

Aus:

SUSANNE BINAS-PREISENDÖRFER

Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit

Popmusik auf globalen Märkten und in lokalen Kontexten

Juli 2010, 280 Seiten, kart., 27,80 €, ISBN 978-3-8376-1459-6

Die Digitalisierung hat die Debatten um Segnungen und Gefahren medialer Verfügbarkeit auf die gesellschaftliche Agenda gesetzt. Der freie Umgang mit kulturellen Errungenschaften der Menschheit und das erodierende Urheberrecht bestimmen die Auseinandersetzungen um die Legitimität kultureller Praktiken.

Musik und Klänge stehen dabei im Zentrum – Medien machen Musik aus jeder Zeit und von überall verfügbar und stellen maßgebliche Aspekte kultureller Globalisierung dar.

Das Buch nimmt die mediale Reise eines melanesischen Wiegenliedes zum Anlass, erstmals den Folgen von technischer Speicherung, Bearbeitung und Aneignung in verschiedenen musikkulturellen Kontexten und Repertoiresegmenten der Musikwirtschaft umfassend nachzugehen.

Susanne Binas-Preisendörfer (Prof. Dr. phil.) lehrt und forscht am Institut für Musik der Universität Oldenburg.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1459/ts1459.php

INHALT

Ein methodisches Postulat – Vorwort	7
1 Populäre Musik und Globalisierung: Übergreifende Aspekte, beispielhafte Ereignisse und spezielle Fragen	15
1.1 Differenzierung und analytische Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes	15
1.2 »Rorogwela Lullaby ... Sweet Lullaby ... Komodo«: Dokumentation einer beispielhaften Begebenheit als empirische Ausgangsbasis der Untersuchung	33
1.2.1 »Sweet Lullaby« – zur ästhetischen und kommerziellen Wirkung eines melanesischen Wiegenliedes	33
1.2.2 Die <i>Deep-Forest</i> -Affäre – widersprüchliche Positionen angesichts der Aneignung »traditioneller Musikformen« durch <i>Deep Forest</i>	38
1.2.3 Interessen im Konflikt – Anmerkungen zu unterschiedlichen Positionen der Akteure im Musikprozess	48
1.2.4 Schlitztrommeln, Panflöten und Reggae – Klangformen und musikalische Praktiken in der südpazifischen Inselwelt	56
1.2.5 Mauro Picottos »Komodo« – das Wiegenlied im Kontext elektronischer Dance Music	61
1.2.6 Südseeträume – unendliche Geschichten wider einer »enzauberten Welt« (Weber 1934)	65
1.3 Fragen an den Gegenstand der Untersuchung	67
1.3.1 Konfigurationen aktueller Popmusik – empirische Befunde	67
1.3.2 Konfigurationen aktueller Popmusik – methodische Herausforderungen	70
2 Musiken der Welt – World Music – Global Pop	75
2.1 Historische Voraussetzungen und Strategien kultureller Durchdringung und Transformation	75
2.1.1 Kulturelle Durchdringung als Voraussetzung und Resultat der Schaffung von bedeutungsvollen Unterschieden und Differenz	75
2.1.2 Kulturelle Durchdringung als Hoffnung auf Synthese und Ganzheitlichkeit	87
2.1.3 Kulturelle Begegnungen: Historisch konkrete Resultate gesellschaftlicher Modernisierung und ihre Auswirkungen auf das Verhältnis von Differenz und Synthese	98
2.2 »Anxiety & Celebration« – zu einigen theoretischen Positionen bei der Erörterung von World Music	110
2.2.1 Homogenisierung oder Diversifikation?	110
2.2.2 World Music – Repräsentation »glokalisierter« Klänge	114

