprogramme dazu, nicht-anglo-amerikanische Popmusiker von den Mainstream-Popstars zu isolieren. Musik wie *Zouk*, *Rai* und *Soukous* werden weiterhin von den großen, ja selbst von den marginalen (in Frankreich) und von den illegalen Radiostationen (in Holland), bei denen sie am häufigsten zum Einsatz kommen, ghettoisiert. Das Label World Music scheint gleichermaßen dazu geschaffen zu sein, eine klare Trennungslinie zwischen populärem anglo-amerikanischen Mainstream und nicht-anglo-amerikanischer Musik zu ziehen, als auch diese neuen Kräfte in die Gewinnspanne der herrschenden Musikindustrie einzubinden.

Diese Sendekonzepte und -praktiken stehen im krassen Gegensatz zu jüngsten Entwicklungen bei Radiostationen in kleinen und industriellen Entwicklungsländern und reflektieren die höchst unterschiedlichen Interessen und Ziele. In den kleinen kreolischsprachigen Ländern der Karibik, besonders in den französischen Antillen, wo das Erklingen von *Zouk* nicht länger auf spezifische Radioprogramme beschränkt ist, hat der internationale Erfolg von *Zouk* eine Hauptrolle bei der Entghettoisierung der Antillenmusik in den lokalen Radioprogrammen gespielt.

Seit 1989 konkurriert Antillen-Musik mit anderer internationaler Musik in den Hitparaden; in Guadeloupes *Radio Caraïbe International*, z. B., taucht sie in einem neuen, treffend «Schmelztiegel» (Melting Pot) genannten Programm auf. Dieses Programm erkennt den internationalen Wert von *Zouk* an und stellt den Bewohnern der Antillen frei, anderen Musikgeschmäckern zu frönen. Wie der guadeloupische Politikwissenschaftler Eric Nabajoth erklärt, zeigt dies, in welcher Weise der internationale Erfolg von *Zouk* den Antillenbewohnern geholfen hat, ihren Minderwertigkeitskomplex zu verlieren, und sich gegenüber anderen auf dem Wettbewerbsfeld des Marktes sicher zu fühlen [24].

Hinsichtlich der herrschenden Vorgehensweisen sind, wie Steven Feld feststellt, «Popkünstler der Elite», auf deren individuellem Level,

«in der stärksten künstlerischen und ökonomischen Position auf der Welt, so daß sie sich mit voller Unterstützung der Plattenfirmen und oft mit offensichtlicher Dankbarkeit der Musiker, deren Werk nun unter neuem Namen erscheinen wird, alles aneignen können, was sie an künstlerischer Vielfalt haben möchten.» [25]

Solche Musikaneignung ist sicher nicht durchgängig für Künstler der herrschenden Traditionen kennzeichnend; klar ist jedoch laut Feld, daß

«der Fluß von Produkten und die Natur des Eigentums durch Marktwertfaktoren differenzierter wird.»

«Wenn James Brown komplexe afrikanische Polyrythmen auseinanderbricht, um sie in dümmliche Funk-Soul-Dancetracks einzubauen, sprechen wir in der Konsequenz nicht von einem machtvollen afro-amerikanischen Star, der die afrikanische Musikarena betritt. Zehn Jahre später, wenn Fela Antikulapo Kuti die Essenz von James Browns Scrach-Guitar-Technik dahernimmt und sie zum zentralen Bestandteil seines Afrobeats macht, sprechen wir auch nicht von einem afrikanischen Star, der die afro-amerikanische Musikarena betritt. Der ökonomische Einsatz in diesem Handel ist gering und die Zirkulation hat die revitalisierende Dynamik durch ihre Wurzeln. Aber wenn die Talking Heads auf beide - James Brown und Fela Anikulapo Kuti - treffen und Scrach, Funk, Afro-Beat und Jùjú-Rhythmen für die grundlegenden Grooves von *Remain in Light* benutzen, geschieht etwas anderes. Der ökonomische Einsatz ist in der Tat ein anderer. Egal wieviel Aufmerksamkeit im Endeffekt auf den Urheber zurückfällt, so weitet sich trotzdem die Kluft zwischen dem Anteil des Löwen und dem des Urhebers. Es beginnt die Diskussion um Rasse und Raub, und dann heizt sie sich auf.» [26]

