

Über Ethnomusikologie „zu Hause“, „vor der Haustür“ und anderswo

GERD GRUPE, GRAZ

Thema dieses Beitrags ist das Verhältnis zwischen Ethnomusikologie und Volksmusikforschung. Ist Letztere ein Teilgebiet der Ethnomusikologie oder eine selbstständige wissenschaftliche Disziplin mit eigenen Ansätzen, die sich von ethnomusikologischen unterscheiden? Würde eine ethnomusikologische Untersuchung von „Volksmusik“ also womöglich anders aussehen als eine, die von jemandem durchgeführt wird, die bzw. der sich ausdrücklich nicht als Ethnomusikologin bzw. Ethnomusikologe, sondern als Volksmusikforscherin bzw. Volksmusikforscher sieht? Woran kann man das festmachen? Welche Rolle spielt die kulturelle und/oder geografische Nähe oder Ferne der Forscherin bzw. des Forschers zum Untersuchungsgegenstand? Betrachten wir drei Konstellationen:

1. Anderswo

Dies ist die früher als typisch angesehene Situation: Bei Guido Adler¹ hieß es zwar, Gegenstand der Vergleichenden Musikwissenschaft seien die „Volkslieder verschiedener Völker, Länder und Territorien“, aber in Erich v. Hornbostels programmatischem Text *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft* (1905) wird einheimische, also mitteleuropäische, Volksmusik nicht einmal erwähnt. Er gibt nur folgenden Hinweis: „Namentlich die vielbereisten Mittelmeerländer sind ein sehr ergiebiges Fundgebiet für nicht nur wissenschaftlich reizvolle Volksmelodien.“² Bis weit in die Mitte des 20. Jahrhunderts

1 Guido Adler: Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 1, 1885, S. 5–20.

2 Erich M[oritz] von Hornbostel: Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft, in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 7/3, 1905, S. 87.

galt für das dann als Ethnomusikologie bezeichnete Fachgebiet, es sei mit den Worten Bruno Nettls „the science that deals with the music of peoples outside of Western civilization“.³ Allerdings gab es damals auch schon andere Ansichten. So schrieb Willard Rhodes bezüglich des Gegenstands ethnomusikologischer Forschung, dies sei die Musik in „the Near East, the Far East, Indonesia, Africa, North American Indians and European folk music“ sowie „popular music and dance“.⁴ Jaap Kunst bezeichnete 1950 den Gegenstand als „mainly the music and the musical instruments of all non-European peoples“,⁵ in der dritten Auflage führte er dann den Begriff „traditionell“ ein. Gegenstand seien also „*traditional* music and musical instruments of all cultural strata of mankind“, er schränkte dies aber ein auf „all tribal and folk music and every kind of non-Western art music“.⁶

Obwohl sich dieser Fokus auf den Gegenstand noch längere Zeit hielt, hatte schon damals Mieczyslaw Kolinski gegen eine Definition als „the science of non-European music“ eingewandt, dass „[I]t is not so much the difference in the geographical areas under analysis as the difference in the general approach which distinguishes ethnomusicology from ordinary musicology“.⁷

Bekanntlich hat Alan Merriam diese Wende unterstützt und die Ethnomusikologie bereits 1960 als „the study of music in culture“⁸ definiert, also über die Methode statt den Gegenstand. Dem stand allerdings die damals weit verbreitete Meinung entgegen, es gehe um Forschung außerhalb der eigenen Kultur („outside one’s own society“⁹). So meinte Klaus Wachsmann 1969: „ethnomusicology is concerned with the music of other peoples“.¹⁰ Der ethnozentrische Charakter dieser Position wurde u. a. von Kolinski¹¹ und Charles Seeger¹² kritisiert. Sie findet sich aber durchaus noch in Nettls Standardwerk *Theory and Method in Ethnomusicology* von 1964: „Ethnomusicology is, in fact as well as

3 Bruno Nettl: *Music in Primitive Culture*, Cambridge 1956, S. 1.

4 Zitiert nach Alan P. Merriam: *Ethnomusicology. Discussion and Definition of the Field*, in: *Ethnomusicology* 4/3, 1960, S. 108–109.