2.3	Weltmusiken – World Music – zur Geschichte eines Phänomens, einer Repertoire-Kategorie und einer Forschungstradition	115
2.3.1	World Music – eine Repertoire-Kategorie im 20. Jahrhundert	115
2.3.2	Evolutionäre und universalistische Weltbilder – zu den Anfängen einer »Weltmusikgeschichtsschreibung«	139
2.3.3	Rekonstruktion von kulturellen Verstehenssystemen – Weltmusikgeschichtsschreibungen nach 1950	147
2.3.4	»Recordings too – not just ›live‹« (1) – Quellen der Erforschung populärer Musik	151
2.3.5	World Music als Gegenstand der Erforschung populärer Musik	154
2.3.6	Kulturelle Durchlässigkeit und starke Zeichen	156
2.3.7	Ethnische Repräsentationen als Orientierungshilfen	159
3	Mediale Verfügbarkeit	165
3.1	»When a white anthropologist first recorded it ...« – zur medialen Integration lokaler Musikformen in den globalen Musikprozess	165
3.1.1	Allgemeine historische Voraussetzungen und Konsequenzen medialer Verfügbarkeit	165
3.1.2	Methodik und inhaltliche Prämissen bei der Analyse technologischer und ökonomischer Dimensionen des Musikprozesses	176
3.1.3	Ein indigener Klang im Prisma phonotechnischer Möglichkeiten	181
3.2	Wachswalzen und Sampler – zur Bedeutung phonotechnischer Verfahren bei der Herausbildung globalisierter Musikformen	187
3.2.1	»Recordings too, not just live« (2)	188
3.2.2	Tonträgerformate und lokale Musikpraktiken	196
3.2.3	Sampling the »World« – Klänge im Zeitalter ihrer digitalen Reproduzierbarkeit	207
3.2.4	»Verfügbarkeit« und »Konvergenz« – zusammenfassende Überlegungen zur Bedeutung phonotechnischer Verfahren im Musikprozess	222
3.3	<i>MTV-Mandarin</i> – zur Bedeutung regionaler bzw. lokaler Märkte für die global agierende Musikwirtschaft	227
3.3.1	»think globally, act locally« (<i>Sony</i>) – »globalize local repertoire« (<i>BMG</i>)	231
3.3.2	»One Planet – One Music«? (<i>MTV</i>)	237
3.3.3	Wettbewerbsvorteile – zusammenfassende Überlegungen zur Bedeutung lokaler Märkte	242
	»Populäre Musik, mediale Verfügbarkeit und Globalisierung« – wissenschaftstheoretische und musikpolitische Perspektiven	245
	Nachwort	245
	Literatur	251
	Diskographie	275

EIN METHODISCHES POSTULAT – VORWORT

Im Sommer des Jahres 1973 – damals war ich neun Jahre alt – schien Ostberlin eine weltoffene Stadt. Rings um den Alexanderplatz, die Karl-Marx-Allee und im Volkspark Friedrichshain tummelten sich – so jedenfalls meine Erinnerung – Menschen aus aller Herren Länder. Meine Mutter diskutierte mit einem Westberliner Studenten und einem echten »Indianer« und ich sammelte emsig Unterschriften von Gästen der X. Weltjugendfestspiele aus dem Sudan, Iran, aus Chile, Mexico, Burundi, Finnland, Frankreich, Kurdistan, Algerien, Zaire, Ungarn, der Sowjetunion, den USA und aus Vietnam. Unter freiem Himmel erlebten wir den Auftritt von zauberhaft kostümierten Nordkoreanerinnen. Sie schwebten in bodenlangen Seidenkleidern zu traditionellen Klängen über die Bühne.

Heute würde ich meinen, dass diese Tage in Berlin die ersten waren, an denen in mir das Gefühl aufkam, Teil von Gesellschaft und öffentlichem Leben zu werden, mitten unter den Leuten aus so vielen Regionen der Welt. Geographie gehörte zu meinen Lieblingsfächern. Ich wusste nahezu jede Hauptstadt ihrem Land zuzuordnen, über den Ausbruch der Vulkaninsel Krakatau im Pazifik hielt ich einen leidenschaftlichen Vortrag.

Mein Vater brachte von seinen Reisen als Dokumentarfilm-Kameramann Schallplatten, Bilder und kleine Objekte, Schmuck, Andenken und Instrumente mit. Da die Instrumente für Touristen gefertigt waren, konnte ich ihnen kaum mehr als ein Pfeifen entlocken. Von den Schallplatten interessierten mich die bunten Cover mehr als die Musik.

