

Writing against Europe Vom notwendigen Verschwinden der „Musikethnologie“

von Martin Greve, Berlin

I.

Die Ende der 1990er-Jahre erwachte Debatte um eine erneute Umbenennung des Teilfaches Musikethnologie (respektive ethnomusicology)¹ fällt in Deutschland in eine Zeit, in der Sparzwänge der öffentlichen Kassen auch die Geisteswissenschaften unter einen verstärkten Rechtfertigungsdruck gegenüber der Öffentlichkeit setzen und in der im Inneren der Fächer der stille Kampf um Forschungsressourcen und Institutsausstattungen gleichzeitig an Schärfe zunimmt. In der deutschen Musikethnologie, die sich, wie viele kleinere Fächer und Teildisziplinen, in solchen Verteilungskämpfen besonders bedroht fühlt, besteht daher derzeit eine gewisse Scheu, die anstehende Diskussion um eine theoretische und praktische Neuordnung der Musikwissenschaft öffentlich auszutragen. Noch immer sind überdies insbesondere zwischen Musikethnologen und -historikern alteingesessene gegenseitige Animositäten wirksam: Jahrzehntlang galten Musikhistoriker unter deutschen Musikethnologen als tendenziell eurozentristisch und überheblich, umgekehrt die Musikethnologie vielen Musikhistorikern als notfalls entbehrlich, zumindest aber als ihrer eigenen Disziplin in keiner Weise gleichwertig. Lange zeigten deutsche Musikethnologen daher ein gewisses Rechtfertigungsbedürfnis gegenüber Musikhistorikern und europäischer Kunstmusik. Der Titel dieses Artikels, bezogen eigentlich auf weiter unten zu erörternde kategorielle Probleme, mag auch als Anspielung auf diese Haltung verstanden werden: Viele Musikethnologen, sofern sie europäische Musik nicht ohnehin vollständig ignorierten, schrieben gewissermaßen implizit gegen diese an, etwa indem sie betonten, wie sehr beispielsweise afrikanische oder indische Musik in rhythmischer Hinsicht eigentlich viel reichhaltiger sei als europäische.

Nun verdeckt jedoch gerade das gegenwärtige Gerangel um Finanzen und Stellen, dass viele frühere Vorbehalte gegenüber der Musikethnologie mittlerweile verschwunden sind. Ohnehin ist das Bewusstsein für die Bedeutung von Interkulturalität in den letzten Jahren und Jahrzehnten stark gewachsen: Seit dem Zusammenbruch des osteuropäischen Sozialismus wurden alle größeren internationalen Konflikte in Asien ausgetragen und ihre öffentliche Diskussion ist stark von kulturellen Aspekten geprägt (Israel-Palästina-Konflikt, Golfkrieg, Afghanistan, Kashmir). Migranten aus Asien, Afrika und Lateinamerika gehören heute in allen europäischen Metropolen unübersehbar zum Alltagsleben und auch darüber, dass Deutschland ein Einwanderungsland geworden ist, herrscht mittlerweile breiter gesellschaftlicher Konsens. Selbst die so genannte Welt-

¹ Philip V. Bohlman, „Ethnomusicology, III Post-1945 Developments“, in: *NGroveD₂*, Bd. 8, S. 378–386, 385 f. Der Begriff war erst nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden, vgl. Carole Pegg, „Ethnomusicology, I Introduction“, in: *NGroveD₂*, Bd. 8, London 2001, S. 367 f.

musik hat sich seit den 1980er-Jahren von einer elitären Bewegung zu einem auch ökonomisch relevanten Teil Populärmusik entwickelt. Der algerische Rai-Star Cheb Khaled beispielsweise erreichte 1996 mit dem Lied „Aïcha“ die Spitzen der französischen Poplisten (also nicht nur die „Weltmusik-Charts“), ähnlich in vielen europäischen Ländern der türkische Popsänger Tarkan. Spätestens mit der zweiten Edition des *Rough Guide: World Music*, immerhin zwei Bände mit jeweils über 700 Seiten, erschien erstmals eine zuverlässige und detaillierte Gesamtdarstellung von Populärmusik (im weitesten Sinne) der gesamten Erde – geschrieben nicht für Musikwissenschaftler, sondern für den kommerziellen Buchmarkt.²

Selbst wenn sich viele Musikhistoriker von solchen zeitgenössischen Entwicklungen in ihrer eigenen wissenschaftlichen Arbeit nicht unmittelbar betroffen fühlen, so dürfte zumindest unbestritten sein, dass die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit den musikalischen Aspekten der Globalisierung und ihren wachsenden interkulturellen Interaktionen im Grunde genommen unvermeidlich und daher in der Öffentlichkeit derzeit auch leicht zu vermitteln sind.

Vor allem drei Überlegungen nun werden in jüngster Zeit gegen den Namen „Musikethnologie“ vorgebracht. Erstens die seit mindestens den 1980er-Jahren diskutierten theoretischen Probleme mit der Kategorie Ethnizität sowie, daraus folgend, der Bestimmung ihres Einflusses auf Musik; zweitens der ohnehin seit langem immer wieder geäußerte Anspruch, eine kulturanthropologisch verstandene globale Musikwissenschaft sei, anstatt ein Teilgebiet, das eigentlich übergeordnete Fach, die Beschäftigung mit europäischer Musikgeschichte hingegen eine Teildisziplin; schließlich drittens das im postkolonialen Zeitalter grundlegend verschobene Machtverhältnis zwischen Europäern und Nicht-Europäern, zwischen weißen Intellektuellen und solchen afrikanischer, lateinamerikanischer oder asiatischer Herkunft. Hintergrund der für sich genommen eigentlich wenig aufregenden Namens-Diskussion bilden also eine Reihe tiefgreifender Veränderungen innerhalb der traditionellen Musikethnologie unter dem wachsenden Einfluss von „cultural studies“ sowie Sozial- und Kulturanthropologie. Letztlich stellt sich die Frage nach grundlegenden Konsequenzen aus der Globalisierung für die Formierung des Faches Musikwissenschaft insgesamt.

II.

Ungeachtet der vielfältigen elaborierten und differenzierten methodologischen Definitionsversuche des Faches Musikethnologie³ ist im allgemeinen Verständnis ebenso wie in der wissenschaftlichen Praxis die einfache Formel wirksam geblieben, Gegenstand des Faches bilde außereuropäische, nicht-westliche Musik.

Betrachten wir jedoch den anscheinend noch halbwegs bestimmbareren Bereich dessen, was demnach nicht in die Zuständigkeit der Musikethnologie fällt: die Kunstmusik Europas also, so wird das Problem der bisherigen Fachaufteilung deutlich. Rein

² Vgl. dt. Ausg.: Simon Broughton (Hrsg.), *Weltmusik*, Stuttgart 2000.

