
KLEINE BEITRÄGE

Si tacuisses Greve – der notwendige Erhalt der Musikethnologie

von Rudolf M. Brandl, Göttingen

Als ehemaliger Vorsitzender der Fachgruppe Musikethnologie in der Gesellschaft für Musikforschung bis 2002 fühle ich mich verpflichtet, auf einen Text von Martin Greve zu antworten, der alle Fachkollegen empört. Wenn es eines Grunds für den Erhalt der Musikethnologie (neben anderen, wichtigeren) bedarf, so ist es gerade dieser Artikel in der *Musikforschung* 55 (2002) 3.¹

Zu den angeblichen kulturellen Fakten

Greves Text enthält zahlreiche faktische Fehler:

Musikethnologie ist nicht erst nach 1945 definiert worden, sondern bereits 1885 in Guido Adlers Einteilung der Musikwissenschaft² und zwar als Teilgebiet der Vergleichenden Musikwissenschaft, die ihrerseits der Historischen Musikwissenschaft gegenübergestellt wird.

Die europäische Volksmusik (und damit auch die Beziehungen zur Kunstmusik und Musiktheorie) ist ein stark bearbeitetes Feld der Musikethnologie und wird keineswegs ignoriert.³ Beispielsweise sind in Deutschland und Österreich das Freiburger Volkslied-Archiv und das Institut für Volksmusik und Ethnomusikologie der Musik-Universität Wien fast ausschließlich für europäische Volksmusik zuständig. Kein Ethnomusikologe definiert sein Fach ausschließlich für nicht-westliche Musik oder vernachlässigt „postkoloniale Entwicklungen“. Einer „postkolonialen Internationalität“ der Musik(-konzepte) bin ich allerdings in keinem Erdteil begegnet.⁴ Es ist auch unwahr, dass Musikethnologen „gegen die europäische Musik anschrieben“.⁵

Die „Interkulturalität“ haben von allen Musikwissenschaftlern zuerst die Ethnomusikologen (nicht die Systematiker) rezipiert – auch die Immigration: Neben den USA, wo sich seit 100 Jahren die Smithsonian Foundation mit kulturellen Migrationsfragen beschäftigt, hat man auch in der deutschsprachigen Ethnomusikologie sog. „Gastarbeiter“-Forschung betrieben: so der Autor selbst in Wien (jugoslawische Immigranten) 1970–1975, danach v. a. im Umkreis von Max-Peter Baumann und der Vergleichenden Musikwissenschaft an der FU Berlin. Ursula Reinhard hat dafür 2002 als erste Ethnomusikologin das Bundesverdienstkreuz erhalten.

¹ Bei diesem Text handelt es sich um einen polemischen Beitrag zur aktuellen Diskussion über Strukturreformen an den deutschen Hochschulen, der leider einen Folgeartikel in der FAZ (15.1.03 in der Rubrik „Natur und Wissenschaft“) nach sich zog. Die musikethnologischen Zitate stammen aus Enzyklopädien oder aus angelsächsischer Sekundärliteratur. Greve zitiert keine Primärliteratur des Fachs, sondern bloß Sekundär- und Einführungsliteratur. Er übersieht die zahlreichen Fachartikel aus der internationalen (*Yearbook of ICTM, Ethnomusicology*) und deutschen Musikethnologie, von denen einige auch in musikhistorischen Sammelbänden und Kongressberichten erschienen sind, die Akkulturation, geschichtliche Entwicklung und aktuelle Situation traditioneller Musik in europäischen Volks- und außer-europäischen Kulturen anhand rezenter Feldforschungen reflektieren. Dabei war es nur die Ethnomusikologie – nicht die Musikhistorie oder Systematische Musikwissenschaft –, die „Akkulturation“, musikalischen „Exotismus“, „Touristenfolklore“ (z. B. Max-Peter Baumann), „world music“ und „Verwestlichung“ bisher überhaupt quellenkritisch behandelt hat.

² „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: *VMw* 1(1885), S. 5–20.

³ Siehe *Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, Kataloge des Wiener Phonogrammarchivs, Index des ICTM.