5 Jaap Kunst: *Musicologica. A study of the nature of ethno musicology, its problems, methods and representative personalities*, Amsterdam 1950, S. 7.

6 Jaap Kunst: *Ethnomusicology. A Study of its Nature, its Problems, Methods and Representative Personalities to which is Added a Bibliography*, The Hague 1959, S. 1.

7 Mieczyslaw Kolinski: *Ethnomusicology, its problems and methods*, in: *Ethnomusicology* 1/10, 1957, S. 2.

8 Merriam: *Ethnomusicology*, S. 109.

9 Alan P. Merriam: *Definitions of „Comparative Musicology“ and „Ethnomusicology“: An Historical-Theoretical Perspective*, in: *Ethnomusicology* 21/2, 1977, S. 196.

10 Zitiert nach Merriam: *Definitions of „Comparative Musicology“*, S. 196.

11 Kolinski: *Ethnomusicology*, 1957, S. 1.

12 Charles Seeger: *Semantic, Logical and Political Considerations Bearing upon Research in Ethnomusicology*, in: *Ethnomusicology* 5/2, 1961, S. 77–80.

in theory, the field which pursues knowledge of the world's music with the *emphasis on the music outside the researcher's own culture*, from a descriptive and comparative viewpoint¹³ [meine Hervorhebung]. Und:

„[I]t is taken for granted that only in studying a culture foreign to himself can a scholar muster sufficient objectivity. By studying his own culture, he may be conditioned to too many prejudices and personal associations to be properly objective – so many ethnomusicologists believe. Thus one may envision Western music being investigated in ethnomusicological fashion by African or Asian scholars, while Westerners could continue to specialize in non-Western cultures“¹⁴ [Man beachte die damals noch durchweg maskulinen Formulierungen].

Dies kontrastiert stark mit der heutigen Auffassung, wonach Ethnomusikologie sich primär durch ihre ethnografische Methode, also Feldforschung und teilnehmende Beobachtung bis hin zum Erlernen der untersuchten Musik, von anderen Bereichen der Musikforschung unterscheidet. Damit sind Studien zu Themen, die früher – z. B. für Jaap Kunst – keinesfalls in die Domäne der Ethnomusikologie gefallen wären, heute anerkannte Untersuchungsgegenstände (z. B. aus den Bereichen Jazz, westliche Populärmusik und europäische klassische Musik; siehe dazu unten).

2. Vor der Haustür (doorstep ethnomusicology)

In der englischsprachigen Literatur wird nicht immer klar zwischen zwei eigentlich verschiedenen Konstellationen unterschieden: der Forschung im eigenen Land, in der Regel sogar in der Nähe des eigenen Wohnorts einerseits, und der Frage, wie weit man mit der untersuchten Musik vertraut – womöglich sogar aufgewachsen – ist andererseits. Betrachten wir zunächst den ersten Fall. Hier geht es darum, bei Untersuchungen „vor der Haustür“ (doorstep ethnomusicology) „Fremde bzw. Fremder“ im eigenen Land zu sein, wenn man beispielsweise die Musik von Minderheiten oder Migrantinnen und Migranten untersucht oder wenn es einfach um Genres geht, die einem nicht vertraut sind. Helen Myers¹⁵ z. B. benutzt die Bezeichnung „doorstep“ in diesem Sinne für die Erforschung indigener Völker in den USA, also der Forscherin nicht „vertraute“ Musik. Eine typischere Konstellation ist aber wohl jene, die man manchmal auch „urban ethnomusicology“ nennt (vgl. Nettls Sammelband *Eight Urban Musical Cultures*¹⁶). Ein frühes Beispiel im deutschsprachigen Raum ist die Dokumentation

13 Bruno Nettl: *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York 1964, S. 11.

14 Nettl: *Theory and Method*, S. 8.

15 Helen Myers: Introduction: Ethnomusicology, in: Helen Myers (Hg.): *Ethnomusicology. An Introduction*, London 1992, S. 3–18.

