

Diskussion

What discipline? Positionen zu dem, was einst als Vergleichende Musikwissenschaft begann

1. Einführung

Julio Mendivil (Hildesheim)

Im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2013 in Dresden veranstaltete die Fachgruppe „Musikethnologie und Vergleichende Musikwissenschaft“ ein Symposium mit dem Titel „What discipline? Positionen zu dem, was einmal die Vergleichende Musikwissenschaft war“.¹ Die Fachgruppe vertritt eine akademische Disziplin, für die an Universitäten und Musikhochschulen im deutschsprachigen Raum (in Deutschland, Österreich und der Schweiz) derzeit sechs verschiedene Bezeichnungen institutionell verankert sind (in chronologischer Reihenfolge): Vergleichende Musikwissenschaft (Berlin, Wien), Musikethnologie (Frankfurt, Halle, Hannover, Köln, München), Ethnomusikologie (Graz, Rostock, Würzburg), Transcultural Music Studies (Weimar), Kulturelle Anthropologie der Musik (Bern) und Kulturelle Musikwissenschaft (Göttingen). Da diese Begriffsvielfalt von vielen Kolleginnen und Kollegen als Gefahr für den Zusammenhalt des Faches angesehen und als ein Zustand empfunden wird, der unsere Disziplin im Verbund der Musikwissenschaften fachpolitisch schwächt, lud die Fachgruppe je eine Vertreterin oder einen Vertreter der so benannten Institutionen ein, die jeweiligen Bezeichnungen ihrer Professuren oder Institutionen zu kommentieren und zur Diskussion zu stellen. Ziel dabei war es nicht, eine Einigung auf eine konsensfähige Bezeichnung zu erreichen. Vielmehr ging es darum, eine den Zusammenhalt des Faches stärkende Kommunikation zwischen den unterschiedlichen Positionen und Institutionen anzuregen. Die sich den Statements anschließende Diskussion, in die das Publikum einbezogen wurde, war kontrovers, verlief aber jederzeit kollegial.

Die hier versammelten Texte sind überarbeitete Versionen der in Dresden verlesenen und diskutierten Statements. Die Fachgruppe „Musikethnologie und Vergleichende Musikwissenschaft“ will mit der Publikation dieser Positionen einen Beitrag dazu leisten, dass die große Zahl der existenten und institutionell verankerten Fachbezeichnungen nicht auf lange Sicht zu einer Auflösung des Faches führt, und dass die akademische Disziplin, die einst als Vergleichende Musikwissenschaft begann, trotz unterschiedlicher Ansätze und kontroverser Positionen, die ja auch in anderen akademischen Disziplinen Voraussetzung für Dynamik und Wandel sind, auch in Zukunft ein gemeinsames Projekt bleibt.

1 Da das, was einst die Vergleichende Musikwissenschaft war, für manche Fachvertreterinnen und Fachvertreter auch heute noch die Vergleichende Musikwissenschaft ist, wurde der Titel des Symposiums für die Publikation der Beiträge abgewandelt.

2. Die Fachbezeichnung „Vergleichende Musikwissenschaft“

Regine Allgayer-Kaufmann (Wien)

Die Bezeichnung „Vergleichende Musikwissenschaft“ kann für sich in Anspruch nehmen, dass sie die – fast – erste Bezeichnung des Faches war. Ich sage die „fast“ erste, denn die Vertreter der Musikwissenschaft in Wien beharren darauf, dass es Guido Adler war, der 1898 den ersten Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Wien erhielt und der in seinem Epoche machenden Aufsatz von 1885 über „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“ unser Fach unter der Bezeichnung „Musikologie“ als erster erwähnte. In der Erklärung zu dieser Bezeichnung gibt Adler an, dass sich die von ihm so genannte Musikologie der Untersuchung und Vergleichung zu ethnografischen Zwecken widme.² Die früheste Erwähnung der Bezeichnung „Vergleichende Musikwissenschaft“ erfolgte – soweit mir bekannt – durch Erich Moritz von Hornbostel als Titel zu einem Vortrag vor der Ortsgruppe Wien der International Music Society im Jahr 1905. Im Vortrag spricht Hornbostel von den Problemen einer jungen Disziplin, die er eben „Vergleichende Musikwissenschaft“ nennt.³ Fast dreißig Jahre später kommt es zur Gründung der „Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft“, herausgegeben von der Gesellschaft für Vergleichende Musikwissenschaft. Drei Jahrgänge erschienen seinerzeit, nämlich 1933, 1934 und 1935.

1959 schreibt Curt Sachs in der Einleitung zur 2. Auflage seines Büchleins *Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen*, „Ihr alter Name ‚Vergleichende Musikwissenschaft‘ führt irre und ist allgemein aufgegeben worden. Sie ‚vergleicht‘ nicht weniger und nicht mehr als jede andre Wissenschaft.“⁴ Das Argument hat er – so vermute ich – von Jaap Kunst. Sachs erwähnt an dieser Stelle auch die Tatsache, dass sich mittlerweile in den Ländern englischer Sprache der offizielle Name „ethnomusicology“ eingebürgert habe.

Wir wissen genau, wann das war. Es war im Jahr 1955, in Zusammenhang mit der Gründung der Society for Ethnomusicology. Dabei hatten die Gründer dieser Gesellschaft durchaus erwogen, die Gesellschaft „Society for Comparative Ethnomusicology“ zu nennen. Es herrscht ein bisschen Aufregung und Uneinigkeit darüber, wer die Bezeichnung „ethnomusicology“ seinerzeit ins Spiel gebracht hatte. Soweit ich die Diskussion kenne, hat man Jaap Kunst dieses Verdienst zuerkannt, Bruno Nettl⁵ erinnert sich allerdings an Gespräche mit zahlreichen US-amerikanischen Kollegen, die belegen, dass namhafte Wissenschaftler wie Melville Herskovits, Richard Waterman oder Alan Merriam den Begriff unabhängig von Kunst verwendeten, dass er also gewissermaßen bereits in aller Munde war, als Kunst ihn für die zweite und dritte Auflage seines Buches *Musicologica* aufgriff.⁶ Auch Mieczyslaw Kolinski, ein Schüler Erich Moritz von Hornbostels, beanspruchte für sich, bei dieser Entscheidung einflussreich mitgewirkt zu haben. Dies mag vielleicht verwundern, weil Kolinski ja einer der wenigen war, die zeitlebens Vergleichende Musikwissenschaft im Sinne der alten Berliner Schule betrieben haben.

Alan P. Merriam, der an der Gründung der Society for Ethnomusicology nicht unwesentlich beteiligt gewesen war und der mit seinem 1964 erschienen Buch das Programm für

2 Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1885), S. 5–20, hier S. 14.

3 Erich von Hornbostel, „Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft.“, in: *Tonart und Ethos*, hrsg. v. Erich Stockmann und Christian Kaden, Berlin 1986, S. 40–58.

4 Curt Sachs, *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*, Heidelberg 1959, S. 5.

5 Bruno Nettl, *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, Illinois 2010, S. 78.

6 Jaap Kunst, *Ethnomusicology*, Den Haag 1959.

diejenige Wissenschaft lieferte, die sich fortan „ethnomusicology“ nannte, hat in der Festschrift für Mieczyslaw Kolinski unter der Überschrift „On objections to comparison“ einen wenig beachteten, aber sehr bedeutenden Artikel zum Thema geschrieben. In diesem Artikel warnt Merriam davor, „das Kind mit dem Bade auszuschütten“⁷. Heißt das nicht auch, dass Merriam der Meinung gewesen war, dass das Kind (also die Komparatistik) eigentlich das Wichtigste von allem ist?

Die Übereifrigen haben in den Jahren nach der programmatischen Wende und der Umbenennung des Faches tatsächlich geglaubt, dass das Problem des Euro- bzw. Ethnozentrismus ursächlich in der vergleichenden Methode begründet sei und dass man, indem man sich von der komparatistischen Methode distanzierte, zugleich auch den Vorwurf des Ethnozentrismus abwehren könne. Dies war selbstverständlich naiv. Zentrismus hat seine Ursache in einer bestimmten Geisteshaltung und nicht in einer Methode. Selbstverständlich kann man vergleichen, Hornbostel hat ja gesagt, dass viele Wissenschaften die Methode des Vergleichens mit Erfolg anwenden. Die entscheidende Frage ist, ob man die Methode des Vergleichens dazu missbraucht, die Überlegenheit einer Kultur über eine andere zu postulieren. Vergleichen im Geiste der Interkulturalität – dies hat der Philosoph Ram Adhar Mall sehr überzeugend in seinen Arbeiten ausgeführt⁸ – ist frei von Zentrismen, mit Hilfe des Vergleichs werden Überlappungen wie auch Differenzen sichtbar und erkennbar. Diese Art des Vergleichens ist in hohem Maße Erkenntnis fördernd, sie widersteht aus Prinzip der Versuchung, eine einzelne Kultur in den absoluten Stand zu heben und über alle anderen zu setzen. Im Geiste der Interkulturalität wäre es völlig abwegig, die anderen Musikkulturen der Welt als Primitivkulturen abzutun, als bloße Vorläufer der europäischen Kultur, wobei nur letztere „gleich Alpengipfeln eisbedeckt und wolkenverhüllt hoch über Menschenland in den Himmel“⁹ ragt.

Eigentlich ist es daher ganz und gar unverständlich und in hohem Maße erklärungsbedürftig, dass – nach Gründung der Society for Ethnomusicology 1955 – die Bezeichnung Vergleichende Musikwissenschaft sang- und klanglos aus den wissenschaftlichen Diskursen verschwindet. Niemand hat die europäischen Universitäten gezwungen, ihre Professuren mit Musikethnologie zu bezeichnen. Es ist daher schon eine Frage wert, warum niemand versucht hat, die Bezeichnung „Vergleichende Musikwissenschaft“ ernsthaft zu verteidigen? Mir fallen zwei Begründungen ein:

1. Es ist egal, wie das Fach bzw. wie die Professur heißt, die das Fach lehrt. Wir machen das, was wir wollen. Die Bezeichnung des Faches hat nichts mit den Inhalten zu tun.
2. Die Bezeichnung des Faches ist ein „identifying marker“, d. h. das, was auf den Fahnen steht, wird auch gemacht. Es ist daher wichtig, wie wir heißen. Denn in der Bezeichnung des Faches finden wir uns wieder bzw. geben wir uns (für andere) zu erkennen.

Diejenigen, die sich mit der ersten Begründung zufriedengeben, konnten 1955 beruhigt schlafen, und sie können es auch heute. Diejenigen, die sich der zweiten Begründung anschließen, haben sich 1955 in die Irre führen lassen. Man hat ihnen weisgemacht, dass das

7 „[We] are in danger of throwing the baby of comparativism out of the bath we are filling with the water of increasingly sophisticated methodologies.“ Alan P. Merriam, „On objections to comparison in Ethnomusicology“, in: *Cross Cultural Perspectives on Music: Essays in Memory of Mieczyslaw Kolinski*, hrsg. von Robert Falck und Timothy Rice, Toronto 1982, S. 174.

8 Ram Adhar Mall, *Philosophie im Vergleich der Kulturen. Interkulturelle Philosophie. Eine neue Orientierung*, Darmstadt 1995.

9 Sachs, *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*, S. 6.

Präfix „ethno“ viel wichtiger sei als der komparatistische Ansatz. „Ethnos“, das Volk, das sind vor allem die anderen, nicht wir. Viele Ethnomusikologinnen und Ethnomusikologen beschäftigten sich jedoch überhaupt nicht mit der Musik der anderen, sondern mit der eigenen Musik. Das war damals nicht anders als heute. Das heißt, der Name passte damals nicht, und er passt auch heute nicht. Deshalb müssen wir erneut diskutieren und uns fragen, ob nicht vielleicht „Kulturelle Musikwissenschaft“ oder „Kulturelle Anthropologie der Musik“ passender wäre.

Ich möchte in der Tat eine Lanze brechen für die Vergleichende Musikwissenschaft. Wir haben eine Wissenschaftstradition, die auf einem komparatistischen Ansatz beruht. Seit über hundert Jahren gibt es vergleichende Forschungen. Daran hat sich auch nichts geändert, als die Bezeichnung „Vergleichende Musikwissenschaft“ unpopulär und gemieden wurde.

Oliver Seibt hat etwas übrig für die Bezeichnung „Vergleichende Musikwissenschaft“, sieht allerdings die Gefahr, dass Dinge miteinander verglichen werden, die nicht vergleichbar sind. Eine moderne Vergleichende Musikwissenschaft, sage ich, weiß, dass der Vergleich nicht nur Gemeinsamkeiten zu Tage fördert, sondern auch Differenzen aufzeigt. Vergleichen im Geiste der Interkulturalität bedeutet, nach Überlappungen suchen und zugleich Differenzen zulassen. Erst wenn wir zwei (oder mehrere) Phänomene einander vergleichend gegenüberstellen, finden wir heraus, ob es (in diesem konkreten Fall) Überlappungen gibt und unter welchem Gesichtspunkt sich die Dinge hier überlappen. Wir finden (auch) heraus, dass es Differenzen gibt, also Aspekte, unter denen die beiden Phänomene unterschiedlich sind. Es kann sich auch herausstellen, dass die Unterschiede größer sind als die Überlappungen. All diese Überlegungen machen deutlich, dass wir die Methode des Vergleichens brauchen. Das Vergleichen ist die unverzichtbare Methode einer Musikwissenschaft, die sich (im Sinne Birgit Abels) mit den Musiken der Welt beschäftigt.