⁴ – außer einer Ubiquität von Madonna und Rock- und Discomusik im ganz allgemeinen Sinn, aber in jeweils groß-regionalen Stilvarianten (türkische „Arabesk“-Musik, chinesischer Philippino-Rock, Bauchtanz-Musik, ostasiatisches „Karaoke“ – das aber in Europa nicht sehr verbreitet ist, usw.). In regionaler Schlagermusik wäre es als ‚westliches‘ Element bestenfalls eine unregelmäßige I-IV-V-Harmonisierung, ohne alle Kenntnisse der westlichen Harmonielehre.

⁵ – wohl aber in temporär polemischen Diskussionen gegen eine rein eurozentrische historische Musikwissenschaft (in den 60er-Jahren).

Ansonsten ist „Interkulturalität“ mehr ein kulturpolitisches Modewort von Journalisten und Politikern und spielt im praktischen Musikverhalten der Großstadtbevölkerung (und nur dort) keine musikwissenschaftlich relevante Rolle (abgesehen von multikulturellen Alibi-Festivals und bei einigen Komponisten). Die kulturelle Identitätssuche von Immigranten ist überall auf der Welt (vor allem in industriellen Ballungszentren) ein ernstes Problem für diese, dabei spielt o. a. Begriff aber keine nennenswerte Rolle.

Ähnliches gilt für die sog. „Weltmusik“: Erfunden von Ethnofestival-Veranstaltern und Medienkonzernen, führt sie ein Nischendasein und wird bestenfalls von einer kleinen Sekte westlicher Intellektueller⁶ und einigen wenigen außereuropäischen Kollegen propagiert. Weder im Orient, in Afrika, oder in Asien hat sie – außer in „verwestlichten“, ihrer eigenen Kultur entfremdeten Kreisen – ein nennenswertes Echo gefunden: Alle Musikproduktionen leben primär von CD-Editionen (die sich aber schlecht verkaufen und nicht, wie behauptet „ökonomisch relevant“ sind) und fast alle Spitzenmusiker, die sich daran beteiligt haben, sind vom Erfolg frustriert (die von Greve zitierten Musiker und ihre ‚Hits‘ sind zumeist ‚Eintagsfliegen‘). Es ist ein Nebeneinander von oberflächlichen phänomenologischen Ähnlichkeiten und keine wirkliche Synthese der Musikkonzeptionen, da man viel zu wenig von der Musikkonzeption der anderen Mitwirkenden weiß. Sie beschränkt sich fast ausschließlich auf ‚exotistische‘ Improvisation aus Populärmusik und indigenen Volksmusikformen: Artifizielle Konzepte der westlichen Kunstmusik oder außereuropäischen Musik (z. B. klassische chinesische Oper, japanisches Kabuki und No, Gamelan, osmanische Kunstmusik) sind nicht bleibend daran beteiligt. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass die beteiligten Volks- und Populärmusiker aus oralen Traditionen stammen und nicht Noten lesen können (s. u. zur Methodik).

„Weltmusik“ ist in ihrer derzeitigen Ausprägung „Exotismus“, d. h. die Aneignung äußerlicher Formen fremder Kulturelemente, die aus dem indigenen Zusammenhang gerissen sind und deren semantisch-pragmatische Zeichendimension unberücksichtigt bleibt, bzw. eurozentrisch missverstanden wird: Wenn derzeit mehr deutsche Frauen Bauchtanz lernen, als Inderinnen Polka, dann ist für die meisten nicht die erotische Verführung des Mannes der Grund, sondern im Gegenteil ein feministisches Eigenkörpergefühl.⁷ Ist das „Orientalisierung“ der westlichen Kultur oder „interkulturell“? Kurse über „Mongolischen Obertongesang“, australisches Didgeridu, „Meditationsmusiken“ und „Afrikanisches Trommeln“ (geht rezent zurück) sind in Deutschland ebenfalls in der Alternativ-Szene beliebt, aber von keiner spezifischen Kulturkenntnis begleitet, wie Interviews mit Teilnehmern belegen. Das ist keine „Weltmusik“, sondern „Folklorismus“, wie es ihn schon seit der Barockmusik an den Höfen gab („alla turca“-Stil). Hier wäre im Gegenteil eine Aufklärung über die Originaltraditionen zum besseren Verstehen sinnvoll (wie es in den USA die Smithsonian-Foundation durch Förderung der Ethnomusikologie leistet). Auch das türkische Konservatorium in Berlin lehrt osmanische Kunstmusik fast ausschließlich für türkische Immigranten und nicht als „Weltmusik“.

