

von Musik in der Forschung in den Fokus rücken und zeigt zugleich auch Grenzen der jeweiligen Auffassungsweise auf.

Die Kapitel 5 bis 8 bieten nähere Einblicke in verschiedene Forschungsbereiche der Ethnomusikologie. Kapitel 5 diskutiert Themen der Erforschung von „Musik als Kultur“, darunter lokale Musiktheorien, das Erlernen und Lehren von Musik, Musik und Identität, Gender und Musik sowie Musik und Emotion, Trance, Ekstase und Besessenheit. Kapitel 6 stellt ethnomusikologische Perspektiven auf die Rolle von Individuen im Zusammenhang mit Musik dar und diskutiert den sich wandelnden Stellenwert von Individuen in ethnomusikologischen Sozial- und Kulturtheorien. Kapitel 7 behandelt ethnomusikologische Zugänge zur Musikhistoriographie, in denen Themen wie der Zusammenhang zwischen sozialem und politischem Wandel und musikalischem Wandel eine zentrale Rolle spielen. Kapitel 8 stellt unter dem Titel „Ethnomusicology in the modern world“ ein Potpourri diverser aktueller Forschungstrends vor, wie beispielsweise „Globalisierung und Populärmusik“, „Musik und Kriege, Gewalt und Konflikte“ oder „Ecomusicology“.

Das abschließende Kapitel 9 liefert einen Überblick über verschiedene Arbeitsfelder von Ethnomusikologen und Ethnomusikologinnen. Rice diskutiert hier nicht nur universitäre und außeruniversitäre Forschungsinstitutionen, Museen und Archive als naheliegende Berufsumfelder, sondern auch sogenannte angewandte Ethnomusikologie im staatlichen und nicht-staatlichen Sektor, mit unterschiedlichen Zielen, wie der Verbesserung sozialer Verhältnisse, der Bewahrung musikalischer Diversität oder der Unterstützung von lokalem Aktivismus.

Rices Büchlein liefert einen gut strukturierten und verhältnismäßig niedrigschwelligen Einblick in die Entwicklung der Ethnomusikologie und in wichtige Forschungsbereiche, stellt einflussreiche Studien und Forscher vor und kann durchaus als knappe

Alternative zu Bruno Nettls ausführlicherer und lesenswerter Einführung *The Study of Ethnomusicology* (Illinois 1983/2005) empfohlen werden.

Diese grundsätzliche Empfehlung muss jedoch qualifiziert werden: Rices Ethnomusikologie ist primär eine kulturanthropologisch orientierte Disziplin, wie sie derzeit durchaus den internationalen Mainstream darstellt. Der Fokus dieser Art von Forschung liegt auf den soziokulturellen Zusammenhängen, in denen Musik eingebettet ist, bzw. spielen innermusikalische Strukturen und Prozesse nur insofern eine Rolle, als ihre Analyse zur Erörterung dieser Einbettung notwendig ist. Ethnomusikologische Analyse, die sich primär innermusikalischen Zusammenhängen widmet und aktuell beispielsweise von Michael Tenzer vorangetrieben wird, kritisiert Rices Zugang als altmodisch, problembeladen und eurozentristisch, da eine lokal und historisch begrenzte europäische Kunstauffassung von Musik illegitimerweise auf alle Musiken der Welt übertragen werde (vgl. S. 61–64). Rices Urteil scheint allzu pauschal zu sein und verkennt die Bemühungen der Gruppe um Tenzer, kulturell adäquate Analysen zu produzieren, die auf Konzepten und Kriterien basieren, die innerhalb der jeweiligen Musiktradition relevant sind. Ebenso unberücksichtigt bleibt der Umstand, dass auch außerhalb der Tradition der sogenannten westlichen Kunstmusik Musik mitunter als Gegenstand ästhetisch-analytischer Kontemplation aufgefasst wird.