16 Bruno Nettl (Hg.): *Eight Urban Musical Cultures. Tradition and Change*, Urbana 1978.

Musikalische Streiflichter einer Großstadt, herausgegeben von Max Peter Baumann,¹⁷ bei der Studierende der Vergleichenden Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin dort vor Ort Material gesammelt und in kurzen Studien ausgewertet haben. Bei solchen lokalen Dokumentationsprojekten, insbesondere zu Migrantinnen und Migranten, wird oft unterschätzt, dass man es mit sehr aufwändiger Vor- und Nachbereitung zu tun hat, da bei den Durchführenden nur selten Spezialkenntnisse für die diversen, meist sehr unterschiedlichen Kulturen vorhanden sind. Dies gilt insbesondere dann, wenn man sich nicht auf eine reine Materialsammlung ohne konkrete Forschungsfragen beschränken will.¹⁸

Ein wohl bekannteres Beispiel für Forschung vor der Haustür, das ich sehr instruktiv finde, ist die Untersuchung südchinesischer *nanguan*-Musik auf Taiwan durch Chou Chiener.¹⁹ Sie spricht zwar von „fieldwork ‚at home‘“,²⁰ diese Stellung hat sie aber erst in einem späteren Stadium ihrer Feldforschung erreicht. Als Taiwanerin ist sie zwar mit der Kultur allgemein vertraut, zunächst aber nicht mit der *nanguan*-Musik. Ihre Rolle wechselt: Bevor sie als Schülerin akzeptiert wird, muss sie erst einmal ihr ernsthaftes Interesse unter Beweis stellen, indem sie längere Zeit den Musikern Tee serviert. Andererseits werden ausländische Feldforscher von Anfang an völlig anders behandelt. Man unterbricht für sie die Proben, bietet ihnen Getränke und detaillierte Erklärungen an usw.

3. Zu Hause (at home)

Der Ausdruck „at home“ kann bekanntlich in zweierlei Hinsicht verstanden werden. Manchmal wird er synonym mit „vor der Haustür“ verwendet, also für Forschung, die nah, d. h. im eigenen Land oder sogar der eigenen Stadt, erfolgt. Dafür würde ich aber den Begriff „vor der Haustür“ (doorstep ethnomusicology) bevorzugen, um eine andere Konstellation davon terminologisch unterscheiden zu können. Wenn man in etwas „zu Hause“ ist, heißt das, man ist damit vertraut. Es geht also nicht um räumliche Nähe oder Distanz, sondern um Enkulturation, um „eigene“ Musik, also solche, die man sich zu eigen gemacht hat. Diese Differenzierung erscheint mir besonders wichtig, um Missverständnisse bezüglich eines vermeintlichen Insider-Status zu vermeiden. Wie das Beispiel Chou zeigt, reicht die Tatsache, dass man in einem bestimmten Land aufgewachsen ist, beileibe nicht aus, um quasi automatisch über das Expertenwissen zu verfügen,

17 Max Peter Baumann (Hg.): *Musikalische Streiflichter einer Großstadt*, Berlin 1979.

18 Dieses Problem kann sich auch bei studentischen Exkursionen stellen, die so mitunter nur einen beschränkten Eindruck von ethnomusikologischer Forschung vermitteln können.

19 Chou Chiener: Experience and Fieldwork: A Native Researcher's View, in: *Ethnomusicology* 46/3, 2002, S. 456–486.

20 Chiener: Experience and Fieldwork, S. 481.

das mit einem bestimmten einheimischen Musikgenre verknüpft ist. Wenn in Österreich jemand mit Hip-Hop oder Jazz aufgewachsen ist, sagt das noch nichts darüber aus, wie viel er oder sie von Mozart oder Jodeln versteht. Andererseits kann das „Sich-zu-Hause-Fühlen“ durchaus auch durch lange, intensive Beschäftigung mit einer Musik erlangt werden, mit der man eben nicht aufgewachsen ist. Ein berühmtes Beispiel ist der Ethnomusikologe Jon Higgins, der sich über seine wissenschaftlichen Studien zu klassischer südindischer Musik hinaus sogar zu einem anerkannten Sänger karnatischer Musik entwickelt hatte.²¹