Es ist richtig, dass Musiker aus nicht-westlichen Ländern in westlichen Orchestern und Opernhäusern auftreten (und umgekehrt), doch sind sie meist Abkömmlinge (postkolonialer) westlich orientierter Familien, die in westlichen Kunsthochschulen ausgebildet wurden.⁸

Es ist trotz globaler Verbreitung von TV und CD-Playern falsch, dass „fundamentale Elemente ‚europäischen‘, ‚westlichen‘ Musikdenkens inzwischen in die meisten Musiktraditionen dieser Erde Eingang gefunden haben“: „klassische“ Musik sowieso nicht und Rockmusik weder in den internationalen Charts noch im Repertoire. In Deutschland sind nach Aussage von Managern

⁶ Von Bedeutung sind allerdings die christliche Kirchen (Mission) und synkretistische Kulte in Afrika und Lateinamerika, die seit den 60er-Jahren interkulturelle Ritualmusik fördern. Stärker verbreitet ist die „Weltmusik“ in Skandinavien.

⁷ Befragung von Mohammed Askari und Rudolf M. Brandl bei Teilnehmerinnen eines Volkshochschulkurses in Berlin und Göttingen.

⁸ Ausnahme ist Japan, wo seit dem Zweiten Weltkrieg (bzw. in Ansätzen seit der Meiji-Zeit) ein westliches Schulsystem stärker verbreitet ist, als ein traditionell japanisches. Es gilt nicht für China, Korea.

der Deutschen Grammophon-Gesellschaft (EMI) und ARD-Redakteuren⁹ „Lustige Musikanten“/„Musikantenstadt“ und „Oberkrainer“(-Derivate) größere Verkaufserfolge als internationale Rockmusik. Bei Göttinger Feldexkursionen (Emden, Lüneburg und Umgebung, Harz) im Rahmen des *DoMus*-Projekts¹⁰ bestätigten sich diese Aussagen empirisch.

Die Populärmusikforschung spielt zwar in der Ethnomusikologie eine geringere Rolle als in der Systematischen Musikwissenschaft, dort wird sie jedoch nur sozialstatistisch untersucht – Klanganalysen etwa fehlen. Wenn aufgrund solcher quantitativer Daten biographische, stilanalytische und musiktheoretische Untersuchungen über Trivialmusik relevanter als über Volks- und außereuropäische Kunstmusik wären, so träte dieser Vorwurf noch mehr auf die westliche Kunstmusik (= Gegenstand der Musikgeschichte) zu – abgesehen von der Absurdität, Kunst nach Quantität statt Qualitätskriterien (Charts) zu bewerten.

Es stimmt nicht, dass zunehmend westliche (Kunst-)Musik in fremden Kulturen aufgeführt wird: Weder gibt es im großstädtischen Japan (dem interessantesten Sonderfall einer nach 1945 über die Schulen extrem „verwestlichten“ Zivilisation) westliche Opernhäuser,¹¹ noch in China (weder in Beijing, noch in Shanghai und Hongkong), wo z. B. Wagners *Ring* bis heute nicht aufgeführt wurde und ich selbst 1990 in den Pädagogischen Hochschulen („Normal University“) Wuhu und Hefei (Prov. Anhui) feststellen konnte, dass zwar Komponistennamen wie Hindemith, Beethoven, Mozart und Schubert¹² bekannt waren, Bach, Händel, Brahms, Bruckner, Verdi und Puccini jedoch nicht. Stattdessen gibt es in jeder chinesischen Provinz einen TV-Sender (wie unsere dritten Programme), der den ganzen Tag chinesische Lokalopern ausstrahlt und wie ich beobachten konnte, auch vom breiten städtischen Publikum regelmäßig gesehen wird. In Kreisstädten und Dörfern der Provinzen Anhui, Hebei, Guangxi, Yunnan, Shanxi, Shaanxi, Qinghai, Innere Mongolei (eigene Feldforschungen) erklangen 1986-2000 in Lokalen und Kaufhäusern etwa 50:50 Kassetten mit chinesischen Schlagern auf traditionellen Instrumenten und Synthesizern (ca. 50%), neben Madonna und anderer westlicher Rockmusik (meist von Philippino-Bands gespielt: ca. 20%) für Neureiche und Kader, sowie 30% Lokalopern- und moderner Teehausmusik (für Bauern, Handwerker und Arbeiter). Außerhalb der chinesischen Musikhoch- und Opernschulen werden kaum westliche Instrumente gelehrt oder gespielt (Klavier oder E-Gitarre). Es wird auch nicht unser Fünf-Liniensystem gelehrt, sondern die in den 30er-Jahren entstandene *jianpu*-Notation (eine Tabulaturschrift).