Ravi Shankar, Violeta Parra, Billy Bragg, Chris Cutler und Heiner Goebbels mit ihrer Band *Cassiber* erlebte ich während des Festivals des Politischen Liedes in Berlin/Ost. Anfang der 1980er Jahre rieten mir meine Eltern, Musikwissenschaft an der Berliner Humboldt-Universität zu studieren. Dort gäbe es auch einen musikethnologischen Zweig. Was Musikethnologie sein könnte, davon hatte ich damals nicht den Hauch einer Ahnung. Wichtig war mir allein die Hoffnung, einmal in ferne Länder reisen zu können. Die Vorlesungen zur Musikethnologie erwiesen sich nach meinem Dafürhalten als langweilig und ernüchternd. Wir hörten vom Stamme der Tutsi in Ruanda, der Anzahl ihrer Schweine und Enten in einem kleinen Dorf und sollten eine persische Schrift übersetzen. Dass unter den Lehrinhalten auch hervorragende Ausführungen zum arabischen Maqam waren, habe ich damals ignoriert.

Mitte der 1980er Jahre richtete sich meine Neugier auf Lebensweisen und wei- te Kulturbegriffe (Dietrich Mühlberg), die Erfindung des Brausepulvers im be- ginnenden Industriezeitalter und warum in der Fernsehwerbung für Bügeleisen immer nur Frauen zu sehen waren (Irene Dölling). Ein Oberseminar Medienästhe- tik (Günter Mayer) ermöglichte Einblicke in die Theorien von Kracauer, Benjamin und Adorno. An einer Universität in der DDR konnte man sich nicht wirklich aus- suchen, welche Vorlesungen und Seminare man besuchte. Die Lehrinhalte waren wie Schulstundenpläne organisiert. Dennoch entwickelten wir Vorlieben und vertieften bestimmte Aspekte. Dazu gehörten für mich Vorlesungen zur Musiksozio- logie (Christian Kaden), eine Musiktheatergeschichte, die als Kulturgeschichte konzipiert war (Gerd Rienäcker) und die wohl ersten systematischen Vorlesungen zur Geschichte der populären Musik (Peter Wicke), die an einer deutschen Univer- sität gehalten wurden. Allerdings missfiel es mir, wenn Fragen zu Musikindustrie und Fankulturen fortwährend am Beispiel von Michael Jackson abgehandelt wur- den. Weder mit seiner Musik noch seinem Image konnte ich damals etwas anfan- gen.

Die eigene Band (*der expander des fortschritts*) gehörte zum so genannten Ber- liner Offground, von den einschlägigen Medien auch »die anderen Bands« ge- nannt. »Was tun Leute, denen die Musik, die ihnen vorgesetzt wird, nicht gefällt?« oder »Sind wir verwirrte Verwirrer, die sich an Wirrköpfe wenden? Reisen wir als Aufklärungszirkus durch dieses kleine Land und treten offene Ohren ein« – so be- schrieben wir uns 1988 in mühsam kopierten Faltblättern. Musikalisch orientierte sich die Band an *Cassiber*, den *Residents* oder der *Tödlichen Doris* und Frieder Butzmann. Größtes Vergnügen bereitete im Probenraum, auf Bühnen und im Ton- studio ein kleiner Casio-Sampler, mit dem wir damals mehr schlecht als recht jed- wede Klänge aufnehmen und wiedergeben wollten und die technische Unzuläng- lichkeit dieses im Intershops für Westgeld erworbenen Spielzeugs zum ästhetischen Prinzip erklärten. Dazu bastelten wir analoge Endlosschleifen auf Kassetten und montierten die Schreie von »Nebelkrähen beim Überfliegen einer offenen Kultur- landschaft« (Originalstimme bzw. -kommentar Günter Tembrock, Verhaltensbio- loge und Bioakustiker) in einen Song, dessen Text von Friedrich Nietzsche gelie- hen war. Heiner Müller oder Claude Lévi-Strauss gehörten ebenso zu den gesam- pelten oder rezierten Quellen.

»Jede Nacht wird sein Pferd von sogenannten Vampirfledermäusen überfallen. Er schützt es mit Zeltplanen, aber das Tier zerreißt sie an den Ästen der Bäume. Nun versucht er es mit Pfeffer, dann mit Kupfersulfat einzureiben, aber die Vampire wischen alles mit ihren Flügeln ab und saugen weiter das Blut des armen Tieres aus. Das einzig wirksame Mittel ist das Pferd mit Hilfe von vier zerschnittenen und zusammengenähten Häuten als Stachelschwein zu tarnen.« (Claude Lévi-Strauss 1988, »Traurige Tropen«: 417, verwendet im Titel »Wolfs- zeit«, *der expander des fortschritts* 1990)

Dann fiel die Mauer und unsere Art, mit Musik, Sounds und Texten umzugehen, verlor ihren Reiz, ihren Sinn, und fand kein zahlendes Publikum. Noch wussten wir mit Begriffen wie Projektförderung und Marketing überhaupt nichts anzufangen. Als Gruppe waren wir nicht überlebensfähig, als Einzelne gingen wir unterschiedliche Wege.