Dieses Beispiel veranschaulicht deutlich, daß World Music

«auf Grund der Natur der Plattenfirmen und deren Kultivieren einer internationalen Pop-Elite, die die Macht hat, enorme Stückzahlen von ihren Aufnahmen zu verkaufen» [27],

zunehmend eine Angelegenheit von Macht und Kontrolle geworden ist.

World Music und die Entwicklung neuer Räume

World Music hat für die kleinen und industriellen Entwicklungsländer vielfältig zur Neubestimmung des Lokalen beigetragen. Sie verursacht einen bemerkenswerten Wirbel in den Herkunftsländern, indem sie unterstreicht, wie in der Verbindung mit dem internationalen Markt lokale Traditionen und kreative Prozesse neu formuliert werden [28].

Indem World Music die Wirksamkeit der Weltökonomie betont, deutet sie in der Bestimmung eines «Wir», eine für die «marginalen» Territorien problematische Stätte der Differenz an. In der Tat fordert sie die traditionelle Vorstellung vom «Wir» als abgeschlossener Einheit heraus [29].

Zum anderen hat die World Music, indem sie Teil einer Bewegung ist, die das Bestreben aller Nationen nach Anerkennung und Mitwirkung an der globalen Ökonomie und Machtausübung unterstützt, in gewissem Maße zur Repositionierung der lokalen Kulturen, mit denen sie verbunden ist, beigetragen. In diesem Zusammenhang ist *Zouk* ein Paradebeispiel. Die Ausbildung der Musiker von *Kassav* in der französischen Plattenindustrie - in High-Tech-Studiottechnologien, über Marketingtechniken, bis zur Aneignung von Know How, zur Bindung von Sponsoren und der Entwicklung von Starimages - hat diese, ironischerweise, befähigt, genau jenen Markt zu erobern. *Kassav* und letztlich auch andere *Zouk*gruppen sind eine derartige Macht im französischen Musikgeschäft geworden, daß sie die französischen Autoritäten von ihrer Konkurrenzfähigkeit auf dem internationalen Markt überzeugt haben. Daher überrascht es nicht, daß Musiker von den Antillen nach jahrelanger sozialer, kultureller und ökonomischer Ausgrenzung die Wahl einer Künstlerin von den Antillen als französische Repräsentantin, Joelle Ursull, beim «Eurovision Song Contest 1990» als eine Art Sieg empfanden [30].

Mit dem Beitrag zur Neubestimmung des Lokalen geht World Music, wie zuvor schon erwähnt, eine zweifache Bindung ein. Zum einen muß sich Musik wie *Zouk*, *Rai* und *Soukous* der Sprache (z.B. der Technologie) des herrschenden Systems bedienen, um eine deutliche lokale Identität zu behaupten [31]. In diesem Prozeß nimmt sie notwendigerweise Charakteristika dieses Systems an, von dem sie sich eigentlich unterscheiden wollte. Zum anderen, wie Louise Meintjes feststellt,

«ist die herrschende Klasse ständig gezwungen sich neu zu formulieren, um untergeordnete Gruppen zu regulieren und zu integrieren, um letztlich ihre Grundwerte nicht zu gefährden. Bei dieser Neubestimmung nimmt sie zwingend einige Merkmale der von ihr unterdrückten Gruppe an.» [32]

Um untergeordnete Gruppen zu integrieren und zu regulieren, haben die herrschenden Kulturen ein Etikett kreiert. Dies hat ihre Macht gestärkt, «die anderen» zu definieren und deren Unterschiede und die Arten der Differenzierung durch die Zusammenfassung in eine Kategorie zu nivellieren. In diesem Sinne wird World Music mehr als zusätzliches Instrument am Markt und zur Kontrolle gehandhabt, denn als Katalysator der Veränderung und Neuformulierung des Status oder der Position der herrschenden Kulturen in der Musikindustrie. Zur gleichen Zeit, da viel World Music den zentralen Wert der Mainstream-Sprache der populären Musik zu bestärken scheint, hat sie paradoxerweise dazu geführt, daß die Aufmerksamkeit der Elitepopstars auf die Erforschung neuer Ästhetiken gelenkt wurde.