Birgit Abels (s. u.) plädiert für den Begriff „Kulturelle Musikwissenschaft“. Sie sucht nach einer Bezeichnung für die Musikwissenschaft als Ganzes, d. h. inklusive der historischen Musikwissenschaft. Abels möchte daher verständlicherweise die Musikwissenschaft nicht anhand ihres Gegenstandes definieren – dies wäre hier kontraproduktiv. Sie lehnt aber auch eine Bezeichnung, die sich auf die Methode bezieht, ab. Kulturelle Musikwissenschaft frage nach den „musico-logicas hinter den Musiken der Welt“, sagt sie, „wie in, durch und über Musik (nach)gedacht wird“. Heißt das, Kulturelle Musikwissenschaft betreibt (vor allem) Diskursanalyse? Wenn dem so ist, dann sollte die Disziplin vielleicht „Diskursive Musikwissenschaft“ heißen, denn es überzeugt mich nicht, dass gerade „kulturell“ das passende prädikative Adjektiv für diese Musikwissenschaft sein soll.

Grupe und Sweers gehen pragmatisch an die Sache heran. Britta Sweers kann nichts dafür, dass das Fach an ihrer Universität „Kulturelle Anthropologie der Musik“ heißt, denn sie war an dieser Entscheidung – die vor ihrer Berufung an die Universität Bern getroffen wurde – nicht beteiligt. Ganz anders hingegen im Fall des Instituts für Ethnomusikologie (früher Musikethnologie) an der Kunstuniversität Graz. Gerd Grupe hat hier die Umbenennung selbst initiiert und umgesetzt. Grupe plädiert im Interesse einer (nach außen sichtbaren) Identität des Faches für die Bezeichnung „Ethnomusikologie“. Auch „Vergleichende Musikwissenschaft“ könnte diese Forderung nach Geschlossenheit und Einheit nach außen hin leisten. Allerdings nur unter der Voraussetzung, dass alle mitmachen. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt erscheint es mir utopisch davon auszugehen, dass es gelingen könnte, die Kolleginnen und Kollegen in den USA zu überzeugen, dass „comparative musicology“ doch die bessere Alternative ist.

Was aber schon ein wenig Anlass zu Sorge gibt, ist die Tatsache, dass zwei der folgenden Beiträge (Sweers und Abels) zum Ausdruck bringen, dass es bei der Entscheidung um die

Bezeichnung des Faches (auch) darum ging, eine neue Bezeichnung für das Gesamtfach Musikwissenschaft – einschließlich der Historischen Musikwissenschaft – zu (er)finden. Dieses Thema wurde auch bei der Podiumsdiskussion in Dresden angesprochen. Es ging um die Frage, ob die Teilgebiete der Musikwissenschaft – historisch, ethnologisch, systematisch – heute nicht doch viel stärker ineinander verwoben und verflochten sind als dies vor hundert Jahren der Fall gewesen war. Dieser Gedanke taucht auch schon bei Martin Greve auf, der vom „notwendigen Verschwinden der Musikethnologie“ sprach.¹⁰ Eine Musikwissenschaft unter der einen Bezeichnung „Musikwissenschaft“ – das ist doch unser Ziel, oder nicht? Ja, gewiss. Das Problem ist – und darauf hatte Charles Seeger bereits in den 1950er Jahren aufmerksam gemacht – dass die Bezeichnung „Musikwissenschaft“, also „musicology“, bereits besetzt ist, da die Historische Musikwissenschaft diese Bezeichnung für sich in Anspruch genommen hat. Seeger spricht daher von einer notwendigen, wenngleich im Idealfall nur zeitweiligen Notlösung. Wir brauch(t)en – wenn auch nur vorübergehend beide Bezeichnungen: „ethnomusicology“ und „musicology“. Aber ist die Zeit – sind wir – schon reif für eine neue Definition des Gesamtfachs Musikwissenschaft? Unser Forschungsgegenstand ist extrem komplex. Kulturrelativismus, die Gleichwertigkeit von Menschen und dem, was sie an kultureller Vielfalt hervorbringen, die Erforschung der Musiken der Welt im Geiste der Interkulturalität – erst wenn all dies so selbstverständlich geworden ist, dass wir nicht mehr darüber reden müssen, kann ich mir die Musikwissenschaft wirklich vorstellen.

Ich vertrete daher die Überzeugung, dass „Vergleichende Musikwissenschaft“ die große gemeinsame Klammer ist, die – von allen denkbaren Alternativen – am besten nach außen sichtbar werden lässt, was uns antreibt und was wir tun. Den Namen „Vergleichende Musikwissenschaft“ hat uns das Schicksal – oder sagen wir – die Geschichte in die Hände gespielt. Wir können froh darüber sein. Die schlechteste aller Alternativen wäre für mich jedoch die, dass wir nicht aufhören, uns immer weitere Namen für das Fach auszudenken, die immer komplizierter und kopflastiger werden, so dass wir manchmal selbst nicht mehr wissen, was wir darunter verstehen sollen.

3. Bekenntnis zu (einer post-interpretativen) „Musikethnologie“

Oliver Seibt (Frankfurt/Main)

Um gleich mit einem ersten Bekenntnis zu beginnen: Im Prinzip ist mir die Idee von Musik als einer menschlichen Universalie, die dem am Anfang unserer Fachgeschichte stehenden Projekt der Vergleichenden Musikwissenschaft zu Grunde lag, sympathisch. Die Wiener und Berliner Schulen der Vergleichenden Musikwissenschaft waren um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert angetreten, um mit dem Mittel der „Vergleichung“¹¹ der anthropologischen Bedeutung von Musik auf die Spur zu kommen; eine Strategie, die ich trotz aller berechtigten Kritik an der Methode des Kulturvergleichs¹² auch aus heutiger Sicht noch für nachvollziehbar halte. Die Gefahr, aus Unkenntnis Äpfel für Birnen zu halten, ist nicht zu leugnen; deswegen ganz auf das Mittel des Vergleichs zu verzichten hieße aber, kulturwissenschaftliche Forschung der noch viel größeren Gefahr des Provinzialismus auszusetzen.

10 Martin Greve, „Writing Against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der Musikethnologie“, in: *Die Musikforschung*, 55 (2002), S. 239–251.

11 Vgl. Erich Moritz von Hornbostel, „Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft“, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 7 (3), S. 85–97.

12 Siehe dazu z.B. Hans Peter Hahn, *Ethnologie: Eine Einführung*, Berlin 2013, vor allem S. 171–189.

Allerdings wurde in den Anfangsjahren unserer Disziplin nicht in ausreichendem Maße reflektiert, wie viele Vorannahmen sich quasi hinter dem Rücken des Musikbegriffs in das Forschungsdesign der Vergleichenden Musikwissenschaft geschlichen hatten. Eine Sensibilität für den Konnotations- und Voraussetzungsreichtum des Begriffs „Musik“, der selbst mitnichten eine Universalie darstellt, die in allen menschlichen Sprachen eine Entsprechung hätte, sollte sich erst im Verlaufe der Fachgeschichte ausbilden. Angesichts der Erkenntnisse, die in mehr als hundert Jahren intensiver Forschungen zu musikalischen Phänomenen weltweit gewonnen werden konnten, erwiesen sich viele dieser zunächst meist unbewussten Konnotationen als unhaltbar und mitunter im Hinblick auf das Verständnis dieser Phänomene sogar als hinderlich.

Eine solche implizite Konnotation, die sich ganz grundlegend auf die Methodologie der Vergleichenden Musikwissenschaft auswirken konnte, stellt z. B. die Annahme dar, dass Musik das sei, was klingt, eine schriftlich fixierbare klangliche Textur, ein Text, dessen Verständnis mit philologischen, text- bzw. musikanalytischen Methoden zu erlangen ist und der sich von einem Kontext abhebe, der zwar durchaus relevant sein könne für das Verständnis dieses Textes, der aber nicht mit ihm deckungsgleich sei; musikalisch eben, aber nicht Musik!

Natürlich können wir wegen eventuell irreführender Konnotationen nicht einfach ganz auf den Musikbegriff als Bestandteil unserer Fachbezeichnung verzichten, ohne den Gegenstand und damit das wesentliche Bestimmungsmerkmal unserer Disziplin aufs Spiel zu setzen. Ein gewisses Vorverständnis davon, was Musik ist, war unverzichtbar nicht nur für das Projekt der Vergleichenden Musikwissenschaft, sondern ist es auch für all die aktuellen akademischen Projekte, die deren Erbe angetreten sind. Die Lehre, die aus der Geschichte unseres Faches gezogen werden muss, besteht vielmehr darin, dass wir unsere eigenen Begrifflichkeiten, nicht zuletzt auch den Musikbegriff, immer wieder aufs Neue auf ihre Prämissen und mitunter unbewussten Konnotationen und auf deren Auswirkungen auf unsere Methoden hin befragen müssen.

Natürlich stand die Vergleichende Musikwissenschaft nicht alleine da mit dem Problem, noch unverstandene Phänomene zum Zwecke des Vergleichs ihrem Gegenstandsbereich zuzuordnen zu müssen, wobei der Vergleich doch überhaupt nur zu dem Zwecke unternommen wurde, diesen Gegenstandsbereich genauer zu bestimmen. Mehr als alle anderen akademischen Fächer war die Ethnologie mit ihren verschiedenen Teilbereichen wie der Verwandtschafts-, Religions- oder Rechtsethnologie mit diesem erkenntnistheoretischen Paradoxon konfrontiert, was erklärt, warum gerade in dieser Disziplin so große Mühen und beträchtliche intellektuelle Ressourcen aufgewandt wurden für die Entwicklung von theoretischen und methodischen Instrumentarien, die es ermöglichen sollten, mit diesem epistemologischen Dilemma umzugehen. Weil ich der Meinung bin, dass diese Instrumentarien geeignet sind, auch eine zeitgenössische vergleichende Musikforschung zu begründen – besser als die herkömmlichen, text- bzw. musikhermeneutischen Methoden der Historischen Musikwissenschaft, an denen sich die Vergleiche Musikwissenschaft in den Anfangsjahren unseres Faches vornehmlich orientierte – beschreibt die Bezeichnung „Musikethnologie“ – die für mich gleichbedeutend ist mit der Bezeichnung „Kulturelle Anthropologie der Musik“ – am besten, wie ich mir unser Fach vorstelle: als eine Ethnologie der Musik, die durch einen auf empirischer Feldforschung basierenden Vergleich kulturell varianter Phänomene zu ergründen versucht, was das eigentlich ist, „Musik“, und welche Rolle sie in all ihren unterschiedlichen Ausprägungen für Menschen, und in letzter Instanz auch im anthropologischen Sinne für die Menschheit spielt.

Dabei bin ich mir vollumfänglich darüber bewusst, dass die Silbe „ethno“ in der Ge-

schichte des Faches häufig als ein Instrument des „othering“ gedient hat. Auch wenn die Gefahr, die die Wahl einer von der international gängigen abweichenden Fachbezeichnung für die Integration deutschsprachiger Fachvertreterinnen und Fachvertreter in die weltweite Fachgemeinschaft darstellt, nicht von der Hand zu weisen ist, begründet sich so auch mein hauptsächlicher Einwand gegen die Bezeichnung „Ethnomusikologie“: Da dem ersten Bestandteil eines zusammengesetzten Substantivs in der Regel eine spezifizierende, dem zweiten eine klassifizierende Funktion zukommt, liegt es nahe, unter dem Begriff „Ethnomusikologie“ eine Musikwissenschaft „ethnischer Musik“ zu verstehen. Natürlich ist es unbestritten, dass Musik oftmals eine wichtige Rolle in Prozessen der performativen Konstruktion (auch) von ethnischer Identität spielt. Prinzipiell trifft das aber auf jegliche Art von Musik zu. Somit wäre jegliche Musik zumindest potenziell „ethnische Musik“ – und die Bezeichnung hinfällig. Wenn mit dem Begriff „ethnische Musik“ aber – wie so oft – nur solche „traditionelle“, zumeist „außereuropäische“ Musik gemeint ist, die (vermeintlich) frei von jeglicher Beeinflussung durch „den Westen“ bzw. „die Moderne“ ist, ist der Vorwurf des „othering“ nur schwer zu entkräften.

Deswegen die Silbe „ethno“ aber gleich ganz aus dem Sprachgebrauch zu verbannen, hieße das Kind mit dem Bade auszuschütten. Aktuelle Forderungen nach einer Umbenennung der Musikethnologie lassen sich meines Erachtens mit diesem Argument ebenso wenig hinreichend begründen wie ehemals die Notwendigkeit ihres Verschwindens.¹³

Nicht zuletzt wegen ihrer Selbstreflexivität und dem kritischen Blick auf die eigene (Sprach-) Praxis, der das Fach vor allem in den letzten dreißig Jahren prägte, wurde die Ethnologie „eine Zeitlang sogar als neue Leitwissenschaft angesehen“.¹⁴ Ethnologie zu betreiben, bedeutet schon deshalb nicht per se, „othering“ zu betreiben, weil „der ethnologische Blick“ längst auf die eigene Gesellschaft zurückgeworfen wurde:

„Der durch das Studium fremder Kulturen geschulte Blick wirkt verfremdend, sobald er sich der eigenen Kultur zuwendet. Relationale ‚Fremdheit‘ kann so in den Rang eines methodischen Prinzips erhoben werden. Gerade darin besteht eine der großen Entdeckungen der Ethnologie: eine Perspektive entwickelt zu haben, die es erlaubt, die eignen sozialen Institutionen, Normen und Werte, Gewohnheiten und kulturellen Selbstverständlichkeiten aus der differenzierten Sicht eines von außen kommenden Beobachters zu betrachten.“¹⁵

Es ist dieser Blick und die mit ihm korrespondierende Methodologie, und nicht ein spezifischer Gegenstand – „das Ethnische“, „das Außereuropäische“, „das Nicht-Westliche“, „das Traditionelle“, „das Authentische“ o. Ä. –, der das Fach Ethnologie heute ausmacht.