In Griechenland hört man zwar in eleganten Cafés von Athen und Thessaloniki vorwiegend Rockmusik, aber mit griechischen Texten, (westlich harmonisierte) Bouzouki-Musik („Rembetika“) nur mehr in Touristenkneipen und -hotels, nicht in Restaurants oder bei Festen. In Ioannina (1998-2002), der Hauptstadt des Epiros,¹³ gibt es zwar eine Disco für griechische Jugendliche aus Gastarbeiterfamilien, sie schließt aber mangels Publikum von September bis Juli, wenn diese Familien wieder nach Deutschland zurückkehren. Bei Hochzeiten und Heiligenfesten wird (trotz Digital-Camcordern und CDs) ausschließlich traditionelle Clarino-Musik von Roma-Musikern gespielt und traditionelle (inzwischen pangriechische, nicht mehr nur regionale) Tänze getanzt: Bei ca. 30 komplett dokumentierten Festen wurde kein einziger westlicher Tanz getanzt (auch nicht von den Jugendlichen am Morgen). Bei den vielen Straßenhändlern und in Läden liegen v. a. Kassetten (80%) und CDs (20%) mit traditioneller und nur ganz wenig Rockmusik, kaum Klassik („Drei Tenöre“, „Callas“ u. a. Operauswahl-CDs). Auch im Epiros zeigt das dritte TV-Programm ca. 30% traditionelle Musik (= 75% der Musiksendungen), ein kommerzieller Werbe-Sender blendet seine Firmenwerbung in ganztätig laufende Aufzeichnungen von lokalen Heiligenfesten ein, was sie wohl nicht täten, wenn diese

⁹ – persönliche Aussagen im Gespräch bei CD-Aufnahmen mir gegenüber.

¹⁰ *Dokumentation des Musiklebens in Niedersachsen*, hrsg. v. Rudolf M. Brandl, Göttingen 1984-1992.

¹¹ Auskunft des Japanologen und Theaterforschers Prof. Dr. Claus M. Fischer, Univ. Göttingen.

¹² Schuberts *Ständchen* nahmen wir 2000 auf Mongolenfiedel in der Inneren Mongolei in einer Kreishauptstadt (Tongliao) bei Lehrern einer Kunsthochschule auf, Lieder aus der *Winterreise* sangen eine Kunststudentin in der Provinzhauptstadt Hefei (Anhui) und eine Professorengattin in Shanghai.

¹³ 80% der Epiroten arbeite(te)n in Deutschland.

beim Publikum nicht beliebt wären. Gymnasiallehrer können meist nicht die westliche Notenschrift lesen, sondern lernen nur die neobyzantinischen Neumen der Kirchenmusik.

In Albanien (1972/1989/2002) und anderen osteuropäischen Staaten (Ex-Jugoslawien, Bulgarien, Rumänien, Tschechien, Slowakei usw.) ist zwar seit dem Zusammenbruch des Sowjetimperiums die staatlich geförderte ‚Staatsfolklore‘ im Moment außer Mode und westliche Rockmusik ‚in‘, es ist jedoch wahrscheinlich, dass es sich nur um eine temporäre Reaktion auf die ungeliebte politische Vergangenheit handelt.

In Bagdad wurden 1978 in den Musikläden v. a. Kassettenkopien des Arabischen Musikkongresses 1932, von bekannten irakischen Musikern (Mounir Bashir und sein Bruder) und v. a. von Oum Kalthoum verkauft.