World Music scheint mit ihrer Ausnutzung verschiedenartiger und widersprüchlicher aktiver sozialer Kräfte als Mittel des Wandels und durch ihr Vertrauen auf lokale und internationale Kräfte weit voran gekommen zu sein. Obwohl World Music eine subtile Transformation der Machtzentren in der Musikindustrie bewirkt haben mag, bleibt abzuwarten, ob sie bei der Förderung der Akzeptanz von Unterschieden ohne parallele Verschiebungen in den politischen und ökonomischen Systemen erfolgreich sein wird.

Endnoten

- * Für das Sponsoring dieser Studie bin ich dem Social Science and Humanities Research Council of Canada außerordentlich dankbar. Herzlichen Dank möchte ich außerdem Stan Rijven und Marcia Radrigues für ihre stimulierenden Kommentare und ihre Unterstützung sagen. Dies ist eine überarbeitete Version eines auf dem am 30.10.1992 an der Carleton University stattgefundenen International Colloquium of IASPM vorgestellten Artikels.

Robins, Kevin; 1989: Reimagined Communities? European Image Space, Beyond Fordism. *Cultural Studies* 3 (2); S. 148.

Die Angst der herrschenden Kulturen vor dem Verlust ihres Monopols in der Musikindustrie kann man an mindestens zwei Faktoren festmachen. Der erste wird ersichtlich durch die Schaffung eines neuen, kommerziell bedeutsamen Marktes außerhalb der traditionellen Kanäle der Produktion und des Vertriebs. Die Produktionsmittel für Schallplatten waren in den kleinen und industriellen Entwicklungsländern seit spätestens den 60er Jahren vorhanden. Neu sind, und genau das wird als bedrohlich angesehen, die in den 80er Jahren entstandenen Vertriebsnetzwerke der Minderheitengruppierungen. Z.B. hatten Kassav nicht nur in West-Indien, sondern auch in Frankreich und Französisch-Afrika Ruhm erlangt und einen beträchtlichen kommerziellen Wert, bevor sie Verträge mit CBS unterschrieben. Der zweite Faktor kann mit der Machtverschiebung innerhalb der herrschenden Kulturen umschrieben werden, die Reebee Garofalo durch die Beschreibung einiger grundlegender Strukturveränderungen in den Besitzverhältnissen der transnationalen Musikindustrie illustriert. «Nur eine der großen fünf transnationalen Plattenfirmen - WEA (Warner Brothers/ Elektra/ Atlantik), ein Zweig von Time-Warner - bleibt in US-amerikanischen Händen. 1991 geht Time-Warner einen Partnerschaftsvertrag, in Höhe von \$ 1 Milliarde, mit Toshiba und C. Itoh ein. Mit dem 6,6 Milliarden Dollar-Erwerb von MCA, inklusive Geffen Records und Motown, hat Matsushita 1990 einen Teil des Weltmarkts erlangt. Obwohl die USA als der Hauptübeltäter beim Export von Rock und Pop angesehen werden, muß doch vermerkt werden, daß sie nicht mehr der Hauptprofiteur sind.» (1992, 6, vgl auch den entsprechenden [Aufsatz in Popscripum 2](#) - die Hrsg.).