Auf internationalen Kongressen der *International Association for the Study of Popular Music* in Stockton (Kalifornien/USA), Kanazawa (Japan) oder Sydney lernte ich in den 1990er Jahren Kollegen und Konzepte kennen, die sich auf die unterschiedlichsten Musikpraktiken der Welt und deren Veränderungen angesichts des rasanten Globalisierungsprozesses im ausgehenden 20. Jahrhundert bezogen. Musikethnologen, die sich mit populären Musikformen befassten und Musik- und Kulturwissenschaftler, die der Bedeutung von lokalen Musikpraktiken nachgingen. Im Kern ging es dabei um die Auswirkungen globaler Umbruchprozesse, Aspekte medialer Verfügbarkeit und insbesondere auch um postkoloniale Scham gegenüber einer verheerenden Kultur- und Wissenspolitik nationaler Imperien und Deutungsmuster.

Auf den Mittelstreifen von Sydneys Autotrassen sah ich 1997 Aborigines an den erinnerten Orten ihrer Vorfahren kauern, im Tax-free-Shop von Cairns' Flughafen Unmengen von Didgeridoos, im E-Werk – einem angesagten Berliner Technoclub – präsentierte 1995 das Festival *Urbane Aboriginale – Australien* einen so genannten »Sydney-Rave« mit Janawirri Yiparka (Didgeridoo) und DJ Zeitgeist! Als 1996 Rowohlts und die Journalisten Hans-Peter Martin und Harald Schumann das Buch »Die Globalisierungsfalle – Der Angriff auf Demokratie und Wohlstand« auf den Buchmarkt brachten, war das Thema in den Deutschen Feuilletons und Talkshows angekommen. Die politische, die kulturelle und auch die wissenschaftliche Debatte hatte einen neuen Leitbegriff: Globalisierung – ein Begriff, der anders als der der Postmoderne nun alle Bereiche des Lebens erfassen konnte.

Mehr als zehn Jahre danach hat das Thema Globalisierung keineswegs an Bedeutung verloren, nur tragen die Bücher, Nachrichten und Parolen zu den aktuellen sozialen und ökonomischen Verhältnissen, die wirtschaftspolitischen Debatten oder die kulturellen Diskurse andere Titel. Die »Schere zwischen Arm und Reich« ist, wie damals schon prophezeit, erheblich auseinandergegangen. Eine »globale Finanzkrise« lässt nationale Volkswirtschaften und internationale Handelsbeziehungen nahezu aus dem Ruder laufen. Illegale Downloads und »File-Sharing« lehren der Tonträgerindustrie das Fürchten. Die einst umsatzverwöhnten Medienindustrien drängen die politisch Verantwortlichen, das erodierende Urheberrecht zu stärken. All diese Fragen lassen sich längst nicht mehr innerhalb nationaler Systeme sinnvoll verhandeln.

Deutschland hat sich offiziell viel zu spät den Status eines Einwanderungslandes gegeben. Entlang und auch quer zu sozialen Milieus und politischen Lagern polarisieren sich Konzepte von Leitkultur und Diversity. Seit Mitte der ersten Dekade des neuen Jahrhunderts wird wohin man hört ein Hohelied auf »kulturelle Vielfalt« gesungen. Staat, Länder und Kommunen mögen in der Lage sein, auch

weiterhin das Erbe deutscher Kultur öffentlich zu finanzieren und vor den alles dominierenden Wettbewerbskräften des globalen Marktes zu schützen. Interkultur und interkulturelle Bildung gelten als neue und notwendige Felder kulturpolitischer Aktivitäten, Parallelgesellschaften, Re-Ethnisierungen, Pluralisierung, die Heterogenität und Multiperspektivität der handelnden Akteure als Herausforderungen. Auf staatlicher Ebene ist eine Kulturalisierung der politischen Debatte zu verzeichnen: Armut und Ausschluss seien ein Produkt von Kulturversagen, nur bestandene Sprachkurse und Einbürgerungstests ein sicheres Indiz für Leistungswilligkeit. Unterschiedlichste Formen und Prozesse der Fremd- und der Selbstethnisierung kennzeichnen heute nicht nur die Migrationspolitik.

