
KLEINE BEITRÄGE

„Totgesagte leben länger“ – Überlegungen zur Relevanz der Musikethnologie*

von Kerstin Klenke, Lars-Christian Koch, Julio Mendívil, Rüdiger Schumacher, Oliver Seibt und Raimund Vogels, Köln und Hannover

Martin Greves prophetischer Nekrolog auf die Musikethnologie¹ hat sowohl in der Musikwissenschaft als auch im journalistischen Diskurs erstaunlich – und zum Teil erstaunlich unreflektiert – positive Resonanz gefunden.² Als Vertreter der angeblich irreversibel dem Tode geweihten Teildisziplin hat uns Greves Plädoyer wie auch die offenkundige Konsensfähigkeit seiner ‚Lizenz zum Sterben‘ sehr überrascht. Denn als bereits dahinsiechende wissenschaftliche Spezies, der es nicht gelungen ist und nicht gelingen kann, sich den sich ändernden Gegebenheiten ihres Habitats anzupassen, betrachten wir uns selbst nicht. Ein Verschwinden der Musikethnologie erscheint uns daher weder notwendig noch sinnvoll.

Die Diskrepanz zwischen Fremd- und Eigenwahrnehmung bezüglich des zukünftigen Schicksals der Musikethnologie ist auffällig, und sie birgt für den Fachbereich und seine Vertreter das Risiko, vorschnell zu einem fossilen Atavismus bzw. zu ruhelosen Untoten deklariert zu werden. Um weiteren, wie auch immer gearteten Ansätzen zur wissenschaftlichen oder institutionellen Sterbehilfe zu entgehen, ist es offensichtlich erforderlich, die Relevanz der Musikethnologie in der zeitgenössischen globalen Musikkultur und ihre Verortung in der Musikwissenschaft noch einmal explizit darzulegen. Ausgehend von einer kritischen und selbstkritischen Auseinandersetzung mit zentralen Aspekten der Argumentation Greves möchten wir daher im Folgenden einen konstruktiven Diskussionsbeitrag zu einer zeitgemäßen Standortbestimmung der Musikethnologie leisten, der sich jenseits von bloßem Besitzstandsdenken, übereilten Trotzreaktionen oder akribischer Fakten- wie Terminologiekramerei bewegt.

Wie die Krise der Ethnologie in den 1980er-Jahren gezeigt hat, können gerade auch Anstöße zur fachlichen Selbstreflexion von außerhalb der eigentlichen Disziplin fruchtbare Resultate zeitigen. Es wäre daher zu begrüßen, wenn die von Greve initiierte Diskussion in ähnlicher Weise zu einer nachhaltigen Fortsetzung der durchaus auch in der Musikethnologie vorhandenen Tradition des kritischen Überdenkens der eigenen Prämissen führen und gleichzeitig in die anderen Teilbereiche der Musikwissenschaft hineinwirken würde.

I.

Greve verweist richtig auf die nach wie vor nicht unproblematischen Beziehungen zwischen Musikethnologie und Historischer Musikwissenschaft, deren ideelle Wurzeln in die frühesten Anfänge der Fachgeschichte reichen und sich bis heute auch auf institutioneller Ebene manifes-

* Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des zweiten Heftes der *Musikforschung* 56 (2003) war dieser Beitrag bereits fertig gestellt. Auf Rudolf Brandls Artikel „Si tacuisses Greve – der notwendige Erhalt der Musikethnologie“, in: *Mf* 56 (2003) 2, S. 166–171, der ebenfalls eine Reaktion auf Martin Greves Aufsatz „Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der ‚Musikethnologie‘“ darstellt, konnte deshalb nicht mehr eingegangen werden.

¹ Martin Greve, „Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der ‚Musikethnologie‘“, in: *Mf* 55 (2002) 3, S. 239–251.

² Eine sehr verkürzte und in sich widersprüchliche Paraphrase der Positionen Greves erschien in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: Klaus Peter Richter, „Provinz Europa: Von wohltonenden Diskursen verschluckt. Warum es um die Musikethnologie still geworden ist“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.1.2003.

tieren. Als Vorläufer der Musikethnologie etablierte sich die Vergleichende Musikwissenschaft Ende des 19. Jahrhunderts und damit zu einer Zeit, in der die Welt vom Imperialismus und vom Gedankengut des unilinearen Kulturevolutionismus geprägt war. Man ging davon aus, dass sich alle Kulturen der Welt in gleicher Weise, nicht jedoch im gleichen Tempo entwickelten. Zum Zenit des teleologischen Fortschritts deklarierte man die Kulturformen des Westens³, alle anderen Gesellschaften betrachtete man als Repräsentanten von Epochen, die dieser auf seinem rapiden Weg zur ‚Zivilisation‘ vermeintlich bereits hinter sich gelassen hatte. Man relegierte sie auf niedrigere Stufen des Evolutionsmodells, erhoffte sich aber von der Erforschung dieser angeblichen ‚zeitgenössischen Ahnen‘ Aufschlüsse über frühere Entwicklungsstadien der eigenen Kultur.

Diesem Zeitgeist gemäß sah die Vergleichende Musikwissenschaft ihre vordringliche Aufgabe darin, durch Untersuchungen nicht-westlicher Musik unbekannte Epochen der europäischen Tonkunst zu erhellen, die als Gipfel der musikalischen Evolution und als Höhepunkt an Komplexität betrachtet wurde. Aus diesem Bezugspunkt bezog die neue Disziplin ihre wissenschaftliche und institutionelle Legitimation, und sie präsentierte sich im Wesentlichen als „Hilfswissenschaft“⁴ der bereits existierenden, historisch-philologisch und kunstwissenschaftlich ausgerichteten Musikwissenschaft. Das Bekenntnis zu einer Beschäftigung mit nicht-westlicher Musik um ihrer selbst willen wäre zu dieser Zeit ein mehr als fragwürdiges Unterfangen gewesen.