Wie andere akademische Disziplinen auch hat sich die Ethnologie in den letzten Jahrzehnten grundlegend gewandelt. Es ist aber nicht einzusehen, warum sie selbst oder die Musikethnologie deshalb ihre fachliche Identität oder ihren Namen aufgeben sollten – von

13 Vgl. dazu den Artikel „Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der Musikethnologie“ von Martin Greve, der, wenn ich ihn richtig verstanden habe, trotz des Titels eher als Plädoyer für das, wofür die Musikethnologie steht, gemeint war, denn als Abgesang auf das Fach (in: *Die Musikforschung* 55 [2002], S. 239–251), sowie die Replik von Kerstin Klenke, Lars-Christian Koch, Julio Mendivil, Rüdiger Schumacher, Raimund Vogels und mir, „Totgesagte leben länger. Überlegungen zur Relevanz der Musikethnologie“, in: *Die Musikforschung*, 56 (2003), S. 261–271.

14 Karl-Heinz Kohl, *Ethnologie – die Wissenschaft von kulturell Fremden: Eine Einführung*, München 2012, S. 96.

15 Ebd.

den hochschulpolitischen Gefahren, die eine Umbenennung akademischer Disziplinen für deren Fortbestehen birgt, und den potenziellen Schwierigkeiten, mit denen sich Absolventinnen und Absolventen von Studiengängen mit neuen, noch nicht etablierten Fachbezeichnungen im Titel konfrontiert sehen können, ganz zu schweigen. Und es entbehrt auch nicht einer gewissen Ironie, dass sich ausgerechnet das Fach mit der Forderung nach Selbstaufgabe konfrontiert sieht, dem eben der Kulturbegriff entstammt, der den alle Geistes- und Sozialwissenschaften umwälzenden „cultural turn“ in den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts auslöste. Ohne die unermüdliche Reflexion des für das Fach so zentralen Kulturbegriffs in der „cultural anthropology“ bzw. Ethnologie, wäre eine „new musicology“ ebenso wenig denkbar, wie die globale Verbreitung der aus den Literaturwissenschaften hervorgegangenen britischen „cultural studies“ oder das Revival deutschsprachiger Kulturwissenschaften als Reaktion darauf.

Meine oben unternommene Gleichsetzung der Musikethnologie mit einer kulturellen Anthropologie der Musik kommt zwei weiteren Bekenntnissen gleich. Zum einen zu einer von zwei Positionen, deren Antagonismus quasi die Halbzeit unserer Fachgeschichte markiert: einer „anthropology of music“, wie sie Alan P. Merriam in seinem gleichnamigen Buch skizzierte, und damit zu einer Definition von Musik als Kultur.¹⁶ Zum anderen ist sie ein Bekenntnis zu einer bestimmten Fachrichtung innerhalb der Ethnologie, nämlich zur kulturellrelativistischen Tradition der US-amerikanischen „cultural anthropology“.

Als Antwort auf die vehemente Ablehnung, die relativistische Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaft zurzeit von verschiedenen Seiten erfahren,¹⁷ sei an dieser Stelle noch einmal auf Clifford Geertz' „Distinguished Lecture Anti Anti-Relativism“ verwiesen.¹⁸

Geertz' darin gemachte Aussage, dass es nicht die kulturanthropologische Theoriebildung, sondern die kulturanthropologischen Daten waren, die das Fach zu einer wichtigen Bastion gegen jeglichen Absolutismus des Denkens, der Moral und des ästhetischen Urteils gemacht haben, lässt sich meines Erachtens uneingeschränkt auch auf unser Fach übertragen: Angesichts der Daten, die die Musikethnologie in den letzten hundert Jahren zusammengetragen hat, ist eine universell gültige Definition von Musik, die eine rein musikanalytische Methodologie implizit voraussetzt, nicht vorstellbar, sondern nur kulturspezifische Konzepte für das, was wir als Musik bezeichnen und zum Gegenstand unseres Faches erklären.

Das entspricht dann auch der Kernaussage der von Clifford Geertz begründeten interpretativen Ethnologie, die die weit über die Ethnologie als Fach hinauswirkende interpretative Wende in den Sozial- und Kulturwissenschaften einleitete.¹⁹ Geertz' interpretativem Kulturbegriff zufolge, der den von Edward B. Tylor definierten, lange Zeit in der Ethnologie vorherrschenden holistischen Kulturbegriff²⁰ ab den 1980er Jahren allmählich ersetzen sollte, ist Kultur ein selbst gesponnenes Netz von Bedeutungen, auf dessen Grundlage ein

16 Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston/Illinois 1964.

17 Siehe z.B. Paul Boghossian, *Angst vor der Wahrheit: Ein Plädoyer gegen Relativismus und Konstruktivismus*, Berlin 2013.

18 Clifford Geertz, „Distinguished Lecture Anti-Anti-Relativism“, in: *American Anthropologist, New Series*, Vol. 86, No. 2, 1984, S. 263–278.

19 Vgl. dazu z.B. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2010, vor allem S. 58–103.

20 Tylors die Ethnologie lange Zeit prägende Kulturdefinition findet sich gleich auf der ersten Seite seines 1871 in London erschienenen Buches *Primitive Culture*: „Culture, or civilization, taken in its broad, ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom,

mit Verhalten geschriebener Text interpretiert wird – nicht nur von Ethnologinnen und Ethnologen, sondern vor allem von den Trägerinnen und Träger der jeweiligen Kultur, von denen und für die der Text laut Geertz geschrieben wurde und über deren Schulter hinweg Ethnologinnen und Ethnologen ihn lesen.

Wenn Musik nach Merriam als Kultur definiert wird und Kultur nach Geertz als ein selbst gesponnenes Netz von Bedeutungen, das der Interpretation von Verhalten dient, dann verlagert sich der Fokus einer als kulturelle Anthropologie der Musik verstandenen Musikethnologie weg vom musikalischen Text als klanglicher Textur hin zu musikalischem Verhalten und dem deutenden Umgang mit den klanglichen Texturen, die sein Produkt sind. Das bedeutet aber nicht, dass die klangliche Textur keine Rolle als Gegenstand einer so konzipierten Musikwissenschaft mehr spielen würde. Merriams weitsichtiger und mit Geertz' interpretativer Kulturdefinition vollständig kompatibler Gegenstandsbestimmung des Fachs zufolge, stehen musikalischer Klang, musikalisches Verhalten und musikalische Konzepte in einem interdependenten und unauflösbaren Verhältnis zueinander. Nur in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit konstituieren diese drei Instanzen Musik oder, wie Christopher Small es später formuliert, um dem Primat des musikalischen Textes auch terminologisch etwas entgegenzusetzen, „musicking“ als Gegenstand der Musikethnologie.²¹

Hinter Geertz' Einsicht, dass die kulturelle Welt, die Ethnologen (ebenso wie Musikethnologen) auf Grundlage empirischer, im Verlaufe von Feldforschungen gemachter Beobachtungen interpretieren, immer schon eine interpretierte ist, gibt es meines Erachtens kein Zurück, trotz aller Kritik, die vor allem von Seiten der „postmodernen Ethnologie“ seitdem am interpretativen Paradigma geübt wurde. Zwei Kritikpunkte halte ich dabei für besonders berechtigt, weshalb ich die Musikethnologie, für die ich plädiere, auch nicht einfach als „interpretative Musikethnologie“, sondern als „post-interpretative Musikethnologie“ bezeichnen möchte. Das ist zum einen die durch rhetorische Mittel und nicht durch eine Legitimation durch die Trägerinnen und Träger der jeweiligen Kultur begründete ethnografische Autorität, die (Musik-) Ethnologinnen und Ethnologen in den von ihnen verfassten (Musik-) Ethnografien für sich in Anspruch nehmen. Zum anderen ist die Annahme, dass alle Angehörigen einer Gesellschaft, unabhängig von Faktoren wie Geschlecht, Alter, sozialem Status, individueller Biografie usw. den mit Verhalten geschriebenen Text, der Kultur ist, in gleicher Weise interpretieren, völlig zurecht in Frage gestellt worden. Aber auch wenn Geertz ihn selbst wiederholt in diesem Sinne verwendet hat, ist der von ihm initiierte idealistische Kulturbegriff nicht notwendigerweise an ein „ethnos“, ein homogen gedachtes, sich auf einen gemeinsamen Ursprung berufendes menschliches Kollektiv gebunden. An den selbst gesponnenen Bedeutungsnetzen, die Geertz als Kultur definiert, kann prinzipiell jeder partizipieren, sonst wäre das ethnografische Projekt von vorneherein zum Scheitern verurteilt. Das ändert aber natürlich nichts daran, dass sich menschlichen Kollektive – ethnische Gruppen, lokale Gemeinschaften, Szenen, Subkulturen, Berufsgruppen, Neo-Tribes etc. – auf bestimmte Wissensvorräte berufen, wenn es darum geht, ihre (aus diesem Grunde zurecht als „kulturell“ bezeichnete) Identität gegenüber anderen abzugrenzen. Die Gleichsetzung von „Kultur“ mit einem als ethnische Gruppe verstandenen, statisch gedachten menschlichen Kollektiv wurde in großen Teilen der Cultural anthropology/Ethnologie längst aufgegeben, ohne dass sich das Fach deshalb hätte umbenennen müssen.

and other capabilities and habits acquired by man as a member of society.“ Zitiert nach Thomas Hylland Eriksen und Finn Sivert Nielsen, *A History of Anthropology*, London 2001, S. 23.

21 Vgl. Christopher Small, *Musicking*, Middletown 1998.

Es war vor allem die Rezeption der Foucault'schen Diskurstheorie in der US-amerikanischen Cultural anthropology in den ausgehenden 1980er und den 1990er Jahren aber auch der Einfluss der britischen Cultural Studies, deren Kulturverständnis von Anfang an ein genuin ethnologisches war, die dazu beigetragen haben, dass sich in der Ethnologie in dieser Hinsicht in den letzten zwei Jahrzehnten eine differenziertere Sichtweise und eine größere Sensibilität für die Umkämpftheit kultureller Bedeutungen und die damit verbundenen Machtfragen etablieren konnte. Diese Sensibilität wünsche ich mir auch von einer Musikethnologie, die dem interpretativen Paradigma verpflichtet ist, bei aller ethnografischen Differenziertheit aber auch den Anspruch, durch das Mittel des Vergleichs zu generelleren, eventuell sogar anthropologischen Aussagen zu gelangen, nicht per se aufgibt.

4. Ethnomusikologie – what else? Gerd Grube (Graz)

Die Musikforschung weist ein breites Spektrum von Ansätzen und Methoden auf, darunter naturwissenschaftlich-technische, sozial- und kulturwissenschaftliche, philologisch-textkritische, historische, usw. Sie hat sich dementsprechend heute in verschiedene Scientific Communities mit jeweils eigenen Diskursen aufgespalten, was sich in spezifischen Fachzeitschriften, Konferenzen etc. niederschlägt. Nach der auf Guido Adlers Einteilung in einen „historischen“ und einen „systematischen“ Zweig der Musikwissenschaft zurückgehenden Gliederung²² setzte sich bekanntlich im Verlauf des 20. Jahrhunderts allmählich eine Dreiteilung durch, die der von Adler zunächst als „Musikologie“ bezeichneten Fachrichtung ein stärkeres Gewicht gab und deren Eigenständigkeit in inhaltlicher und methodologischer Hinsicht hervorhob. Im deutschen Sprachraum firmierte sie nach dem 2. Weltkrieg entweder als „Vergleichende Musikwissenschaft“ (z. B. FU Berlin) oder „Musikethnologie“ (z. B. Universität Köln), später auch als „Ethnomusikologie“ (z. B. Universität Bamberg). Obwohl letzterer Terminus im Deutschen mitunter als eher sperriges, aus dem Englischen übernommenes Lehnwort gesehen wurde und deswegen teilweise unbeliebt war (und dies bei manchen bis heute ist), steht er andererseits für ein bewusstes Anknüpfen an die internationale Fach-Community, die seit den 1950er Jahren maßgeblich durch die Entwicklung in den USA geprägt worden ist.

Diese klassische Dreiteilung hat sich allerdings als inhaltlich nicht tragfähig erwiesen. Die sog. Historische Musikwissenschaft befasst sich bekanntlich keineswegs mit jeglicher Art von Musikgeschichte, sondern ausschließlich mit der europäischen Kunstmusik. Darüber hinaus befasst sie sich zumindest teilweise auch mit lebenden Menschen²³ und arbeitet insofern nicht ausschließlich historisch. Die Systematische Musikwissenschaft umfasst vollkommen disparate Ansätze und Methoden von der Philosophie über die Sozialwissenschaften bis zu technischer Akustik, so dass die Bezeichnung „systematisch“ eher wie ein Sammelbegriff wirkt, unter dem alle Arten von Musikforschung zusammengefasst werden, die nicht in eine der beiden anderen Kategorien („historisch“ oder „vergleichend“ bzw. „ethnologisch“) passen. Immerhin bleibt innerhalb dieses Modells ein klar abgrenzbarer Platz für

22 Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziel Musikwissenschaft“, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1885), S. 5–20.