Es ist zwar richtig, dass starke Migrationen zwischen dem Westen und dem Osten stattfinden, doch betrifft dies ausschließlich industrielle Ballungszentren (nicht nur die Weltstädte) und heißt nur, dass der „Ethnos“-Begriff nicht mehr rein kultur-geographisch und monolinguiistisch definierbar ist. Vom religiösen und kulturellen Weltbild, und d. h. auch vom Musikverstehen her, ist es erst über sorgfältige wissenschaftliche Analysen (kulturgeschichtlicher Vergleich – nicht bloß soziologische Statistiken) zwischen Herkunftskultur und Gastland/-region (Größe von Minoritäten vor Ort) zu klären, welche kulturellen Identitäten sich mit der Zeit ausbilden, oder ob eine kulturelle Doppelidentität längere Zeit weiterbesteht:¹⁴ „Enkulturation“ war (außer in Rückzugsgebieten) schon im Mittelalter keine singuläre und keine frühkindliche (siehe kulturgeschichtliche Bedeutung der Kreuzzüge für Zentraleuropa, oder des Kolonialismus für Orient, Afrika und Asien). Alle Kulturen haben sich in kultureller und weltanschaulicher Abgrenzung gegeneinander entwickelt – daraus die Folgerung zu ziehen, man brauche sich nicht mehr mit anderen Kulturkonzepten zu beschäftigen, ist genau das falsche Rezept (= geistiger Fundamentalismus) und eurozentrische Hybris.

„Westliche“ bzw. „abendländische und nordamerikanische“ Kulturgrenzen lassen sich nach wie vor leicht danach definieren, welchem Weltbild (oder multiplen Weltbildern) jemand folgt, ungeachtet von Hautfarbe, Sprache, Wohnort, Religion (?) und Musik. Allerdings eine (nach Greve) „chinesisch-amerikanische“ Musiktradition wird es nie geben: Das kognitive *qupai*-Konzept der chinesischen Musik und ihr (kosmologisches)¹⁵ raum-zeitliches Weltbild widerspricht apriori dem abendländischen Werk- und Interpretationskonzept (das auch für Amerika gilt) und nur eines der beiden kann gelten, da sich beide gegenseitig ausschließen.

Wissenschaftstheoretisch völlig unhaltbar ist die Gleichsetzung des „holistischen Kulturbegriffs“ und des „Typischen“ für eine (Musik-)Kultur. Ersteres ist ein Weltbild-Apriori, letzteres ein analytisches (oder hypothetisches) Ergebnis und setzt ersteres voraus. Die von Greve damit in Verbindung gebrachte „Ethnizität“ ist bei Hochkulturen nie unterstellt worden (die byzantinische, arabische, osmanische, chinesische Kultur war immer schon multiethnisch, ebenso die „abendländische“).

Somit bleiben für Greves Polemik längst über Bord geworfene Begriffe wie „nationale Musikstile“, „Authentizität“ (wird seit langem als emisches Statement von der Ethnomusikologie kritisch analysiert), desgleichen sind (ein alter Hut in der Ethnomusikologie) Kategorien wie „Volksmusik“ – „Kunstmusik“ für „fremde“ (= auf einem anderen, noch teilweise unbekanntem Weltbild und spezifischen Musikkonzept beruhende) Kulturen nicht übertragbar und werden bestenfalls operational verwendet.

Am Ende steht eine Behauptung, die auch die Musikgeschichte nicht unwesentlich betrifft: Greves zentraler Fehlschluß entsteht durch seine Beschränkung auf die Musikkultur der „Weltmetropolen“ – viel richtiger wäre „industrielle Ballungszentren“ – als einzigem Referenz-

¹⁴ Man vergleiche z. B. die Assimilierung der Polen und Italiener im Ruhrgebiet, der Hugenotten in Preußen mit der rezenten Identitätskrise der Griechen, Jugoslawen und Türken in erster und zweiter Generation in Deutschland. Ein etwas anderes Problem stellt die heterogene Herkunft der jüdischen Einwanderer in Israel und die bis heute kulturell nicht vollzogene „israelische“ Identität (= staatlich westeuropäisch-amerikanisch geprägt – dagegen orientalische und osteuropäische Juden) dar.