³ Siehe beispielsweise in Artur Simon, „Musikethnologie, IV Musikethnologie heute“, in: *MGG*₂, Sachteil, Bd. 6, Kassel 1997, Sp. 1280–1288, Sp. 1281.

geographisch lässt sich Europa (durch Atlantik und Mittelmeer) zwar nach drei Seiten abgrenzen, nach Osten und Südosten hin jedoch ist die Kulturgrenze bereits unklar. Spätestens seit dem 17. Jahrhundert aber macht auch die Westgrenze Europas kulturell keinen Sinn mehr: Kolonien europäischer Siedler, später unabhängige Staaten entstanden in Nord- und Südamerika, in Asien, Australien, sowie nach Osten hin, in Sibirien, bis an die Pazifikküste. Nicht überall entwickelten sich dabei neue künstlerisch bedeutsame Musikzentren – nicht überall freilich hatten solche zuvor auch innerhalb Europas bestanden. Zwischen den Kolonien und ihren Mutterländern bestanden komplexe Interaktionen, die sich im 19. Jahrhundert und schließlich in der post-kolonialen globalen Kulturlandschaft weiter verdichteten.⁴ Spätestens im 20. Jahrhundert verbreitete sich westliche Kunstmusik weiter in praktisch alle Großstädte der Erde. Europäische Opernhäuser und Orchester bestehen heute in Beijing ebenso wie in Mexico-City oder Kairo. Mit dem Erfolg beispielsweise des Kronos Quartets mit CDs wie *Pieces of Africa* (Elektra Nonesuch 1992) oder *Night Prayers* (Elektra Nonesuch 1994) wurden auch in Europa afrikanische bzw. zentralasiatische Komponisten Neuer Musik bekannt.

Zwischen der überwiegend europäisch ausgerichteten Musikgeschichtsforschung und der auf traditionelle (oder in jüngerer Zeit populäre) Musikformen konzentrierten Musikethnologie fallen solche post-kolonialen Entwicklungen bislang weitgehend undiskutiert durch das Raster der Musikwissenschaft.⁵ Wie sehr sie vor allem im deutschsprachigen Raum bislang auch im praktischen Musikleben übersehen werden, verdeutlicht ein kurzer Seitenblick auf Literatur und Bildende Kunst, wo dies deutlich weniger der Fall ist: Welcher indische Komponist etwa, der europäische Gattungen mit Formen indischer oder arabischer Kunstmusik kombinierte, hätte eine vergleichbare Prominenz erreicht wie der indisch-britische Schriftsteller Salman Rushdie mit seinen englischsprachigen Romanen, die sich immer wieder explizit auf islamische Diskurse bezogen (und die in der islamischen Welt bekanntlich auch so verstanden wurden). Auch die Vergabepolitik der Nobelpreise für Literatur ist seit Jahren von postkolonialer Internationalität geprägt. Ähnlich offen zeigt sich mittlerweile auch die internationale Kunstszene. Künstlerischer Leiter der bedeutendsten deutschen Kunstausstellung dieses Jahres etwa, der Documenta 11 2002 in Kassel ist Okwui Enwezor, geboren in Kalaba (Nigeria) und ausgebildet in New York. Erscheint der Gedanke, beispielsweise die Salzburger Festspiele könnten eines fernen Tages einmal von einem Nigerianer ausgerichtet werden, einstweilen noch recht utopisch, so zeigen Inszenierungen von Mozarts *Entführung aus dem Serail* durch den in Frankreich lebenden arabischen Regisseur François Abou Salem in Salzburg 1997 oder durch den in Bagdad geborenen israelischen Regisseur David Mouchtar-Samorai an der Berliner Staatsoper 2000, dass auch in Musik oder zumindest im Musiktheater ähnliche Entwicklungen durchaus denkbar sind.

Verlegt man die Definition ‚europäischer‘ bzw. ‚westlicher‘ Kunstmusik von geographischen Merkmalen auf musikalische, so wird das Dilemma keineswegs geringer. Was etwa ließe sich als Gemeinsames der Musik Beethovens, Cages oder eines mittelalterli-

⁴ Veit Erlmann, *Music, Modernity and Global Imagination. South Africa and the West*, New York 1999.

⁵ Als Ausnahmen seien beispielsweise genannt Harrison Ryker (Hrsg.), *New Music in the Orient, Essays on Compositions in Asia since World War II*, Buren 1991 (= Source Materials in Ethnomusicology, Bd. 2); das Themenheft *Zentrum? Peripherie?* der *NZfM* 158 (1997) oder das Themenheft zu Neuer Musik in China *Asian Music* 22 (1991)2.

chen Chorales festhalten – zumal etwas, das gleichzeitig von allen nicht-westlichen Musikformen dieser Erde verschieden wäre? Allenfalls die historische Einschränkung, lediglich die Zeit zwischen etwa 1600 und dem frühen 20. Jahrhundert zu berücksichtigen, ergäbe eine, wenn auch vage, musikalische Einheit, etwa der Art: professionell komponierte, notierte, durch Dur-/Moll-Tonalität bestimmte mehrstimmige Musik, die nach gezielten Proben und mit künstlerischen Anspruch aufgeführt wird.⁶ Abgesehen davon jedoch, dass der Ausschluss sowohl alter als auch zeitgenössischer Musik für die Aufteilung des Faches Musikwissenschaft wohl kaum vertretbar wäre, sind es genau diese fundamentalen Elemente ‚europäischen‘, ‚westlichen‘ Musikdenkens, die inzwischen in die meisten Musiktraditionen dieser Erde Eingang gefunden haben, etwa in einfachen mehrstimmigen Begleitungen traditioneller Melodien, in der heute beinahe weltweit bekannten Liniennotation, Elementen der Musiktheorie, dem ästhetischen Ideal einer absoluten Musik oder der Idee und den grundlegenden Methoden von Musikgeschichte.

III.

Lässt sich nun ‚Europa‘ oder auch ‚der Westen‘ kulturell heute kaum mehr sinnvoll eingrenzen, so trifft dies in ähnlicher Weise auch auf ‚andere Kulturen‘ zu. Auch etwa ‚chinesische‘ Musik ist heute an praktisch jedem Ort dieser Erde möglich: Menschen chinesischer Herkunft leben außer in Ostasien in vielen Städten Südostasiens, Nordamerikas und Europas – die Stadt San Francisco hat eine bereits hundertfünfzigjährige Geschichte chinesischer Opern.⁷ In praktisch allen Großstädten der Erde, vor allem in so genannten ‚global cities‘ wie New York, London, Paris, Sidney oder Tokio sind heute ganze Stadtteile von Migranten geprägt, die oft aus weit entfernten Ländern hierher kamen. In vielen dieser ständig weiter wachsenden Metropolen ist eine schleichende ‚3.Welt‘-isierung spürbar, gewissermaßen eine Peripherisierung des Zentrums.