(Dezember 2014)

Malik Sharif

*CHRISTIAN UTZ: Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 436 S., Abb.*

Die Globalisierung ist im Zuge der digitalen Revolution der Kommunikationsmedien in eine Phase dramatischer Beschleunigung

eingetreten – ein Faktum, das nicht nur das Alltagsleben, sondern auch die Welten der Kunst und der Wissenschaft erfasst hat. Die damit einhergehende Erosion von Gewissheiten und Traditionen lässt naturgemäß auch den Bedarf an begrifflicher Klärung und Orientierung wachsen. Seit knapp zwei Jahrzehnten schon stellt sich Christian Utz der Herausforderung, im offenen Raum der globalisierten Weltkultur nach Orientierungspunkten und einer angemessenen Haltung zu suchen. Seine neue, zweite Buchpublikation zum Thema versammelt Aufsätze, Vorträge und Analysen aus den Jahren seit dem Erscheinen der als methodisches Referenzwerk nach wie vor hochaktuellen Dissertation *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (Stuttgart 2002).

Mit der Position, die er bezieht, möchte Utz sich grundsätzlich gegen zwei Seiten hin abgrenzen bzw. behaupten: 1) gegen Spielarten postmoderner Theoriebildung, die unter Schlagworten wie „Hyperkulturalität“ oder „Transkulturalität“ die kulturelle Differenz allzu schnell im Zeichen einer Feier des Hybriden aus dem Blickfeld verlieren; 2) gegen eine fundamentale Kritik an interkulturellen Ansätzen, insbesondere in der Kunst, die sich gegen den „Multikulturalismus“ als Ideologie richtet oder den Vorwurf erhebt, dass unter dem scheinbar neutralen Label Interkulturalität letztlich auf neokoloniale, touristische oder konsumistische Weise auf das Fremde zugegriffen wird, um daraus künstlerischen Profit zu schlagen.

Utz verteidigt den Begriff und das Konzept Interkulturalität gegen beide Seiten, wobei er gleichzeitig – als Komponist und Musikhistoriker – an der Autonomie des Kunstdiskurses festhält. Er plädiert für eine reflexive künstlerische Interkulturalität im Kontext einer reflexiv gewordenen Globalisierung. Reflexivität bedeutet hier, dass einerseits die postmoderne, poststrukturalistische Kritik an essentialistischen, verdinglichenden Vorstellungen von Kultur, Identität oder Subjektivität nachvollzogen und vor-

ausgesetzt wird – womit ein einfaches „Container-Modell“ in sich geschlossener Kulturen obsolet wird –, dass aber andererseits an der Existenz und Beobachtbarkeit kultureller Differenz festgehalten wird. Diese wird zur Voraussetzung eines Dialogs „zwischen“ den Kulturen, der erhebliche Übersetzungsanstrengungen erfordert, wenn er ernsthaft geführt werden soll. Die Kunst ist für Utz einer der Orte, wo dies geschehen kann und soll. Der Kunstbegriff, der dabei vorausgesetzt wird, ist zwar durchaus europäischer Prägung oder Provenienz, wenn Utz ihn mit Kategorien wie Selbstreflexivität, mit kritischem Bewusstsein und der Sensibilität für gesellschaftliche Pathologien verbindet. Utz ist jedoch darin zuzustimmen, dass dieser moderne Kunstbegriff im Zuge der Globalisierung längst schon weltweit Grundlage der Kunstproduktion geworden ist und der Westen auf ihn, wie auf die gesellschaftliche Moderne, kein alleiniges Copyright besitzt. Interkulturelles Komponieren orientiert sich in Utz' Darstellung – auch hierin ist sie dem Ethos der Moderne verpflichtet – an der Utopie einer hierarchiefreien Kommunikation ohne stabile Identitäten, in der letztlich sogar die Autorität des Komponisten (und, bezogen auf die Musikhistoriographie: des Musikhistorikers) hinter dem Eigenrecht der Dialogpartner und der beobachteten musikalischen Materialien zurücktritt.

Neben der Konsequenz, mit der diese Haltung eingenommen wird, beeindruckt das Buch durch seine Materialfülle, die trotz einer biographisch bedingten Fokussierung auf die musikalischen Kulturen Ostasiens einen Eindruck von dem musikhistoriographisch allenfalls in Ansätzen vermessenen Gebiet interkultureller Kunstmusik des 20. und 21. Jahrhunderts vermittelt. Welche Perspektiven sich für die Musikgeschichtsschreibung daraus ergeben, führt etwa ein aufwendig recherchierter Abriss der chinesischen Musikgeschichte im 20. Jahrhundert (S. 115–176) vor, der von der ersten Modernisierungswelle zu einer ersten „ästhetischen

