

MAX PETER BAUMANN, Berlin

Verstehen als dialogisches Prinzip

Zur Komplementarität von Harmonie und Disharmonie

„Please don't clap hands,
you are clapping wrong steps!“
(in Kubik 1973: 171)

Gerhard Kubik hat in seinen Beiträgen sehr früh und wiederholt darauf hingewiesen, wie das Verstehen von Musik durch kognitive Systeme und eigenkulturelle Konventionen geprägt ist. Die europäische Musikwissenschaft habe sich jahrzehntelang mit außereuropäischen Musikkulturen nur an der Oberfläche befaßt, um in erster Linie festzustellen, wie die eigenen Konzepte in anderen Kulturen ebenfalls vorkommen, ja daß jede Untersuchung vorerst sogar dahin tendiere, in den anderen Kulturen nur das Eigene wiederzufinden (Kubik 1973: 172, 186). In seinem Modell des intrakulturellen Verstehens wies Kubik mit Recht auf die „fremden“ und die „eigenen“ Codes hin, die den Weg zu einem transkulturellen Verstehen erst da öffnen, wo sie sich in einem Diskurs der kulturelevanten Patterns ausdifferenzieren (Kubik 1983: 327–329). Den Gedanken dieses transkulturellen Verstehens greift der folgende Essay auf. In ihm wird das „dialogische Prinzip“ als Weg des intra- und interkulturellen Verstehens weitergesponnen und aufgrund von Modellvorstellungen entwickelt.¹

Das dialogische Prinzip postuliert, daß zwei Gedanken, die zueinander im polaren Gegensatz stehen und sich gegenseitig ausschließen, gemeinsam ein Ganzes bilden. Harmonie und Disharmonie als musikbezogene Metaphern sind die komplementären Aspekte dynamischer Prozesse. Im heuristischen Sinn sind sie auf Musik und Gesellschaft anwendbar. Sie spiegeln die je wechselseitig sich korrigierenden Doppelaspekte wider, nämlich die sowohl positive als auch negative Hervorhebung von zuviel oder zuwenig an Harmonie bzw. Disharmonie. In der Konflikte schaffenden und Konflikte lösenden Auseinandersetzung bewegen sich Verstehen, Denken und Handeln dialogisch zwischen Ordnung und Chaos, Norm und Normiertem, zwischen Altem und Neuem, Anpassung und Widerstand, Harmonie und Gewalt.

Das allgemein menschliche Grundstreben ist mit seinem kognitiven System ausgerichtet auf Harmonie, Einklang, Konsonanz, Konsistenz, Übereinstimmung und Identität. Es meidet Disharmonie, Dissonanz, Spannung, Inkonsistenz, Hunger, Frustration oder Ungleichgewicht. Leon Festingers „Theorie der kognitiven

Dissonanz“ (1978: 16) stellte mit Bezug auf diese Feststellungen die beiden folgenden grundlegenden Hypothesen auf:

1. Die Existenz von Dissonanz (Inkonsistenz) ist psychologisch unangenehm. Dissonanz motiviert eine Person, diese zu reduzieren, um Konsonanz (Konsistenz) herzustellen.
2. Wenn Dissonanz besteht, wird die Person aktiv versuchen, weitere Informationen und Situationen zu meiden, die möglicherweise die Inkonsistenz verstärken.

Harmonie bedeutet im ursprünglichen Sinn „Zusammenpassen“ und impliziert in der Regel die Kombination und Verschmelzung unterschiedlicher Elemente. Disharmonie dagegen umreißt das Gegenteil: Elemente, die auseinanderbrechen, einander widerstreben. In der europäischen Lehre von der musikalischen Harmonie wurde daraus die ästhetische Auffassung von den Zusammenklängen. Zusammenklänge werden ganz allgemein unterteilt in konsonierende und dissonierende Klänge, in Schmelzklänge und Spaltklänge. Was aber Dissonanz oder Konsonanz ist, definieren kulturprogrammatische Dogmen – ästhetische Auffassungen, die über die Jahrhunderte der Musikgeschichte hindurch immer wieder mit der ihnen eigenen Definitionsgewalt den Status quo verteidigt haben.

Harmonisierungsmodell: Von der Erziehung zur Harmonie

In seiner Ästhetik, die die Kunst als Nachahmung des Schönen begreift, empfiehlt Platon die Erziehung durch Musik als eine Erziehung zum Harmonischen. Sie spricht sich gegen jeglichen Musikzauber aus – gegen eine Musik, die nur dem Vergnügen frönt – und postuliert, daß alles möglichst beim Alten bleibe und keine ordnungswidrigen Neuerungen eingeführt werden. Bei Platon findet sich die Gegnerschaft gegen alles, was die Harmonie durcheinanderbringen würde:

Denn eine neue Art von Musik einzuführen muß man sich hüten, weil es das Ganze gefährden heißt; denn nirgend wird an den Weisen der Musik gerüttelt, ohne daß die wichtigsten Gesetze des Staates miterschüttert würden. (Staat II; Pfrogner 1954: 39)

Der Kampf gegen das Störende, gegen jene „Neutöner“, die die Harmonie des Zusammenlebens verletzen, gegen jene, die die alten Prinzipien der Ordnung durcheinanderbringen und gefährden, ist sowohl so alt wie die Lehre vom Staat als auch wie die Lehre von der Musik und ihrer Geschichte. Wir finden Vergleichbares in anderen Kulturen, so zum Beispiel schon im Alten China, wo der Kaiser seinen Musikdirektor auf ähnliche Weise einzusetzen pflegte wie heute noch Intendanten bzw. Dirigenten von Kulturpolitikern berufen werden:

Der König (Shun) sprach: „Ich gebiete Dir, K'uei daß du nun mein Direktor für Musik bist. Du wirst unsere Söhne (in solch einer Weise) unterrichten, daß sie rechtschaffen, sowohl sanft, großzügig, wie auch umsichtig, kräftig,

jedoch weder dominierend noch eifrig, noch arrogant werden.“ Verse stellen verschiedene Reflexionen dar, und Singen ist die erweiterte Überlieferung dieser Darstellung (von Versen). Musikalische Töne gehen mit den Versen einher, und Töne werden nach den Stimm-Pfeifen (lü) geordnet. Die Musikinstrumente (aus acht verschiedenen Materialien hergestellt) sind dergestalt gestimmt, daß aus ihnen keine Konflikte (der Klänge) hervorgehen und sie sich gegenseitig nicht stören. Auf diese Weise passen sich Gesinnung und Leute untereinander auf harmonische Weise an. (Kaufmann 1976: 23)

Das Ziel solch einer Erziehung ist – wie allgemein heute noch in unserer Gesellschaft – die identifikatorische Erziehung zur Harmonie, zur Konfliktlosigkeit, zur Ausgewogenheit – im schlimmsten Fall aber auch zur Anpassung, zum Opportunismus. Das Gesetz der Harmonie ist in der Regel auch das Gesetz der Herrschenden, die mit der sanften Gewalt die Ordnung zu stabilisieren versuchen. Es ist das alte Motiv, das heute im Zeitalter des Kultursponsoring weiterhin seine Gültigkeit behält: „He who pays the fiddler, calls the tune“ (Wer den Fiedler bezahlt, bestimmt die Melodie). Die Musik auf Bestellung soll harmonisch sein, besänftigen und vor allem nicht gegen die etablierte Ordnung Neues schaffen; insgesamt soll sie die Harmonie des angeblich „richtigen Lebens“ nicht durcheinanderbringen. Diese Harmonisierung setzt das Wissen ums richtige Leben voraus und ist gerade darin von seinem Anspruch her eine gewaltsame Absage ans dialogische Prinzip.