„Allem Anschein nach ist der Gegensatz zwischen Zentrum und Peripherie, der sich in der Vergangenheit auf den Unterschied zwischen Industrieländern und Entwicklungsländern bezog, nun auch innerhalb der entwickelten Länder und hier vor allem in den Großstädten erkennbar.“⁸

Hochrechnungen lassen erwarten, dass gegen Ende dieses Jahrhunderts nicht-hispanische Weiße in den USA insgesamt nur noch etwa 40 Prozent der Bevölkerung ausmachen – dass sie anstelle der Mehrheit also lediglich die (vorerst) größte Minderheit bilden werden, neben Afroamerikanern (15%), Asiaten (13%) und Latinos (33%).⁹ In den Großstädten der USA wird diese Situation jedoch sehr viel früher eintreten, in Los Angeles ist sie bereits Realität.

Ein Vergleich der beiden Artikel „Vereinigte Staaten von Amerika“ bzw. „USA“ in den kürzlich erschienenen Neueditionen der *Musik in Geschichte und Gegenwart* und dem

⁶ Vgl. Bruno Nettl, *The Western Impact on World Music*, New York 1985, S. 5.

⁷ Ronald Riddle, *Chinatown's Music: A History and Ethnography of Music and Music-Drama in San Francisco's Chinese Community*, Ann Arbor 1976.

⁸ Saskia Sassen, *Metropolen des Weltmarktes. Die neue Rolle der Global Cities*. Frankfurt/M. 1997, (Originalausgabe 1994), S. 163.

⁹ Remco van Capelleveen, „E pluribus unum? Einwanderung, Ethnizität und Minderheiten in den USA“, in: Hartmut Wasser (Hrsg.), *USA. Wirtschaft, Gesellschaft, Politik*, Opladen 2000, S. 337–381, S. 365.

New Grove Dictionary of Music and Musicians zeigt das daraus folgende Umdenken der Musikwissenschaft. In der *MGG* zunächst wurde die Behandlung von Musik der Indianer sowie afroamerikanische Musik vollständig ausgegliedert, ebenso sämtliche Formen von Populärmusik.¹⁰ Nach einer Darstellung der historischen Entwicklung ‚westlicher‘ Kunstmusik in den USA folgt ein zweiter Teil „Volksmusik“, in dem ebenfalls, bis auf wenige andeutende Sätze, ausschließlich Volksmusik weißer europäischstämmiger Amerikaner behandelt wird.¹¹ Wie eingeschränkt diese Darstellung ist, verdeutlicht ein Blick in den kurze Zeit später ebenfalls neu überarbeiteten *New Grove*. Zwar wird auch hier unter der Überschrift „Art Music“ zunächst die Geschichte westlicher Kunstmusik in Nordamerika zusammenfasst, der zweite Teil jedoch, „Traditional Music“, ist folgendermaßen unterteilt: 1. European American, 2. African American, 3. Hispanic American, 4. Amerindian, 5. Asian American; jeder dieser Teile wird nach einzelnen Ethnien weiter differenziert (z. B. für European: Armenian, Baltic, Bulgarian and Mazedonian, Czech and Slovak, Greek etc.).¹² Warum aber auch hier in dem ersten Teil noch immer lediglich die Geschichte europäisch-amerikanischer Kunstmusik behandelt wird und nicht etwa auch die chinesisch-amerikanischer Kunstmusik, wird in Zukunft immer schwerer zu rechtfertigen sein.

Weniger stark als die traditionellen Einwanderungsländer USA, Kanada oder Australien haben sich auch europäische Gesellschaften in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch die dauerhafte Etablierung zahlenmäßig bedeutender ethnischer und kultureller Minderheiten verändert. In Europa leben heute etwa 18 Millionen Migranten (und deren Nachkommen), in Deutschland beträgt der Anteil der ausländischen Bevölkerung in Ballungsgebieten wie Stuttgart, München oder Frankfurt um die 25 Prozent.

Spätestens seit den 1960er-Jahren wurde auch in Deutschland von einem Musikethnologen üblicherweise erwartet, sich für einen gewissen Zeitraum in ein mehr oder weniger fernes Land zu begeben, dort unter Angehörigen der von ihm zu studierenden Kultur zu leben – typischerweise etwa in einem traditionellen Dorf –, die jeweilige Sprache zu erlernen und so vor Ort Alltagskultur und Musikleben durch teilnehmende Beobachtung kennen zu lernen. Ziel solcher Feldforschungen war die (teilweise oder vollständige) Beschreibung ‚der Musikkultur‘ der jeweiligen Ethnie.¹³ Entstanden war dieses Feldforschungsmodell nach dem Vorbild der ethnologischen Forschung von Bronislaw Malinowski auf den Trobriand-Inseln (Papua-Neuguinea) in den 1920er-Jahren. Malinowski hatte sich von der älteren Ethnologie abgewandt, deren Vertreter als so genannte ‚armchair‘-Ethnologen überwiegend im heimatlichen Studierzimmer Informationen, Artefakte oder Musikaufnahmen analysierten, die ihnen von Reisenden und anderen Informanten geliefert worden waren, und die das Land, mit dessen Kultur sie sich befassten, selbst kaum zu Gesicht bekamen. Seit Mitte der 1950er-Jahren folgte zumindest die amerikanische ethnomusicology überwiegend diesen jüngeren Vorstellun-

¹⁰ Michael Saffle, „Vereinigte Staaten von Amerika. Historischer Abriss“, in: *MGG*₂, Sachteil, Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 1355 f.

¹¹ Philip Bohlman, „Volksmusik“, ebd., Sp. 1382–1389.

¹² Philip Bohlman u. a., „USA, § II Traditional Music“, in: *NGroveD*₂, Bd. 26, London 2001, S. 87–113.

¹³ James Clifford, „Über ethnographische Autorität“ in: Eberhard Berg und Martin Fuchs (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text: Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt/M. 1995, S. 109–157, S. 122.

gen, etwas später auch die europäische Musikethnologie. Insbesondere im deutschsprachigen Raum wurde daneben ein älterer Feldforschungstyp nach dem Vorbild Béla Bartóks weitergeführt, bei dem der Forscher von Ort zu Ort reiste, und jeweils nur lange genug blieb, um gezielt Musikaufnahmen zu machen.