Moderne“ in den Jahren um den Zweiten Weltkrieg führt, ausgelöst von Emigranten wie Wolfgang Fraenkel, sowie schließlich zur „zweiten musikalischen Moderne“ Chinas in den Jahren nach der Kulturrevolution, die Utz als „vielleicht wichtigste [...] Phase der asiatischen Musik im 20. Jahrhundert“ bezeichnet (S. 92). Andere Perspektiven und andere Möglichkeiten der Kontextualisierung zeigen Kapitel zur „Stimme“ (S. 89ff.) und zur „metrischen Dissonanz“ (S. 283ff.), wo Utz (auf musiktheoretischer und musikästhetischer Grundlage) Verbindungslinien über weite räumliche und zeitliche Distanzen hinweg nachspürt. Beispiele führen von ostasiatischen Komponisten wie Yuji Takahashi und Isang Yun über die Musik des philippinischen Komponisten José Maceda, die Komponistinnen Chaya Czernowin und Isabel Mundry bis hin zu György Ligetis Auseinandersetzung mit Musik der Banda Linda, der Aka und der Shona sowie mit der Amadinda-Musik.

Utz positioniert sich in seinem neuen Buch stärker als in der Dissertation auch selbst als Komponist interkultureller Musik. Interessant ist hier die Auseinandersetzung mit dem älteren Kollegen Helmut Lachenmann. Lachenmann wird einerseits mit einer dezidiert kritischen Haltung zu interkulturellem Komponieren zitiert (S. 256f.). Dem stellt Utz jedoch eine minutiöse, ebenso differenzierte wie methodisch reflektierte Analyse von Lachenmanns Verwendung der *shō* in *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* entgegen, der Utz eine vermittelnde Haltung zwischen Alterität und Aneignung bei Wahrung der kulturellen Differenz attestiert. Derartige musikanalytische und interpretative Tiefenbohrungen sind unverzichtbar, wenn man das Thema Interkulturalität in der Kunstmusik substantiell diskutieren will. Das Buch schließt mit einem kurzen Kapitel, in dem der Komponist Utz einen Blick in seine Werkstatt gewährt und erkennen lässt, welche Konsequenzen er für die eigene Praxis gezogen hat.

Dass Utz die Mühe auf sich genommen hat, aus 37 über den Zeitraum von zwölf Jahren entstandenen Einzelpublikationen ein kohärentes Buch zu machen, hat sich nicht nur inhaltlich ausgezahlt. Utz legt mit *Komponieren im Kontext der Globalisierung* auch das Buch der Stunde vor, denn von unterschiedlicher Seite ist in den letzten Jahren vermehrt der Ruf nach interkulturellen oder globalhistorischen Perspektiven für die neuere Musikgeschichte seit der frühen Neuzeit artikuliert worden. Methodisch unverzichtbar ist dabei die Bestimmung eines Konvergenzpunktes zwischen Musikhistoriographie und Musikethnologie, wie sie Utz mit seinem Begriff von reflexiver Globalisierung vornimmt; eines Konvergenzpunktes, der nicht – positivistisch – in der schlicht gegebenen Pluralität des Faktischen liegen kann, sondern eher im gemeinsamen Erbe der Aufklärung zu verorten wäre, für das der moderne Kunstbegriff und der (vergleichende) Kulturbegriff der Musikethnologie gleichermaßen einstehen. Selbstkritisch spricht Utz in seinen Überlegungen zur Musikhistoriographie des 21. Jahrhunderts zwar von einer „doppelten Don-Quichotterie“ (S. 11), die darin bestehe, im Kontext der digitalen Medienrevolution nicht nur am Kunstbegriff der Moderne festzuhalten und auf einem „Kunstdiskurs“ zu bestehen, sondern dies zugleich in eine interkulturelle Perspektive einzubetten. Sein Buch zeigt hingegen, dass zu einer derartigen Selbstkritik kein Anlass besteht. Es gewährt faszinierende Einblicke in musikgeschichtliche Zusammenhänge, die zu ignorieren sich die Historische Musikwissenschaft im 21. Jahrhundert nicht länger erlauben kann, auch wenn deren musikgeschichtliche Rekonstruktion in jedem einzelnen Fall – nicht zuletzt aufgrund der Sprachbarrieren – äußerst anspruchsvoll ist. Die Diskussionen der kommenden Jahre werden jedenfalls ganz erheblich von Utz' Beitrag profitieren.

(Januar 2015)

Tobias Janz