Über die bestehende Ordnung wachen bei Platon die Wächter der Musik, so daß klagende und schlaffe Tonarten, d. h. die „ausländische“ ionische und lydische Tonart der Weichlichkeit bzw. des Müßiggangs, verboten werden. Im Alten China waren es kaiserliche Beamte, die über die Grundstimmung der Töne mittels des normierten Bambusmaßes wachten, eifrig darauf bedacht, daß die Ordnung nicht ins Wanken kam. Der musikalische Kammerton war zugleich auch die metrische Maßnorm, jener Seismograph, der für die Durchsetzbarkeit des imperialen Ordnungsgedankens Zeugnis ablegte und die Gesellschaft davor bewahren sollte, in ein Chaos zu stürzen. Den chinesischen Musikbeamten einerseits und Platons „Wachthaus“ andererseits ist im voraus schon jene beckmessersche Idee eingepflanzt, die sehr bald die Ethos-Lehre als Formalia deklariert und der die Unterordnung unter die bestehenden Gesetze wichtiger wird als der freie Raum der kreativen Entfaltung. Musik im Kontext solch ausgrenzender und abgrenzender Sichtweisen ist immer auch als eine Metapher zu verstehen, die Stabilität, strenge Ordnung und Sicherheit sowie den Erhalt der politischen Macht symbolisch gewährt und widerspiegelt, während alles andere vermeintlich zu Unordnung, Chaos, Verunsicherung und Zerrüttung führt. Alles, was kognitiv Dissonanzen schafft, soll ausgegrenzt, im schlimmsten Fall verboten werden, um das gegebene harmonische Weltbild am Leben zu erhalten.

Einspruchsmodell: Von der Erziehung zum Widerspruch

Musik ist aber immer schon eine dialogische Metapher zwischen den widerstrebenden Grundkräften gewesen, sowohl den konservierenden als auch den kreierenden Strömen des Lebens. In deren Reziprozität liegt die Dynamik; mit ihnen erzeugt sie das Wechselspiel von Tradition und Innovation. Ein Übermaß an Harmoniezwang provoziert immerzu den reaktiven Widerspruch, den Einspruch als Disharmonie zum Bestehenden. So lehrt es uns die Geschichte. Doch das Umgekehrte gilt ebenso. Je größer die chaotischen Zustände sind, desto größer wird der Wunsch nach einer ordnenden Hand.

Seit der frühen Mehrstimmigkeit ist die abendländische Musikgeschichte geprägt vom Widerstreit zwischen Konservierung des stabilisierenden Erbes und den drängenden Kräften innovativer Absichten. Der Widerstreit setzte sich fest an historischen Begriffen wie etwa der „ars nova“ (ca. 1320–1380, Philippe de Vitry, neue Art Mensuralnotation) versus „ars antiqua“ (ca. 1240–1320, Jacobus von Lüttich). Es wirken jene widerstrebenden Stilrichtungen, die allesamt die Welt in nicht-veränderbare und veränderbare Einheiten zu teilen wünschen. Es sind die Auseinandersetzungen zwischen Kräften, die sich der Norm anpassen sollen und jenen, die die Norm durchbrechen wollen: zwischen Traditionalisten, Manieristen und Epigonen einerseits und den „Neuntönern“, „Stürmern und Drängern“, Revolutionären andererseits, zwischen dem Konservieren des Erreichten und dem kreativen Durchbrechen und Verändern. Musik bleibt ein Mittel zum Festhalten der Erinnerung bzw. ein Vehikel der Veränderung.

Die europäische Musikgeschichte war immer auch eine Auseinandersetzung zwischen den jeweils konservativen Anhängern des „richtigen Zusammenklings“ und den „Falschtönern“. Eine Geschichte, die im 20. Jahrhundert – trotz der längst zurückgelassenen Aufklärung – ihren verheerendsten Ausdruck im Programm der „artechten Kunst-Musik“ und der „artechten Volksmusik“ fand. Selbst nach dem Zweiten Weltkrieg waren „Negermusik“, „Jazz“, „Atonalität“, „Avantgarde“, „Serielle“ und „Postserielle Musik“ in der breiteren Bevölkerungsschicht noch eher Schimpfworte, die den Grad der Verunsicherung im „Einbruch der geistigen Horizonte“ verdeutlichten. In jeder Zeit-Kunst jedoch ist das „Altern der neuen Musik“ (Adorno 1969: 136 ff.) allgegenwärtig. Dissonanzen reiben sich ab, und mit jeder Generation wird Musik ein Akt des Erinnerns noch bevor sie dem Vergessen anheimfällt. Die Musik der Majoritäten steht jedoch immer im Widerstreit mit der Musik der Minoritäten.

Musikalisches Denken sei – wie könnte es anders sein – nicht zuallerletzt auch ein Denken in Metaphern und mit Metaphern. Es umfaßt das gesellschaftliche Verhältnis im Wechselspiel zwischen Ordnung und Chaos, zwischen Norm und Befreiung. Die polaren Kräfte haben beide je für sich sowohl ihre positiven als auch negativen Aspekte. Eine absolute Ordnung käme dem Faschismus gleich, eine absolute Harmonie als musikalische Klanggestalt wäre totes Einerlei. Ein absolutes Chaos wäre die Anarchie, absolut in ihrer Disharmonie und ohne

Kommunikationswert. Erst im komplementären Wechselspiel der widerstrebenden Kräfte wird die Zeit sinnstiftend und sinnhaft erfüllt.