Wenn man dagegen ausschließlich die eigene Musik zum Gegenstand macht, ist dies aus ethnomusikologischer Sicht in der Regel unbefriedigend, da ein interkulturell vergleichender Blick ein Markenzeichen unseres Faches auch bei der Erforschung einzelner Genres und Traditionen ist. Da, wo dies entweder aus logistischen Gründen schwer möglich ist, wie z. B. in manchen Ländern, die keine entsprechend ausgestatteten Forschungsinstitute und/oder entsprechende Ausbildung haben, oder wo man einen solchen Blick über den eigenen Tellerrand für entbehrlich hält und nur die Musik der eigenen ethnischen Gruppe berücksichtigt, wie etwa der nigerianische Musikforscher Meki Nzewi,²² wird man sich allerdings schwer tun, Anschluss an den ethnomusikologischen Diskurs zu finden – sofern das überhaupt gewünscht ist. Jonathan Stock spricht in diesem Zusammenhang von „native scholars“,²³ die in ihrer eigenen Community forschen und mitunter eine eigene Ausrichtung von Ethnomusikologie jenseits des angloamerikanischen Mainstreams postulieren. Ein Nebeneinanderher verschiedener womöglich nationaler „Ethnomusikologien“ wäre jedoch keineswegs förderlich, geht es uns doch um einen Diskurs über solche Grenzen hinweg. Bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik, der man (z. B. aus biografischen Gründen) persönlich sehr nahe steht, besteht natürlich immer die Gefahr, in eine Position zu geraten, die in den *Popular Music Studies* manchmal als „fan scholarship“²⁴ bezeichnet wird.²⁵ Dem muss im Zweifelsfall mit dem heute allgemein anerkannten Prinzip der sogenannten Reflexivität begegnet werden.

21 Jon B. Higgins: An American in Madras, in: *Asian Music* 1/1, 1968, S. 4–11.

22 Meki Nzewi: *African Music: Theoretical Content and Creative Continuum. The Culture-Exponent's Definitions*, Oldershausen 1997.

23 Jonathan Stock: *New Directions in Ethnomusicology. Seven Themes toward Disciplinary Renewal*, in: Henry Stobart (Hg.): *The New (Ethno)musicologies*, Lanham 2008, S. 202–203.

24 Richard Middleton hat interessanterweise die Position eines „scholar-fan“ verteidigt. Siehe dazu Richard Middleton: *Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap*, in: *Popular Music* 12/2, 1993, S. 180.

25 Vgl. dazu Gerd Grupe: *Introduction. Popular Musics: A Challenge for Ethnomusicology?*, in: Gerd Grupe (Hg.): *Ethnomusicology and Popular Music Studies*, Aachen 2013, S. 1–26.

4. Ethnomusikologie und Volksmusikforschung

Was folgt aus diesen Überlegungen für das Verhältnis zwischen Ethnomusikologie und Volksmusikforschung? 1947 war in London der *International Folk Music Council* (IFMC) gegründet worden. Wenn man die Themen betrachtet, die zuerst im *Journal*, dann im *Yearbook of the IFMC* behandelt wurden, wird ersichtlich, dass tatsächlich über nicht-westliche Kunstmusiken kaum je ein Beitrag zu finden ist. Diese lassen sich über den Zeitraum von 1947 bis 1980 beinahe an einer Hand abzählen.²⁶ Dagegen gibt es durchaus zahlreiche Artikel über nicht-westliche Formen von „folk music“. Allerdings hat man sich mit einer Abgrenzung bzw. überhaupt einer Begriffsbestimmung recht schwer getan. Maud Karpeles, Mitbegründerin des IFMC, fasste 1955 die damals dort gängige Position folgendermaßen zusammen:

„Folk music is music that has been submitted to the process of oral transmission. It is the product of evolution and is dependent on the circumstances of continuity, variation and selection. [...] [The term] can also be applied to music which has originated with an individual composer and has subsequently been absorbed into the unwritten, living tradition of a community. But the term does not cover a song, dance or tune that has been taken over ready-made and remains unchanged. It is the fashioning and re-fashioning of the music by the community that gives it its folk character.“²⁷

„In any country in which art music and folk music exist side by side there is bound to be inter-action between the two types of music and there will always be a certain number of songs that are on the border-line; but this should not prevent us from recognising that the two types are distinctive.“²⁸