23 Gilbert Chase, „A Dialectical Approach to Music History“, in: *Ethnomusicology*, 2/1 (1958), S. 1–9, hier S. 1.

den dritten Bereich, die Vergleichende Musikwissenschaft/Musikethnologie/Ethnomusikologie²⁴ (im Folgenden nur noch: Ethnomusikologie).

Generell ist in den letzten Jahren eine zunehmende Ausdifferenzierung der Musikforschung zu konstatieren. Neue Spezialgebiete wie die Jazzforschung, die Populärmusikforschung, „Sound and Music Computing“ u. a. haben sich mittlerweile zu eigenen Fachrichtungen entwickelt. Dabei ist zu bemerken, dass häufig die Berücksichtigung von Entwicklungen in anderen Disziplinen wie z. B. der Kulturanthropologie, den Cultural Studies, der Philosophie, der Informatik etc. jeweils für bestimmte Bereiche der Musikforschung wichtiger sein kann als Diskussionen in anderen Bereichen der Musikforschung selbst. Die Populärmusikforschung beispielsweise versteht sich nicht ausschließlich als Musikforschung.²⁵ Sowohl für die „New Musicology“ als auch für die Ethnomusikologie waren und sind sowohl die Cultural Studies als auch die Kulturanthropologie maßgeblich prägend. Die Beispiele ließen sich fortsetzen.

Die Ethnomusikologie definiert sich heute primär über Methoden, nicht über einen bestimmten Gegenstand,²⁶ wie dies z. B. die Populärmusikforschung oder die Jazzforschung tun. Auch die sog. Historische Musikwissenschaft ist bekanntlich – anders als es die Bezeichnung erwarten lässt (s. o.) – primär über den Gegenstand, die europäische Kunstmusik, bestimmt. Für Fachgebiete wie Musikästhetik, Musiktheorie, Musikpsychologie und Musiksoziologie gilt dies auf Grund ihrer kulturellen Bindung an den Gegenstand „westliche Musik“ ebenfalls. Die sog. Interkulturelle Musikpsychologie steckt noch in den Kinderschuhen. Die Ethnomusikologie hat dagegen als Alleinstellungsmerkmale, dass sie als einzige Richtung der Musikforschung vorrangig (wenn auch nicht ausschließlich) ethnografisch (Feldforschung, teilnehmende Beobachtung) und mit einer grundsätzlich interkulturellen Perspektive arbeitet.²⁷ Natürlich gibt es immer wieder gegenseitige Anregungen. Die im Rahmen des CHARM-Projekts betriebene Interpretationsforschung auf der Basis computergestützter Analysen von Tonaufzeichnungen der Aufführungen von Orchesterwerken aus der europäischen Kunstmusiktradition²⁸ zeigt zwar in ihrer Fokussierung auf die tatsächliche Aufführung der Musik über die Analyse von Partituren hinaus deutliche Parallelen zu ethnomusikologischen Ansätzen. Aus solchen Beispielen eine generelle Konvergenz der verschiedenen Bereiche der Musikforschung abzuleiten, ginge aber zu weit.

Henry Stobart²⁹ hat das Bild einer Wissenschaftslandschaft entworfen, das er als Gegenmodell zu Nettls Gliederung in bestimmte Richtungen oder Gebiete der Musikforschung sieht, denen die einzelnen Forscherinnen und Forscher jeweils zuzurechnen seien. Demnach wäre nicht so sehr deren Zugehörigkeit zu einem bestimmten Zweig hervorzuheben, sondern die Tatsache, dass sie sich in immer wieder anderen Konstellationen treffen und dabei unterschiedliche und wechselnde Perspektiven auf den Gegenstand Musik einnehmen. Je nach Forschungsfrage trifft man sich also an bestimmten Punkten, die Unterscheidung in

24 Andere Bezeichnungen wie z. B. „Musikalische Volks- und Völkerkunde“ (vgl. das gleichnamige Jahrbuch) haben sich nie durchsetzen können.

25 So heißt es beispielsweise auf der Website der United States Branch of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM-US): „For a professional organization, we are unique for our interdisciplinary scope—spanning fields such as musicology, sociology, cultural anthropology, literary studies, cultural studies, American studies, and so on.“ <<http://iaspm-us.net/about-iaspm-us>>, 6.1.2014.

26 Henry Stobart, „Introduction“, in: *The New (Ethno)musicologies*, hrsg. von Henry Stobart, Lanham u. a., 2008, S. 1–20, hier S. 3.

27 Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Chicago 2005, S. 9 f.

28 Daniel Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London 2009.

29 Vgl. Stobart, „Introduction“, S. 19 f.

verschiedene „Spezies“ bleibt aber bestehen: Damit dürfte Stobart eine realistische Einschätzung des gegenwärtigen Zustands der Musikforschung liefern, denn einerseits würde der Anspruch, eine universelle Musikforschung, die alle Aspekte abdeckt, allein bewerkstelligen zu können, wohl jede Forscherin und jeden Forscher individuell überfordern. Dafür ist Teamarbeit von Spezialistinnen und Spezialisten die praktikablere Lösung. Andererseits verweist Stobarts Modell zu Recht auf die Tatsache, dass sich verschiedene Disziplinen – und hier müsste man über die Teilbereiche der Musikforschung hinausgehen – gegenseitig in vielfältiger Weise gegenseitig befruchten können, ohne dadurch aber ihre Identität zu verlieren.

Unter diesen Umständen erscheint es mir vor allem unter wissenschaftspolitischen Gesichtspunkten umso wichtiger, eine nach außen erkennbare Identität als Forschungsrichtung und Fach zu haben. Henry Stobart hat bei der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung in Göttingen (2012) in Anbetracht der „Größe“ unseres Faches im deutschsprachigen Raum zu Recht davor gewarnt, durch unterschiedliche Bezeichnungen Verwirrung zu stiften. Dies gilt nicht zuletzt für Begutachtungsverfahren (Berufungen, Drittmittelprojekte). Eine Vielzahl verschiedener Bezeichnungen wie „Kulturelle Musikwissenschaft“, „Kulturelle Anthropologie der Musik“, „Transcultural Music Studies“, „Musikethnologie“, „Ethnomusikologie“ und „Vergleichende Musikwissenschaft“ kann insbesondere Fachfremden, die in solchen Verfahren in der Regel z. B. bei der Auswahl von Gutachterinnen/Gutachtern eine wichtige Rolle spielen, eben diese Wahl durchaus erschweren, so dass letztlich nicht die wirklich kompetentesten zum Zuge kommen – es sei denn, diese unterschiedlichen Bezeichnungen würden tatsächlich verschiedene Fachgebiete implizieren.

Für die frühere Wiener Schule der sog. vergleichend-systematischen Musikwissenschaft³⁰ ließ sich eine eigene Ausrichtung, die sich von einer ethnomusikologischen unterscheidet, zweifellos konstatieren. Wie steht es aber mit den oben genannten Bezeichnungen? Stehen sie für unterschiedliche Ansätze oder lassen sie sich anderweitig erklären? Bei der Berner „Kulturellen Anthropologie der Musik“ scheint letzteres tatsächlich der Fall zu sein,³¹ man wollte aus lokalen Gründen etablierte Bezeichnungen wie „Musikethnologie“ oder „Ethnomusikologie“ vermeiden. Ist damit aber auch eine inhaltliche Differenz verbunden? Zumindest wird es von außen manchmal so wahrgenommen. Wenn z. B. ein Musikhistoriker die Bezeichnung dieser Professur so deutet, dass sie offenbar über das Fachgebiet der Ethnomusikologie hinausgehe, obwohl sie eigentlich nur die Übersetzung des Titels eines ethnomusikologischen Standardwerks darstellt³² wird deutlich, dass man bei der Wahl und insbesondere der Kreation neuer Namen solche Folgen mit bedenken muss. Dies gilt auch für die „Transcultural Music Studies“: Hat man hier den Versuch unternommen, die im Englischen heute überwiegend nur noch als historischen Begriff betrachtete „comparative musicology“ in modernisierter Form neu ins Spiel zu bringen? Selbstverständlich ist Ethnomusikologie nach heutigem Verständnis immer auch mit „transkulturellen“ Fragen befasst. Selbst da, wo sie emische Konzepte zu rekonstruieren versucht, kommt allein schon durch das Anliegen, solche Forschungsergebnisse kommunizieren zu wollen, eine kulturübergreifende Perspektive immer zum Tragen.

„Kulturelle Musikwissenschaft“ ist eine u. a. an der Universität Göttingen gewählte Be-

30 Franz Fördermayr, „Zum Konzept einer vergleichend-systematischen Musikwissenschaft“, in: *Musikethnologisches Kolloquium zum 70. Geburtstag von Walter Wünsch*, hrsg. von Alois Mauerhofer 1978, S. 25–39.

31 Persönliche Mitteilung Britta Sweers, 21.11.2013.

32 Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston/Illinois 1964.

zeichnung, die dort allerdings teilweise parallel mit „Musikethnologie“ erscheint. In den auf der Website zu findenden Erläuterungen wird jedoch nicht vollends deutlich, wie eine solche Musikwissenschaft sich von anderer Musikforschung unterscheiden soll. Vieles liest sich dort wie eine Beschreibung typisch ethnomusikologischer Anliegen („alle Musiken der Welt“; „nicht durch ihren Gegenstand definiert“), andererseits sei sie keine „Methodologie, – ein Begriff, mit dem Musikethnologen ihre Disziplin nach wie vor gern umschreiben. Methodologische Reflexion ist ein Herzstück der Kulturellen Musikwissenschaft, doch ist dies ein kontinuierlicher und dynamischer Prozess, kein unveränderlicher Parameter.“ Was bedeutet das für eine Abgrenzung zwischen „Musikethnologie“ im Göttinger Verständnis und einer neuen „Kulturellen Musikwissenschaft“? Zu Recht wird im Übrigen auf der dortigen Website die Frage aufgeworfen: „Ist denn nicht jede Musikwissenschaft notwendig ‚kulturell‘?“ Die Antwort kann wohl nur „ja“ lauten, was die Wahl der neuen Bezeichnung nicht gerade überzeugender macht.³³

„Vergleichende Musikwissenschaft“ war die lange Zeit an der FU Berlin gebräuchliche Bezeichnung, wo diese Fachrichtung inzwischen allerdings nicht mehr existiert. Gegenwärtig wird sie vor allem noch an der Universität Wien verwendet, wo sie parallel mit „Ethnomusikologie“ erscheint. Da man das Stadium des „naiven Vergleichens“³⁴ mittlerweile überwunden hat, kann man heute dem Vergleichen den ihm angemessenen Platz in der Ethnomusikologie einräumen.³⁵ Ob deswegen jedoch „Vergleichende Musikwissenschaft“ an die Stelle von „Ethnomusikologie“ treten sollte, erscheint mir fraglich (siehe unten).

Im Deutschen lässt sich eine inhaltliche Unterscheidung zwischen Ethnomusikologie und Musikethnologie nicht halten. Bei diesen Komposita könnte man zwar erwarten, dass ersteres eine mehr musikologisch (Ethnomusikologie als Teilgebiet der Musikologie bzw. Musikwissenschaft) und letzteres eine eher ethnografisch-kontextuell orientierte Forschung (Musikethnologie als Teilgebiet der Ethnologie bzw. Kulturanthropologie) bezeichnet. Simha Arom hat darauf durchaus überzeugend hingewiesen,³⁶ eine solche Differenzierung hat sich im deutschsprachigen Raum aber nicht durchgesetzt, sondern beide werden eher als Synonyma gebraucht.

International und hier insbesondere im Englischen als der heute wichtigsten Wissenschaftssprache ist „ethnomusicology“ die seit den 1950er Jahren gängige Bezeichnung. Trotz immer wieder geäußerten Unbehagens über das Präfix „ethno-“ wird dieses heute in der Regel als Verweis auf die für dieses Fachgebiet so typischen ethnografischen Methoden verstanden, nicht etwa als eine pejorative „Ethnisierung“ nicht-westlicher Musiken. So charakterisiert die Society for Ethnomusicology auf ihrer Website das Fach folgendermaßen: „1) Taking a global approach to music (regardless of area of origin, style, or genre). 2) Understanding music as social practice (viewing music as a human activity that is shaped by its cultural context). 3) Engaging in ethnographic fieldwork (participating in and observing the

33 <<http://www.uni-goettingen.de/de/wir-%C3%BCber-uns/355775.html>>, 6.1.2014.

34 Arthur Simon, „Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie“, in: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 9, (1978), S. 8–52, hier S. 12.

35 Vgl. u. a. Jonathan P. J. Stock, „New Directions in Ethnomusicology: Seven Themes toward Disciplinary Renewal“, in: *The New (Ethno)musicologies*, hrsg. von Henry Stobart, Lanham u. a., 2008, S. 188–215, hier S. 204 f.