¹⁵ – das gilt auch im Maoismus.

system. Er leitet Gegenwart und Zukunft von deren angeblich „globaler“ Musik und individualistischer Identitätsproblematik (Multiethnizität) ab und übersieht deren weltanschauliche Abhängigkeit von Traditionen (Weltbildern und kognitiven Konzepten) der historisch geprägten Herkunftskulturen (explizit nicht des „Nationen“-Begriffs).

Um nur einige wesentliche Faktoren zu nennen: Das westliche Weltbild hängt vom „Individualbegriff“ ab, der mit dem des Orients (inklusive Balkan) und Asien nicht übereinstimmt. Ebenso sind seit der Aufklärung kosmologisch-holistische Kategorien von Wissenschaft, Kunst und Religion voneinander unabhängig geworden, was keineswegs auch für die Großstadtbevölkerung nichtwestlicher Kulturen als absolute Wahrheit gilt. Dies hat nicht zuletzt auch musikalische bzw. musikgeschichtliche Konsequenzen: Westliche Musik ist als Kunst „autonom“,¹⁶ Produkt individueller Kreativität und vom (Kunst-)Werk wird Einmaligkeit (innovative Gestalt) verlangt (siehe Urheberrecht). Das Werk-Konzept ist fast notwendig an die präskriptive Verschriftlichung gebunden und dafür hat die Historische Musikwissenschaft ihre Methoden entwickelt.¹⁷ Gleichzeitig verselbständigt sich gewissermaßen das Werk vom Schöpfer, der aber als Individuum in Bezug zu seiner Epoche (= Modernität) wichtig bleibt. Durch die Schriftquelle ist die Differenz zwischen Entstehungszeit und Rezeption als geschichtliche Hermeneutik fassbar. Im Sinne dieser Konzeption ist kognitiv und methodisch die westliche Kunstmusik (nicht Populärmusik und Volksmusik) von allen anderen Musikkulturen zu unterscheiden¹⁸ (die sich selbstverständlich ebenso eigengeschichtlich weiterentwickeln). Dies geht keineswegs „an den Realitäten einer globalisierten, post-kolonialen Welt vorbei“ – die Realitäten sind (außer in militärisch-ökonomischer Sicht) nicht global, aber durchaus post-kolonial.

Im Gegensatz dazu ist in fast allen nichtwestlichen Kulturen Musik oral überliefert und wenn notiert, dann meist nur als Erinnerungshilfe (in „Schriftkulturen“).¹⁹ Eine Werkhermeneutik fehlt ebenso wie die Individualwertung eines Komponisten (seiner innovativen Qualitäten). Ohne eine in Auseinandersetzung mit der Notation dialektisch entwickelte Werk-Konzeption fehlen autonome ‚Werke‘ (sie sind als Gestalt relativ unwichtig) – stattdessen wird vielfach Improvisation („Herrenstellung“ des Musikers) großgeschrieben (und spielt eine weit bedeutendere Rolle als im Jazz). Folglich ist die Analyse-Methodik (via deskriptive Transkription) und der Aufführungskontext (Quellenkritik der Rezeption) in der Ethnomusikologie entwickelter als in der Historischen Musikwissenschaft. Um ein Konzept (Trennung von Modell und Realisation) zu beschreiben, sind Vergleiche von Aufführungen und deren Deutung mithilfe emischer Aussagen die Regel. Es ist daher absurd, wie in der Weltmusik praktiziert, simultan Improvisationen mit verschiedenen Konzepten, z. B. freies Fantasieren westlicher Musiker mit Musikern, die auf der kognitiven Basis von Maqam-, Raga-, Qupai-, Skopos-Konzeptionen denken, zusammenspielen zu lassen, denn keiner versteht dabei, was der andere macht.

Schlussfolgerung

Anhand dieser (beliebig erweiterbaren) Beispiele wird klar, dass es – das hat die Ethnomusikologie aber seit den 50er-Jahren nie mehr behauptet – in den Fremdkulturen zwar neben der jeweiligen eigenen Musik auch westliche Musikangebote gibt (das gleiche gilt umgekehrt), sowie mehr oder weniger starke (kognitiv äußerliche) temporäre Einflüsse (im Tonsystem, quasi-westliche Harmonisierung im I-IV-V-Schema, Instrumentenübernahmen)²⁰ auf die eigene

¹⁶ Ich meine die Autonomie explizit nicht absolut wertend, sondern als emisches kognitives historisches Konzept.