Die Situation heute ist zweifellos anders als vor gut hundert Jahren. Wir sind weitgehend im Zeitalter des Postkolonialismus angelangt, der unilineare Kulturevolutionismus ist wissenschaftlich längst verworfen worden, und die Musikethnologie hat ihre Prämissen grundlegend geändert. Bei näherem Betrachten hat das Weltbild der Gründungszeit jedoch ein hartnäckiges Erbe hinterlassen – sowohl im allgemein gesellschaftlichen als auch im musikwissenschaftlichen Diskurs. Die dem Kulturevolutionismus zugrunde liegende Dichotomisierung der Welt in den Westen und den ‚Rest‘ stellt nach wie vor ein wirkmächtiges ideologisches Instrument im globalen Geschehen dar.⁵ Sie begünstigt die Aufrechterhaltung eines politischen und ökonomischen Machtgefälles und dient allgemein der hierarchisierenden Essentialisierung von Differenzen.

In der Musikethnologie vollzog sich ab den 1950er-Jahren mit der Hinwendung zum Kulturrelativismus auf theoretischer Ebene eine grundlegende Emanzipation von der Historischen Musikwissenschaft. An die Stelle des kulturevolutionistischen Konzepts der quasi vertikalen Schichtung von Musikkulturen auf Grundlage vermeintlich teleologisch zunehmender Komplexität trat nun ein horizontales Modell des gleichberechtigten Nebeneinanders der globalen Musikkulturen, denen man unterschiedliche Arten, nicht jedoch unterschiedliche Grade von Komplexität attestierte.⁶ Damit negierte die Musikethnologie auch die kategorische Sonderstellung der westlichen ‚Kunstmusik‘, während die Historische Musikwissenschaft impli-

³ Der ‚Westen‘ wird in diesem Beitrag nicht als natürliche geographische, politische, kulturelle oder ökonomische Entität betrachtet, der ein essentiell und auf natürliche Weise ‚anderer‘ Nicht-Westen gegenüberstünde, sondern als eine der wirkmächtigsten diskursiven Kategorien in der globalen Konstruktion von Identität und Differenz (s. u.): „The West is not in the West. It is a project, not a place,‘ a multilayered enterprise in transparent universality“ (Edouard Glissant 1989, zit. n. Michel-Rolph Trouillot, „Anthropology and the Savage Slot: The Poetics and Politics of Otherness“, in: *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, hrsg. v. Richard Fox, Santa Fe 1991, S. 32). Wir sind uns der Problematik bewusst, dass die Verwendung von Begriffen, auch mit dem Ziel ihrer Dekonstruktion, zu ihrer Reproduktion und damit auch zur Kontinuität der durch sie geschaffenen vermeintlichen ‚Realitäten‘ beitragen kann.

⁴ Fritz Bose, *Musikalische Völkerkunde*, Freiburg 1953, S. 22.

⁵ Vgl. Stuart Hall, „Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht“, in: ders., *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg 1994, S. 137–179.

⁶ Dem Kulturrelativismus lag anfänglich ein Modell von Kulturen zugrunde, das in jüngerer Zeit zu Recht problematisiert worden ist (s. u.). Die grundlegende Aussage des Kulturrelativismus, dass Kulturen, wie auch immer sie definiert werden, prinzipiell gleichwertig sind, gehört jedoch bis heute zu den Prämissen der Ethnologie und Musikethnologie, schließt aber keinesfalls eine Negation der Existenz von Machtdifferenzen und Hierarchien auf der Welt ein. Der Kulturrelativismus besagt vielmehr, dass diese nicht aus den Kulturen an sich zu erklären sind, sondern ideologische Konstrukte darstellen.

zit oder auch explizit mehrheitlich der eurozentrischen Vorstellung von dieser Tradition als einzigartiger Spitze globalen musikalischen Schaffens verpflichtet blieb. Diese Diskrepanz der Prämissen – und zum Teil wohl auch die Diskrepanz zwischen den persönlichen musikalischen Präferenzen und den eigenen wissenschaftlichen Ansprüchen – brachte Musikethnologen und Musikethnologinnen unter einen gewissen Rechtfertigungsdruck für ihre Beschäftigung mit – aus Sicht der Historischen Musikwissenschaft – ‚minderwertiger‘ oder zumindest vernachlässigenswerter Musik. Denn die frühere innerfachliche Legitimation als ‚Dienstleister‘ der Historischen Musikwissenschaft hatte die Musikethnologie mit ihrem Paradigmenwechsel zwangsläufig verloren.

Eine bewusste oder unbewusste Reaktion von Musikethnologen und Musikethnologinnen auf diese Situation war eine Übernahme der Wertmaßstäbe westlicher Musik in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit nicht-westlichen Musikformen, anstatt sich, den kulturellrelativistischen Prämissen gemäß, ‚einfach so‘ mit nicht-westlicher Musik zu beschäftigen. Sei es, dass man das Kriterium der Artifizialität von Musik durch einen Fokus auf nicht-westliche Formen der ‚Kunstmusik‘ direkt übernahm oder, wie Greve richtig bemerkt, Artifizialität zu Komplexität modifizierte – einigen, vor allem älteren musikethnologischen Texten merkt man das explizite Bemühen an, die Leser und Leserinnen von der Gleichwertigkeit nicht-westlicher und westlicher Musik zu überzeugen und damit letztlich auch sich selbst als Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen vom Nimbus der Beschäftigung mit einem vermeintlich ‚minderwertigen‘ Gegenstand zu befreien. Greve fasst diese Tendenz unter das zwar prägnante, aber etwas irreführende Schlagwort „writing against Europe“. Zum einen schrieben diese Musikethnologen und Musikethnologinnen weniger gegen westliche Musik an als gegen ihre vermeintlich weltweite Einzigartigkeit. Zum anderen beinhaltete das ‚writing against‘ gleichzeitig ein ‚writing for‘, denn indem man den Wertekanon der westlichen ‚Kunstmusik‘ zum Bezugspunkt der eigenen Arbeit wählte – unabhängig davon, ob er dem Gegenstand angemessen war – reproduzierte man ihn und bestätigte dadurch implizit die Idee der globalen Sonderstellung westlicher Musik wie letztlich auch die Vorstellung eines dichotomen Weltbilds. Diese Tendenz hat inzwischen deutlich nachgelassen, ist aber auch in neueren musikethnologischen Arbeiten bisweilen noch latent vorhanden.