2. Dies wird beispielsweise in den Sozialwissenschaften, besonders in der Anthropologie, reflektiert. Dort wurden Debatten über die Veränderung der Beziehungen zu anderen Kulturen einer kritischen Prüfung unterzogen, wurde ethnographische Autorität anerkannt und in Lehrschriften dargestellt. Siehe dazu, z. B., Clifford (1983), Clifford und Marcus (1986), Geertz (1988), Marcus und Fisher (1986), um nur einige zu nennen.
3. Straw, Will; 1991: Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies* 5 (3); S. 372.
4. Die Idee von «traditionellen» Kulturen wird im Zusammenhang mit der neuen Betonung der Globalisierung zunehmend komplizierter. Ob konstruiert oder nicht, ich benutze den Begriff der «traditionellen Kulturen» im Sinne von Hobsbawms als «eine Menge von Praktiken, die bestimmt sind von offen oder stillschweigend akzeptierten Regeln, die symbolischer oder ritueller Natur sind, durch Wiederholung die Werte und Verhaltensnormen einzuprägen und automatisch eine Kontinuität mit der Vergangenheit implizieren. Tatsächlich wird, wo möglich, versucht, Kontinuität seit einer passenden Vergangenheit herzustellen.» (1983, 1) Innerhalb dieses Definitionsrahmens sollte erwähnt werden, daß «traditionelle» Kulturen von einem ideologischen Standpunkt aus erklärt werden, der sich konsequenterweise verändert wenn neue politische Orientierungen auftauchen. Für eine gründliche Diskussion eines Beispiels aus Guadeloupe, siehe Lafontaine (1989).
5. Erlmann, Veit; 1992: Aesthetics and World Music. Typescript, S. 2. (vgl. auch die Übersetzung: Erlmann, Veit; *Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music*, in: *PopSriptum 3 – World Music* (1995), S. 6 - 29. [Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03010.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03010.pdf>]
6. Ebd.
7. In diesem Zusammenhang ist es interessant einzuflechten, daß in den USA, wo es eine starke Latino-Bevölkerung gibt, Salsa gewöhnlich nicht als World Music betrachtet wird, da sie nicht als ausländisch identifiziert wird, wogegen in England mit seiner bedeutend kleineren Latino-Bevölkerung jenes Genre in die World Music eingeschlossen ist.