¹⁷ In Schwarzafrika gibt es in Tonsprachen-Regionen sprach- und bewegungs-auslösende Pattern-Strukturen, die einem oral fixierten Werksbegriff ähnlich sind.

¹⁸ – im kulturevolutionistischen absoluten Sinne aber keineswegs ‚höher entwickelt‘!

¹⁹ Osmanische und arabische Notentexte sind nur als stenographische Aufzeichnungen von Kunstmusik unter westlichem Einfluß entstanden, kirchliche Notationen (z. B. byzantinische Neumen), oder chinesische lülü-/gongchepu-Notationen sind keine Werkfixierungen, sondern kanonische Texte (die nicht individuellen Interpretationen unterliegen).

²⁰ Auch die europäische Musik hat orientalische Instrumente übernommen.

Musik stattfinden, doch sind dies ebenso genuine historische Entwicklungen, wie sie in der europäischen Musikgeschichte zu finden sind.²¹

Aber als eigentliche Notwendigkeit der Ethnomusikologie ist die ungebrochene Weiterexistenz fremder kognitiver Musikkonzepte zu sehen, die der westlichen Musikkonzeption (Melodie-, Rhythmus-, Mehrstimmigkeits-, Form-Konzepte), ebenso fundamental gegenüberstehen (vielfach noch ihrer Decodierung harrend), wie Weltbilder und religiöse Konzepte, in deren kulturspezifisch geschichtliche Strukturen Musik eingebettet ist (Merriams „music in culture“). Es gibt kein universales Musikverstehen, nur eine prämusikalische psychophysisch-biologische Disposition des Hörens (Walter Grafs „biologischer Unterbau“), die aber immer kulturgeschichtlich geprägt ist (Grafs „kultureller Überbau“), da kein Mensch außerhalb einer Kultur aufwächst, wie der Berliner Kulturanthropologe Michael Landmann festhielt: „Ein Naturvolk hat es nie gegeben.“ Jede Kultur hat eine eigene Geschichte und so auch jede Musik. Jeder Mensch kann in einem ethnohermeneutischen Prozess eine andere Kultur verstehen lernen und dies tut der Ethnomusikologe:²² Es für überflüssig zu halten, ist gerade angesichts der Globalisierung absurd und führt zum „clash of civilizations“. Die Kommunikation zu verweigern, weil man die westliche individualistische Stadtkultur – wegen ihrer technischen und ökonomischen²³ Dominanz – für die einzig wahre und überlegenere hält, ist Hybris, Ethnozentrismus und geistiger Fundamentalismus. Schlussendlich würden dieselben ‚Argumente‘ auch für die Fächer Ethnologie und Volkskunde (Europäische Ethnologie) gelten, da sich dann deren Methoden und Gegenstand auf Soziologie und Linguistik reduzieren ließen.

²¹ – inklusive Exotismen bei Bartók, Strawinsky, Schostakowitsch, Messiaen, Ligeti usw. Da Übernahmen aus fremden Musikstilen bei diesen und anderen westlichen Komponisten meist nicht auf intimer Kenntnis der fremden Musikkonzepte basieren, sondern auf Übernahme formaler kompositionstechnischer Merkmale, bezeichne ich solche Erweiterungen der europäischen Musiksprache als ‚kreative Mißverständnisse‘.

²² Damit ist nicht die Reduktion auf bloß deskriptive Wiedergabe von emischen Aussagen („Übersetzungen“) der Gewährsleute gemeint: deskriptive Publikationen sind viel mehr Quelldaten für eine Ethnohermeneutik.

²³ Es sei daran erinnert, daß z. B. die ‚westliche‘ Computertechnologie und Elektronik fast ausschließlich in Asien gefertigt wird und mit SONY u. a. Medienkonzernen bis in die klassische Musikproduktion hinein der Westen von Asien ebenso abhängig ist, wie vom ‚arabischen‘ Öl.