Interkulturelles Modell: Zwischen Harmonie und Disharmonie

Das Verstehen von Wirklichkeit und insbesondere dessen, was als Konsonanz oder Dissonanz begriffen wird, war immer schon ein kulturrelativistisches Konstrukt. Elias Salamonis, ein französischer Musikgelehrter, äußerte sich 1274 in seiner „Scientia Artis Musicae“ (Riemann 1920: 348) über den ohrenbeleidigenden und dissonanten Gesang der ihm fremden Langobarden auf seiner Reise nach Rom. In größter Empörung berichtet er über diese für ihn widernatürliche Singpraxis:

Die konsonante Naturordnung, wie bekannt, ist normalerweise dem Laiengesang wie auch den Musikinstrumenten von Natur her eingepflanzt worden, nicht aber dem Gesang der Langobarden, die nach der Art der Wölfe heulen, was sich ganz offensichtlich darbietet. Wenn nämlich ein Laie einen anderen den Grundton singen hört, so sollte der andere ordnungsgemäß in die Oberterz und nicht in die Sekunde, oder umgekehrt beim Erklingen der Oberterz in die erste Stufe, jedoch dürfte er niemals in die Sekunde dazu einfallen. (vgl. Messner 1986: 146)

Der Ethnozentrismus der Hörgewohnheiten wurde lange vom westlichen Wissenschaftsverständnis nicht durchschaut. Daß „dissonante“ Sekundparallelen von „Fremdkulturen“ als harmonisch empfunden werden können, was sich umgekehrt dem eigenen „wohltemperierten“ Hören als Beleidigung der Ohren darbietet, gründet immer wieder in der kognitiven Dissonanz zwischen unterschiedlichen Wirklichkeitskonstrukten. Interkulturelle Begegnung und Erfahrungen irritieren etablierte Erkenntnis. Ist es doch immer das Fundamental-Andere, das als Konzept der „fremden“ Ästhetik die eigenen „normalisierten“ Glaubenssätze in Frage stellt.

Gerald Florian Messner (1986: 145) sieht in dieser von ihm als „Schwebungsdiaphonie“ bezeichneten Vokalpraxis einen volksmusikalischen Stil, der einst in Europa eine weite Verbreitung hatte und heute noch am Balkan, in Serbien, Bosnien und Herzegowina und besonders in Bulgarien bekannt und beliebt ist. Diese Praxis ist im Verlauf der Geschichte durch den „Harmonisierungsdruck“ der etablierten Kirche und Kulturkonzepte nahezu ausgemerzt worden. Die Art des Singens wurde in musikalischen Enklaven seit den 60er Jahren mit ethnomusikologischen Tonaufnahmen dokumentiert (Christensen 1959, 1977; Petrovic 1977; Messner 1980). Schwebungsdiaphonie in Sekundparallelen, wie es etwa eine *ganga* aus Bosnien-Herzegowina zeigt, kündet gerade heute von den ungehörten und unerhörten Zeiten einer immer wieder von neuem „verdrängten“ Welt (vgl. Klangbeisp. 1; Transkription: Slobin 1992: 190).

Ohne Hörerfahrung aus der lokalen Tradition heraus wird das im „wohltemperierten“ System enkulturierte Durchschnittsöhr, nach der von Leon Festinger festgestellten Theorie, eine für ihn psychologisch ungewohnte Dissonanz erleben. Sein enkulturiertes Regelwerk der Dissonanz-Konsonanz-Theorie wird beleidigt. Kognitive Inkonsistenz führt – wie schon erwähnt – dazu, Dissonanz zu reduzieren oder weitere Informationen zu vermeiden, die ähnliche „unangenehme“ Situationen wiederholen ließen. Der mittelalterliche Gelehrte Salamonis hat letzteres wahrhaftig in „salamonischer“ Weisheit getan. Er erklärte kurzum alles als „Wolfsgeheul“, grenzte sich von den barbarischen ausländischen Langobarden ab und stellte damit auf ethnozentrische Weise seinen inneren Seelenfrieden wieder her. Seine verbale Gewalt und Aggression nach außen lassen ihn erkenntnistheoretisch im Saft der eigenen Erkenntnis weiterbraten. Marginale Lokaltraditionen können und konnten so über Jahrhunderte dem musiktheoretischen Konzept evolutionistischen Denkens als *quantité négligeable* untergeordnet werden. Es war eben „tierische Natur“ und keine Kultur. Noch bis ins 20. Jahrhundert war alles, was sich kognitiv nicht ins eigene System der „hohen Kunst“ einordnen ließ, einfach „Naturvolk-kultur“, im schlimmeren Fall war es roher „Primitivismus“ oder gar eine „rassische Entartung“. Die kognitive Engstirnigkeit gegenüber dem „Fremden“, dem „Ausländer“, gegenüber dem „Muselman“, gegenüber dem „Juden in der Musik“, gegenüber dem Ungewohnten ist schließlich als erkenntnistheoretisches wie auch lebenspraktisches Versagen in die unrühmliche Geschichte der „entarteten“ Kunst und in die „Arisierung der eigenen Gefühle“ eingegangen (vgl. die Dokumentation Dümling/Girth 1993).

Unser tägliches Nachdenken über die reale Gewalt in Bosnien-Herzegowina und Serbien, über die vergewaltigten Leiber, über Kriegsberichte und Greuelthaten führt allerdings ebenso zu einer Art kollektiver Verdrängung. Können wir dem Einbruch dieser Dissonanzen, die unsere fiktive Harmonie fortlaufend in Frage stellen, überhaupt gewachsen sein, um nicht gleichzeitig am großen Verdrängungsspiel selber teilzunehmen? Bekanntlich wirken nach Heraklit auch die Schlafenden am Geschick der Geschichte mit. Die Fragmentierung der Einzelinteressen findet so nur schwer zum holistischen Konzept ganzheitlicher Betrachtung zurück. Dennoch muß man zum Thema zurückfinden, damit schon im Teil gedacht wird, was auf lange Sicht im Ganzen wirksam werden soll.

Transkulturation oder von der sanften Gewalt kultureller Dominanz

Wie begegnete man seit den 70er und 80er Jahren diesen Disharmonien, die musikalisch plötzlich wieder ihren Anspruch anmeldeten? Wie wurde das Verdrängte und Verbotene von einst wieder eingesetzt, wie wird Geschichte rehabilitiert? Kann sie es, tut sie es, oder tut sie nur so? Kann sich kulturelle Vielfalt trotz wachsender Konzentration der internationalen Kulturindustrie durchsetzen, oder gilt die These vom kulturellen Neokolonialismus (Campbell 1991: XI) auf dem

Weg zum „Welthörer“ hin, der die Kulturverbreitung lediglich noch als Frage der Ökonomie erfährt?