Gegen Ende der 1980er-Jahre jedoch wurden unter Kulturanthropologen und Ethnologen Zweifel laut, ob es unter den Bedingungen der Globalisierung noch immer ausreiche, sich bei Untersuchungen von Kultur und Gesellschaft auf einzelne Orte zu beschränken. Generell spielen heute, im „Zeitalter der Migration“,¹⁴ transnationale Diskurse und ‚communities‘, vernetzt durch Medien und Reisebewegungen, eine wachsende Rolle. Um den Bedingungen der Globalisierung gerecht werden zu können, plädierte George Marcus daher für eine „multi-sited ethnography“, die auch Migrationswege, Kommunikationskanäle und Handelsbeziehungen einschließen sollte.¹⁵ Immer mehr verlagern sich musikethnologische Feldforschungen auf moderne, komplexe Gesellschaften, insbesondere in Großstädten.¹⁶

Entscheidend ist bei modernen Diasporas heute jedoch oft weniger der Bezug auf eine gemeinsame Herkunft oder das Bestreben, irgendwann in der Zukunft wieder zusammenzukommen, wie es in den klassischen Diasporas (etwa der jüdischen) der Fall war. Moderne Diasporas sind eher durch das Bemühen geprägt, einzelne kulturelle Merkmale ihrer imaginären Heimat unter den Bedingungen ihres realen Lebensraumes soweit wie möglich zu übernehmen und dabei den realen Gegebenheiten vor Ort anzupassen. Diaspora in diesem Sinne „wird nicht von Essenz oder Reinheit bestimmt, sondern von der Anerkennung notwendiger Heterogenität und Verschiedenheit, von einem Konzept von ‚Identität‘, das mit und von – nicht trotz – der Differenz lebt, das durch Hybridbildung lebendig ist“.¹⁷ „Moving Targets“ nannte Gisela Welz nach einer Metapher von Arjun Appadurai und Carol Breckenridge die veränderte Herausforderung der Ethnologie.¹⁸

Möglicherweise existiert noch irgendwo auf dieser Erde ein Dorf ohne Radio, Fernsehen oder Kassettenspieler und ohne nennenswerten Kontakt zu benachbarten Dörfern oder Städten, und womöglich existiert irgendwo in Europa noch ein Orchester ohne ausländische Musiker, das ausschließlich einheimische Musik einheimischer Komponisten aufführt. Im Zuge der Globalisierung sind beide Fälle zu seltenen Ausnahmen geworden.

¹⁴ Stephen Castles und Mark J. Miller, *The Age of Migration. International Population Movements in the Modern World*, New York 1993.

¹⁵ George M. Marcus, „Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-sited Ethnography“, in: *Annual Review of Anthropology* 24 (1995), S. 95–117, zit. nach: Gisela Welz „Moving Targets“, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 94 (1998) 2, S. 177–194, S. 183; James Clifford, „Traveling Cultures“, in: Lawrence Grossberg, Cary Nelson und Paila Treichler (Hrsgg.), *Cultural Studies*, New York/London 1992, S. 96–112; „Dt. Kulturen auf der Reise“, in: Karl H. Hörning und Rainer Winter (Hrsgg.), *Widerspenstige Kulturen*, Frankfurt/M. 1999, S. 476–513.

¹⁶ Bruno Nettl, *Eight Urban Musical Cultures*, Urbana 1978.

¹⁷ Stuart Hall, „Cultural Identity and Diaspora“, in: Jonathan Rutherford (Hrsg.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London 1990, S. 222–237, dto. in Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften* 2, Hamburg 1994, S. 41; James Clifford, „Diasporas“, in: *Cultural Anthropology* 9 (1994) 3, S. 302–338.

¹⁸ Gisela Welz, „Moving Targets“, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 94 (1998) 2, S. 177–194; Carol Breckenridge und Arjun Appadurai, „On Moving Targets“, in: *Public Culture* 1 (1989) 2, S. i–iv.

IV.

Theoretisches Kernproblem hinter den skizzierten Entwicklungen ist die Auflösung des holistischen Kulturbegriffs. Ein traditioneller Ethnologie (oder Musikethnologie) war meist davon ausgegangen, das von ihm untersuchte Dorf sei typisch für eine bestimmte Kultur, ein bestimmter Musiker mehr oder weniger typisch für eine bestimmte Musikkultur. Kultur wurde dabei als abgrenzbares, historisch mehr oder weniger stabiles, prinzipiell jedoch in sich geschlossenes System betrachtet, dem ein ebenfalls mehr oder weniger gleichbleibender geographischer Raum entsprach: „In this [holistic] view of ‚culture as an integrated whole‘, a deep logic is seen as linking the traits. Any disturbance in this unity is expected to result in crisis, breakdown or degeneration.“¹⁹ Die Ränder einer bestimmten Kultur wurden in der Regel nicht weiter thematisiert, die Räume zwischen ihnen als historisch instabile Ausnahmen oder als Bewegung von einem Kultursystem hin zu einem anderen gedeutet.²⁰ Dieser jahrzehntelang für selbstverständlich gehaltene holistische Kulturbegriff nun wurde in den 1990er-Jahren zunehmend in Frage gestellt – und ebenso die damit einhergehende faktische Gleichsetzung von Ethnizität und (Musik-)Kultur.

War zunächst der Begriff ‚Ethnie‘ jahrzehntelang durch vermeintliche kulturelle Gemeinsamkeiten definiert worden, etwa Sprache, Traditionen, Religion, Geschichte oder Rasse, so verlagerte Fredrik Barth bereits 1969 seine Aufmerksamkeit auf die Grenzen zwischen ethnischen Gruppen.²¹ Für Barth war ethnische Identität nur interaktiv – mit anderen – denkbar. Erst durch den Vergleich mit als ‚anders‘ empfundenen Gruppen erhalten Barths Auffassung zufolge vermeintliche kulturelle Merkmale der ‚eigenen‘ Gruppe ihre abgrenzende Bedeutung. Ethnien – und ebenso andere soziale Gruppen wie Nationen oder Religionsgemeinschaften – werden heute also nicht mehr als unveränderliche, quasi natürliche Gegebenheiten verstanden, sondern als vorgestellte Gemeinschaften („imagined communities“²²), als situations- und zeitabhängige Identitäten. Auch die Entstehung neuer Ethnizitäten, mehr oder weniger bewusste Verschiebungen der eigenen Ethnizität oder nachträgliche ethnische oder kulturelle Umdeutungen, sind mit diesem Konzept sozialer und kultureller Identitäten erklärbar.²³

¹⁹ Ayşe Çağlar, *German Turks in Berlin: Migration and their Quest for Social Mobility*, Diss. Department of Anthropology der McGill University, Montreal 1994, S. 20.