8. Die musikalischen Charakteristika der Mainstream-Genres, die gemeinhin Musikstile und Instrumente nicht-westlichen Ursprungs angenommen haben, beinhalten üblicherweise den Gebrauch von Instrumenten wie Elektrogitarre, -baß und Synthesizer und die Einbeziehung der harmonischen Entfaltung, die auf der klassisch westlichen tonalen Musiksprache beruht.
9. Vgl. Rijken, Stan; 1989: Introduction. *Popular Music* 8 (3); 215 - 219.
10. Die Betonung des geographischen Raums zur Identifizierung von World Music-Gruppen oder Sängern ist, laut dem niederländischen Musikjournalisten Stan Rijken, stark von der westlichen Popmusikpraxis beeinflusst. Die ständig auf die «Verortung» der Musik konzentriert ist, indem sie ihren Ursprungsort (z.B. Manchester-Szene, Prince aus Minneapolis) und das Erscheinungsjahr angeben muß. (persönl. Gespräch, Dezember 1992).
11. Erlmann, Veit; 1992: Aesthetics and World Music. Typescript, S. 9. (vgl. auch die Übersetzung: Erlmann, Veit; *Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music*, in: *PopSriptum 3 – World Music* (1995), S. 6 - 29. [Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03010.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03010.pdf>]).
12. Erlmann, Veit; 1992: Aesthetics and World Music. Typescript, S. 10. (vgl. auch die Übersetzung: Erlmann, Veit; *Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music*, in: *PopSriptum 3 – World Music* (1995), S. 6 - 29. [Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03010.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03010.pdf>]).
13. In diesem Zusammenhang empfehle ich Cliffords Artikel «Travelling Cultures» (1992), in dem geschickt die Komplexität von Travelling Cultures und Grenzzonen-Verhältnissen beschrieben werden.
14. Hannerz, Ulf; 1990: Cosmopolitans and Locals in World Culture. In: *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, edited by Mike Featherstone; S. 244. Newbury Park, California: Sage Publications.
15. Siehe Guibault, «Zouk: World Music in the West Indies» (1993), insbesondere die Kapitel 2 und Kapitel 8. (vgl. die Rezension in diesem Popscriptum - die Hrsg.) Es sollte erwähnt werden, daß viele Merkmale der World Music ganz bewußt von den Musikern oder Managern ausgewählt werden (von der Art der harmonischen Sprache bis zum Outfit), jedoch nicht jeder Aspekt der Musik bewußt gewählt ist. Der Prozeß der Verwestlichung ist schon so lange akzeptiert, so daß der Gebrauch der E-Gitarre ein Teil der Soundlandschaft geworden ist.
16. D.,Elizabeth; 1987: Kassav. *Actuel* (91); 93 - 96, 176.
17. Scaramuzzo, Gene; 1986: Zouk: Magic Music of the French Antilles. *Reggae and African Beat* 5 (4): S. 31.
18. Zur populären Musik, als alternative Kommunikation, siehe Martin (1988). Es sollte angemerkt werden, daß, wenn ich Kassavs Erfolg als horizontalen, durch die «kleinen Leute» erreichten, bezeichne, ich damit nicht ausdrücken will, daß die horizontalen Beziehungen zwischen den «kleinen Leuten» ohne Hierarchien oder interner Konkurrenz seien. Eine Gruppe von den Antillen wird nicht genauso von der afrikanischen Gemeinde in Paris aufgenommen wie eine Latino-Band. Der Ausdruck «horizontale Verbindungen» wird hier benutzt, um die bisher in Studien zur populären Musik weitgehend ignorierten polylateralen Netzwerke und Märkte der «kleinen Leute» hervorzuheben.
19. Für eine gründliche Diskussion dieses Themas, siehe Ian Chambers. «Traveling Sound: Whose Centre, whose Periphery?» (1992), (vgl. dazu die Erstübersetzung dieses Artikels: Chambers, Iain: *Reisende Klänge: Wessen Zentrum, wessen Peripherie*. In: *PopSriptum 3 – World Music* (1995), 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>]).
20. Vgl. z.B. Deborah Pacinis Studie «Spanish Caribbean Perspectives on World Beat», in der die mit dem spanisch-karibischen verbundenen polylateralen Märkte beschrieben sind. Der Aufsatz wurde auf dem Thirty-Seventh annual meeting der Society für Ethnomusicology, am 23. Okt. 1992 in Seattle vorgetragen.
21. Rijken, Stan; 1989: Introduction. *Popular Music* 8 (3); S. 216.

22. Erlmann, Veit; 1992: Aesthetics and World Music. Typescript, S. 8. (vgl. auch die Übersetzung: Erlmann, Veit; *Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music*, in: PopSriptum 3 – World Music (1995), S. 6 - 29. [Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03010.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03010.pdf>]).

23. In dem anregenden Aufsatz «World Beat on the Cultural Imperialism Debate» (1990) beziehen sich Andrew Goodwin und Joe Gore auf Stuart Cosgrove, der feststellte, daß das, was dem World-Beat-Fan angeboten wird, Exotik ist - World Music-Sounds als auditiver Tourismus. Zu dieser Thematik bemerken die beiden Autoren scharfsinnig:

«Hier sehen wir uns dem Problem des Aufbaus eines undifferenzierten - typischen Afrikanischen - als das 'Andere' gegenüber ... Durch die bloße Umkehrung der undifferenziert bleibenden Interpretation Afrikas oder des Orients unterstützen World-Beat- und Rap-Kultur-Ideen die Reproduktion von ethnozentristischen Weisen, die Welt zu sehen (und zu hören)?»

Goodwin, Andrew and Joe Gore; 1990: World Beat and the Cultural Debate. Social Review 20 (3): S. 76f.

24. Persönl. Interview, 20.4.1990.

25. Feld, Steven; 1988a: Notes on World Beat. Public Culture Bulletin 1 (1); S. 36f.

26. Ebd., S. 37.

27. Ebd., S. 37.

28. Dieses Thema hat im Zusammenhang mit der Übernahme (cooptation) eine bemerkenswerte Aufmerksamkeit erfahren: siehe Frith (1987); Garofalo (1987); Vila (1989) und Randel (1991). Zu den Beziehungen der internationalen und lokalen Märkte und deren Auswirkungen auf Musikästhetik und Musikpolitik, siehe Coplan (1985); Feld (1988b); Manuel (1988); Meintjes (1990); Turino (1988) und Waterman (1990a; 1990b).