In der sozialistischen Welt der osteuropäischen Völker lebte, unter ganz anderen Voraussetzungen als etwa im Westen, auch eine Idee der nationalen Folklore. Sie entwickelte sich nach dem Zweiten Weltkrieg zur Staatsfolklore mit den durch öffentliche Gelder geförderten Musikensembles. Als Vorführ-Ästhetik bemächtigte sie sich der älteren Traditionen, um diese mit ästhetisierten Bearbeitungen gleichsam zu einer klassenlosen Musik auszustilisieren. Die Aneignung des „Exotischen“ bzw. „Marginalen“ geschah über musikalische Arrangements und Klaviersatzbearbeitungen. Die Integration der unabgegoltene Elemente traditioneller Musik der „Randvölker“ zielte immer – wie im Westen schon – in erster Linie auf Domestizierung und harmonische Einordnung in das eigene Anschauungssystem ab. Selbst die ersten Edison-Phonogramme von nordamerikanischen Indianermelodien wurden mit dem Klaviersatz „weltanschaulich“ harmonisiert: Integration durch Unterordnung der „Fremdheit“ unter das eigene Wirklichkeitskonzept. Das Ausgangsmaterial der Volkstraditionen wird vorerst als kompositorische Idee genommen, als Steinbruch der Geschichte, aus dem man sich die Blöcke holt. So auch etwa beim Bulgarischen Staatsradio und dem Fernseh-Frauenchor, der 1987 mit der Schallplatte „Le Mystère des Voix Bulgares“ überaus berühmt wurde. Die Lokaltradition wurde ins Nationale eingefornt. Zu solch einem Zweck wird das Rauhe immer etwas geglättet, das Ursprüngliche auf ossianische Weise ästhetisiert, damit die kognitive Dissonanz nicht zu dissonant bleibt und die Harmonie nicht zu sehr ins Wanken gerät. Im Kommentarheft zu der erwähnten Schallplattenausgabe wird darauf hingewiesen, daß die traditionelle Musik in Bulgarien nahezu ausgestorben sei. Aus ihr sei eine neue Kunstmusik entstanden, die auf der alten Volkstradition basiere:

Die Frauen, die in solchen Chören singen, wie sie hier auf der Schallplatte zu hören sind, wurden ausgewählt wegen ihrer natürlichen Schönheit der Stimmen, so wie sie tatsächlich in der früheren Bauerngesellschaft gewesen wären, und sie wurden nun in eine quasi professionelle Ausbildungssituation gebracht. Das Resultat ist nicht genuine Volksmusik, sondern eine kunstvolle Bearbeitung ihrer Timbres, ihrer Rhythmen und Vorstellungen. Es ist mit Sicherheit weiterhin „folk“, insofern als dies aus der oralen Tradition hervorgeht; aber ihre polierten „arrangierten“ Qualitäten erhoben es zu einer eigenen Kategorie. Wie oft haben im 20. Jahrhundert gutmeinende Komponisten „indigene“ Musik „verbessert“, um mit einem vortäuschenden, schmalzigen und homogenisierten Produkt zu enden. Gewiß, dies ist in Bulgarien nicht der Fall (vgl. Klangbeisp. 2; 1987: 2).

Das Lokalkolorit solcher Singpraktiken, von denen man weiß, daß sie nur noch in wenigen europäischen Enklaven als gelebte Tradition bekannt sind, war vermutlich einst auch in Spanien, Frankreich und in keltischen Ländern verbreitet. Durch die Kunstmusik und durch die kirchlichen Verordnungen wurden solche diaphonischen Gesänge verboten und verdrängt. Heute ist dieses bäuerliche Sin-

gen nahezu für tot erklärt. Im Sinne von Virilio wird die alte Tradition eine „Ästhetik des Verschwindens“ (1986), vielleicht auch eine Art Trauerarbeit, aber doch im wesentlichen ein ästhetisches Vergessen – ein Vergessen der geschichtlichen Wirklichkeit, weil die Ästhetik der Darbietung in ihrer lokalen Entfunktionalisierung zugleich auch dekodiert wird. Das Lokale der Minoritäten wird – sofern es noch eine Chance hat – heraufstilisiert zum Dominant-Nationalen, das Herbe etwas weniger herb getrimmt, die mediale Klangmagie wird in der Rezeption des Produkts beschwört, losgekoppelt von seinen Minoritäten und Lebenswelten. Als nationale Integration gedacht, wird die domestizierte Musik eine Musik des Vergessenen und des Vergessenwerdens, sie wird selber zur Musik mit Gedächtnisschwund. (Charles 1979: 19)

Die mediale Verfügbarkeit und Verführbarkeit im Zeitalter der „Telekratie“ (Weibel 1990) verlangt – getreulich nach dem Einschaltquotenprinzip – Verkaufserfolg und muß damit der harmonischen Integration einen weiteren Tribut zollen. Es ist jener schleichende Prozeß, der oft als sanfte Gewalt erkannt wird, eine sanfte Gewalt eines kulturellen Neokolonialismus, der aus der Vielfalt der Musiken der Welt mehr und mehr eine Einfalt der „Weltmusik“ von oben herab hervorzubringen scheint. Das Andere der vorindustriellen Gesellschaften wird der industriellen Majorität und Technologie untergeordnet. Der weltweite Prozeß der Transkulturation treibt die Dekodierung der lokalen Bedeutung voran und schafft technologisch und kommerziell die Verfügbarkeit über Raum und Zeit, mithin die Synchronizität von Beliebigkeiten. Das politische Moment der Minoritäten wird absorbiert in dem harmonisierenden Gestus des Verstehens ohne Verständnis: Auch diese Musik kann noch in einer Kultur der vielen Brüche auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden, ver-popt, ver-rapt, rhapsodisch nebeneinander, ein Kaleidoskop im Zeitalter der Fraktalität. Das bulgarische Mysterium wird demystifiziert: Auf dem neueren CD-Cover *From Bulgaria with Love* (1992) zielt die Pistole des 007 auf die traditionell gekleideten Sängerinnen – das Kognitiv-Dissonante auf der Abschubstrecke. Auf der Rückseite der Verpackung prangt die Banane, symbolträchtige Banalität in der Erinnerung an den Einsturz der Mauer und der dekodierten Zeit: Simulakrum, das mit Erinnerungsfragmenten die Wunden heilt. Die Musik schafft sich die neuen Codes des Kurzzeitgedächtnisses: das Pop-Album der Unverbindlichkeit – dem Vergessen nahe wird die Geschichte überlistet (vgl. Klangbeisp. 3).

Die Stationen der Harmonisierung und Integration unterliegen nach Krister Malm (1992: 219 f.) folgenden Mustern: Lokale Tradition – Nationale Integration – Internationale Transkulturation. Am Ausgang steht der kulturelle Austausch, gefolgt von kultureller Dominanz, überleitend in einen kulturellen „Imperialismus“, und es macht sich, seit den 70er Jahren, mit dem Wachsen der transnationalen Korporationen, eine mediale Transkulturation breit (vgl. dazu den Cartoon von Åke Eriksson, in Malm 1992: 221).