²⁰ Erst in den 1960er-Jahren, mit beinahe dreißigjähriger Verspätung, übernahm die Musikwissenschaft das anthropologische Konzept der Akkulturation zur Beschreibung solcher Prozesse. „Acculturation comprehends those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original cultural patterns of either or both groups.“ (R. Redfield, R. Linton und M. J. Herskovits, „Memorandum on the Study of Acculturation“, in: *American Anthropologist* 38 (1936), S. 149–152, S. 149); Klaus Wachsmann, „Criteria for Acculturation“, in: Jan LaRue (Hrsg.), *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society, New York 1961*. Vol 1, Kassel/London 1961, S. 139–149; George List, „Acculturation and Musical Tradition“, in: *Journal of the International Folk Music Council* 16 (1964), S. 18–21.

²¹ Fredrik Barth, *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference. Introduction*, Bergen 1969, zit. nach: Werner Sollors, *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*, Houndsmills 1996, S. 294–324.

²² Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983, dt.: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzeptes*, Frankfurt/M. 1988.

²³ Werner Sollors, *The Invention of Ethnicity*, Oxford 1989.

„Die Vorstellung, Identität habe etwas mit Menschen zu tun, die alle gleich aussehen, auf dieselbe Weise fühlen und sich selbst als Gleiche wahrnehmen, ist Unsinn. Identität als Prozeß, als Erzählung, als Diskurs wird immer von der Position des anderen aus erzählt. Darüber hinaus ist Identität immer auch eine Erzählung, eine Art der Repräsentation.“²⁴

Um nun die Vorstellung einer bestimmten Gemeinschaft, einer Nation, einer Religionsgemeinschaft oder einer ethnischen Gruppe zu erzeugen und ihre Bedeutung gegenüber anderen vorgestellten Gemeinschaften zu verteidigen, bedarf es der überzeugenden Darstellung von Gemeinsamkeiten in Herkunft, Sprache, Kultur und Geschichte.

„Kulturelle Identitäten sind die instabilen Identifikationspunkte oder Nahtstellen, die innerhalb der Diskurse über Geschichte und Kultur gebildet werden. Kein Wesen, sondern eine Positionierung. Daher gibt es immer eine Identitätspolitik, eine Politik der Positionierung, für die es keine absolute Garantie eines unproblematischen, transzendentalen ‚Gesetzes des Ursprungs‘ gibt.“²⁵

Wirksam werden Identitäten vor allem durch Repräsentationen in markanten kulturellen Symbolen, etwa durch Inszenierungen vorgeblich authentischer Traditionen („invented traditions“²⁶), bewusst neu erfundene und institutionalisierte – etwa Flaggen oder Logos – ebenso wie halb bewusste Umdeutungen und Instrumentalisierungen bestehender Bräuche – etwa Trachten. Auch Musik kann in diesem Sinn zur Identitätsmarkierung und Grenzziehung, für welche Identität auch immer, verwendet werden, individuell, bewusst wie unbewusst, oder mit größerer Ausstrahlung in politischer Absicht.²⁷ Am offenkundigsten ist diese Funktion im Fall von Nationalhymnen. Aber auch die Idee von ‚Volksliedern‘, ‚Volksmusik‘, oder, noch allgemeiner, ‚nationaler Musikstile‘ sind unübersehbar von Identitätsdiskursen und ihren Repräsentationen geprägt, ebenso als ‚typisch‘ für etwas Bestimmtes geltende Instrumente, Melodien oder Gesangsstile, – oder schließlich eine angeblich typische Haltung gegenüber Musik (etwa der Art: „Italiener lieben Musik“ oder „Afrikaner tanzen gut“).

„Music is conceived either as an essential means for the establishment of ‚social order‘ and the development of cultural identity, or as an important way through which members of rival groups (demarcated by social classes, gender, ethnic and linguistic affiliation, etc.) develop their sense of belonging and express their specificity.“²⁸

Der vermeintlich natürliche Zusammenhalt von Kulturen also gilt heute als etwas letztlich Imaginäres. „Nicht kulturelle Entitäten treffen aufeinander, sondern Menschen

²⁴ Stuart Hall, „The Local and the Global: Globalisation and Ethnicity“, in: Anthony King (Hrsg.), *Culture, Globalisation and the World System*, London 1991; dto.: „Das Lokale und das Globale“, in: Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg 1994, S. 74.

²⁵ Stuart Hall, „The Question of Cultural Identity“, in: Stuart Hall, David Held und Tony McGrew (Hrsgg.), *Modernity and its Futures*, Milton Keynes 1992, S. 273–316; dto.: „Kulturelle Identität und Diaspora“, in: Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg 1994, S. 30.

²⁶ Eric Hobsbawm, „Inventing Traditions“, in: Eric Hobsbawm und Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983, S. 1–14.

²⁷ Olle Edström, „From Schotties to Bonnjazz – Some Remarks on the Construction of Swedishness“, in: *Yearbook for Traditional Music* 31 (1999), S. 27–41; Sophie Chevalier, „‚Tradition Musicale‘ et Construction Identitaire. L’Exemple Portugais en Région Parisienne“, in: Hans-Rudolf Winkler u. a. (Hrsgg.), *Das Fremde in der Gesellschaft: Migration, Ethnizität und Staat*, Zürich 1996, S. 61–74; Barbara Kirshenblatt-Gimlett, „Theorizing Heritage“, in: *EM* 39 (1995), S. 367–380; Martin Stokes, *Ethnicity, Identity and Music*, Oxford/Providence, USA 1994; Owe Ronström, „I’m Old and I’m Proud, Dance and the Formation of a Cultural Identity Among Pensioners in Sweden“, in: *The World of Music* 36 (1994) 2, S. 5–30; Christopher Alan Waterman, „Our Tradition is a Very Modern Tradition: Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity“, in: *EM* 34 (1990) 3, S. 367–379; James D. Chopyak, „The Role of Music in Mass Media, Public Education and the Formation of a Malaysian National Culture“, in: *EM* 31 (1987) 3, S. 413–452; Ricardo Trimillos, „Music and Ethnic Identity: Strategies among Overseas Filipino Youth“, in: *Yearbook for Traditional Music* 18 (1986), S. 9–20.

²⁸ Line Grenier, „From ‚Diversity‘ to ‚Difference‘. The Case of Socio-Cultural Studies in Music“, in: *New Formations* 3 (1989), S. 125–142, S. 126.

mit einem bestimmten Kulturbezug und insofern Diskurse und Praktiken.²⁹ Kultur in diesem Sinne ist vor allem ein dynamischer Prozess sozialen Aushandelns und dabei auch Ausdruck und Markierung individueller, aber nicht notwendigerweise konsistenter Identitätspatchworks.