Als ich im Sommer 2008 vom niedersächsischen Ministerium für Kunst und Wissenschaft angefragt wurde, eine Laudatio für die Tuareg-Band *Tinariwen* anlässlich der Verleihung des *Prätorius Musikpreis* Niedersachsen in der Kategorie »Internationaler Friedensmusikpreis« zu halten, habe ich gern zugesagt und mit allen in der verbleibenden Zeit zur Verfügung stehenden Mitteln der Recherche (Bücher, Internet, CDs, E-Mail, Telefonate) versucht, ein angemessenes Bild der Musikerinnen und Musiker von *Tinariwen* aus der südlichen Sahara zu zeichnen. In einem Song ihres im Jahr 2007 veröffentlichten und von Justin Adams produzierten Albums »Amam Iman« greift *Tinariwen* eine Vision des Tuareg-Führers und Friedensvermittlers Mano Dayak auf, in der es sinngemäß heißt, dass er einen glücklichen Tuareg gesehen habe, angelehnt an einen Schatten spendenden Baum kann er sich mit seiner Viehherde ausruhen und über ein Handy Kontakt zu anderen Hirten oder Familienmitgliedern aufnehmen. Mit anderen Worten: Tuaregs könnten sich wieder in ihren (traditionellen) Lebensräumen bewegen und gleichzeitig Teil der modernen Welt sein. Lebensräume und der Anschluss an moderne Kommunikationsmittel sind für die meisten Tuareg jedoch in weiter Ferne. Die Varianten ihres Elends heißen: Unterwerfung, Befriedung, Kolonisierung, Entkolonisierung, nationale Grenzziehungen, Klimawandel. In kürzester Zeit – so Mano Dayak – hat die Geschichte aus den Tuareg eine Gruppe von Menschen gemacht, die dem Verfall preisgegeben ist (vgl. Dayak 2001). Die europäischen Chronisten der Geschichtsschreibung bezeichneten die Tuareg als Banditen der Wüste, als Räuber und unerbittliche Sklavenhändler. Zugleich war man fasziniert von ihrer Lebensweise und beschrieb sie als wild, jähzornig und stolz. Heute zieren ihre von indigoblauen Tüchern nahezu verhüllten Gesichter Tourismuskataloge und Reiseführer. Die Musik von *Tinariwen* erinnert an die repetitiven Muster im Blues, bekannter geworden eher durch den aus Mali kommenden Ali Farka Toure (1939 - 2006) mit halbakustischer Gitarre, Perkussion, Djembe, Kalabassen, Handclapping und weibliche Backgroundstimmen mit den für den arabischen Raum typischen nasalen Timbres und hochfrequent kreischendem Jodeln. Mit dieser Musik haben *Tinariwen* zunächst ein Mittel gefunden, die eigenen Sehnsüchte und Visionen in Klang, Metrum und Text zu artikulieren. Gleichsam bietet sie für das Publikum vor Ort – in und an den Rändern der Sahara – und anderswo auf der Welt – vor allem in Europa – eine soziale, kulturelle und sogar politische Plattform, die zwischen

traditionellen Metren, Melodien und modernen Sounds zu vermitteln sucht. Sie verwenden eine globale Musiksprache mit lokalem Slang. Sie produzieren digital in einem Studio in Bamako, der Hauptstadt von Mali. Ihre Musik dürfte westlich sozialisierten Hörern populärer Musik nicht fremd sein, weil die oben genannten Instrumente bzw. Sounds mittlerweile den Status des Unbekannten und Exotischen eigentlich verloren haben. Die Musiker von *Tinariwen* und ihr von Großbritannien aus operierendes Management wollen nicht unter dem Label »World Music« promoviert und vertrieben werden, und dennoch gelingt es ihnen kaum, jenseits dieser Repertoire-Kategorie in Europa ein Publikum zu finden. Zur Verleihung des *Michael Prätorius Musikpreises*, Kategorie »Friedensmusikpreis«, traten sie in der durch das Scheinwerferlicht unerträglich aufgeheizten Oper von Hannover in traditioneller Kleidung auf. Sie wissen um die Erwartungshaltungen der Europäer. Das Preisgeld wollten sie einer im Jahr 2004 gegründeten Non-For-Profit-Organisation zur Förderung von Kultur und Entwicklung in der südlichen Sahara stiften – unter anderem Träger des *Sahara Musik Festival* in Essouk, einer Radiostation, einem mobilen Aufnahmestudio und einer Bibliothek – um Ausbildungsmöglichkeiten zu entwickeln und moderne Kommunikationsmittel anzuschaffen.