Transkulturelle Musik verarbeitet verschiedene stilistische Elemente von unterschiedlichen Musikarten. Sie ist ein industrielles Produkt ohne noch in irgendei-

ner Ethnie verwurzelt zu sein. Sie wird weltweit vertrieben, sampelt und konstruiert mit Versatzstücken einen Stil, der auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner musikalischer Hörerfahrung aufbaut und gleichzeitig auf den größtmöglichen Absatz spekuliert. Für sich selber kann diese Musik gewiß auch reizvoll sein, aber vielleicht doch um den Preis, daß andere Wirklichkeitsbilder – aus der verhinderten kognitiven Dissonanz heraus – bald nicht mehr wahrgenommen werden können:

Das Andere stehen lassen, ihm sich unterordnen, von ihm lernen, es als Gegenrede bewahren – das Disharmonische suchen mit Bedacht, die Chance der Offenheit wahrnehmen – Erkenntnisgewinn durch alternative Möglichkeiten, das Gegenteil suchen, ihm nicht ausweichen, sich ihm öffnen, den Denk-Anstoß mit all seinen Kanten akzeptieren, das Unbequeme unbequem lassen, der dissonanten Stimme des Anderen lauschen (vgl. das trad. Klangbeisp. 4).

Zur Denkfigur der Komplementarität:

Von der Illusion der Wirklichkeit und von der Wirklichkeit als Illusion

In seinem Artikel „Der Sinn des Lebens und der Dialog der Kulturen“ gelangt Roger Garaudy zur Erkenntnis, daß es bei unserer Wachstumsideologie eher um so etwas wie um eine Religion und weniger um Kultur gehe. Wenn das Leben des einzelnen wie der Gesellschaft tatsächlich keinem anderen Zweck mehr als dem quantitativ verstandenen Wachstum diene, fehle ihm der Sinn, und mit diesem Wachstumsverständnis gehe als Nebenprodukt dann notwendigerweise eine Kultur der Verzweiflung einher: „In der Dritten Welt sterben die Menschen aus Mangel an Mitteln, in den westlichen Ländern aus Mangel an Zielen.“ (Garaudy 1989: 369)

Im Unterschied zu früheren Jahrhunderten existiert die Verunsicherung unserer Zeit in ihrer globalen Verstrickung von Wachstum und Schwund, von Information und Desinformation, Technologie und Unterentwicklung, von politischer und apolitischer, ökonomischer und kultureller Macht, von weltweit vernetzten Strukturen der Gewalt und Gegengewalt. Das wiederholte Unbehagen an der eigenen Kultur ist zwar noch ein Zeugnis von der nicht ganz verstummten Sensibilität für das Andere. Es scheint noch ein Relikt des feinnervigen Hörens zu sein, jenes genaueren Hinhörens, das vielleicht die Chance noch wahrnimmt, den allmählichen Aufstand der Ohren zu erproben, inmitten einer Welt visueller und akustischer Illusionen, deren mediale Wirklichkeiten ihre Fiktionen kaum mehr erkennen lassen.

Fast scheint es so: Kunst und Kultur der postmodernen Welt gehören zu den großen Verdrängungssystemen, die eine mediale Welt der Unterhaltungsindustrie geschaffen haben und die den Menschen mehr und mehr davon abzuhalten scheinen, seine Wirklichkeit zu durchschauen und zu erkennen. Das System der virtuellen Weltenerzeugung schafft Vergessen und Ablenkung als Programm, weil –

mit Dietmar Kamper (1986: 74) – das Fiktive bereits realisiert und das Reale bereits fiktiv geworden ist. Referenzlosigkeit und Selbstreferenz gehen in ihrer globalen, mächtigen Verstrickung ineinander über; Beliebigkeit, Formalismus und Bedeutungslosigkeit scheinen das Normalisierte dergestalt zu normalisieren, daß das Fiktive als Realität wichtiger wird als die Realität. Im Beziehungssystem der massenhaften Bedeutungslosigkeiten und Beliebigkeiten greift weder die Ästhetik des Widerstands – einst im Einspruch gegen das Leiden – noch die Ästhetik des Verschwindens als Trauerarbeit. Von der Ästhetik des Verschwindens glaubt Kamper zwar, daß sie, ohne selbst Affirmation zu sein, sich möglicherweise noch „als letzte Zärtlichkeit für das Andere der Dinge und der Menschen“ erweise. Es wäre Spurensuche auf dem Weg zum Anderen hin, damit die Illusion der eigenen Wirklichkeit noch einmal durchschaut werden könnte, bevor sie ganz verschüttet würde.

In Zeiten der Gewalt, in Zeiten des Zerbrechens herkömmlicher Werte definieren Identitätsschwächlinge das letzte Andere schon wieder krampfhaft als das geistige Ausland. Es ist das geistige und erlebnishafte Unbekannte, das Horizonte bricht, aber auch unstabile Identitäten verunsichert, weil es mit seinem Fremdsein das eigene Unwissen demaskiert und die vermeintliche Sicherheit der Wirklichkeitsauffassung bedroht. Das Eigene und das Andere verhalten sich jedoch immer reziprok zueinander. Das Andere, Unbekannte ist – solange noch wirksam – ein dissonanter Irritationsfaktor, weil es das harmonisch abgekapselte Weltbild als Fiktion qualifiziert. Das Unbekannte ist als Unerkanntes jene kognitive Dissonanz, die in den etablierten Köpfen der Identitätsfetischisten Verunsicherung sät, so daß dem Fremden mit heftiger Abwehraggression begegnet wird, gerade weil Irritation dem übersteigerten Selbstbild den Boden unter den Füßen wegzuziehen droht. Irritation ist heute vielleicht die einzige Methode als Chance des Überlebens. Denn die Versteifungen auf die Affirmation eines begrenzten Horizonts, der pochende Rekurs auf das Normalisierte als das Normale sind Gewalt. Sie brüstet sich in ihrer Intoleranz gegen das andere Denken, gegen das andere Dasein.

„Ein Terror liegt über dem Land“, so heißt es bei Karl Heinz Bohrer, „die Akzeptanz des Ästhetischen.“ Was noch bis vor einem Jahrzehnt dem generellen Diskurs ehrlicherweise nicht offen blieb, „scheint nunmehr dessen prominente Stimme geworden.“ (1992: 56).