Geblichen ist ebenfalls ein gewisser Legitimationsdruck im innerfachlichen Kontext, der wissenschaftlich wie institutionell begründet ist. Die Historische Musikwissenschaft hat den Kulturrelativismus nicht zu den Prämissen ihrer Arbeit erklärt, sondern ist nach wie vor von einem deutlichen Euro- bzw. ‚Westzentrismus‘ und einem Fokus auf ‚Kunstmusik‘ geprägt. Gleichzeitig kommt ihr die institutionell dominante Position in der deutschen Musikwissenschaft zu, während die Musikethnologie nur an wenigen Instituten existiert. Den von Vertretern und Vertreterinnen musikwissenschaftlicher Organe in der Öffentlichkeit geäußerten Bekenntnissen zur notwendigen Stärkung von Musikethnologie und auch Systematischer Musikwissenschaft stehen die internen Verlautbarungen aus dem ‚inner circle‘ der Historischen Musikwissenschaft entgegen, die eher darauf hinweisen, dass die Musikethnologie von vielen Musikhistorikern und Musikhistorikerinnen nach wie vor für mindestens „notfalls entbehrlich“⁷ gehalten wird. Dies zeugt nicht von einem konsequenten Konsens über die Relevanz der Musikethnologie oder einer Anerkennung ihrer Forschungsinhalte innerhalb des Fachs. Zugleich kann man der Musikethnologie aber auch den Anschein der bereitwilligen Akzeptanz ihrer institutionell marginalen Position vorwerfen. Sie hat in der Vergangenheit wenig Initiative ergriffen, um sich in der musikwissenschaftlichen Öffentlichkeit bewusst und verstärkt als elementarer und unverzichtbarer Teil des Gesamtfachs zu präsentieren. Die verschwindend geringe Präsenz von Musikethnologen und Musikethnologinnen auf den Jahrestagungen der GfM und die Herauslösung der Fachgruppentagung aus dieser zentralen Zusammenkunft der deutschen Musikwissenschaft haben sicherlich eher die Isolierung der Musikethnologie geför-

⁷ Greve, S. 239.

dert, als dass sie Vertreter und Vertreterinnen anderer Teilbereiche von ihrer Wichtigkeit überzeugt hätten.

Die derzeitige Sorge um Ressourcen und Stellen verdeckt demnach auch nicht das Verschwinden von innerfachlichen Vorbehalten, wie Greve konstatiert, sondern offenbart eher ihre fortwährende Existenz bzw. ihre Verschärfung. Diese Situation ist nicht nur bedauerlich, weil ein großes Potential zu konstruktiven Dialogen und fruchtbaren Kooperationen ungenutzt bleibt. Ein Mangel an interner Kohärenz im Fach erscheint vor allem auch angesichts des zunehmenden öffentlichen Legitimationsdrucks, dem sich die Geisteswissenschaften ausgesetzt sehen, nicht unproblematisch. Die Lobby insbesondere der Historischen Musikwissenschaft außerhalb universitärer Strukturen mag stärker sein. Doch Fragen nach der gesellschaftlichen Relevanz betreffen nicht nur die Musikethnologie; auch die anderen Teilbereiche der Musikwissenschaft und letztlich das Fach in seiner Gesamtheit werden sich dem kritischen Blick der Öffentlichkeit stellen müssen. Eine stärkere innerfachliche Geschlossenheit würde sich dabei sicherlich positiv auswirken.

Erstaunlicherweise scheint Greve dieser Gesamtsituation aber kein ernsteres Gefährdungspotential für die Musikethnologie zuzuschreiben. Für die vermeintliche Notwendigkeit ihres Verschwindens macht er stattdessen insgesamt vier neuere Entwicklungen sowohl in der globalen Musikkultur als auch im Kanon der musikethnologischen bzw. ethnologischen Methoden und Theorien verantwortlich.

II.

Sein erster Ansatzpunkt betrifft die Zuständigkeiten der einzelnen Teilbereiche der Musikwissenschaft, an deren Überdenken eine fundierte Selbstreflexion des Gesamtfachs nicht vorbeikommen wird. Greve problematisiert zu Recht die klassische Annahme, Musikethnologie beschäftige sich ausschließlich mit außereuropäischer, nicht-westlicher Musik. Diese Definition des Gegenstandsbereichs mag auf die Anfänge der Musikethnologie bzw. Vergleichenden Musikwissenschaft zutreffen, spätestens seit den 1960er-Jahren ist sie jedoch überholt. Auch wenn in der wissenschaftlichen Praxis der deutschen Musikethnologie nach wie vor Untersuchungen außereuropäischer Musik und europäischer ‚Volksmusik‘ – ein Feld, das Greve überraschenderweise gänzlich ignoriert – dominieren, unterliegt die musikethnologische Forschung dem fachlichen Selbstverständnis nach theoretisch keiner geographischen oder musikalischen Beschränkung. Jede Musik der Welt, auch die westliche ‚Kunstmusik‘ ist ein potentieller Gegenstand für die Musikethnologie.

Die Existenz eines Teilgebietes ausschließlich für nicht-westliche, außereuropäische Musik ist, wie Greve richtig schreibt, schwerlich sinnvoll zu begründen. Dies jedoch nicht etwa deshalb, weil sie „an den Realitäten einer globalisierten, post-kolonialen Welt“⁸ vorbeigeht – sie ist schon immer an den Realitäten der Welt vorbeigegangen. Denn die bereits erwähnte Dichotomisierung der Welt in einen Westen und einen ‚Rest‘ war immer schon lediglich ein ideologisches Konstrukt, wenn auch mit sehr realen Konsequenzen. Aber auch die haben noch nie gerechtfertigt, der europäischen bzw. westlichen Musik einen Sonderstatus zu gewähren. Die musikalischen Unterschiede zwischen dem Westen und der restlichen Welt waren noch nie und sind auch heute nicht prinzipiell größer als die Differenzen zwischen nicht-westlichen oder westlichen Musikkulturen untereinander.

Greves Darstellung der „Realitäten einer globalisierten, post-kolonialen Welt“⁹ ist zudem eine sehr einseitige Interpretation. Unbeschränkte Verfügbarkeit, grenzenlose Mobilität und ungehindertes Vermischen von Musiktraditionen scheint Greve der zeitgenössischen globalen Musikszene zu attestieren, und er entwirft damit eine recht pittoreske Variante des musikalischen ‚global village‘. Das dieser ‚free for all‘-Vision zugrunde liegende einseitige Homogenisierungsdenken – sei es negativ als drohender ‚cultural greyout‘ oder positiv als begrüßenswerter

⁸ Greve, S. 250.