36 Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*, Cambridge 1991, hier S. 655.

music being studied, frequently gaining facility in another music tradition as a performer or theorist), and historical research.”³⁷

Fazit: Es geht nicht darum, die diskutierten Begriffe als „falsch“ zurückzuweisen. Schon rein pragmatisch dürfte eine Änderung bestehender Namen auch administrativ nicht ganz einfach und jedenfalls nicht kurzfristig zu bewerkstelligen sein. International ist aber „Ethnomusikologie“ heute eine eindeutige, gut eingeführte „Marke“. Aus diesem Grund haben wir das entsprechende Institut an der Grazer Kunstuniversität auch von „Musikethnologie“ in „Ethnomusikologie“ umbenannt, um uns bewusst in diesen Kontext zu stellen. Bei allen Argumenten für eine Änderung dieser Bezeichnung sollte eine solche Diskussion innerhalb der internationalen Fachverbände geführt werden. Ein neuer Name müsste sich auf breite internationale Zustimmung stützen. Alternative Bezeichnungen hätten meiner Meinung nach nur dann eine Berechtigung, wenn man sich klar von der international durch Fachverbände und Zeitschriften etablierten „ethnomusicology“ abgrenzen will. Auch wenn sich vorhandene Bezeichnungen vielleicht nicht ohne Weiteres ändern lassen, sollte zumindest jeweils an prominenter Stelle das Label „Ethnomusikologie“ (zusätzlich) erscheinen, um den Zusammenhang mit der internationalen ethnomusikologischen Scientific Community deutlich zu machen.

5. Kulturelle Anthropologie der Musik

Britta Sweers (Bern)

Seit Herbstsemester 2009 wird am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bern der Schwerpunkt „Kulturelle Anthropologie der Musik“ angeboten – eine Fachbezeichnung, die bis zu jenem Zeitpunkt kaum verwendet und auch fünf Jahre später außerhalb des Berner Kontextes eher selten gebraucht wurde. Wie im Folgenden deutlich werden soll, wurde die ursprüngliche Begriffskonzeption durch einen Komplex aus fachlichen, inner- und außeruniversitären Diskursen geprägt und hat nachfolgend einen auch von pragmatischen Beweggründen geprägten Anpassungsprozess durchlaufen.

Zur Begriffsprägung: „Kulturelle Anthropologie der Musik“ war ursprünglich weniger Ausdruck eines breiteren Fachdiskurses, sondern wurde zunächst für die Stellenausschreibung der entsprechenden Professur von der Strukturkommission der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern konzipiert. Wie fakultätsinterne Gespräche und Unterlagen verdeutlichen,³⁸ sollte der für Bern neue Schwerpunkt von Anfang an durch die Auseinandersetzung mit kulturübergreifenden Fragestellungen sowie die Einbindung popularmusikalischer Genres über den als zu eng empfundenen Fokus auf nicht-westliche

³⁷ <<http://www.ethnomusicology.org/?page=WhatisEthnomusicol>>, 6.1.2014.

³⁸ Im Rahmen der Recherche zur Begriffskonzeption wurden zwischen 2009 und 2013 diverse informelle Gespräche mit verschiedenen Fakultäts- und Institutsvertreterinnen und -vertretern geführt, darüber hinaus mit Vertreterinnen und Vertretern verschiedener musikwissenschaftlicher Institute sowie der Schweizer musikethnologischen ICTM-Organisation CH-EM. Die Unterlagen der Strukturkommission der Philosophisch-historischen Fakultät zur Einrichtung des *Centers for Cultural Studies* und den damit verbundenen Professuren sind im Direktorium des CCS archiviert, aber nicht öffentlich publizierbar. Erste Versionen der hier ausgeführten Überlegungen wurden veröffentlicht unter Britta Sweers, „Der musikmachende Mensch als Forschungsobjekt“, in: *Schweizerische Musikzeitung*, Dezember 2010, S.12f. sowie Sarah Ross/Britta Sweers, „A Blank Field of Musical Traditions? (Re-)Constructing Ethnomusicology in Contemporary Switzerland“, in: *Musical Traditions: Discovery, Inquiry, Interpretation, and Application*, hrsg. von Pál Richter, Budapest 2012, S. 116–134.

oder volksmusikalische Kulturen hinausgehen. Dies ist – als öffentlich zugänglichem Dokument – auch im Ausschreibungstext reflektiert. Diesem zufolge „wird erwartet, dass sie/er Fragen nach dem Umgang mit Musik in verschiedenen Kulturen, unabhängig vom Grad der Schriftlichkeit und den jeweiligen rituellen Kontexten möglichst breit vertritt [...]. Erwartet wird ein für alle Berner Kulturwissenschaften, insbesondere auch für die historisch orientierten Disziplinen anschlussfähiges Forschungsprofil [...]“. ³⁹

Mit dieser übergreifenden Perspektive äußerte der Ausschreibungstext nicht nur den Bedarf nach einer innerdisziplinären Verbindung (zur Historischer Musikwissenschaft), sondern auch nach interdisziplinären Anknüpfungspunkten – auch an breitere universitäre Forschungsstrukturen.

Synchron betrachtet bewegt sich der Ausdruck „Kulturelle Anthropologie der Musik“ zunächst in einem ethnologisch geprägten Begriffsfeld. Hinsichtlich einer genaueren begrifflichen Positionierung ist dabei das ethnologische Institut der Universität Bern ein erster lokaler konzeptioneller Anknüpfungspunkt. Dieses hatte sich, wie auch andere deutschsprachige Institute (u. a. an der Universität Wien), in „Institut für Sozialanthropologie“ umbenannt – dies jedoch weniger aufgrund einer tatsächlichen Anlehnung an die britische Social Anthropology oder eines historischen Rückgriffs auf die deutsche Sozialanthropologie, die nach ihren Anfängen in den 1880er Jahren in Verbindung mit der physischen Anthropologie und dem Fokus auf Vererbungslehre stark im Dritten Reich instrumentalisiert wurde. ⁴⁰ Vielmehr erschien der Begriff aus moderner Perspektive im Vergleich zu Ausdrücken wie „Völkerkunde“ wertungsfreier und signalisierte zugleich eine breitere Methodologie, verbunden mit einem stärkeren Fokus auf Transnationalisierungs- und Globalisierungsprozesse, was auch in Bern zu zentralen Forschungsschwerpunkten gehört. ⁴¹

Da die „Kulturelle Anthropologie der Musik“ in Verbindung mit dem gleichfalls neu eingerichteten interdisziplinären Center for Cultural Studies der Philosophisch-historischen Fakultät eingerichtet worden war, wirkte auch aus dieser Perspektive der Ausdruck passender und offener als etwa „Ethnomusikologie“. Neben dieser Signalwirkung für eine Verbindung zu den übergreifenden Fragen der Cultural Studies ist der Ausdruck jedoch auch mit dem gleichfalls komplexen ethnologischen begrifflichen Bezugsfeld der „Kulturanthropologie“ verflochten. Verstanden als eine empirische, gegenwartsbezogene Wissenschaft, welche den Menschen im Verhältnis zu seiner Kultur untersucht, ⁴² wird „Kulturanthropologie“ im deutschsprachigen Raum einerseits häufig als Synonym für eine modern ausgerichtete Volkskunde, andererseits aber auch als Übersetzung der US-amerikanischen Cultural Anthropology verwendet, die sich ab den 1930er Jahren unter Einfluss von Franz Boas (1858-1942) entwickelte. Auf dieser Ebene signalisiert der Begriff daher auch eine Referenz an Alan P. Merriams *Anthropology of Music*. ⁴³ Deutlich werden hier somit zwei Bezugsebenen:

39 Universität Bern, Stelleninserat „Kulturelle Anthropologie der Musik“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 14./15. Juni 2008.

40 Uwe Hossfeld, *Geschichte der biologischen Anthropologie in Deutschland: Von den Anfängen bis in die Nachkriegszeit*, Stuttgart 2005.

41 Webseite des Instituts für Sozialanthropologie Bern, <http://www.anthro.unibe.ch/content/index_ger.html> sowie des Instituts für Sozialanthropologie Wien, „Zur Geschichte des Instituts“, <<http://ksa.univie.ac.at/institut/geschichte/>>, 12.2.2014.

42 Michel Panoff/Michel Perrin, *Taschenwörterbuch der Ethnologie: Begriffe und Definitionen zur Einführung*, Berlin ³2000, S. 142 f.

43 Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston/Illinois 1964.

einerseits an teilweise historisch widersprüchliche Begriffsfelder, andererseits wird dadurch aber auch die Auseinandersetzung mit übergreifenden Fragestellungen betont.

Darüber hinaus gab es weitere innerfachlich Gründe für die entsprechende Begriffswahl. Wie Anselm Gerhard, Direktor des Berner Musikwissenschaftlichen Instituts, 2011⁴⁴ rückblickend ausführte, hatte er als Historischer Musikwissenschaftler nach einem neutraleren, außerhalb der etablierten Fachtraditionen stehenden Ausdruck gesucht: Für ihn sollte der neue Schwerpunkt weder zu sehr auf lokale volksmusikalische Forschung, noch zu sehr auf das nicht-westliche „Andere“ fokussiert sein – womit die Ethnomusikologie aus außenstehender bzw. auch musikhistorischer Perspektive oftmals ausschließlich assoziiert wird. Vielmehr hatte Gerhard nach einem Begriff gesucht, der eine Offenheit gegenüber allen Traditionen, einschließlich westlicher Kunstmusik andeutete.

Diese Betonung der ursprünglichen Konzeption der Vergleichenden Musikwissenschaft und der Ethnomusikologie Merriams und John Blackings⁴⁵ muss jedoch auch als Abgrenzung von der teilweise extrem konfliktbelasteten Geschichte der Schweizer Musikwissenschaft verstanden werden, in welcher Musikethnologie [sic] mit dem Fokus auf das Andere konnotiert war. Zwar wurde Vergleichende Musikwissenschaft und später Musikethnologie u. a. an der Universität Basel angeboten, den zentralen, auch diskursiven Schwerpunkt bildete jedoch Zürich, wo von 1972–2002 zunächst am Ethnologischen Seminar und dann am Musikwissenschaftlichen Institut Musikethnologie angeboten wurde. Das Zürcher Institut war stark durch seinen Fokus auf Afrika, Schweiz und Latein-Amerika geprägt, obwohl offenkundig auch popularmusikalische Themen gestreift wurden.⁴⁶ Wie sich in diversen Gesprächen immer wieder gezeigt hat, gehört die Abwicklung der Zürcher Musikethnologie zu den traumatischen fachlichen Erinnerungspunkten innerhalb der Historischen Musikwissenschaft und Musikethnologie und ist von beiden Seiten derart konfliktbeladen, dass mit dem Ausdruck „Kulturelle Anthropologie der Musik“ somit auch ein offenerer Neuanfang signalisiert werden sollte.

Zum Berner Selbstverständnis der Kulturellen Anthropologie der Musik: Angesichts der widersprüchlichen begrifflichen Referenzfelder bleibt die Frage, ob der Ausdruck nach meinem Stellenantritt nicht doch in die international etablierte Bezeichnung „Ethnomusikologie“ hätte umgewandelt werden sollen, da dies möglicherweise eine bessere Anknüpfung signalisiert hätte (vgl. den Beitrag von Oliver Seibt). Die Entscheidung für die Beibehaltung des Begriffs hatte zunächst pragmatisch-infrastrukturelle Gründe, die im Aufbauprozess auch von der Frage nach den zentralen Komponenten einer Fachdisziplin geprägt wurden: Auf einer übergreifenden Ebene umfasst dies u. a. eine (bewusst reflektierte) akademische Geschichte, zentrale (oder allgemein akzeptierte) lokale und internationale Diskurse, ein spezifischer Methodenkorpus, erkennbare Forschungsfelder und Fachliteratur, Unterrichtskurrikula und -orte, aber auch Zeitschriften oder Fachorganisationen. Auf lokal-physischer Ebene gehören dazu aber auch u. a. ein Archivsegment, eine Bibliothek und eine entsprechende ausgestattete Infrastruktur.⁴⁷

Die Kulturelle Anthropologie der Musik wurde an einem musikwissenschaftlichen Institut eingerichtet, das sich durch seinen Opernforschungsschwerpunkt auszeichnet. Das Berner Institut schien somit im Hinblick auf die lokale Fachtradition ein eher wenig beschrie-

44 Persönliches Gespräch.

45 John Blacking, *How Musical is Man?*, Seattle 1973.

46 Vgl. Ross/Sweers, „A Blank Field of Musical Traditions?“

47 Vgl. zur Diskussion des Begriffs „Fachkultur und zum breiteren Schweizer Kontext“ Ross/Sweers, „A Blank Field of Musical Traditions?“

benes Blatt darzustellen: Trotz einiger Bücheranschaffungen fehlte nicht nur die gesamte Infrastruktur, sondern auch ein Äquivalent zu einer Archivbasis wie die Phonogrammarchive in Berlin oder Wien, die als wichtige Basis für die Etablierung eines ethnomusikologischen Schwerpunktes verstanden werden können.