Wenn sich also sogenannte Volksmusik primär durch ihre mündliche Überlieferung von Kunstmusik unterscheiden soll, zeigt sich der damals noch recht ausgeprägte Ethnozentrismus. Für diese Definition von Volksmusik hatte man offensichtlich ausschließlich die europäische klassische Musik im Blick, denn bekanntlich spielt der Anteil von auraler Überlieferung bei praktisch allen nicht-westlichen Kunstmusiktraditionen eine zentrale Rolle. Zudem wurde damals gern übersehen, dass in Form von Flugblattliedern und später Volksliedsammlungen Schriftlichkeit auch in diesem Bereich keineswegs unbedeutend ist, worauf Philip Bohlman in seiner Einführung *The Study of Folk Music in*

26 Im *Journal of the IFMC* findet sich einer 1964 und einer 1966, im *Yearbook of the IFMC* erschienen Artikel von Bruno Nettl und Ronald Riddle über klassische arabische Musik (1973), von Lois Ibsen al Faruqi über Koranrezitation und von Jay Rahn über javanische Skalen (beide 1978) sowie von Gordon Geekie über karnatische Musik (1980, dem letzten Heft vor der Umbenennung in *Yearbook for Traditional Music*).

27 Maud Karpeles: Definition of Folk Music, in: *Journal of the International Folk Music Council* 7, 1955, S. 6.

28 Karpeles: Definition of Folk Music, S. 7.

*the Modern World*²⁹ zu Recht hinweist. Allerdings ist bemerkenswert, dass er dort ausdrücklich ablehnt, eine allgemeine Definition seines Gegenstands (*folk music*) zu liefern, da er es für unmöglich hält, eine solche zu finden, die auch für nicht-westliche Kulturen, die er einbeziehen möchte, gelten könnte. Die Erscheinungsformen seien zu unterschiedlich und eine einheitliche Definition würde auch dem „dynamischen Charakter“ von *folk music* nicht gerecht. Dass er als ein Beispiel für die Variabilität von *folk music* ausgerechnet den persischen *radif* (also eine Sammlung charakteristischer Melodiefiguren der klassischen persischen Musik) nennt,³⁰ erschließt sich mir allerdings nicht. Dabei ist eine Differenzierung zwischen Kunstmusik und „vernacular music“, also bodenständigen, örtlich stark gebundenen Formen von Musik – Mark Slobin³¹ spricht von *local musics* –, sicher dort sinnvoll, wo die soziale Differenzierung innerhalb einer Gesellschaft zu entsprechend unterschiedlichen Musiken geführt hat. Nettl schreibt dazu:

„Those cultures with an art music, that is, a kind of music performed by professionals who were highly trained and had the technical and speculative conceptualization of music that we call music theory, were also said to have, in other strata of society or in a different tradition, a folk music.“³²

Eine Beschränkung der Forschung auf wie immer definierte Volksmusik entsprach jedenfalls nicht den Intentionen Alan Merriams, David McAllesters, Willard Rhodes' und Charles Seegers, die maßgeblich an der 1955 erfolgten Gründung der *Society for Ethnomusicology* (SEM) mitwirkten.³³ Nettl beschreibt die parallele Entwicklung von SEM und IFMC und führt sie u. a. darauf zurück, dass die SEM stark anthropologisch und vor allem stärker akademisch orientiert gewesen sei als der damalige IFMC, der zunächst als Verein von primär – oder jedenfalls stark – praktisch an Volksmusik Interessierten galt. Nachdem Jaap Kunst bereits 1959 den Begriff „traditionell“ zu einer zentralen Kategorie erhoben hatte, um so den Gegenstand genauer zu fassen, vollzog der IFMC einen entsprechenden Namenswechsel erst 1981 (*Yearbook for Traditional Music* ab Vol. 13, 1981). Zu diesem Zeitpunkt dominierte im ethnomusikologischen Diskurs allerdings längst die Hinwendung zu einer methodenorientierten Bestimmung des Fachgebiets Ethnomusikologie (s. o.), was bekanntlich dazu geführt

29 Philip V. Bohlman: *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington 1988.

30 Bohlman: *The Study of Folk Music*, S. 18. Der *radif* war u. a. Gegenstand von Studien Nettls, des Mentors Bohlmans.

31 Mark Slobin: *Micromusics of the West: a comparative approach*, in: *Ethnomusicology* 36, 1992, S. 1–87.

32 Bruno Nettl: *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana–Chicago 2005, S. 362.

33 Bruno Nettl: *The IFMC/ICTM and the Development of Ethnomusicology in the United States*, in: *Yearbook for Traditional Music* 20, 1988, S. 23.