„It may be useful to think of culture as assemblages of traits, as long as we do not assume that these traits all need to be arranged in a given way or that they must make sense with each other. Many traits are packed together, new ones are borrowed, others abandoned, some traits become popular and spread over a wide area, while others remain localized.“³⁰

Vor allem in den großen Metropolen der Erde stoßen heute die verschiedensten, häufig miteinander konkurrierenden oder einander überlappenden Identitäten aufeinander (ethnische, religiöse, regionale, nationale oder kulturelle) und verbinden sich zu komplexen Patchwork-Identitäten.³¹ Der individuelle Spielraum bei der Gestaltung dieser Identitätspatchworks hängt dabei von der persönlichen Herkunft ab, von der lokalen und medialen sozio-kulturellen Umgebung, den dort individuell erreichbaren Identitäts-Diskursen und ihrer gegenseitigen Kompatibilität, die Verwendung von Musik in diesem Sinne überdies von der in einem bestimmten Kontext zur Verfügung stehenden Musik und deren bisheriger Position in weiteren Identitätsdiskursen. Die Interaktion zwischen den Identitätsdiskursen mit ihren jeweiligen Vorstellungen von Musik sowie den konkreten Möglichkeiten des Musiklebens vor Ort – Musikausbildung, Auftrittsmöglichkeiten etc., sind also außerordentlich vielfältig. Aktuelle Beispiele für musikalische Repräsentationen post-kolonialer Identitätspatchworks sind britisch-indischer Bhangra oder Asian Underground, französisch-algerischer Rai, diverse türkisch-deutsche Musikmischungen, ostasiatisches Karaoke oder die vielfältigen regionalen Ausprägungen des globalen Hiphop.³²

Parallel zu der Abkehr von holistischen Kulturvorstellungen stiegen neue Vorstellungen der Praxis kultureller ‚collage‘ (oder ‚bricolage‘) auf.³³ Ulf Hannerz etwa sprach 1987 mit einer der Linguistik entlehnten Metapher von kreolischen Kulturen: „Creole cultures like creole languages are those which draw in some way on two or more historical sources, often originally widely different.“³⁴ Seit einigen Jahren macht vor allem der funktional praktisch synonyme, der Biologie entlehnte Begriff „hybrid“ Furore.³⁵ Problematisch bei beiden Begriffen, und ebenso bei dem Ausweg zu den

²⁹ Martin Fuchs, *Kampf um Differenz. Repräsentation, Subjektivität und soziale Bewegungen. Das Beispiel Indien*, Frankfurt/M. 1999, S. 16.

³⁰ Jérôme Rousseau, *Central Borneo: Ethnic Identity and Social Life in a Stratified Society*, Oxford 1990, S. 48, zit. nach: Ayşe Çağlar, *German Turks in Berlin: Migration and their Quest for Social Mobility*, S. 32.

³¹ Heiner Keupp u. a., *Identitäts-Konstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, Reinbek 1999.

³² Sanjay Sharma, John Hutnyk und Ashwani Sharma (Hrsgg.), *Dis-Orienting Rhythms. The Politics of the New Asian Dance Music*, London 1996; Casey Man Kong Lum, *In Search of a Voice: Karaoke and the Construction of Identity in Chinese America*. Mahwah, New Jersey 1996; Martin Greve, „Alevitische und musikalische Identitäten in Deutschland“, in: *Zeitschrift für Türkeistudien* 13 (2000) 2, S. 213–238; George Lipsitz, *Dangerous Crossroads. Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen*, St. Andrä-Wördern, 1999 (1994).

³³ „People draw on available resources, reshape them for current needs [bricolage], reevaluate, and start over, building a culture day by day [...]“ Mark Slobin, „Micromusics of the West: A Comparative Approach“, in: *EM* 36 (1992), S. 1–85, S. 61.

³⁴ Ulf Hannerz, „The World in Creolization“, in: *Africa* 57 (1987) 4, S. 546–559, S. 552.

³⁵ Jan Nederveen Pieterse, „Globalization as Hybridization“, in: Mike Featherstone, Scott Lash und Roland Robertson (Hrsgg.), *Global Modernities*, London 1995, S. 45–68; Homi K. Bhabha, „The Third Space“, in: Jonathan Rutherford (Hrsg.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London 1990, S. 207–221; Margaret J. Kartomi, „The Process and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts“, in: *EM* 31 (1987), S. 227–249.

notgedrungen häufig (auch im vorliegenden Text) verwendeten Bindestrichbegriffen (etwa: chinesisch-amerikanisch) ist allerdings, dass sie ebenfalls komplexe kulturelle Praktiken in zwei Entitäten aufteilen und damit letztlich doch wieder geschlossene Ausgangskulturen implizieren. Ein gleichermaßen praktikabler wie theoretisch befriedigender Ausweg aus diesem terminologischen Dauerproblem ist derzeit nicht erkennbar.³⁶

Anstatt jedenfalls nach Musik zu suchen, die typisch für eine bestimmte Ethnie oder gar eine Kultur sein könnte, erscheint es heute sinnvoller, das komplexe Zusammenwirken der verschiedenen Diskursfelder, etwa Religionen, Nationalismen, aber auch ästhetischer oder musikalisch-technischer, zu untersuchen, sowie deren lokale regionale oder globale Wirkung. Nur höchst selten dürften heute musikalische Stilbegrenzungen noch tatsächlich mit ethnischen zusammenfallen.

Das in der neueren Musikethnologie vielzitierte Modell Appadurais, das an die Stelle starrer, holistisch verstandener Kulturkreise einander überlagernde „scapes“ („ethnoscapes“, „ideoscapes“ etc.) setzt, könnte, modifiziert und erweitert, künftigen Gesamtdarstellungen der globalen Musikentwicklung neue Wege weisen.³⁷ Die einfach fassbare Aufteilung in einige wenige Musikkulturen dagegen scheint unwiderruflich verloren.