Eine erste Inventarisierung der vorhandenen Materialien in Bibliothek und Schallarchiv verwies jedoch auf eine historische Verflechtung mit systematischer und auch vergleichender musikwissenschaftlicher bzw. ethnomusikologischer Forschung: Das Institut wurde 1912 mit Ernst Kurth (1866–1946) als erstem regulärem Professor gegründet. Kurth war sehr stark an musikpsychologischen Themen interessiert gewesen, was sich besonders in seiner *Musikpsychologie* (1931) zeigt. Kurth begann offenkundig auch gegen 1937, das Schallarchiv des Instituts aufzubauen und scheint diverse Schellackplatten-Schausammlungen von Curt Sachs und Ernst Moritz von Hornbostel angeschafft zu haben. Im Gegensatz dazu hat das Wirken des ungarischen Komponisten und Béla Bartók-Studenten Sándor Veress (1907–1992), der 1968–1977 als Professor für Musik des 20. Jahrhunderts und Ethnomusikologie wirkte, in diesem Bereich hier wenig materielle Spuren hinterlassen. Angesichts dieser Situation und der 35jährigen zeitlichen Lücke zu Veress' Aktivitäten kann daher von der lokalen Implementierung einer neuen Fachtradition gesprochen werden. Der Ausdruck „Kulturelle Anthropologie der Musik“ schien dies daher besser zu reflektieren als andere, bereits stärker historisch konnotierte Bezeichnungen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich das nach der Stellenbesetzung realisierte Konzept der Kulturellen Anthropologie der Musik wie folgt umreißen: Zunächst betont der Ausdruck sehr deutlich ein fachlich-thematisches Selbstverständnis, das den Musik machenden Menschen in den Mittelpunkt stellt, unabhängig vom musikalischen Genre, Stil oder Kontext – d. h. weniger primär geografisch bzw. ergänzend oder ausgrenzend zu den musikwissenschaftlichen Nachbardisziplinen. Dieses breite Selbstverständnis ist zentral für die Verortung der Disziplin, die durch eine schmale Personaldecke vertreten wird, an welche aber auch hohe inner- und interdisziplinäre Anforderungen gestellt werden, verbunden mit einem hohen Bedarf an Themenfeldern außerhalb des traditionellen Fächerkanons wie etwa Populärmusik oder Psychoakustik.⁴⁸

Darüber hinaus reflektiert der Begriff eine moderne thematische Ausrichtung, die – nicht zuletzt aufgrund des nicht vorhandenen Archiv-Clusters (weder zu lokalen Schweizer Volksmusiktraditionen noch zu anderen geographischen Bereichen) – naheliegender erschien. Forschungsausrichtung und Lehrangebot sind u. a. auf folgende Schwerpunkte ausgerichtet:

- Revival und Transformation traditioneller Musikkulturen im globalen Kontext; einschließlich der Auseinandersetzung der sogenannten Weltmusik-Sphäre.
- Musik im urbanen Raum – nicht nur im Hinblick auf die Fokussierung auf einzelne und Verortung von einzelnen Musikkulturen, sondern auch hinsichtlich der Frage nach der begrifflichen Konzeption, da gerade in der Schweiz viele urbane Traditionen (etwa Heavy Metal) im ländlichen Raum wie dem Emmental verortet sind.
- Musikkulturen im Spannungsfeld von Migration und Nationalismus; d.h. Bereiche, die

48 In Bern wird die Kulturelle Anthropologie der Musik derzeit (2014) durch eine vollzeitliche Professur, eine $\frac{3}{4}$ -Assistenzstelle (mit ein bis zwei Lehrveranstaltungen pro Semester) sowie ein bis zwei gelegentlich zusätzlich genehmigten Lehraufträgen vertreten. Der Schwerpunkt ist zusammen mit der Historischen Musikwissenschaft im allgemeinen musikwissenschaftlichen BA-Curriculum integriert und kann auf Master-Ebene durch entsprechende Fächerwahl konzentrierter studiert werden. Zugleich bildet er auch den Kern des World Arts-Masterstudiengangs, der in Kombination mit Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft oder Sozialanthropologie studiert werden kann.

zu einer veränderten perspektivischen Wahrnehmung und Hinterfragung etablierter Forschungsansätze (auch etwa zu lokaler Volksmusikforschung) geführt haben.

- Soundscape-Forschung, die sich mit den unterschiedlichen Formen sowie Interaktionen menschlicher und natürlicher Klanglandschaften auseinandersetzt. Ein spezieller Fokus liegt dabei in Bern auf der Verbindung von Mensch, Natur und Musik.
- Applied Ethnomusicology als anwendungsorientierte Forschung und auch Umsetzung in unterschiedlichen öffentlichen, pädagogischen und sozialen Kontexten.
- Übergreifende, teilweise von den Cultural Studies geprägte Fragen wie Musik und Identität, Performanz (Aufführungsprozesse und Rituale), die Rolle der digitalen Medien, aber auch Gender-Fragen. Gerade dieser Bereich ist der wichtigste Anknüpfungspunkt für das stark literaturwissenschaftlich-theoretisch ausgerichtete Center for Cultural Studies. Diese Anbindung zeigt sich u. a. in den beiden – auch vom musikwissenschaftlichen Institut ausgerichteten – Kernkursen des World Arts-Studiengangs: Durch die regelmäßig angebotenen Einführungen in die zentralen Forschungsfragen der World Arts sowie in Kultur- und Medientheorie können die Studierenden beider musikwissenschaftlichen Ausrichtungen auch ein auf sie zugeschnittenes Fundament in den Cultural Studies aufbauen.

Trotz seiner spezifischen inhaltlichen Ausrichtung definiert sich die Kulturelle Anthropologie der Musik jedoch vor allem über folgende perspektivische und methodische fachbestimmende Faktoren:

- Spezifische (übergreifende) Fragestellungen, wie sie etwa von Anthony Seeger oder Bruno Nettl formuliert wurden (u. a. Weshalb haben unterschiedliche Kulturen verschieden klingende Musik oder unterschiedliche Musikpraktiken? Warum entstehen Veränderungsprozesse? Was passiert, wenn Menschen Musik machen?).⁴⁹
- Eine bestimmte dominierende Form der Datengenerierung und damit ein spezifischer Quellenbegriff: Die zentralen Daten werden schwerpunktmäßig über einen qualitativen Forschungsansatz bzw. praktischer anthropologischer Feldforschung (in unterschiedlichster Form) generiert, verbunden mit der kritischen Selbsthinterfragung der eigenen Position. Dies schließt die Arbeiten mit historischen Materialien nicht aus, jedoch ist hier die Hinterfragung, diskursanalytische Untersuchung und Kontextualisierung der Quellen bzw. -autoren eine zentrale analytische Komponente.
- Eine bestimmte Art der Theoriegenerierung, die in Bern an die Grounded Theory-Methode angelehnt ist, die in den 1960er Jahren von den Soziologen Barney G. Glaser und Anselm L. Strauss entwickelt wurde.⁵⁰ Mit Blick auf das Datenmaterial ist hier ein beweglicher Ansatz zentral, in welchem Datensammlung und theoretisches Rahmenwerk mehrfach überprüft und angepasst werden. Es wird somit weniger von einer fixen, zu überprüfenden Theorie oder Hypothese ausgegangen, sondern die Theorie wird aus der Feldforschung – über Analysemethoden wie der Codierung – hergeleitet und in Abstimmung mit vorhandenen Modellen mehrfach abgeglichen. Dies bedeutet, dass die

49 Anthony Seeger, „Ethnography of Music“, in: *Ethnomusicology. An Introduction*, hrsg. von Helen Myers, New York/London 1992, S. 88–109. Bruno Nettl, *Nettl's Elephant. On the History of Ethnomusicology*, Urbana 2010. S. 104 f.

50 Vgl. u. a. Barney G. Glaser und Anselm L. Strauss, *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*, Chicago 1967, sowie Kathy Charmaz, „Grounded Theory“, in: *Contemporary Field Research: Perspectives and Formulations*, hrsg. von Robert M. Emerson, Long Grove 2001, S. 335–352.

in Bern unterrichtete Kulturelle Anthropologie der Musik zwar mit Konzepten der Cultural Theory arbeitet; zentral bleibt jedoch das empirisch gewonnene Datenmaterial, für dessen Analyse und Erklärung entsprechende Modelle herangezogen und überprüft werden, nicht umgekehrt. An dieser Stelle weicht die Kulturelle Anthropologie der Musik deutlich von der derzeit eher theoriefokussierten und weniger empirisch ausgerichteten Konzeption der Cultural Studies ab, die im interdisziplinären Kontext sehr stark von den Literaturwissenschaften dominiert werden.

- Die Auseinandersetzung mit dem Klang- und Performanzmaterial selbst: Wir sind hier zwar sehr offen, in welcher Form dies erfolgt (sei es durch Feldaufnahmen, nachfolgende Transkription und Analyse, einer eher beschreibenden Darstellung oder auch spektralanalytische Untersuchungen), sehen dies aber als eine zentrale fachbestimmende Komponente an – gerade auch im interdisziplinären Kontext der Cultural Studies (s.u.).
- Obwohl Praxiserfahrung als weitere wichtige Basis angesehen wird, kann dies derzeit im Kontext der Universität Bern – die im Gegensatz zu anderen Institutionen keine Tradition im praktischen Ensemblespiel aufweisen kann – nur im begrenzten Umfang erfolgen. Als Kompromisslösung werden jedoch regelmäßig praktische Seminare und Workshops angeboten.

Mit Blick auf den spezifischen Berner Kontext scheint das Konzept der Kulturellen Anthropologie der Musik daher wesentlich besser als andere Begrifflichkeiten zu passen. Für andere Institutionen mögen aus dieser Perspektive jedoch, abhängig von Vorgeschichte, Infrastruktur und breitere akademische Vernetzung, eventuell andere begriffliche Konzepte sinnvoller sein.

Die Kulturelle Anthropologie der Musik ist in Bern in eine breitere musikwissenschaftliche Ausbildung integriert; die Zusammenarbeit mit der Historischen Musikwissenschaft erfolgt jedoch weniger durch eine Verwischung der Bereiche, sondern über die bewusste Betonung der unterschiedlichen Methodenkompetenzen und Quellenbegriffe. Trotz der übergreifenden Basis-Ausbildung zeigt sich doch, dass die unterschiedlichen Forschungsmethoden ihre Stärken erst durch eine fokussierte – und damit langfristige – Vertiefung entfalten. Die innerfachliche Zusammenarbeit ist somit eher eine Auseinandersetzung über gemeinsame Themenfelder, bei der die unterschiedlichen Stärken beider Spezialisierungen in ein dialogisch-kritisches Wechselspiel gebracht werden. Ausdruck dieser Suche nach gleichberechtigten Kommunikationsräumen sind etwa gemeinsame Lehrveranstaltungen, in deren Mittelpunkt die Reflexion der unterschiedlichen Standpunkte, gegenseitiger Ergänzungen und möglicher Zusammenarbeit stand.⁵¹ Gerade im Dialog hat sich hier gezeigt, dass es hier über Jahrzehnte unterschiedlich gewachsene und vernetzte Fachtraditionen gibt, die teilweise sehr eigene Diskurse und Austauschformen entwickelt haben. Auch deshalb erscheinen die unterschiedlichen Fach- und Schwerpunktbezeichnungen sinnvoll.

Die Kulturelle Anthropologie der Musik ist aufgrund der engen Anbindung an das

51 Beispiele sind hier etwa gemeinsame Seminare mit der Musikhistorikerin Cristina Urchueguía Fragen zum Umgang mit Quellen (Herbstsemester 2010), zu den unterschiedlichen Perspektiven auf die Musik Lateinamerikas im 16./17. Jh. (Frühjahrssemester 2011) oder zur Klangarchäologie (Frühjahrssemester 2012), wo der Frage nachgegangen wurde, ob und wie der Klang vergangener Musikepochen – und selbst des frühen 20. Jahrhunderts – rekonstruiert werden kann. Siehe auch Britta Sweers, „Musikwissenschaftliche Grenzgänge zwischen Inner- und Interdisziplinarität – Gedanken zur Integration neuer Schwerpunkte“, in: *„Hebt man den Blick, so sieht man keine Grenzen“: Grenzüberschreitung als Paradigma in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. von Oliver Krämer und Martin Schröder, Essen 2013, S. 287–296.

Center for Cultural Studies zugleich stark in interdisziplinäre Arbeitskontexte eingebunden, welche die Besonderheiten, aber auch mögliche Probleme der Disziplin von einer Außenperspektive beleuchten. Im Rahmen des World Arts-Studiengangs wird etwa deutlich, dass die Musikwissenschaften im interdisziplinären Kontext aufgrund des Gegenstandes eine Sonderstellung einnehmen: So stellt in der Unterrichtspraxis die Auseinandersetzung mit der musikalischen Substanz für viele Nicht-Musikwissenschaftler eine große Hemmschwelle dar. Die Berührungängste, sich über Musik zu äußern, sind bei World Arts-Studierenden aus kunst- und medienwissenschaftlichen Kontexten teilweise dermaßen groß, dass musikwissenschaftliche Texte im kulturtheoretischen Diskurs häufig zunächst nicht gelesen werden bzw. ein paralleler Diskurs über einen literaturwissenschaftlichen Rahmen erfolgt.