⁹ Ebd.

Egalitarismus bewertet – wird in der Globalisierungsdebatte der Ethnologie zu Recht jedoch schon länger problematisiert.¹⁰

Es lässt sich nicht bestreiten, dass die Verfügbarkeit von – aus Sicht der jeweiligen Musikkultur – ‚fremder‘ Musik in den letzten Jahrzehnten global zugenommen hat und dass Varianten oder Elemente westlicher Musik fast überall auf der Welt präsent sein dürften. Von einer Situation, in der jegliche Musikformen an jedem Ort der Welt rezipiert oder auch produziert werden können, ist man noch weit entfernt. Selbst die vermeintlich globalen musikalischen Phänomene haben bei näherer Betrachtung in der Regel nur eine begrenzte Verbreitung. Neben medialen, finanziellen, ideologischen oder auch politischen Beschränkungen liegt dies, betrachtet man die Situation im Westen, zum Teil einfach auch an mangelndem Interesse. Tarkan, Khaled und der Buena Vista Social Club haben wie andere Musiker und Musikerinnen der ‚World Music‘-Szene zweifellos Erfolge im Mainstream der westlichen ‚Populärmusik‘ gefeiert, und sie mögen auch eine gewisse interkulturelle Sensibilisierung des westlichen Publikums bewirkt haben. Von langfristigen Konsequenzen in Form einer anhaltenden interkulturellen musikalischen Offenheit auf Rezeptionsebene oder einer kontinuierlich wachsenden Bedeutung nicht-westlicher Musik und Musiker/innen in der westlichen Musikwelt kann bislang jedoch keine Rede sein. ‚World Music‘ ist entgegen Greves Aussage keineswegs ein ökonomisch relevanter Teil der ‚Populärmusik‘, sondern fristet immer noch ein relativ elitäres Nischendasein,¹¹ und für Musiker und Musikerinnen stellt dieses Format nach wie vor eine extrem heikle Gratwanderung zwischen Exotismus und Mainstream dar, wenn ihnen überhaupt der Zutritt dazu gewährt wird. Eine substantielle Auflösung musikalischer Grenzen, wie Greve sie zu beobachten meint, ist, je nach Perspektive, noch eine ferne Utopie oder ein abseitiges Horrorszenario.

Darüber hinaus bedeutet die Globalisierung von Musik, d. h. ihre zunehmende Mobilität und gleichzeitige Existenz an verschiedenen Orten der Welt, keinesfalls auch einen Transfer ihrer Interpretationszusammenhänge. Greves Aussage, dass „‚chinesische‘ Musik [...] heute an praktisch jedem Ort dieser Erde“¹² möglich ist, und vergleichbare Verlautbarungen seinerseits implizieren hingegen einen stabilen Konnex zwischen Musik und Bedeutung, der in der musikalischen Realität extrem selten anzutreffen sein dürfte. Kaum jemand wird bezweifeln, dass Musik in Indien nicht identisch ist mit der Musik der indischen Diaspora in Südafrika, in der Karibik, auf Fidschi oder auch in den Londoner Szeneclubs. Ebenso sollte auf der Hand liegen, dass Madonna in Saudi-Arabien, in Namibia, in Tschechien, in der Mongolei oder in Ecuador auf jeweils spezifische Weise anders interpretiert werden dürfte als in den USA. Bedeutungen sind nichts der Musik als Klangphänomen Inhärentes, in einem ‚fremden‘ Kontext wird Musik in der Regel Prozessen der Indigenisierung bzw. Domesticierung unterworfen. Das vermeintlich Globale lässt lokale, regionale oder nationale Musikformen nicht einfach verschwinden, vielmehr manifestiert es sich – von rein virtuellen ‚imagined communities‘ einmal abgesehen – überhaupt erst im Lokalen und wird in derart verorteter Form auch greifbar.

In der Erforschung dieser Prozesse, wo auch immer auf der Welt, ist nach wie vor das Arbeitsfeld der Musikethnologie zu sehen. Warum die Globalisierung ihr Verschwinden

¹⁰ Zur Globalisierungsdebatte in der Ethnologie s. u. a. Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis 1996; Christoph Brumann, „The Anthropological Study of Globalization. Towards an Agenda for the Second Phase“, in: *Anthropos* 93 (1998), S. 495–506; Ulf Hannerz, *Transnational Connections. Culture, People, Places*, London 1996; Michael Kearney, „The Local and the Global. The Anthropology of Globalization and Transnationalism“, in: *Annual Review of Anthropology* 24 (1995), S. 547–565. Zu musikethnologischen Ansätzen zur Globalisierung s. u. a. Veit Erlmann, „The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s“, in: *Public Culture* 8 (1996), S. 467–487; Steven Feld, „From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of ‚World Music‘ and ‚World Beat‘“, in: *Music Grooves. Essays and Dialogues*, hrsg. v. Charles Keil u. Steven Feld, Chicago 1994, S. 257–289; Jocelyne Guilbault, *Beyond the ‚World Music‘ Label. An Ethnography of Transnational Musical Practices*, <<http://www2.rz.hu-berlin.de/inside/fpm/texte/guilbau.htm>>, 20.03.2003.

¹¹ Vgl. Bundesverband der Phonographischen Wirtschaft, *Phonographische Wirtschaft – Jahrbuch 2001*, Starnberg 2001.

¹² Greve, S. 242.

notwendig machen sollte, ist nicht nachzuvollziehen. Musikkulturen stehen seit Jahrtausenden in Kontakt, sie nehmen Einflüsse von außen auf und wandeln sich, einige Musiktraditionen verschwinden, andere entstehen. Die Entwicklungen der letzten Jahrzehnte, die in der Regel unter das Schlagwort Globalisierung gefasst werden, haben in ihrer Intensität zweifellos eine neue Qualität erreicht, und die Dimensionen der musikalischen Vernetzung der Welt stellen sicherlich eine theoretische und methodische Herausforderung dar (s. u.). Als prinzipiell neues Phänomen mit einem ungeahnten Zerstörungspotential für die Musikethnologie können diese Prozesse jedoch nicht gewertet werden.

III.