hat, dass heute auch Populärmusik und europäische klassische Musik Gegenstand ethnomusikologischer Forschung sind. Daraus resultierten letzten Endes auch Studien wie die von Paul Berliner³⁴ und Ingrid Monson³⁵ über die Improvisation im Jazz, die beide ethnomusikologische Ansätze und Methoden in ihre Untersuchung einfließen lassen.³⁶ Es sind Beispiele für ethnomusikologische Studien zu Musik, für die es eine eigene Fachrichtung, in diesem Fall die Jazzforschung im engeren Sinne, unabhängig vom ethnomusikologischen Diskurs gibt. Nicht nur die Methoden sind hier aber andere, auch die Forschungsfragen, die man mit diesen Methoden beantworten möchte, unterscheiden sich (siehe z. B. die meisten Beiträge in der Zeitschrift *Jazzforschung/Jazz Research*).

Dies bringt mich zur Volksmusikforschung. Meine These ist, dass auch hier zwei Stränge zu unterscheiden sind: Volksmusikforschung als eigenständiger Bereich mit eigenen Anliegen und eigenem Diskurs einerseits und die Erforschung bestimmter lokaler und/oder populärer Musikformen als Teil des ethnomusikologischen Projekts andererseits. In letzterem Fall handelt es sich um eine Spezialisierung, die sich nicht grundsätzlich von der unterscheidet, welche von Ethnomusikologinnen und Ethnomusikologen vorgenommen wird, die sich in ihrer Forschung beispielsweise auf Musik in Zimbabwe,³⁷ Zentraljava³⁸ oder New York³⁹ konzentrieren. Die wesentliche Frage ist, welche Ansätze und Methoden als maßgeblich angesehen werden und in welchem Diskussionszusammenhang man sich bewegt. Während man in manchen Bereichen der Musikforschung die genaue Dokumentation, die detaillierte Beschreibung für besonders wichtig hält und vielleicht sogar als Hauptaufgabe betrachtet, ist in der Ethnomusikologie das Sammeln von Material bekanntlich kein Selbstzweck, sondern in der Regel nur eine notwendige Voraussetzung, um anhand der erhobenen Daten konkrete Forschungsfragen beantworten zu können. Während Nettl wie bereits erwähnt noch 1964 schreiben konnte, Ethnomusikologie sei „the field which pursues knowledge of the world’s music [...] from a descriptive and comparative viewpoint“,⁴⁰ gilt heute statt rein deskriptiver Arbeit die Maxime, die untersuchte Musik auf der Basis emischer Konzepte verstehen und anderen erklären zu wollen. Diese interpretative Wende, angestoßen durch entsprechende Ent-

34 Paul F. Berliner: *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago 1994.

35 Ingrid Monson: *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago 1996.

36 Vgl. dazu Gerd Grupe: Ethnomusikologische Ansätze in der neueren Jazzforschung und Perspektiven eines interkulturellen Vergleichs am Beispiel Jazz und Gamelan, in: *Jazzforschung/Jazz Research* 40, 2009, S. 157–174.

37 Gerd Grupe: *Die Kunst des mbira-Spiels (The Art of Mbira Playing). Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe*, Tutzing 2004.

38 Gerd Grupe (Hg.): *Virtual Gamelan Graz. Rules – Grammars – Modeling*, Aachen 2008.

39 Adelaida Reyes Schramm: *Explorations in Urban Ethnomusicology. Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary*, in: *Yearbook for Traditional Music* 14, 1982, S. 1–14.