Mit der Auflösung des holistischen Kulturbegriffes ist im Übrigen noch ein weiteres traditionelles Definitionsmerkmal der (Musik-)Ethnologie obsolet geworden: Die grundlegende Haltung nämlich von kulturell vermeintlich sicherer Warte aus über ‚andere‘ zu schreiben. Weder ‚wir‘ noch ‚andere‘ nämlich lassen sich heute noch klar definieren.³⁸ Seit Anfang der 1980er-Jahre wird in diesem Zusammenhang in der Ethnologie über eine Krise der Repräsentation diskutiert, bekannt wurde insbesondere der Sammelband *Writing Culture*, herausgegeben von James Clifford und George Marcus.³⁹ Clifford kritisierte die offensichtliche Diskrepanz zwischen der chaotischen und zutiefst individuellen Erfahrung einer Feldforschung und dem darauf folgenden Anspruch eine ‚fremde Kultur‘ als Gesamtheit erfassen und beschreiben zu können. Tatsächlich konnten Ethnologen früherer Tage ‚ihr Volk‘ einfach unbefangen und ungestört so beschreiben, wie sie persönlich es für zutreffend hielten, Kritik war allenfalls von Fachkollegen zu erwarten. Die Erforschten selbst erfuhren nicht, welches Bild von ihnen in der fernen europäischen Welt in Umlauf gebracht wurde, dagegen wehren konnten sie sich ohnehin nicht. Insbesondere Edward Said hat bewusst gemacht, wie sehr solche ethnologischen und orientalistischen Repräsentationen durch die politische, militärische und wirtschaftliche Überlegenheit Europas geprägt waren. Immer stärker ist diese Haltung seither als spät-kolonialistisch und paternalistisch in Verruf gekommen.⁴⁰ Vor

³⁶ Ayşe Ş. Çağlar, „Hyphenated Identities and the Limits of ‚Culture‘“, in: Tariq Modood und Pnina Werbner (Hrsgg.), *The Politics of Multiculturalism in the New Europe: Racism, Identity and Community*, London 1997, S. 169–185.

³⁷ Arjun Appadurai, „Disjuncture and Difference in the Global Economy“, in: *Public Culture* 2 (1990) 2, S. 1–24.

³⁸ Line Grenier und Jocelyne Guilbault, „Authority Revisited: The ‚Other‘ in Anthropology and Popular Music Studies“, in: *EM* 34 (1990) 3, S. 381–397, S. 383.

³⁹ James Clifford und George Marcus, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley 1986; Sabine Schupp, *Die Ethnologie und ihr koloniales Erbe. Ältere und neuere Debatten um die Entkolonialisierung einer Wissenschaft*, Münster 1997, S. 63 ff.

⁴⁰ Edward Said, *Orientalism*, New York 1978; James Clifford, „Introduction: Partial Truths“, in: James Clifford und George Marcus, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley 1986, S. 1–16; Martin Fuchs, *Kampf um Differenz. Repräsentation, Subjektivität und soziale Bewegungen. Das Beispiel Indien*, Frankfurt/M. 1999.

allem mehr oder weniger ethnologisch arbeitende Wissenschaftler nicht-westlicher Herkunft, die Lila Abu-Lughod ‚halfies‘ nannte, betonen häufig den ausgrenzenden Charakter der Ethnologie, und dabei insbesondere den holistischen Kulturbegriff: „Culture is the essential tool for making other“⁴¹, konstatiert Abu-Lughod und Werner Schiffauer bemerkt:

„Der Ethnologe schreibt nicht mehr über ‚andere‘, die weit weg sind – sondern die andern sind präsent. Sie [...] lesen die Repräsentationen, die von den Kulturanthropologen über sie verfasst werden [...]. Sie geben dem Ethnologen unmittelbar ein feed back und nehmen selbst an der Diskussion teil.“⁴²

Nicht nur Musikwissenschaft ist mittlerweile in praktisch allen Staaten der Erde etabliert, sondern auch – wenn auch nicht immer unter diesem Namen – Musikethnologie. Die in den 1970er- oder 80er-Jahren noch provokativ klingende Frage, ob nicht ein mexikanischer Beethoven-Forscher ebenso als Musikethnologe zu bezeichnen sei wie ein japanischer Arabien-Forscher – vielleicht weniger dagegen ein chinesischer China-Forscher – klingt heute vor dem Hintergrund der globalisierten Gegenwart, in der aus solchen Sonderfällen längst der Normalfall wurde, eher albern. Im Übrigen ist ein Kirchenmusiker des 15. Jahrhunderts aus Sicht des 21. Jahrhundert wohl ohnehin mindestens ebenso ‚anders‘ wie ein kubanischer Rapper oder ein zeitgenössischer chinesischer Komponist (welcher Stilrichtung und mit welchem Wohnsitz auch immer).

Mittlerweile hat das Misstrauen gegen die paternalistische Haltung der traditionellen Ethnologie dazu geführt, dass die Produktion eines Bildes von ‚anderen‘ generell als Ausgrenzung, als „othering“, abgelehnt wird, mitunter in einem Ausmaß, in dem bereits die bloße Annahme kultureller Differenz verdächtig erscheint.⁴³ Abu-Lughod plädierte statt dessen für eine „ethnography of the particular“,⁴⁴ Cliffords noch vorsichtig deskriptives „writing culture“ wandte sie zu einem offensiven „writing against culture“.

V.

Je mehr komplexe, moderne Großstädte traditionelle Dörfer als wichtigstes Arbeitsfeld von Musikethnologen verdrängen, je stärker traditionelle Vorstellungen von Kulturen und Ethnien von der post-kolonialen Realität in Frage gestellt werden, desto schwieriger wird es, die unterschiedlichen Ansätze, Methoden und Konzepte der Musikethnologie überhaupt noch als Einheit zu fassen. Gleichzeitig haben sich die Teildisziplinen der Musikwissenschaft (Musikgeschichte, Musikethnologie, Systematische Musikwissenschaft, Populärmusikforschung) seit langem stark aufeinander zu bewegt. War die Musikethnologie schon immer eher ein Sammelbecken als ein halbwegs klar definier-

⁴¹ Lila Abu-Lughod, „Writing against Culture“, in: Richard G. Fox (Hrsg.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, Santa Fe 1991, S. 137–162, S. 143.

⁴² Werner Schiffauer, „Die Angst vor der Differenz. Zu neuen Strömungen in der Kulturanthropologie“, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 92 (1996) 1, S. 20–31.

⁴³ Ebd.; Martin Fuchs und Eberhard Berg, „Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation“, in: Eberhard Berg und Martin Fuchs (Hrsgg.), *Kultur, soziale Praxis, Text: Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt/M. 1995, S. 11–108.