Aus meiner Sicht ist die entsprechende Konsequenz jedoch gerade nicht der Verzicht auf die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Gegenstand. Denn es fällt im Kontext des Center for Cultural Studies auch eine zunehmende Tendenz innerhalb der kulturtheoretisch ausgerichteten Literaturwissenschaft auf, dass hier oftmals sehr frei und ohne weitere Daten- oder Kontext-Fundierung Theorien entworfen und diskutiert werden. Die verschiedenen Musikwissenschaften werden in dieser stark hermeneutisch interpretierenden Form der Cultural Studies nicht unbedingt benötigt – und sind auch vergleichsweise wenig öffentlich präsent. Dies verdeutlicht aber, dass es für die fachliche Zukunft nicht nur um eine entsprechende Bezeichnung geht. Vielmehr besteht die Herausforderung auch darin, in diesem kulturtheoretischen Kontext etwa den eigenen methodischen Umgang nochmals genau zu reflektieren und sich auf die fachspezifischen Besonderheiten/Stärken zu besinnen. Dies auch mit Perspektive auf die gesamte Disziplin, ob sie sich nun als Kulturelle Anthropologie der Musik, Ethnomusikologie oder Vergleichende Musikwissenschaft bezeichnet.

6. Kulturelle Musikwissenschaft *Birgit Abels (Göttingen)*

„Cultural Musicology is high-risk musicology or nothing at all.“
(Nicholas Cook, Januar 2014, Amsterdam)

Jenseits von administrativen Notwendigkeiten und abgründigen Gremienentscheiden kann und darf es uns nicht um Labels, Etikette und Namen gehen, wenn wir über die Denomination unseres Fachzweigs sprechen. Stattdessen müssen wir Fachentwürfe und notwendige strategische Maßnahmen diskutieren, mit deren Hilfe wir unser Fach nachhaltig in Universitäten und Forschungseinrichtungen verankern können: Inhalte müssen allen hochschulpolitischen Irrungen, Wirrungen und Provokationen zum Trotz prioritär bleiben dürfen. Die Geisteswissenschaften in Deutschland, und vielleicht die Musikwissenschaft in besonders hohem Tempo, sind derzeit in rasend schneller Veränderung begriffen. Das können wir nicht tatenlos beobachten, wenn wir uns nicht weiterhin selbst gewählt in die akademische Bedeutungslosigkeit bugsieren wollen. Damit will ich keinesfalls sagen, dass wir ein konsensfähiges Label für unser Tun finden müssen. Ihre Vielfältigkeit war schon immer die Stärke der deutschsprachigen Beschäftigung mit den Musiken der Welt. Meines Erachtens müssen wir endlich lernen, diese Vielfältigkeit als Stärke zu begreifen, egal, ob wir unser Fach nun Musikethnologie, Vergleichende Musikwissenschaft, Kulturelle Musikwissenschaft oder Transcultural Music Studies nennen.

Der Begriff der Kulturellen Musikwissenschaft bzw. der Cultural Musicology – eine Parallelbildung zu Kulturanthropologie bzw. Cultural Anthropology – kursiert seit etwas mehr als einem halben Jahrhundert, und in Göttingen ist er nunmehr durch den gleichnamigen Master und sehr bald auch die Denomination meiner Professur verankert. „Musik“, das bedeutet demnach in Göttingen: „alle Musiken der Welt“, – was grundsätzlich erst einmal auch das Repertoire und die Praktiken der so genannten europäischen Kunstmusik einschließt. Sofern Gegenstandsbereich und Erkenntnisinteresse der Vergleichenden Musikwissenschaft und der Musikethnologie vor dem Aufkommen der (inzwischen nicht ganz unerheblich gealterten) New Musicology überhaupt jemals klar schienen, – man denke an epistemologisch so schwierige Konzepte wie „volkstümlich“, „nicht-westlich“, „das Andere“, und allem voran das „Ethno“-Präfix –, dann hat das zwischenzeitlich vom Stein des Anstoßes zu einer müden Standardposition avancierte Denken der New Musicology überdeutlich gemacht, was schon lange vor seiner Verbreitung kaum mehr zu leugnen war: Die angenommenen Grenzen zwischen den drei Adlersch inspirierten, traditionellen Fachzweigen der Musikwissenschaft (die Historische, die Systematische, die Vergleichende Musikwissenschaft) verschwimmen mehr und mehr. Diese Entwicklung war unvermeidlich, verschwimmen doch auch die angenommenen Grenzen zwischen den Musiken, mit denen sich diese Fachzweige, primär gegenständlich definiert wie sie sind, vornehmlich beschäftigt haben und noch beschäftigen.

Kulturelle Musikwissenschaft will dieser Entwicklung, die den andauernden Dekolonialisierungsprozessen und intellektuellen Diskursen einer dynamisch-postmodernen Welt geschuldet (vulgo: den lebensweltlichen Realitäten) ist, besser gerecht werden. Sie ist nicht durch ihren Gegenstand definiert, auch wenn sie ursprünglich natürlich auch bestimmten Strömungen der Musikethnologie entwachsen ist. Ebenso wenig ist sie eine Methodologie, – ein Begriff, mit dem manche Musikethnologen ihre Disziplin nach wie vor gern umschreiben und auf den sie ihre Disziplin damit reduzieren. Methodologische und theoretische Reflexion ist ein Herzstück der Kulturellen Musikwissenschaft, doch ist dies ein kontinuierlicher und dynamischer Prozess, kein unveränderlicher Parameter. Kulturelle Musikwissenschaft, wie wir sie in Göttingen leben – eingebettet in einer sehr vielfältigen Philosophischen Fakultät mit zahlreichen kulturwissenschaftlich arbeitenden Fächern, deren Schulterschluss wir für unser langfristiges Überleben brauchen –, kann wohl am besten als eine Anzahl von Fragen an und Perspektiven auf Musik beschrieben werden. Vielleicht sollten wir, in Analogie zur visuellen Metapher des Wortes „Perspektive“, besser von einer „Per-audi-tive“ sprechen, sind doch die Fragen, die wir an das aurale Phänomen Musik stellen und die (nur) Musik uns beantworten kann, nie frei von Subjektivität. Kulturelle Musikwissenschaft fragt nach den musico-logicas hinter den Musiken der Welt, also danach, wie in, durch und über Musik (nach)gedacht wird, was alles ihre musikalischen Strukturen und Klangästhetik ausmacht, was die komplexen Bedeutungen kennzeichnet, die ihr zugeschrieben werden und wie dieser Prozess der Bedeutungsschreibung abläuft.

Doch Moment – ist denn nicht jede Musikwissenschaft notwendig „kulturell“? Eine Beschäftigung mit Musik, die kulturelle Kontexte gänzlich außer Acht lässt, ist von wenigen Ausnahmen abgesehen in der Tat kaum denkbar. Gleiches gilt allerdings auch für die historische Dimension, die für die Historische Musikwissenschaft nach wie vor unangezweifelt namensstiftend ist, obwohl auch die Historische Musikwissenschaft ganz selbstverständlich nach kulturellen Dimensionen fragt. Das „kulturell“ in „Kulturelle Musikwissenschaft“ will also gar keinen Exklusivitätsanspruch erheben – im Gegenteil. „Kulturell“ ist hier ein prädikatives, kein attributives Adjektiv: Es bezieht sich nicht auf die Musikwissenschaft selbst, sondern auf ihre Perspektive – und damit auf ihr zentrales Erkenntnisinteresse. Trotz oder

gerade wegen dieses zentralen Erkenntnisinteresses muss auch die Kulturelle Musikwissenschaft immer nach historischen und sozialen Parametern fragen. Es sind schließlich zunächst die Musiken der Welt, die unsere erkenntnisleitenden Fragen bedingen sollen. Nicht wissenschaftssystemische Strukturen, professorale Abgrenzungsbedürfnisse oder neidische innerfachliche Territorialkämpfe.

7. *Die Spirale dreht sich weiter –*

Anmerkungen zu Musikethnologie und Transcultural Music Studies

Tiago de Oliveira Pinto (Weimar)

Mit welchem Label musikethnologisches Tun⁵² auch belegt wird, die Frage „what discipline?“ führt irre, denn es gibt keine Einigkeit darüber, ob Ethnomusikologie ein eigenes Fach oder nur eine Teildisziplin der Musikwissenschaft (bzw. der Ethnologie) sei. Außerdem fehlt es an eigenständigen Instituten für ein solches Fach oder Teilgebiet an Universitäten oder Musikhochschulen – von vereinzelt Ausnahmen abgesehen (u. a. University of California Los Angeles und Universidade Nova de Lisboa). Kaum eine akademische Einrichtung wird daher „reine“ Musikethnologinnen und Musikethnologen ausbilden können. Aber ist das überhaupt erstrebenswert und sinnvoll? Als Professor an einem Institut für Anthropologie in São Paulo, jetzt als Musikwissenschaftler in Weimar-Jena, war und ist es meine Aufgabe, mit meinem Fachgebiet zur soliden Ausbildung der Studierenden in Anthropologie bzw. in Musikwissenschaft beizutragen. In diesem Sinne sind Transcultural Music Studies (TMS) ein Teilbereich/eine Teildisziplin der Musikwissenschaft, genauer ein von vier musikwissenschaftlichen Profilen, mit dem die Studierenden ihr Studium mit BA und MA am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena abschließen.⁵³ Gleichzeitig können Hauptfächler in einer Kultur- oder Sozialwissenschaft der Friedrich-Schiller-Universität Jena dasselbe Profil im Nebenfach Musikwissenschaft belegen und darin auch die schriftliche Abschlussarbeit verfassen.

Wie lässt sich die Entwicklung dieser neuesten aller Bezeichnungen (TMS) für unsere musikwissenschaftliche Teildisziplin verstehen? Die nunmehr fast 110-jährige Geschichte

52 Musikethnologie und Ethnomusikologie werden im Folgenden synonym und austauschbar verwendet, auch wenn diese Bezeichnungen unterschiedliche Entwicklungen und Nuancen beinhalten.

53 Das gemeinsame Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena ist sowohl an einer traditionsreichen Hochschule für Musik als auch an einer der ältesten und klassisch ausgerichteten deutschen Universitäten verankert, was ihm ein attraktiveres Profil verleiht, sowohl in Studium, Forschung, Lehre und im Bereich angewandter künstlerisch-wissenschaftlicher Projekte. Vier Profile, die als MA angeboten und auch für die Promotion gewählt werden, stehen für das Gesamtfach Musikwissenschaft: (a) Historische Musikwissenschaft, (b) Transcultural Music Studies, (c) Geschichte des Jazz und der Populären Musik und (d) Jüdische Musik. Diese vier musikwissenschaftlichen Profile werden von acht Professuren vertreten: (1) Musik des Mittelalters und der Renaissance, (2) 17. und 18. Jahrhundert, (3) 18. und 19. Jahrhundert, (4) 19. Jahrhundert, (5) 20. Jahrhundert und zeitgenössische Musik, inkl. Ästhetik, (6) Jazz und Geschichte der Populärmusik, inkl. Systematik, (7) Jüdische Musikstudien, einschließlich Kantoralmusik und (8) Transcultural Music Studies, inkl. Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft/Ethnomusikologie. Diese musikwissenschaftliche Vielfalt ist einzigartig und verleiht dem Institut ein Alleinstellungsmerkmal in der deutschen Hochschullandschaft. Eine weitere neunte Professur ist der Musiktheorie, eine zehnte Professur dem Kulturmanagement mit besonderer Berücksichtigung des Musikmanagements gewidmet. Die Ausbildung in Schulmusik, in Pädagogik und Didaktik der Musik findet an einem anderen Institut, am Institut für Musikvermittlung und Kirchenmusik der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar statt.

der Musikethnologie⁵⁴ verlief keineswegs linear. Gewisse methodische Ansätze, Rechtfertigungen und fachliche Zuordnungen kamen und gingen, sind auch von Land zu Land verschieden verlaufen. Die wiederholte Rückkehr zu bestimmten Standpunkten und Einsichten lässt die wissenschaftsgeschichtliche Bewegung der Musikethnologie spiralförmig erscheinen: Es werden dieselben Grundfragen immer wieder aufgegriffen – u. a. Universalien der Musik, musikalische Vielfalt, Musik als Kultur, Tonsysteme, Mensch und Musik, Authentizität – bei gleichzeitig neuen methodischen Prämissen und Einsichten. Diese werden heute auch von TMS thematisiert.

Eine betont an die Bezeichnung „Musikethnologie“ geknüpfte Skepsis ist nicht neu und wurde schon in den 1970er Jahren von Carl Dahlhaus zum Ausdruck gebracht. Bis heute ist sie nicht aus der deutschsprachigen Welt geschafft, zumal die von Dahlhaus 1974 formulierten „Fragen an die Musikethnologie“ nie wirklich befriedigend beantwortet wurden.⁵⁵ Anders als in den USA, wo trotz immer wieder hervorgebrachter Vorbehalte die Bezeichnung „ethnomusicology“ einen relativ unangefochtenen Begriff für die Teildisziplin darstellt, tut man sich im deutschsprachigen Raum seit jeher schwer mit „Ethnomusikologie“ bzw. mit „Musikethnologie“. Die vorliegende Diskussion ist ein sprechender Beleg dafür.