40 Nettl: *Theory and Method*, S. 1.

wicklungen in der Kulturanthropologie, namentlich Clifford Geertz' sogenannte „thick description“,⁴¹ zeigt auch beispielhaft, was den ethnomusikologischen Diskurs maßgeblich bestimmt: die Einbeziehung von Theorien und Debatten, die nicht direkt mit dem eigenen regionalen Forschungsschwerpunkt zu tun haben mögen und nicht einmal aus dem eigenen Fachgebiet stammen müssen.⁴² So waren für die Ethnomusikologie in den letzten Jahrzehnten neben Geertz sowie der emics/etics-Frage besonders prägend z. B. Eric Hobsbawms „invention of tradition“,⁴³ Benedict Andersons „imagined communities“,⁴⁴ Arjun Appadurais „deterritorialization“⁴⁵ und nicht zuletzt die „writing culture“-Debatte über das Problem ethnografischer Texte und Autorität⁴⁶ – nicht zu vergessen Autoren wie Homi Bhabha, diverse französische Philosophen usw. Typisch für ethnomusikologisch orientierte Studien zu lokalen Musiktraditionen wie die von Tim Rice⁴⁷ über bulgarische und von Tina Ramnarine⁴⁸ über finnische Musik ist es, dass sie auf solche Autoren explizit Bezug nehmen und deren Ideen auf den eigenen Forschungsgegenstand anwenden.

Um es noch einmal klar zu sagen: Es geht keineswegs darum, alle möglichen Forschungsgegenstände für die Ethnomusikologie allein zu reklamieren. Ihr spezifischer Ansatz, der ihr ein Alleinstellungsmerkmal unter den verschiedenen Bereichen der Musikforschung verleiht,⁴⁹ öffnet allerdings ein weites Feld für ethnomusikologisch grundierte Studien. Dies setzt aber auch voraus, dass man Anteil am ethnomusikologischen Diskurs, an dort aktuellen Debatten nimmt und dort gängige Theorien und Konzepte auf ihre Anwendbarkeit für das eigene Forschungsprojekt prüft. Hinzu kommt ein sprachlicher Aspekt. Studien wie die von Rice und Ramnarine sind nicht zuletzt auch deswegen international sichtbar und werden allgemein rezipiert, weil sie auf Englisch publiziert wurden.

41 Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*, New York 1973.

42 Vgl. dazu Timothy Rice: *Ethnomusicological Theory*, in: *Yearbook for Traditional Music* 42, 2010, S. 100–134.

43 Eric Hobsbawm und Terence Ranger (Hg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.

44 Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 2006.

45 Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis–London 1996.

46 James Clifford und George E. Marcus (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley 1986.

47 Timothy Rice: *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*, Chicago 1994.

48 Tina K. Ramnarine: *Ilmatar's Inspirations. Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*, Chicago 2003.

49 Vgl. dazu Gerd Grupe: *Ethnomusikologie – Einführung und Standortbestimmung*, in: Kordula Knaus und Andrea Zedler (Hg.): *Musikwissenschaft studieren. Arbeitstechnische und methodische Grundlagen*, München 2012, S. 195–202.

Auch von Ethnomusikologinnen und Ethnomusikologen selbst entwickelte Modelle wie Thomas Turinos Unterscheidung zwischen „participatory and presentational music making“⁵⁰ bieten sich geradezu an, wenn es um ein besseres Verständnis sogenannter Volksmusik geht, nicht zuletzt, wenn man die problematische Abgrenzung zwischen Populärmusik, volkstümlichem Schlager und „Volksmusik“ bedenkt. Zu erwähnen wäre in diesem Zusammenhang der heute generelle Trend zu einer ganzheitlichen Betrachtung im Sinne musikalischer Ethnografien, wie sie für den urbanen Raum besonders von Ruth Finnegan⁵¹ exemplarisch umgesetzt worden ist. Sofern man also an den allgemeinen ethnomusikologischen Diskurs anschließt, kann der Forschungsgegenstand weit weg oder nah vor der Haustür sein, es kann sogar die Musik sein, die man gut kennt oder gar selbst praktisch ausübt – was übrigens auch bei ursprünglich „fremder“ Musik durchaus nützlich sein kann, wie wir nicht erst seit Mantle Hood wissen.⁵²