Die Akzeptanz des Ästhetischen definiert heute das Ästhetische quantitativ: als Einschaltquotenprinzip oder als jene Ästhetik, die sich zwischen Kommerz, Technologie und Marketing ihre musikalische Harmonie mit dem ambitionierten Anspruch der quantifizierbaren „World Music“ erschleicht. Als Esperanto des Verstehens organisiert sie die fiktive Harmonie der Weltmusik als „One World – One Voice“, bleibt zwar noch gleichzeitig im Kontrast zum National-Regionalen des „Musikantenstadls“ deutschnationaler Gefühle. Immer öfter jedoch, hier wie dort, organisiert und operiert das Musikverhalten mit dem Verkaufsrezept des „lowest irritation factor“. Hör- wie Denkgewohnheiten werden auf unmerkliche

Weise domestiziert. Verstehen heißt plötzlich einfacher werden, Differenzen verschwinden lassen, Unterhaltung schaffen. Der gemeinsamste Nenner wird als quantitativ orientiertes Erfolgsprinzip zur Philosophie der Durchschnittlichkeit frisiert. Es ist jener weltweite Prozeß der marktorientierten Transkulturation, die mit ihrer Kreation von Musikstilen auf den kleinsten gemeinsamen Nenner abzielt, um für den größtmöglichen Markt einen Absatz zu schaffen (Malm 1992: 221). Die Gewinnmaximierung minimiert die Chance, längerfristig die wachsenden Illusionen der Wirklichkeit zu durchschauen.

Zwischen den Welten:

Von der Zukunft des Hörens als Erinnerungsspur

Die mediale Verfügbarkeit über Zeit und Raum ist ein „Abschied von der Realität“, eine Flucht in das virtuelle Zeitalter mit ihrer eigenen Grammatik und ihrer eigenen Logik der Illusion (Koch 1988). Es ist auch ein Abschied von der Ästhetik der Sinnstiftung. Die Ästhetik der Beliebigkeit läßt diese verschwinden; sei sie nun utopistisch, ideologiekritisch oder existenzialistisch. Alle Ästhetiken münden scheinbar ein in die „Mythologie der Zerstörung“ (Jeudy 1987: 66). Ihr einziger Sinn liegt im Haschen danach, indem das Verschwindende am letzten Zipfel gepackt und in die große Welt des Museums übergeführt wird.

Indem die Welt ein großes Museum und ein Theater der Zerstörung geworden ist, hat sie einen kulturellen Synkretismus ermöglicht, der sich von der Zeitgebundenheit der Zivilisationen nicht aufhalten läßt. [...] Der Untergang der anderen Kulturen gestattet dem kulturellen Synkretismus, die fortbestehenden kulturellen Unterschiede zum eigenen Nutzen auszubeu-ten und sie zugleich auf ein gleiches Maß zu reduzieren. (Jeudy 1987: 25 f.)

Im Bewußtsein klittert alles mit allem. In der Angst vor der Zerstörung der Welt, im Gewährsein der sterbenden traditionellen Gesellschaften, im Blick auf die letzten ökologischen Systeme wird mit Konservierungsstrategien und Musealisierung geantwortet. Das „Sammeln und Retten“ als konservative Ideologie des 19. Jahrhunderts, noch dem Gedanken vom Untergang des Abendlandes nachspinnend, hat heute planetarische Qualität im Gedanken an den Untergang der Welt und arbeitet an Datenbanken aller Art. Der Entropie von Zeit und Raum wird mit der Ideologie des Erhaltens begegnet. Die Biologen jagen nach den letzten unentdeckten Spezies, bevor sie ausgestorben sind. Die Fauna und Flora wird erkundet gegen die Zeit des Verschwendens und Verschwindens. Der Ethnologe arbeitet mit gegen den Strom des Vergessens und des Vergessenwerdens. Auch der Ethnomusikologe strickt mit an dem Muster, das im Hören auf die Stimmen der Anderen, mit einem letzten Hauch des Gewissens gegen die Unterdrückung des Noch-Nicht-Festgestellten, seinen leisen Einspruch erhebt. Sind es Feigenblätter der Geschichte, „Traurige Tropen“ der Erinnerung? Die Erde als

Ganzes ist vom Menschen bedroht. Der Mensch produziert als Gegenstrategie zu seiner eigenen globalen Bedrohung ein Sicherheitsbedürfnis in Überlebensmodellen; er versichert sich seiner Datenbanken, trägt zusammen, was potentielle Möglichkeiten zum Überleben nach der Katastrophe denkbar macht – darauf bedacht, nichts dem Vergessen anheimfallen zu lassen, da jedes Vergessen wiederum den Tod bedeutet. Die Flucht in die Objekte als zu beschützende Sachwerte, die Flucht in die Ästhetik des heroischen Daseins, in die des Widerstandes oder in die des Verschwindens, aber ganz gewiß die Flucht in die Ästhetik der kollektiven Unterhaltung, verschafft sich jene temporäre Illusion in der Aufhebung der Zeit, die selber keine Zeit mehr kennt. Inmitten der drohenden Katastrophen schaut der Fliehende, „im Rückblick auf das Ende der Welt“ (Kamper/Wulf 1990), ins Auge des eigenen Todes. Synkretistisch verbindet sich alles mit allem, die Werte mit dem Wertlosen, der Sinn mit der Sinnlosigkeit, die Weltgesellschaft mit der Vielfalt der Welt, das Bewahren beim Zerstören, das Zerstören durchs Bewahren. Das Museum der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ebnet den Weg aus der Geschichte heraus: „Der entdeckten Vielfalt der Welten entspricht das Patchwork der menschlichen Erkenntnis“ (Kamper/Wulf 1990: 8). Die globalen Sätze erkennen die lokalen Gegensätze, im musealen Konflikt von drohendem Chaos und bedrohter Ordnung sind sie der Motor zwischen dem Bedürfnis nach Harmonie und Bewegung. Wirklichkeiten in dieser Welt sind weiterhin nur die Beschreibung von Gegensätzen. Nicht ihre vielfältigen Pole sind von Bedeutung, sondern die Spannung, die zwischen ihnen liegt, im Diskurs der Gleichberechtigung:

In Anbetracht der unzulässigen Abstufung von „erster“, „zweiter“, „dritter“ und „vierter“ Welt ist es höchste Zeit, nach Möglichkeiten einer Überwindung der These von der „einen“ Welt zu suchen, die ein Dominanzgefälle eurozentrischer Macht hinterlassen hat. Wer jedoch heute weiterhin von Einheit spricht, spricht von Zerstörung. (Kamper/Wulf 1990: 7)

Die Überwindung dieser „einen Welt“, die Ideologie ihrer sanften Gewalt, kann nur in einem dialogischen Prinzip gelingen, das unterschiedliche Wirklichkeiten als gesellschaftliche und erkenntnistheoretische Konstruktionen begreift und das den polaren Gegensatz anderer Wirklichkeitsauffassungen in seiner Andersartigkeit akzeptiert. Es sind die „eine Welt“ und die „vielen Welten“, die in ihrem Widerspruch der perspektivischen Standpunkte gemeinsam ein Ganzes ausmachen. Ohne Überlegenheitsanspruch und ohne Unterordnung ist das Eine auch das Andere. Es tritt nicht mehr im Gewand des ausschließenden „Entweder-Oder“ auf, sondern in der Gestalt des komplementären „Sowohl-als-Auch“. Das dialogische Prinzip postuliert, daß die zwei Gedanken, die zueinander im polaren Gegensatz stehen und sich gegenseitig ausschließen, gemeinsam ein Ganzes bilden: Harmonie und Disharmonie als musikbezogene Metaphern sind die komplementären Aspekte dynamischer Prozesse sowohl der einen Welt wie auch der vielen Welten. Im heuristischen Sinn sind sie auf Musik und Gesellschaft anwendbar. Die Begriffe spiegeln die sich je wechselseitig korrigierenden Doppelaspekte wider, das