29. Zu diesem Punkt, siehe Clifford und Marcus (1986); Cohen (1985); Marcus und Fisher (1986), Grenier und Guibault (1990); Rabinow (1986); Rosaldo (1990); Turino (1988) und Waterman (1990b).

30. In der Eurovision findet der jährliche Song-Wettbewerb statt, an dem viele europäische und einige andere Staaten teilnehmen.

31. Charles Keil machte auf das Wirken derselben Politik aufmerksam und stellte fest: «In der Klassengesellschaft müssen die Medien der herrschenden Klasse benutzt werden, um den Stil zu legitimieren». Charles Keil. *People's Music Comparatively: Style and Stereotype, Class and Hegemony*. *Dialectical Anthropology* 10, 1985, S. 122.

32. Meintjes, Luise; 1990: Paul Simons's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning. *Ethnomusicology* 34 (1); S. 68.

Meintjes zu zitieren, war durch Stuart Halls Artikel «Culture, Media and the Ideological Effect» (1979) inspiriert worden. Halls Analyse der dialektischen Situation findet bei vielen anderen Autoren Wiederhall. Siehe Garofalo, Reebee: 1987: How Autonomous is Relative: Popular Music, the Social Formation and Cultural Struggle. *Popular Music* 6 (1); 89. (vgl. dazu die Übersetzung dieses Artikels: Garofalo, Reebee: *Die Relativität der Autonomie*. In: *PopSriptum 2 – Musikindustrie (1994)*, S. 9-30 [Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02010.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02020.pdf>])

Literatur

Bauman, Max Peter (ed.); 1991: Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy. Wilhelmshaven, Germany: Florian Noetzel Verlag.

Chambers, Iain; 1992: Traveling Sounds: Whose Centre, Whose Periphery?. Popular Music Perspectives 3; 141 - 146. (vgl. dazu die Erstübersetzung dieses Artikels: Chambers, Iain: *Reisende Klänge: Wessen Zentrum, wessen Peripherie*. In: *PopScriptum 3 – World Music (1995)*, 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>])

Clifford, James; 1983. On Ethnographic Authority., Representations 2; 118 - 146.

Clifford, James; 1992: Traveling Cultures. In Cultural Studies, edited by Lawrence Grossberg et al., 96 - 116. New York: Routledge.

Clifford, James and George E. Marcus; 1986: Writing Culture: The Poetics of Ethnography. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Cohen, Anthony P.; 1985: The Symbolic Construction of Community. New York: Ellis Horwood.

D., Elizabeth; 1987: Kassav. Actuel (91); 93 - 96, 176.

Erlmann, Veit; 1992: Aesthetics and World Music. Typescript. (vgl. auch die Übersetzung: Erlmann, Veit; *Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music*, in: *PopScriptum 3 – World Music (1995)*, S. 6 - 29. [Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03010.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03010.pdf>]).

Feld, Steven; 1988a: Notes on World Beat. Public Culture Bulletin 1 (1); 31 -37.

Feld, Steven; 1988b: Aesthetics as Iconicity of Style (Uptown Title), or: Lift-Up-Over-Sounding (Downtown Title). Getting into the Kaluli Groove. Yearbook for traditional Music 20; 74 - 113.

Frith, Simon; 1987: The Industrialization of Music. In: Popular Music and Communication, edited by James Lull; 53 - 77. Newbury, California: Sage Publications.

Garofalo, Reebee; 1987: How Autonomous is Relative: Popular Music, the Social Formation and Cultural Struggle. Popular Music 6 (1); 77 - 92. (vgl. dazu die Übersetzung dieses Artikels: Garofalo, Reebee: *Die Relativität der Autonomie*. In: *PopScriptum 2 – Musikindustrie (1994)*, S. 9-30 [Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02010.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02020.pdf>])

Garofalo, Reebee; 1992: Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements. Boston: South End Press.