Genauso wenig wie die von uns untersuchte Musik statisch ist, sollten dies auch unsere Auffassungen von wissenschaftlichen Disziplinen und ihren Ansätzen sein, sondern immer wieder neu überdacht werden, was sich auch in neuen Bezeichnungen äußern kann wie dem Wechsel von „Vergleichender Musikwissenschaft“ zu „Ethnomusikologie“ (was rückblickend vielleicht nicht nötig gewesen wäre⁵³). Das heißt allerdings nicht, dass man mit Änderungen und Anpassungen (siehe die sogenannte „Kulturelle Musikwissenschaft“) leichtfertig umgehen sollte.⁵⁴ Ob unter diesem Gesichtspunkt beispielsweise die Umbenennung des Deutschen Volksliedarchivs in „Zentrum für Populäre Kultur und Musik“ sinnvoll war oder nicht, wäre ein interessanter Punkt, den man mit den Protagonisten dieses Schritts erörtern sollte. Offenbar war ihnen die Kategorie „Volkslied“ zu eng geworden, vielleicht ähnlich wie 1980 dem IFMC der Begriff „folk music“. Dies scheint auch für die Organisatoren der Tagung „Positionen zur Rolle alpiner Musiktraditionen in einer globalisierten Welt“, bei der dieser Beitrag gehalten wurde, ein Grund gewesen zu sein, nicht von „Volksmusik im Alpenraum“, sondern eben von „alpinen Musiktraditionen“ zu sprechen.

50 Thomas Turino: *Music as Social Life. The Politics of Participation*, Chicago 2008, S. 26.

51 Ruth Finnegan: *The Hidden Musicians*. Cambridge 1989; dieselbe: *Studying Musical Practice in an English Town. A ‚Doorstep‘ Ethnographic Study and its Implications*, in: Ann Buckley, Karl-Olof Edström und Paul Nixon (Hg.): *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology*, Cambridge, 5–10 August 1989, Göteborg 1991, S. 305–317.

52 Vgl. dazu Gerd Grupe: *Culturally Informed Analysis and Ways to Disclose Local Musical Knowledge*, in: Regine Allgayer-Kaufmann (Hg.): *World Music Studies*, Berlin (im Druck).

53 Vgl. dazu Gerd Grupe: *Comparative (Ethno)Musicology. On the cross-cultural comparison of musical concepts and performance practices*, in: Anja Brunner, Cornelia Gruber und August Schmidhofer (Hg.): *Transgressions of a Musical Kind. Festschrift for Regine Allgayer-Kaufmann on the occasion of her 65th birthday*, Aachen 2015, S. 11–22.

54 Gerd Grupe: *Ethnomusikologie – what else?*, in: *Die Musikforschung* 67/4, 2014, S. 393–397.

Abstract

In welchem Verhältnis stehen Ethnomusikologie und Volksmusikforschung zueinander? Welche Rolle spielt die kulturelle und/oder geografische Nähe oder Ferne der Forscherin bzw. des Forschers zum Untersuchungsgegenstand? Drei Konstellationen werden diesbezüglich erörtert. Während man früher meist eine größere kulturelle und geografische Entfernung für typisch hielt, also Feldforschung in der Regel „anderswo“ betrieben wurde, ist in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zunehmend auch solche Musik zum Gegenstand geworden, die man vor der eigenen „Haustür“ und nicht zuletzt im urbanen Raum vorfand. Eine besondere Rolle spielt dabei die Frage, ob man „eigene“ Musik erforscht, mit der man bereits vertraut ist. Aus ethnomusikologischer Sicht ist in allen diesen Fällen von zentraler Bedeutung, sich hinsichtlich Methoden, Theorien und Forschungsfragen auf einen breiten Diskurs im Fach zu beziehen, der oft auch Anregungen aus Nachbardisziplinen aufgreift.

How can the relationship between ethnomusicology and folk music studies be characterized? Which role does the cultural and/or geographical distance of the researcher play vis-à-vis her or his object of study? Three settings are discussed in this respect. While a certain cultural and geographic distance was considered to be common practice in earlier times which implied carrying out field research “elsewhere”, i. e., not in your home country, increasingly during the last decades of the 20th century music at one’s “doorstep” as well as urban music have become objects of study. In this context the issue of investigating “one’s own” music, which one is acquainted with, is especially relevant. From an ethnomusicological perspective it is of eminent importance in all these cases to explicitly refer to the general discourse in ethnomusicology concerning methodology, theories, and research questions. Very often developments in neighboring disciplines influence debates in ethnomusicology and thus will also have to be taken into account.