Lokale und Globale, die Einheit und Vielheit, sowohl ihre auseinanderdriftenden positiven als auch negativen Hervorhebungen zwischen zuviel oder zuwenig an Harmonie und Disharmonie. Die Wahrheit der Erkenntnis und des Handelns ist nicht am Ort des Einen oder des Anderen, sondern dazwischen im stabilisierenden Diskurs, der das dynamische Gleichgewicht zeugt. Obwohl die zwei Gedanken von Harmonie und Gewalt sich gegenseitig auszuschließen scheinen, stehen sie komplementär zueinander und formen in ihren polaren Gegensätzen jene fragmentierten Teile, die – in ihrem dynamischen Spannungsverhältnis – erst **z u s a m m e n** ein Ganzes bilden.

Orte des Nachdenkens

Jede fokussierte Betrachtungsweise fragmentiert. Die Perspektiven werden derart spezialisiert, daß ganzheitliche Betrachtungen immer Gefahr laufen, sich in die Widersprüche des Einzelwissens zu verstricken. Polaritäten existieren im menschlichen Bedürfnis, zwischen fokussierter (analytischer) und holistischer (synthetischer) Betrachtung, die mehr und mehr als zwei unterschiedliche Wahrnehmungsformen der Wirklichkeit verstanden werden können, die aber, jede für sich, einen notwendigen, sich gegenseitig ergänzenden Beitrag zur Erkenntnis leisten. Im bewußten Vernetzen der Widersprüche ist es die Irritation selber, die als Methode die Chance noch wach hält, Wirklichkeitskonzepte offen zu lassen und zwischen Harmonie und Gewalt den Diskurs zu wählen. „Auf der Suche nach einer besseren Welt“ (Popper 1989) suchen wir entweder das **H a r m o n i s i e r u n g s m o d e l l**, in der Absicht, Harmonie und Ordnung zu wollen und/oder das **E i n s p r u c h s m o d e l l**, in der Absicht, den Widerspruch gegen das Bestehende anzumelden, damit Harmonie und Ordnung sich nicht festsetzen.

Weder das Eine noch das Andere kann für sich den Anspruch erheben, die Wahrheit der Wirklichkeit richtig zu beschreiben, richtig zu interpretieren oder die einzige Voraussetzung zu sein, die Welt richtig zu verändern. „Wirklichkeit“ ist der sich fortschreibende Diskurs zwischen Polaritäten, zwischen Domestizierung von Gewalt und der Gewalt des Harmonisierens. Es ist der Diskurs zwischen Polaritäten gesellschaftlicher Organisationssysteme, nämlich

1. **h i e r a r c h i s c h** in der vertikalen Ordnungsstruktur (mit dem Dominanzgefälle des Harmoniemodells von oben nach unten, und dem Einspruchsmodell von unten nach oben);
2. **d e m o k r a t i s c h** in der horizontalen (pluralistischen) Ordnungsstruktur zwischen Einheit und Vielheit, Lokal, National und Global;
3. **f o k u s s i e r t** in partiellen Strukturen von subjektiven Interessenshorizonten und gruppenbezogener Interessensdurchsetzung.

Ist Politik wiederholt definiert worden als die Kunst des Möglichen, so sind Kunst und Wissenschaft eher das Mögliche innerhalb der Politik. Politik im de-

mokratischen Sinn und Kunst und Wissenschaft im emphatischen Sinn verbinden den gleichen Anspruch: „auf der Suche nach einem besseren Leben“ zu sein. Das Ziel ist künstlerische, wissenschaftliche oder gesellschaftliche Lebenspraxis, sei sie nun in ideologischer oder ideologiekritischer Weise geprägt, utopistisch, existenzialistisch oder religiös bestimmt. Die Lebenspraxis ist rivalisierend im vertikalen Dominanzanspruch zwischen roher bis sanfter Gewalt, egalisierend im horizontalen Gleichheitsstreben zwischen dem fragmentierten Vielen und dem globalisierten Einem. Dazwischen liegt die unendliche und fluktierende Vielfalt der subjektiven und gemeinschaftlichen Dynamik, die – durch den optimistischen Willen von Einzelinteressen getrieben – lokal zum Handeln drängt und durch die pessimistische Sicht auf die Welt als Ganzes global zur Verzweiflung neigt.

Was bleibt, ist der handelnde Diskurs zwischen Harmonie und Gewalt mit dem unerläßlichen Postulat als Voraussetzung dafür, daß der Diskurs als stabilisierendes Moment nicht abreiße. Unabdingbar bleibt das Postulat der Toleranz, das in paradoxer Weise Intoleranz mit Gewalt bekämpfen muß, damit es selber nicht gefährde, was die Dialogik des Verstehen-Wollens aufrecht hält.

Wenn wir aber handeln wollen, müssen wir vorerst dialogisch verstehen lernen, warum wir so handeln sollen. Auf der Suche nach einer besseren Welt verlangt das reflexive Handeln die Imagination des (Ver-)Zweifeln, die Methode der Irritation, aber auch die Pragmatik des Augenblicks, damit die Schere zwischen jenen, die wissen wollen, und jenen, die handeln sollen, nicht weiter auseinanderreißt.

Anmerkung

¹ Der Beitrag basiert auf einem Referat, das der Verfasser am 8. Februar 1993 anlässlich der Veranstaltungsreihe „Ist Harmonie Gewalt?“ an der Hochschule der Künste in Berlin hielt. Der Artikel setzt das vorerst aufs „transkulturelle Hören“ fokussierte Thema in Verbindung mit Festingers Theorie der „kognitiven Dissonanz“ (Baumann 1993: 41 f.) auf einer allgemeineren, metaphorisch gefaßten Ebene fort. Zur hörbaren Vergegenwärtigung der polaren Gegensätze von Harmonie und Dissonanz sei auf die Klangbeispiele im Anhang verwiesen.

Literatur

Adorno, Theodor W.

- 1969 „Das Altern der Neuen Musik.“ In Th. W. Adorno: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, 136–159. 4. Ausg. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Baumann, Max Peter

- 1993 „Listening as Emic/Etic Process in the Context of Observation and Inquiry.“ *The World of Music* 35/1: 63–80.

Bohrer, Karl Heinz

- 1992 „Die Grenzen des Ästhetischen.“ *Die Zeit* vom 4. September (Feuilleton), Nr. 37: 56–7.