Mit diesen Erinnerungsfragmenten und Ausführungen meines persönlichen Verhältnisses zum Thema populäre Musik und Globalisierung hoffe ich die Position deutlich und kenntlich gemacht zu haben, aus der heraus mein Anliegen, die Fragestellungen und das Verhältnis zum Gegenstand des nun folgenden Textes entstanden sind. Dieses methodische Postulat soll nicht als selbstverliebte Spiegelung missverstanden, sondern als Selbstverständigung einer (auch eigenen) Praxis gelesen werden. »Was aus dem Gedächtnis aufsteigt, hat zwar die naive Direktheit verloren, doch die Qualität nachdenkender Reflexion [und das hoffe ich im Folgenden zeigen zu können – S. B.-P.] hinzugewonnen.« (Glaser 2009: 55)

Insbesondere in den Kulturwissenschaften, den Ethnologien und den Forschungen zur populären Musik haben sich in der jüngeren Vergangenheit methodische Ansätze durchgesetzt (hier nur einige Beispiele: Popper 2006, Foucault 1978, Butler 2003, Vogt 2004, Terkessidis 2006, Jackes 2008), die die Position des Sprechers¹ verdeutlichen und mitdenken, weil sie sich dessen bewusst sind, dass ein Forscher das »Objekt« bzw. den Gegenstand seiner Forschung permanent mitkonstruiert (vgl. Terkessidis 2006: 158). Die Frage ist dabei nicht so sehr die nach der eigenen Identität,

»sondern eine der Reflexion der eigenen Beziehung zu den verschiedenen Linien und Dimensionen, Orten und Räumen, zum Kontext, den man erforscht und darlegt, und zwar theoretisch, politisch, kulturell und institutionell« (Grossberg 1999: 77).

Leider lassen insbesondere weite Teile der Musikwissenschaft eine subjektive Positionsbestimmung im Verhältnis zu den Forschungsgegenständen bisher vermisse-

1 Mit der Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint.

sen. Dieses Faktum rührt aus der Konzeptionalisierung ihres Forschungsgegenstandes – zumeist einem musikalischen Werk, der Analyse anhand des Notenmaterials, dem Schöpfer in seiner Zeit etc. Erstmals im Rahmen der so genannten Erinnerungs- und Gedächtnisforschung und seit längerer Zeit auch in musikethnologischen Untersuchungen findet eine Positionsbestimmung und Dekonstruktion ideologischer Behauptungen – Dichotomisierung der Welt in einen Westen und einen »Rest« der Welt in der Orientierung auf so genannte außereuropäische Musikkulturen – der eigenen Fachdisziplin und den betreffenden methodischen Postulaten statt. In ihren Überlegungen zur Relevanz der Musikethnologie weisen auch in Deutschland Vertreter des Faches darauf hin,

»dass [musikalische bzw. kulturelle] Identitäten nicht objektiv gegeben sind, sondern in einem Prozess konstruiert werden, der das ›Selbst‹ wie auch das ›Andere‹ definiert. [Deshalb – S. B.-P.] ... ist zwangsläufig zu fragen, ob wissenschaftliche Forschung nicht weniger ein Finden und Beschreiben als vielmehr ein Erfinden und Konstruieren darstellt. Die Diskussionen um diese Problematik, die in den 1980er Jahren v. a. in der Ethnologie geführt wurden, werden heute in der Regel unter dem Terminus ›Krise der Repräsentation‹ gefasst. In der Ethnologie richtete sich diese fachliche Selbstkritik [...] gegen die bis dahin vorherrschende Annahme, als Außenstehende objektive, präzise und umfassend die Realität einer wie auch immer gearteten anderen sozialen Gruppe erfassen und darstellen zu können.« (Klenke/Koch/Mendívil/Schumacher/Seibt/Vogels 2003: 268)

Jeder – nicht nur geisteswissenschaftliche – Forschungsgegenstand wird immer auch im eigenen Erfahrungsraum angeeignet und bewältigt. Als notwendig erachte ich deshalb in allen Bereichen der Wissensproduktion eine Abwendung von wissenschaftlichen Verfahren der Anonymisierung und Darstellung des Forschers als kulturell nicht verortete (man), allwissende Instanz (wir).