Die musikalische Globalisierung würde jedoch eine ernst zu nehmende Bedrohung für die Musikethnologie darstellen, wenn diese die Musikwelt nach wie vor als „global mosaic“¹³ betrachten würde, d. h. als akkurates Nebeneinander von Kulturen, die sich durch Statik, Homogenität und Abgeschlossenheit auszeichnen. Denn, falls solche Kulturen überhaupt jemals existiert haben sollten – schon zu Zeiten der Etablierung der Vergleichenden Musikwissenschaft dürften sie wohl kaum mehr als ein hehres Ideal gewesen sein –, wären sie heute definitiv verschwunden.

Greve fasst überzeugend und weitgehend richtig die kritische Diskussion um den Kulturbegriff in der Ethnologie der 1980er- und 1990er-Jahre zusammen. Diese Debatte beinhaltete im Wesentlichen eine grundlegende und berechtigte Kritik an eben jenem mosaikhaften Kulturkonzept und resultierte im Entwurf eines Modells von Kulturen und Identitäten, das von der situativen Flexibilität, Durchlässigkeit, Heterogenität und generellen Konstruiertheit sozialer Gruppierungen ausgeht.¹⁴

Eine vergleichbar fundierte Reflexion des Kulturbegriffs wie in der Ethnologie hat in der Musikethnologie, vor allem in der deutschen, bislang nicht stattgefunden, und auch in der Rezeption der in der Ethnologie geführten Diskussion ist eine gewisse Lethargie zu beobachten. So gibt es nach wie vor Fachvertreter und Fachvertreterinnen, die auf der Suche nach vermeintlich reinen und unberührten Traditionen sind und die Authentizität als etwas der Musik Inhärentes und nicht als soziokulturelles Konstrukt betrachten. Die Vermischung von Musiktraditionen wird von ihnen demgemäß als Verfall oder gar Degeneration gewertet und offensichtliche musikalische ‚Kontaktprodukte‘ werden in der Forschung möglichst gemieden. Besonders deutlich manifestieren sich diese unreflektierten und zähen Relikte des alten Kulturkonzepts in der Haltung gegenüber ‚Populärmusik‘, die ihren ‚hybriden‘ Charakter – Greve verweist hier richtig auf die terminologische Problematik – in der Regel nicht verbergen können. Untersuchungen zu ‚Populärmusik‘ – sei es westlicher oder nicht-westlicher Varianten – existieren in der deutschen Musikethnologie kaum. Meist wird sie als vernachlässigenswerter Teil von Musikkulturen betrachtet, und Forschungen anderer zu dieser Thematik werden als fachlich zumindest wenig relevant wenn nicht gänzlich irrelevant abgetan. Insgesamt herrscht in der deutschen Musikethnologie also noch eine relativ grobe Unkenntnis über diesen weltweit immensen Bestand an musikalischen Traditionen – ein Zustand, der von vielen Fachvertreter und Fachvertreterinnen aber offensichtlich als unproblematisch gewertet wird. Ähnlich wie die anderen Teilbereiche der Musikwissenschaft – die Populärmusikforschung ausgenommen – lässt auch die Musikethnologie hier einen konsequenten musikalischen Relativismus vermissen.

¹³ Hannerz, S. 4.

¹⁴ Für eine ausführlichere Zusammenfassung der Diskussion und ihrer Ergebnisse sei auf die Darstellung Greves (S. 244–248) verwiesen. Zur vertiefenden Rezeption der Debatte bieten sich an: Appadurai, Hannerz, Lila Abu-Lughod, „Writing against Culture“, in: *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, S. 137–162; James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge/MA 1988; Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York 1983.

Dennoch macht sich in der deutschen Musikethnologie eine Tendenz der Loslösung von dem, was Greve etwas unglücklich als ‚holistischen‘ Kulturbegriff bezeichnet, bemerkbar.¹⁵ Immer häufiger basieren musikethnologische Forschungen auf einem Modell der situativen Konstruiertheit von Identitäten und berücksichtigen die Hybridität und Heterogenität von Kulturen bei gleichzeitiger Anerkennung von Differenz.

Greve selbst nennt im Rahmen seiner Darstellung des veränderten Kulturkonzepts interessante Untersuchungsgebiete wie die Rolle von Musik im Kontext der Konstruktion von Identitäten, die Konstitution von musikalischen ‚imagined communities‘ und die Bedeutung von ‚invented traditions‘ in der Musik.¹⁶ Angesichts dessen ist nicht nachzuvollziehen, warum er in der Reflexion und Modifikation des Kulturbegriffs neben der musikalischen Globalisierung ein zweites Gefährdungspotential für die Musikethnologie identifiziert. Greves Prognose ist umso erstaunlicher, als er mit der Fachgeschichte der Ethnologie durchaus vertraut zu sein scheint. Ihm kann daher eigentlich auch nicht entgangen sein, dass es nicht nur möglich, sondern durchaus fruchtbar ist, mit einem konstruktivistischen Kulturbegriff weiterzuarbeiten. Warum die Ethnologie diese Flexibilität besitzt, der Musikethnologie ein vergleichbares Potential zum Wechsel ihrer Prämissen aber fehlen soll – eine Erklärung dafür bleibt er schuldig.

Darüber hinaus ist bei aller Überzeugungskraft des neueren Konzepts von Kulturen und Identitäten nicht zu vergessen, dass wissenschaftliche Theorien nicht zwangsläufig mit Alltagsdiskursen oder gar der Realität kongruent sind, sie verkünden nicht die Wahrheit über die Welt, sondern können immer nur ein mehr oder weniger überzeugendes Modell sein. Greve lässt in dieser Hinsicht bisweilen eine wirklich konsequente Differenzierung vermissen. Dass ein konstruktivistischer theoretischer Ansatz zur Bildung und Bewahrung von Identitäten und Kulturen zur Zeit wissenschaftlich schlüssig erscheint und als dominantes Paradigma gehandelt wird, bedeutet nicht, dass damit Vorstellungen von der Abgeschlossenheit von Kultur, von statischen Identitäten, essentiellen Authentizitäten und primordialer Ethnizität in der Realität schwinden oder gar verschwunden sind. Die wissenschaftliche Erkenntnis, dass der Rassismus biologischer Grundlagen entbehrt, hat ihn leider auch nicht radikal minimiert. Dass Identitäten nach wie vor durchaus als essentiell und statisch begriffen werden, lässt sich im interkulturellen Alltag leicht demonstrieren, und auch die unübersehbar vielfältigen bewaffneten Konflikte auf der Welt künden von der fundamentalen Hartnäckigkeit dieser Ideen. Greves Behauptung „weder ‚wir‘ noch ‚andere‘ [...] lassen sich heute noch klar definieren“¹⁷ wäre – abgesehen davon, dass die zeitliche Begrenzung auf die Gegenwart fragwürdig ist – unter dem derzeitigen Paradigma zuzustimmen. Ein Großteil der Weltbevölkerung würde dieser Aussage aber vermutlich nach wie vor widersprechen.