Transcultural Music Studies sind vordergründig transdisziplinär und international im Ansatz. Zumindest kommunizieren sie mehr Offenheit und Dynamik als „Ethno“-musikologie, da dieser das ethnische Subjekt inne wohnt, und mit ihm die Vorstellung einer Kategorie, die sich als „das Fremde“, das abgesetzte „Andere“ versteht. Ist denn in einer global orientierten Forschung „musikalische Fremdheit“ nicht längst hinfällig geworden? Als Kategorie und definierbare Größe, als vermeintlich greifbares Kulturspezifikum erschien sie mir immer konstruiert. Bestenfalls wird Fremdheit fließend wahrgenommen, d.h. für jeden wieder anders. Schließlich kann abendländische Musik mitunter von Mitteleuropäern wesentlich „fremder“ empfunden werden (z.B. die jüngste Oper von Adriana Hölszky) als mongolischer Obertongesang. Selbst die in globalem Fluss befindlichen musikalischen Informationen über das Internet haben bislang wenig daran geändert. D.h., mit TMS hat sich bereits der Schritt von einer „Musikologie des Anderen“ zu einer zumindest „anders“ (als bisher) verstandenen Ethnomusikologie vollzogen.

Während andere kulturwissenschaftliche Disziplinen wie Literatur-, Theaterwissenschaft oder Medienwissenschaft, ebenso wie die Regionalwissenschaften zu Lateinamerika und Indien, die Orientalistik, Sinologie, Afrikanistik usw. längst schon Perspektive und Methode, und nicht mehr alleine den im engeren Sinne verstandenen Gegenstand zu ihren fachspezifischen Merkmalen erheben, bleibt zu fragen, inwieweit dies auch in Tendenzen und Teilgebieten der Musikwissenschaft zum Vorschein kommt. Mit Sicherheit gilt es für die TMS.

An der University of California Santa Barbara ist kürzlich eine Professur in „Cultural Musicology“ ausgeschrieben worden. Die Stellenausschreibung spricht sowohl historische Musikwissenschaftler als auch Ethnomusikologen an. „Cultural Musicology“, ein Oberbegriff also für die historische und die ethnomusikologische Teildisziplinen? Warum dann

54 Als Teilbereich der Musikwissenschaft entstand die akademische Vergleichende Musikwissenschaft 1905: Erich Moritz von Hornbostel übernimmt die Leitung des Berliner Phonogrammarchivs und führt so die erste Forschungseinrichtung, indem er auch im selben Jahr die methodischen Grundsätze definiert: Erich M. von Hornbostel, „Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft“, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 7/3 (1905/06), S. 85–97. Dazu auch Tiago de Oliveira Pinto, „Cem anos de Etnomusicologia e a era fonográfica da disciplina no Brasil“, in: *Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, hrsg. von Angela Lühning, Salvador 2005.

55 Carl Dahlhaus, „Fragen an die Musikethnologie“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 3, (1974), S. 150.

nicht gleich nur „Musicology“? Die Präzisierung folgt: Gesucht werde eine Forscherpersönlichkeit, deren Ansatz signifikante „cross-cultural or cross-disciplinary“ Komponenten enthalte. Klingt das nicht nach „Transcultural Music Studies“, die sich wesentlich über die kulturellen Transferprozesse, die sie untersuchen, und durch ihre Interdisziplinarität definieren? Gleichzeitig macht sich bei dieser Ausschreibung wieder das Drehen der Spirale unserer Fachgeschichte bemerkbar: Mit ihr wird der vergleichende Forschungsansatz erwartet, mit dem einst die Vergleichende Musikwissenschaft begonnen hatte, und der im angelsächsischen Raum erneut in verschiedenen „cross-cultural studies“ steckt.

In seinem von der UNESCO in Auftrag gegebenen Essay „Race and History“ hat Claude Lévi-Strauss 1952 die Diskussion um die scheinbar unüberwindlichen epistemologischen Gegensätze von Geschichte und Ethnologie – wie sie ja auch zwischen der Historischen und der Vergleichend-ethnologischen Musikwissenschaft lange aufrecht erhalten blieben – grundsätzlich in Frage gestellt.⁵⁶ Die Negierung von Geschichte für einzelne Gesellschaften, so die Kritik Lévi-Strauss' an Historikern, beinhaltet auch die Infragestellung von kulturellen Leistungen. Auf die frühe Musikwissenschaft übertragen hieße das, was nicht Gegenstand der Historischen Musikwissenschaft ist, kann auch nicht Musik sein. Mit dieser „usurpatorischen Vorherrschaft der Historie“ (Dahlhaus) in der Musikwissenschaft hatte man in der Musikethnologie tatsächlich lange zu kämpfen. Wenn es allerdings noch Jahrzehnte dauern sollte bis Historiker dem ethnologischen Forschungsgegenstand Historizität zugestanden, haben auch Anthropologen den Historikern lange genug kulturwissenschaftliche Sensibilität abgesprochen. Heute stehen sich beide Disziplinen schon relativ vorurteilsfrei gegenüber, kooperieren und befruchten sich gegenseitig. Verspätet ist auch die Musikwissenschaft hier angelangt, d. h. niemand wird im 21. Jh. ernsthaft die Historische Musikwissenschaft alleine auf Philologie festnageln und ihr kulturwissenschaftliche Kompetenz abstreiten können.

In jüngerer Zeit hat sich eine als „Historische Anthropologie“ bezeichnete Teildisziplin Zugang in die deutsche Historische Musikwissenschaft verschafft. Der scheinbar kulturgeschichtliche Ansatz möchte hier auch den TMS näher kommen bzw. diese zumindest teilweise ersetzen. Allerdings hat ohne empirische, auf Feldforschung basierte Methoden die sogenannte „Historische Anthropologie der Musik“ weniger mit TMS, als grundsätzlich mit herkömmlich verstandener Historischer Musikwissenschaft zu tun. In anderen Ländern, zumal im anglo-sächsischen oder lusophonen Raum, wäre ein „anthropologisches Feigenblatt“ wie dieses überflüssig. Historische Anthropologie ist hier als eigenständiges Fach nicht vorhanden, da die anthropologische Perspektive in der Geschichtswissenschaft selbstverständlich geworden ist und umgekehrt. Wenn sie diesem Trend folgt, wird auch im Gesamtfach Musikwissenschaft Geschichte und Kultur gleichzeitig thematisiert und über die Teildisziplinen hinaus ausgetauscht werden können. Das alte Gegensatzpaar Geschichte-Ethnologie beginnt hier jedenfalls zu bröckeln – bald ist der Graben vielerorts schon ganz verschüttet (und die Spirale ein Stück weiter gedreht).

„Ethnomusikologie“ wollte bisher nicht nur Etikett, sondern auch Programm sein. Worin unterscheidet sich die neuere TMS davon? Knapp gefasst kann man den Weg von einer „Ethnomusikologie“ zu den „Transcultural Music Studies“ in Anlehnung an den Weg von der „Ethnologie“ zu den „Cultural Studies“ in den Sozialwissenschaften verstehen. Der auf das Ethnische, auf Identität und Fremdheit gerichtete Fokus verliert jetzt an Bedeutung und wird u. a. auf die Dynamik globaler Prozesse von Kulturtransfer und sog. „Hyperkulturen“ (Byung-Chul Han) verlagert. Die Perspektive hat sich von der Suche nach „authentischer“,

56 Claude Lévi-Strauss, *Race and History*, Paris 1952, S. 24–29.

in sich abgeschlossener „Folklore“ hin zu lebendigen und durchlässigen immateriellen Kulturmanifestationen verschoben. Das balinesische Dorf, das noch Mitte des 20. Jahrhunderts „its own world“ (Clifford Geertz) darstellte und in dieser Geschlossenheit erforscht wurde, wird man heute schwerlich noch antreffen. Kulturgrenzen verflüssigen sich zunehmend (Zygmunt Baumann). Kaum ein Medium verdeutlicht das besser als Musik.

Die Besonderheit der kulturwissenschaftlich orientierten Musikforschung sucht sich anhand der spezifischen Perspektive und dem eigenen methodischen Ansatz zu definieren, wobei auch der eigentliche Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses zur Sprache kommen muss. Nicht mehr die „außereuropäische Musik“ soll es sein, dafür aber ein Feld, dessen Spektrum noch breiter, schier grenzenlos geworden ist: vom Musikkurs in einem Taubstummen-Verein in São Paulo bis hin zum ohrenbetäubenden Ritual in Haitischen Voudou-Häusern, vom Finkenschlag bei belgischen Singvögel-Wettbewerben bis hin zur Dialektik lokal programmierter Handy-Klingeltöne in Westafrika – diesen Phänomenen widmen sich schon musikethnologische Forschungen. Abgedeckt wird also das vollständige Kontinuum von der Stille zum großen Geräuschpegel, von Natur bis Technologie.

In den TMS wird Musik vorrangig als Darbietung und in ihrem spezifischen sozialen und kulturellen Bezug gesehen. Damit ergibt sich die musikologische Feldforschung als grundlegende methodische Herangehensweise. Doch reicht das herkömmliche methodische Werkzeug alleine noch aus? Thematische Breite erfordert Transdisziplinarität und damit multiperspektivische Ansätze. Mehr denn je sind diese zum unabdingbaren Imperativ unserer Forschungsarbeit geworden. Hierbei rückt man dann auch in die Nähe von neueren Bereichen wie Sound Studies, Popmusikforschung, Transkulturelle Musikpädagogik, Musik als immaterielles Kulturerbe usw.

Gerne wird als ein distinktives Merkmal unserer musikwissenschaftlichen bzw. kulturanthropologischen Teildisziplin auf das innige Verhältnis der Ausdrucksform selbst, die analysiert werden soll, in Verbindung mit der ihr eigenen Bedeutung, die es empirisch zu erfassen und zu verstehen gilt, verwiesen. Sind wir da anders als die übrigen kulturwissenschaftlichen Nachbardisziplinen? Nicht wirklich. TMS gehen jedoch über den anthropologischen Dreisatz „Beschreiben-Verstehen-Deuten“ hinaus, indem sie sich die konkrete Umsetzung und die grundsätzliche Anwendbarkeit des Forschungsprojekts als weiteres und notwendiges Ziel vornehmen. Bei der transkulturell orientierten Musikforschung geht es daher weniger um eng gefasste, individuelle Interessen und um bloße Sammeltätigkeit für hochschuleigene Archive, als um mehr „collaborative research“ und um den partnerschaftlichen Aufbau lokaler Infrastruktur und Curricula, im In- wie im Ausland. TMS suggerieren also, dass es im 21. Jahrhundert Zeit ist, sich vom theoriebehafteten Elfenbeinturm zu lösen zugunsten des Aufbruchs in eine internationale, projektbasierte und anwendungsorientierte Musikforschung. Nicht mehr dem musikalischen Produkt alleine gilt hier also die letztendliche Aufmerksamkeit, sondern ebenso dem sie erzeugenden Menschen.

Angesichts dieser neuen Fülle von Aufgabenstellungen, Perspektiven und fachbezogenen Kooperationsmöglichkeiten, die sich mit TMS, aber auch mit weiteren Teilbereichen der Musikwissenschaft auftun, bleibt die musikwissenschaftliche „Gretchenfrage“: Was ist aus der „Musikwissenschaft im eigentlichen Sinne“⁵⁷ geworden? Vor einhundert Jahren beschränkte sie sich wesentlich auf die Geschichte abendländischer Tonkunst. Ihr Ansatz war ein philologischer.

57 Hugo Riemann, „Die Aufgaben der Musikphilologie“, in: *Deutscher Musik-Kalender*, hrsg. von Max Hesse, (1902), S. 135–186.

Die Welt ist jedoch nicht nur lauter, sondern ihre Diversität klangoffener und leichter zugänglich geworden, und mit ihr auch das Feld musikalischer Forschungen, das unheimlich angewachsen ist, indem es die ganze Vielfalt der Klangmöglichkeiten und der kulturellen Phänomene zu umfassen sucht. Musikwissenschaft fasziniert, weil Musik Emotionen weckt und tagtäglich Menschen in sämtlichen gesellschaftlichen Schichten und Ländern dieser Erde anspricht. Musik verbindet und unterscheidet sie zugleich wie nie zuvor dank neuer Technologien, indem sie auch ihr lokales Selbstverständnis unterstreicht. „Musikwissenschaft im eigentlichen Sinne“ ist daher lebendiger, man könnte sagen zeitgenössischer geworden. D. h. eine in die Vergangenheit gerichtete musikbezogene Philologie kann heute nur noch einer – nicht mehr der wesentliche – aus einem großen Spektrum methodischer und fachlicher Ansätze sein. Vergleichende Musikwissenschaft, Musikethnologie und TMS haben ganz entscheidend zur methodisch-fachlichen, vor allem auch inhaltlichen Ausweitung der Musikwissenschaft beigetragen. Dadurch ist sie auch zeitgemäßer geworden.

Um schließlich auf die im Diskussionsforum „What discipline?“ gestellte Frage nach dem geeigneten Namen – ein passendes Etikett, das zugleich ein Programm darstellt – für die musikethnologische Teildisziplin zurück zu kommen, bleibt die Antwort pragmatisch, da auf die vielfältigen Inhalte der Arbeit bezogen und die heute zunehmend breit verstandene Musikwissenschaft die Fachbezeichnung nebensächlich wird: An einem Institut für Kulturanthropologie bin ich Anthropologe, an einem Institut für Musikwissenschaft Musikwissenschaftler. Die bei TMS musikalisch-transkulturelle Fokussierung ist dann eine Spezialisierung, ein Profilbereich mit methodisch eigens ausgerichtetem Fokus auf „Musik-Kultur“, wie es auch andere Schwerpunktbereiche an einem Institut für Musikwissenschaft oder für Anthropologie gibt, nicht mehr als das – so lange zumindest, bis sich die Spirale weiter dreht und wir uns wieder frische Einsichten in neuen Fachkonstellationen verschaffen.