Der nachfolgende Text geht im Kern auf eigene Studien aus den Jahren 1997 bis 2002 zurück und ist im Rahmen einer Habilitationsförderung der *Volkswagen-Stiftung* – der ich an dieser Stelle besonders danken möchte – entstanden. Die *Volkswagen-Stiftung* hatte Mitte der 1990er Jahre das Thema Globalisierung ausdrücklich als einen Förderschwerpunkt ausgewiesen. Auch diesem Faktum verdanke ich wohl die Unterstützung meines Vorhabens, dass unter dem Arbeitstitel »Weltmusiken« – »World Music«: Eine theoretische und empirische Untersuchung zur Transkulturation populärer Musikformen« beantragt und bewilligt wurde. Wie so viele meiner Kolleginnen und Kollegen unter den Nachwuchswissenschaftlern musste ich mich zum Ende der Förderfrist verstärkt der familiären Existenzsicherung zuwenden. Der damals vorliegende Text blieb liegen, andere Aufträge mussten bearbeitet und akquiriert werden. Mit der Berufung als Professorin für Musik und Medien an die Universität Oldenburg im Jahr 2005 hatte ich mir fest vorgenommen, die Arbeit am Text so schnell als möglich wieder aufzunehmen. Lehre, universitäre Selbstverwaltung, Bologna-Prozess und meine Arbeit als sachverständiges Mitglied der *Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages* »Kultur in

Deutschland« verzögerten das Vorhaben. Zugleich eröffneten mir die gesellschaftlichen Veränderungen, der fachliche Austausch mit anderen Wissenschaftlern und vor allem auch mit den Studierenden der Universität Oldenburg und die selbst gewählten Anforderungen im Rahmen meiner kultur- und kunstpolitischen Beraterinnen-tätigkeit neue Perspektiven auf den »Gegenstand« meiner Forschung, mein Anliegen und die daraus folgenden Fragestellungen und Antworten. Die empirischen Befunde mussten überprüft bzw. in ihrer Veränderung – dies betrifft insbesondere die Fragen der medialen Verfügbarkeit (Stichwort Digitalisierung, Internet) und die aktuellen Operationsmodi der Musikwirtschaft – aufgefrischt und neu geschrieben werden.

Einige Erkenntnisse der folgenden Arbeit wurden in Aufsatzsammlungen bereits veröffentlicht. Dies betrifft den Beitrag »Klänge, die verzaubern. Sehnsucht nach Unversehrtheit und Verständigung in der Weltmusik« (Binas 2005), den mich der Friedens-, Konflikt- und Entwicklungsforscher Dieter Senghaas gebeten hatte für den Band »Vom hörbaren Frieden« (Lück/Senghaas 2005) beizusteuern. Im Rahmen einer Tagung und deren Publikation zum Thema »OriginalKopie. Praktiken des Sekundären des Kölner Sonderforschungsbereiches Medien und Kulturelle Kommunikation« (Fehrmann/Linz/Schumacher/Weingart 2004) wurde der Aufsatz »Echte Kopien – Soundsampling in der Popmusik« (Binas 2004) veröffentlicht. Daneben seien noch die Aufsätze »Sound-Shifts. Kulturelle Durchdringung als Voraussetzung und Resultat der Schaffung von bedeutungsvollen Unterschieden und Differenz« (Binas 2002), »Pieces of Paradise – von der Südseeinsel Malaita in die europäischen Dancecharts« (Binas 2002), »Musik – eine Weltsprache? Befunde und Vorschläge zur Dekonstruktion eines Mythos« (Binas-Preisendörfer 2008) und »Mythos Musikindustrie« (Binas-Preisendörfer 2005) genannt, die empirisch und konzeptionell auf Überlegungen des Projektes *Populäre Musik und Globalisierung* fußen.

Die hier vorliegende umfangreiche Publikation gibt mir erstmals die Gelegenheit, konsequent den Zusammenhang zwischen den kulturell-sozialen und den technologisch-ökonomischen Aspekten von Popmusik und Globalisierung darzulegen.

Berlin, im September 2009