¹⁵ Der Begriff Holismus wird in der Ethnologie und Musikethnologie üblicherweise nicht für die Benennung dieses Kulturkonzepts verwandt, sondern für eine der grundlegenden Prämissen und Methoden beider Disziplinen. Diese besagt, dass Kulturen komplexe Systeme darstellen, deren Einzelelemente auf verschiedene, zum Teil auch widersprüchliche Weise miteinander verbunden sind. In der Forschung können kulturelle Phänomene daher auch nicht isoliert, sondern nur in ihrer Beziehung zu anderen Aspekten der Kultur verstanden werden. Der holistische Ansatz ist dafür kritisiert worden, dass er einem Bild von homogenen, kohärenten und abgeschlossenen Kulturen Vorschub leistet (s. u. a. Abu-Lughod). Diese Kritik ist nicht von der Hand zu weisen. Der grundlegende Gedanke, dass kulturelle Phänomene nicht in Isolation existieren, hat jedoch auch im Kontext des neueren Kulturkonzepts Bestand. Nur wird das Beziehungsgeflecht, wie im Zusammenhang mit dem Themenfeld Globalisierung bereits erwähnt, inzwischen weit über den Rahmen einer vermeintlich diskreten Kultur hinaus identifiziert (s. o.).

¹⁶ Die Begriffe ‚imagined communities‘ und ‚invented traditions‘ werden in der Ethnologie inzwischen im Grunde als feststehende Termini verwendet, sie lassen sich jedoch konkret auf zwei einflussreiche Publikationen zurückverfolgen – auf die Monographie *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* von Benedict Anderson (London 1983) und den von Eric Hobsbawm und Terence Ranger herausgegebenen Sammelband *The Invention of Tradition* (Cambridge 1983).

¹⁷ Greve, S. 248.

IV.

Die Arbeit mit einem gewandelten Kulturkonzept bedeutet also nicht notwendigerweise das Verschwinden der Musikethnologie, Greve ist jedoch zuzustimmen, dass sie eine Reflexion des Selbstverständnisses der Musikethnologie bedingt. Geht man davon aus, dass Identitäten nicht objektiv gegeben sind, sondern in einem Prozess konstituiert werden, der das ‚Selbst‘ wie auch das ‚Anderer‘ definiert, 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 vor allem in der Ethnologie geführt wurden, werden heute in der Regel unter den Terminus ‚Krise der Repräsentation‘ gefasst. In der Ethnologie richtete sich die fachliche Selbstkritik nicht gegen die Konstruiertheit des Forschungsgegenstandes an sich, da diese als unvermeidlicher Faktor sozialen Interagierens betrachtet wurde, sondern gegen das Anmaßen von ethnographischer Autorität, d. h. gegen die bis dahin vorherrschende Annahme, als Außenstehende objektiv, präzise und umfassend die Realität einer wie auch immer gearteten anderen sozialen Gruppe erfassen und darstellen zu können. Man wandte sich gegen das übliche Verfahren einer Anonymisierung, Homogenisierung und Generalisierung der ‚Forschungsobjekte‘ in der Repräsentation sowie gegen die Selbstdarstellung der Forscher als vermeintlich allwissend, nicht involviert und kulturell nicht verortet. Unter der Bezeichnung ‚ethnographischer Realismus‘ wurde diese Form ethnologischer Forschung und Textproduktion als Reproduktion kolonialer Machtkonstellationen verurteilt.

Greves Darstellung, dass „das Misstrauen gegen die paternalistische Haltung der traditionellen Ethnologie“¹⁸ dazu geführt hat, dass „die Produktion eines Bildes von ‚anderen‘ generell als Ausgrenzung, als ‚othering‘, abgelehnt wird“¹⁹ und dass bisweilen „die bloße Annahme kultureller Differenz verdächtig erscheint“²⁰, gibt leider ausschließlich die radikaleren Strömungen der Diskussion in der Ethnologie wieder und verfälscht dabei auch die Positionen von James Clifford und Lila Abu-Lughod.²¹ Mit seiner Zusammenfassung weckt Greve irrtümlicherweise den Eindruck, dass die Krise der Repräsentation für die Ethnologie letale Konsequenzen gehabt hätte und dass das Fach, wenn nicht bereits verschwunden, so doch zumindest das Stadium finalen Dahinsiechens erreicht hätte. Denn wenn man „die Produktion eines Bildes von ‚anderen“²², die fundamentaler Bestandteil sozialen Interagierens ist, generell ablehnt, bleiben einem in der Erforschung menschlicher Gruppierungen eigentlich keine Optionen mehr. Die Ethnologie existiert jedoch nach wie vor – bedauerlicherweise hat Greve nicht zumindest kurz ihre Wege aus der Krise umrissen. Denn die Beschäftigung mit ‚Anderen‘ wurde mehrheitlich nicht grundsätzlich als sinnloses Unterfangen oder gar koloniales Projekt abgetan. Vielmehr wurde eine realistischere Einschätzung des Erkenntnispotentials solcher Forschungen angemahnt wie auch die Dezentralisierung ethnographischer Autorität in der Forschung und im

¹⁸ Greve, S. 249.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ James Clifford und George Marcus würden den Terminus ‚writing culture‘ keinesfalls als ‚vorsichtig deskriptiv‘ verstanden wissen wollen (James Clifford u. George Marcus, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley 1986). Mit diesem Schlagwort verwiesen sie, ganz im Gegenteil, darauf, dass die Darstellungen von Kulturen im ethnographischen Text, wie bereits erwähnt, nicht als objektive Beschreibungen, sondern als subjektive Konstruktionen seitens der Forscher/innen zu bewerten sind. Abu-Lughod (a. a. O.) würde dieser Aussage zustimmen, ihr Begriff ‚writing against culture‘ steht trotz aller sprachlichen Parallelen zu Cliffords und Marcus‘ ‚writing culture‘ in einem anderen Zusammenhang. Sie forderte ein ‚writing against culture‘ im Sinne eines Anschreibens gegen das herkömmliche Kulturkonzept der Ethnologie. Im Rahmen dessen propagierte sie eine Hinwendung zu ‚ethnographies of the particular‘, um der Anonymisierung, Hierarchisierung, Homogenisierung und Distanzierung von ‚Forschungsobjekten‘ entgegenzuwirken. Allgemein ist Abu-Lughod nicht zu den Ethnologinnen zu zählen, denen die Annahme kultureller Differenz generell verdächtig erscheint, wie Greves Darstellung impliziert.