Geertz, Clifford; 1988: Works and Lives: The Anthropologist as Author. Stanford: Stanford University Press.

Goodwin, Andrew and Joe Gore; 1990: World Beat and the Cultural Debate. Social Review 20 (3): 63 - 80.

Grenier, Line and Jocelyne Guibault; 1990: «Authority» Revisited: the «Other» In Anthropology and Popular Music. Ethnomusicology 34 (3); 381 - 398.

Grossberg, Lawrence; 1991: Rock, Territorialization and Power. Cultural Studies 5 (3); 958 - 367.

Guibault, Jocelyne; 1993: Zouk: World Music in the West Indies. Chicago: University of Chicago Press.

Hall, Stuart; 1979: «Culture, Media and the Ideological Effect». In: Mass Communication and Society, edited by J. Curran, M. Gurevitch and J. Woolacot; 915 -348. London: Sage Publications.

Hannerz, Ulf; 1990: Cosmopolitans and Locals in World Culture. In: *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, edited by Mike Featherstone; 237 - 252. Newbury Park, California: Sage Publications.

Hobsbawm, Eric; 1989: Introduction: Inventing Traditions. In: *The Invention of Traditions*, edited by E. Hobsbawm and Terence Ranger; 1 - 14. Cambridge: Cambridge University Press.

Hopkins, Simon; 1991: World Music: Songs from the Global City. Insert notes accompanying The Vorgan Directory of World Music compact disc VDWM1.

Keil, Charles; 1985: People's Music Comparatively: Style and Stereotype, Class and Hegemony. *Dialectical Anthropology* 10; 119 - 230.

Lafontaine, Marie-Céline; 1983: La Carneval de l'«autre»: A propos d'«authenticité» en matière de musique guadeloupéenne, théories et réaliés. *Les temps modernes*, May; 2126 - 2173.

Manuel, Peter; 1988: *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. New York: Oxford University Press.

Marcus, George E. and Michael M. J. Fisher; 1986: *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.

Martins, Carlos Alberto; 1988: Popular Music as Alternative Communication: Uruguay, 1973 - 82. *Popular Music* 7 (1); 77 - 94.

Meintjes, Luise; 1990: Paul Simons's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning. *Ethnomusicology* 34 (1); 37 - 74.

Pacini, Deborah; 1992: Spanish Caribbean Perspectives on World Beat. Der Aufsatz wurde auf dem Thirty-Seventh anual meeting der Society für Ethnomusicology, am 23. Okt. in Seattle vorgetragen.

Rabinow, Paul; 1986: Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology. In: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, edites by J.Clifford and G. E. Marcus; 234 -261. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Randel, Don Michael; 1991: Crossing Over with Rubén Blades. *Journal of the American Musicological Society* 44 (2); 301 -323.

Rijven, Stan; 1989: Introduction. *Popular Music* 8 (3); 215 - 219.

Robins, Kevin; 1989: Reimagined Communities? European Image Space, Beyond Fordism. *Cultural Studies* 3 (2); 145 - 165.

Rosaído, Michele Z.: 1980: The Use and Abuse of Anthropology: Reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding. *Signs* 5 (3); 389 - 417.

Scaramuzzo, Gene; 1986: Zouk: Magic Music of the French Antilles. *Reggae and African Beat* 5 (4): 27 - 31.

Straw, Will; 1991: Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies* 5 (3); 368 - 388.

Turino, Thomas; 1988: A Short History of Andean Music in Lima: Demographics, Social Power, and Style. *Latin American Music Review* 9 (2); 127 - 150.

Ders.; 1990: Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography. *Ethnomusicology* 34 (3).

Deutsche Übersetzung des Artikels: «Guilbault, Jocelyne (1993): *On Redefining the Local Through World Music*, In: *The World of Music*, vol. 35 (2), 33-47.»