⁴⁴ In der Musikethnologie findet sich dieser Ansatz beispielsweise im Themenheft *Ethnomusicology and the Individual* in der Zeitschrift *World of Music* 43 (2001) 1.

bares Fach, so ist es heute kaum noch möglich, die Abgrenzung des Teilfaches etwa von der Musiksoziologie oder der Populärmusikforschung zu begründen. Feldforschung und teilnehmende Beobachtung sind (bei entsprechender Fragestellung) etwa in der deutschen Technoszene ebenso sinnvoll wie unter jüdischen Hochzeitsmusikern in Brooklyn oder kurdischen Liedermachern in Istanbul. Umgekehrt jedoch gilt Ähnliches (wiederum bei entsprechender Thematik) für empirische quantitative Verfahren – denen sich die traditionelle Musikethnologie bislang stets verweigerte. Musikalisch sind die Grenzen zwischen Populärmusik, Kunstmusik und traditioneller Musik in den meisten Teilen der Erde ohnehin fiktiv. In Brasilien beispielsweise ist praktisch jede Form der Populärmusik von traditioneller Musik beeinflusst, zeitgenössische westliche Musik von Populärmusik und schließlich jede – ohnehin popularisierte – traditionelle Musik von westlichen Elementen. Standen Musikethnologie und Musikpsychologie – eigentlich um 1900 in Deutschland noch gemeinsam entstanden (als Initiator galt in beiden Fällen Carl Stumpf) – vor allem methodisch jahrzehntelang verständnislos nebeneinander, so blieben doch die wesentlichen Fragen beider Disziplinen bis heute eng miteinander verbunden. In der allgemeinen Psychologie setzte bereits seit den 1970er-Jahren der Aufstieg einer „cross-cultural psychology“ ein, in Zukunft ist auch mit einer weiteren interkulturellen Öffnung der Musikpsychologie zu rechnen. Hier, ebenso wie in vielen weiteren Arbeitsfeldern von Musikethnologen spielen computergestützte Analysen eine immer wichtigere Rolle. Und schließlich sind historische Untersuchungen seit den 1960er-Jahren ein selbstverständliches und weiter wachsendes Arbeitsfeld von Musikethnologen. Auch hier also ist eine Trennung zwischen Musikgeschichte und Musikethnologie methodisch schwer zu rechtfertigen.

Die Diskussion um eine zeitgemäße Bezeichnung der bisherigen Musikethnologie greift insgesamt gesehen also zu kurz. Die Existenz eines Teilgebietes für nicht-westliche, außereuropäische Musik, im deutsch-sprachigen Raum institutionell ohnehin kaum durchgesetzt, geht an den Realitäten einer globalisierten, post-kolonialen Welt vorbei. Musikethnologie als Teildisziplin der Musikwissenschaft aufzufassen, beruht auf der Annahme, europäische Musik sei ein Sonderfall in der Musiklandschaft der Erde. Diese Annahme jedoch ist nicht länger haltbar. „Provincializing Europe“ nannte der indische Historiker Dipesh Chakrabarty das Projekt post-kolonialer Geschichtsforschung, und gerade in der Musikwissenschaft, mit ihrem ausgesprochen pathetischen Europa-Bild scheint eine solche Dekonstruktion dringend geboten.⁴⁵ Die globale Gegenwart und Geschichte insgesamt, nicht nur das imaginäre Europa, werden in Zukunft den Ausgangspunkt für alle erdenklichen historischen, soziologischen, psychologischen, anthropologischen und musikanalytischen Untersuchungen von Musik und Musiktraditionen darstellen. Die traditionellen Forschungsgebiete der Musikethnologie dagegen sind dabei zu verschwinden – und mit ihnen das Fach. Auch keine Neubenennung wird diesen Verfall aufhalten können. Notwendig ist dagegen eine interkulturelle Öffnung der Musikwissenschaft mit allen ihren Teildisziplinen. Selbstverständlich muss sich dabei kein Musikhistoriker genötigt fühlen, seinen – nach wie vor relevanten – Forschungsgegenstand gegenüber vermeintlich exotischeren rechtfertigen zu müssen.

⁴⁵ Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton 2000.

Erforderlich ist lediglich die Akzeptanz der Tatsache, dass etwa die Untersuchung von afrikanischer Rhythmik oder neuen nordamerikanischen Schlagzeugkompositionen, von chinesischen oder europäischen Notenhandschriften des 10. Jahrhunderts oder populärer Musik Frankreichs oder Kubas im frühen 20. Jahrhundert gleichberechtigt sind. Gegenstand der Musikwissenschaft ist Musik – ohne geographische Beschränkung, ohne historische und ohne stilistische.

Über das Gefühl der Unzufriedenheit in der Disziplin

von Nina Adam, Florian Heesch und Susanne Rode-Breymann, Köln

I. Thesen zum Veränderungsprozess der Musikwissenschaft

Genügend Handhabe besteht, eine durchaus problematische Situation der Disziplin Musikwissenschaft zu beklagen. Ist es aber eine Phase der Aushöhlung des Fachs oder ist es eine schließlich zu neuen Profilierungen führende der Identitätsunsicherheit, in der der gemeinsame Regelbestand der Wissenschaftsgemeinschaft wie auch deren institutionelle Strukturen auf den Prüfstand geraten? Gewiss ist, dass in einer solchen Phase Beharren ebenso wenig wie kopfloser oder frustrierter Rückzug nützt, dass eine Kontroverse zwischen denen, die sich sicher sind, was an der Disziplin immer schon bewahrenswert war, und denen, die unter der Perspektive möglicher Berufsziele von Studierenden zur weitgehenden Preisgabe des kulturellen Gedächtnisses bereit sind, ebenso wenig nützt wie ängstliche Abgrenzungen zwischen denen, die die Disziplin an Universitäten und an Musikhochschulen vertreten. Sinnvoller wäre, gemeinsam über neue Positionierungen des Fachs nachzudenken und dieses Nachdenken in die Öffentlichkeit zu tragen, denn es gilt abzuwenden, dass der Veränderungsprozess unseres Fachs aus unserer Verantwortung genommen und durch kultur- und bildungspolitische Trendvorgaben bestimmt wird.

Die folgenden Thesen stellen eine dezidierte Musikhochschul-Perspektive zur Diskussion, da das Fach Musikwissenschaft an Musikhochschulen auf spezifische Bedingungen trifft: Zum einen kann sich hier musikwissenschaftliche Reflexion mit den Qualitäten des künstlerischen Studiums verbinden und hat so die Chance, Fragen, die sich aus künstlerisch-praktischer Beschäftigung mit Musik ergeben, mit wissenschaftlichen Methoden zu bearbeiten. Zum anderen steht das Fach hier insbesondere durch die Lehramtsstudiengänge und deren zentrale Bedeutung für die Gesellschaft und ihr kulturelles Selbstverständnis in einem Kontext, der zu grundsätzlichen Diskussionen über musikwissenschaftliche Inhalte und Anforderungen verpflichtet.

Drei Impulse gaben Anstoß zur Darlegung dieser Thesen: Erstens waren dies Gespräche im Umfeld der Fachgruppe „Musikwissenschaft an Musikhochschulen“ in der „Gesellschaft für Musikforschung“ mit der „AG Schulmusik an den Hochschulen