²² Greve, S. 249

Text, die Subjektivierung, Heterogenisierung und Individualisierung der ‚Forschungsobjekte‘ und eine größere Transparenz bezüglich der eigenen Verortung und Involviertheit.²³

Die Kritik der Ethnologie an den eigenen Methoden der Forschung und Repräsentation ist selbstverständlich von unmittelbarer Relevanz für die Musikethnologie. Die Diskussion der Nachbardisziplin ist in der Musikethnologie in Ansätzen zwar rezipiert worden, es besteht aber nach wie vor, vor allem im deutschen Zweig, durchaus noch größerer Reflexionsbedarf – von einer eigenen ‚Krise der Repräsentation‘ kann definitiv noch nicht geredet werden, höchstens in anderem Wortsinn. Grobe Generalisierungen, die Homogenisierung von Musikkulturen unter Missachtung interner Differenzen und die Anonymisierung von Forscher und Erforschtem sind auch heute noch gängige Charakteristika musikethnologischer Texte. Die Akkumulierung von ethnographischer Autorität auf die Forscher als „traditionelles Definitionsmerkmal“²⁴ der Musikethnologie harrt also noch ihrer konsequenten Dekonstruktion. Dass dies nicht zwangsläufig in einer irreversiblen Destabilisierung der Disziplin resultieren muss, sondern durchaus konstruktive Impulse geben kann, haben neben den Diskussionen in der Ethnologie auch die Repräsentationskrisen anderer geistes- und sozialwissenschaftlicher Fächer bewiesen.

V.

Ein letztes Gefährdungspotential für die Musikethnologie lokalisiert Greve im Bereich der Methodik. Als problematisch wertet Greve unter anderem eine wachsende Differenzierung ihres Methodenkanons, die sich für ihn aus einer stärkeren Hinwendung zu urbanen Kontexten als Forschungsgegenstand und der zunehmenden Fragwürdigkeit älterer Kulturkonzepte im post-kolonialen Zeitalter quasi zwangsläufig zu ergeben scheint. Weder ist jedoch die Notwendigkeit zu erkennen, warum „komplexe, moderne Großstädte traditionelle Dörfer als wichtigstes Arbeitsfeld von Musikethnologen verdrängen“²⁵ – von der Problematik der Archaisierung des Ruralen als traditionell innerhalb dieses Gegensatzpaares einmal abgesehen –, noch ist schlüssig, warum die Beschäftigung mit städtischen Musikformen und die Hinwendung zu konstruktivistischen Kultur- und Ethnizitätsmodellen in radikal neuen bzw. zusätzlichen Forschungsmethoden resultieren soll. Eine der zentralen Methoden der Musikethnologie war und ist die Feldforschung mit den Erhebungstechniken der teilnehmenden Beobachtung, verschiedenen Interviewformen, der Sammlung von Klang- und anderen relevanten Materialien sowie deren Analyse. Zweifellos erfordert die zunehmende Globalisierung eine Modifizierung des Methodenkanons. Eine Fokussierung auf einen einzelnen Ort wird, wie Greve richtig bemerkt, den vielfältigen Diskursen und Bezügen, in die selbst entlegene Gemeinschaften eingebettet sind, kaum mehr Rechnung tragen können. In Zukunft werden daher die von Greve erwähnten multi-lokalen Forschungen zwangsläufig an Bedeutung gewinnen, ebenso wie virtuelle und imaginäre Netzwerke im Internet und der Einfluss medialer Strukturen und Inhalte allgemein stärkere Berücksichtigung finden müssen. Doch selbst wenn die Vielfalt an Methoden in der Musikethnologie zunehmen würde, bleibt die Frage offen, warum dies das Fach in die Desintegration treiben soll. Auch andere Fächer zeichnen sich durch einen umfangreichen Methodenkanon aus, ohne dass ernsthaft ihr Verschwinden befürchtet würde.²⁶ Eine Vielfalt an Methoden scheint vielmehr begrüßenswert, stellt sie Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen doch ein differenziertes Instrumentarium zur multiperspektivischen Forschung zur Verfügung.

In ähnlicher Weise unverständlich mutet Greves Argumentation an, dass die Musikethnologie obsolet geworden sei, weil sie erhebliche methodische Überschneidungen mit anderen Teilbe-

²³ Für eine ausführlichere Darstellung der ‚Wege aus der Krise‘ s. z. B. Richard Fox, „Introduction: Working in the Present“, in: *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, S. 1–16 oder Clifford, *The Predicament of Culture*, S. 21–54.

²⁴ Greve, S. 248.

²⁵ Greve, S. 249.

²⁶ Vgl. u. a. *Kultur als Text. Die Anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Doris Bachmann-Medick, Frankfurt 1998; Gordon Brotherston, *Book of the Fourth World: Reading the Native Americas Through Their Literature*, Cambridge 1992; Pierre Bourdieu, *Entwurf einer Theorie der Praxis*, Frankfurt 1974.

reichen der Musikwissenschaft aufweist. Bei näherer Betrachtung der Situation gestaltet sich bereits die tatsächliche Schnittmenge an Methoden wenig umfangreich: Dass zum Beispiel Feldforschung in der Populärmusikforschung sinnvoll wäre, bedeutet nicht, dass sie sich tatsächlich extensiv durchgesetzt hätte. Ebenso sind historische Untersuchungen zweifellos Bestandteil sowohl der Musikethnologie als auch der Historischen Musikwissenschaft, doch werden sie methodisch in der Regel erheblich divergieren. Während die Arbeit mit schriftlichen Quellen durchaus zum Standardrepertoire musikethnologischen Arbeitens gehört, dürften Musikhistoriker nach wie vor vergleichsweise selten ihren Fokus auf ‚oral histories‘ oder auf historische Schalldokumente legen. Abgesehen von der wenig überzeugenden Faktenlage erscheint Greves Ansatz, dass Fächer oder Teildisziplinen irrelevant werden, sobald sie über keine exklusiven Methoden verfügen, generell sehr fragwürdig. Denn konsequent umgesetzt, würde nicht nur die Musikethnologie verschwinden bzw. in anderen Fächern oder Teilbereichen aufgehen, vielmehr wären die gesamten Geistes- und Sozialwissenschaften zu einem Minimum an Fächern zu kondensieren. Die Absurdität eines solchen Unterfangens liegt auf der Hand.