Campell Robinson, Deanna, Elizabeth B. Buck und Marlene Cuthbert

- 1991 *Music at Margins. Popular Music and Global Cultural Diversity*. Newbury Park–London–New Delhi: Sage Publications.

Charles, Daniel

- 1984 *Musik und Vergessen*. Berlin: Merve.

Christensen, Dieter

- 1959 „Heterogene Musikstile in dem Dorf Gabela (Herzegovina).“ In *Bericht über den VII. Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958*, 79–82. Kassel: Bärenreiter.
- 1977 „Kategorien mehrstimmiger Lieder des Dorfes Gabela, Herzegovina.“ In *Essays for a Humanist. An Offering to Klaus Wachsmann*, 105–120. New York: The Town House Press.

Dümling, Alfred, und Peter Girth

- 1993 *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*. 3. und überarb. Aufl. Düsseldorf: dkv – der kleine verlag.

Dürr, Hans-Peter, und Walther Ch. Zimmerli (Hrsg.)

- 1989 *Geist und Natur. Über den Widerspruch zwischen naturwissenschaftlicher Erkenntnis und philosophischer Welterfahrung*. 2. Aufl. Bern–München–Wien: Scherz.

Festinger, Leon

- 1978 *Theorie der kognitiven Dissonanz*, hrsg. von Martin Irle und Volker Möntmann. Bern: Hans Huber.

Fischer, Ernst Peter

- 1990 *Die zwei Gesichter der Wahrheit. Die Struktur naturwissenschaftlichen Denkens*. 1. Aufl. München: Goldmann.

Fischer, Ernst Peter, Heinz S. Herzka und K. Helmut Reich (Hrsg.)

- 1992 *Widersprüchliche Wirklichkeit. Neues Denken in Wissenschaft und Alltag. Komplementarität und Dialogik.* München–Zürich: Piper.

Garaudy, Roger

- 1989 „Der Sinn des Lebens und der Dialog der Kulturen.“ In *Geist und Natur. Über den Widerspruch zwischen naturwissenschaftlicher Erkenntnis und philosophischer Welterfahrung*, hrsg. von Hans-Peter Dürr und Walther C. Zimmerli, 369–380. 2. Aufl. Bern–München–Wien: Scherz.

Jeudy, Hanri Pierre

- 1987 *Die Welt als Museum.* Berlin: Merve.

Kamper, Dietmar

- 1986 *Zur Soziologie der Imagination.* München–Wien: Carl Hanser.

Kamper, Dietmar, und Christoph Wulf

- 1990 *Rückblick auf das Ende der Welt.* München: Boer.

Kaufmann, Walter

- 1976 *Musical References in The Chinese Classics.* Detroit, Michigan: Information Coordinators. (Detroit Monographs in Musicology 5)

Kircher, Athanasius

- 1650 *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni.* Rom: Francesco Corbelletti.

Koch, Joachim, und Windi Winderlich

- 1988 *Abschied von der Realität. Das Illusionistische Zeitalter.* Grammatik der Illusion (von) J. Koch; Sprache der Illusion (von) W. Winderlich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Kubik, Gerhard

- 1973 „Verstehen in afrikanischen Musikkulturen.“ In *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, hrsg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke, 171–88. Köln: Arno Volk, Hans Gerig.
- 1983 „Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik.“ In *Musik in Afrika. 20 Beiträge zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*, hrsg. von Artur Simon, 327–400. Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 40, Abteilung Musikethnologie IV)

- Malm, Krister
1992 „Local, National and International Musics. A Changing Scene of Interaction.“ In *World Music - Musics of the World. Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation*, hrsg. von Max Peter Baumann, 211–228. Wilhelmshaven: Florian Noetzel. (Intercultural Music Studies 3)
- Menuhin, Yehudi
1986 *Kunst als Hoffnung für die Menschheit. Reden und Schriften*. Mit einer Laudatio von Pierre Bertaux. Ausgewählt, eingeleitet und aus dem Englischen übersetzt von Horst Leuchtman. München–Zürich: Piper.
- Messner, Gerald Florian
1980 *Die Schwebungsdiaphonie in Bistrica. Untersuchung der mehrstimmigen Liedformen eines mittelwestbulgarischen Dorfes*. Tutzing: Schneider. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 12, hrsg. von Othmar Wessely.)
1986 „Hier Konsonanz – dort Dissonanz.“ In *Weltmusik 3*, hrsg. von Peter Ausländer und Johannes Fritsch, 139–167. Köln: Feedback Papers (Sonderheft).
- Petrovic, Anka
1977 *Ganga, a Form of Traditional Rural Singing in Yugoslavia*. Phil. Diss. Queen's University, Belfast, Northern Ireland.
- Pfrogner, Hermann
1954 *Musik. Geschichte ihrer Deutung*. Freiburg–München: Karl Alber.
- Popper, Karl R.
1989 *Auf der Suche nach einer besseren Welt. Vorträge und Aufsätze aus dreißig Jahren*. 4. durchgesehene Aufl. München–Zürich: Piper. (Serie Piper Bd. 699)
- Riemann, Hugo
1920 *Geschichte der Musiktheorie im 9.–19. Jahrhundert*. 2. Aufl. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Slobin, Mark
1992 „Europe: Peasant Music-Cultures of Eastern Europe.“ In *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's Peoples*, hrsg. von Jeff Todd Titon, 167–208. 2. Aufl. New York: Schirmer Books, A Division of Macmillan, Inc.

Virilio, Paul

1986 *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin: Merve.

Weibel, Peter (Hrsg.)

1990 *Von der Bürokratie zur Telekratie. Rumänien im Fernsehen*. Ein Symposium aus Budapest. Berlin: Merve.

Klangbeispiele

1. „Ganga Song“ (1:29)
Auf CD in: Slobin 1992: 190; Compact Disc 1, No. 28.
2. „Schopska Pesen“/Diaphonic Chant (1:27)
Auf CD *Le Mystère des Voix Bulgares*. The Bulgarian State Radio and Television Female Vocal Choir under the direction of Philip Koutev and Krasimir Kyurkchiy-ski. Recorded in Bulgaria by Marcel Cellier. Elektra, Asylum, Nonesuch Records, USA 1987, CD No. 12.
3. „Bulgarian Rhapsody“/Robin Carrs (4:10)
In *Le Mystère des Voix Bulgares. From Bulgaria with Love. The Pop Album*. The Bulgarian State Vocal Choir, conducted by Ivan Topalov. Bremen: Jaro Medien GmbH, 1992. CD No. 2.
4. „Ne treperi, bela koprino“ (1:20)
Auf LP *In the Shadow of the Mountain / Bulgarian Folk Music. Songs & Dances of Pirin-Macedonia*, collected in Bulgaria and produced by Ethel Raim & Martin Koenig. Nonesuch Explorer Series H-72038, A: 3.