VI.

Insgesamt betrachtet kristallisiert sich in Greves Darstellung ein Argumentationsmuster heraus, demzufolge das vermeintlich notwendige Verschwinden der Musikethnologie stets mit dem Verlust verschiedener Grenzen zu begründen ist: Greve identifiziert ein Aufheben kultureller und musikalischer Grenzen als Resultat der Globalisierung und führt die Dekonstruktion eines Kulturbegriffs an, der von klar umrissenen, homogenen und statischen Einheiten ausgeht. Er benennt das Aufweichen von Machtstrukturen bzw. die Dezentralisierung ethnographischer Autorität bei der Beschäftigung mit ‚anderen‘ Musikkulturen und diagnostiziert innerhalb des Fachs die Auflösung methodischer Grenzen und klar bestimmbarer Forschungsgebiete der einzelnen Teilbereiche. Abgesehen davon, dass den von ihm angeführten Entwicklungen bei näherem Betrachten kein fundamental bedrohliches Potential attestiert werden kann, ist bemerkenswert, dass Greve einen kausalen Zusammenhang zwischen einem Verlust von Grenzen und der Desintegration der Musikethnologie als einer im weiteren Sinne sozialen Gruppierung herstellt. Er selbst propagiert zwar die Abkehr von einem Modell statischer, homogener und distinkter Einheiten, scheint die Musikethnologie inkonsequenterweise jedoch auf ein solches Ideal festschreiben zu wollen, das dem tiefsten Kulturevolutionismus entstammt. Sie wird als labiler Organismus präsentiert, der unvermeidlich der Degeneration preisgegeben ist, sobald sein Biotop Veränderungen erfährt und seine Grenzen durchlässig werden. Selbst Greves Wortwahl – er spricht von einem Verfall des Fachs, der nicht aufzuhalten ist – gemahnt an die Diktion der frühen Fachvertreter und Fachvertreterinnen der Vergleichenden Musikwissenschaft in ihrer paternalistischen Darstellung von Musikkulturen, denen sie jegliche Fähigkeit zu einem konstruktiven Umgang mit Wandel absprachen.

Nichtsdestotrotz ist zu konstatieren, dass die deutsche Musikethnologie den musikalischen Veränderungen in der Welt und theoretischen und methodischen Strömungen in den Nachbardisziplinen bislang mit einer gewissen Lethargie begegnet ist. Die vier von Greve angesprochenen Entwicklungen werden, wie aufgezeigt wurde, nicht unausweichlich zu einem Verschwinden der Musikethnologie führen, sie können sie aber zu einem Anachronismus werden lassen, sollten sich ihre Vertreter und Vertreterinnen der Notwendigkeit einer kritischen Selbstreflexion nicht konsequenter und umfassender stellen als bisher.

Ist die Gefahr einer Auflösung von innen also durchaus zu bannen, stellt sich die Frage eines von außen induzierten Ablebens. Die Vielfalt der Herangehensweisen an und Perspektiven auf das Phänomen Musik, die in den verschiedenen Teilbereichen der Musikwissenschaft angelegt sind, ist seit jeher eine der Stärken des Gesamtfachs. Es stellt sich also die Frage, mit welcher Begründung diese Vielfalt reduziert werden sollte. Warum sollte gerade in der heutigen Zeit, in der Fragen von kulturellen und ethnischen Grenzen virulent verhandelt werden, die Teildisziplin obsolet werden, die sich mit eben diesen Zusammenhängen, mit Musik als integralem

Bestandteil von Kultur beschäftigt? Wie die anderen Teilbereiche des Fachs verfügt auch die Musikethnologie über einen spezifischen, wenn auch teilweise reflexionsbedürftigen Kanon an Prämissen, theoretischen und methodischen Ansätzen im Umgang mit dem Phänomen Musik, mit dem sie zur notwendigen Breite der Musikwissenschaft beiträgt. Und genau da liegt ihre Relevanz für das Fach und die heutige Musikwelt.

Greves Aussage, dass die „globale Gegenwart und Geschichte insgesamt [...] in Zukunft Ausgangspunkt für alle erdenklichen historischen, soziologischen, psychologischen, anthropologischen und musikanalytischen Untersuchungen von Musik und Musiktraditionen“²⁷ sein werden, wirkt wie die Utopie einer Musikwissenschaft ohne jegliche interne Kompetenzaufteilungen und damit auch wie ein Plädoyer für das Verschwinden oder zumindest Verschwimmen aller Teilbereiche. Die Kommunikation, Kooperation und Gewichtung zwischen den bestehenden Unterdisziplinen mag, wie anfänglich dargelegt, ausbaufähig bzw. diskussionswürdig sein, eine gewisse fachinterne Spezialisierung an sich ist jedoch nicht zwangsläufig negativ zu bewerten. Problematischer erscheint, dass sich für die Erforschung der erdrückenden Mehrheit der globalen Musiktraditionen bei der derzeitigen Kompetenzenverteilung als einziger Teilbereich des Fachs nach wie vor nur die Musikethnologie zuständig zu fühlen scheint. Ihr Verschwinden, sei es durch Suizid, Fratrizid oder durch externe Kräfte, würde den anderen Teilbereichen nicht nur ein methodisches und theoretisches, sondern auch ein musikalisches Erbe hinterlassen, das diese bedauerlicherweise immer noch weniger als Gewinn denn als Last betrachten würden. Sich der Gefahr eines Erstickungstods auszusetzen, dürfte auch nicht in ihrem Interesse liegen.

²⁷ Greve, S. 250.