

Birgit Abels (Göttingen)

Wer doch Ohren hat zu hören. Zum gegenwärtigen Perspektivenreichtum in der kulturwissenschaftlich orientierten Wissenschaft von den Musiken der Welt

I. Einleitung

Wenn die Historische Musikwissenschaft in erster Linie die Wissenschaft von der europäischen komponierten Musik ist, ist dann die Musikethnologie¹ die Wissenschaft der Musik des Rests der Welt („music in Most of the World“, in Paraphrase von Partha Chatterjees zynischem Zungenschlag²)? Das kann es wirklich nicht sein, und schon die beschämend alltägliche, gegenständliche Teilung des Fachs Musikwissenschaft in „the West“ und „the rest“ spricht von der zutiefst kolonialen Prägung unseres Faches. Ich mag ausgebildet sein als Musikethnologin, identifiziere mich aber aus vielen Gründen, von denen ich einige im Folgenden umreißen werde, schon lange nicht mehr mit dieser Denomination. Jenseits von Labels, Etiketten und Haltbarkeitsdaten halte ich aber inhaltsgeleitete Fachentwürfe und wissenschaftsermöglichend-strategische Maßnahmen für weitaus wichtiger und zukunftsweisender als den Namen, den wir Fachvertreter uns zähneknirschend in mehr oder weniger stirnrunzelnd-bemühtem Konsens geben. Wie auch immer sie genannt wird, die Beschäftigung mit den Musiken dieser Welt muss den andauernden Dekolonialisierungsprozessen und aktuellen intellektuellen Diskursen einer dynamisch-postmodernen Welt (vulgo: lebensweltlichen Realitäten) gerecht(er) werden – und das muss sie besser tun als die gegenwärtige deutschsprachige Musikethnologie bislang dazu bereit ist. An dieser zunächst einfach und allgemein anmutenden Forderung hängt ein ganzer Rattenschwanz aus grundsätzlichen Fragen zu Theoriebildung, Methodenkompetenz, epistemologischen Grundanschauungen und letztlich auch zum Wissenschaftsverständnis. Es ist keineswegs so, dass die Musikethnologie/Ethnomusikologie, geschweige denn die anglophone Ethnomusicology, sich der gegenwärtigen Herausforderungen nicht bewusst wären. Zahlreiche Stimmen haben in den vergangenen Jahren, teilweise Jahrzehnten, unermüdlich den Finger in die offenliegenden Wunden gelegt, und zwar sowohl im deutschsprachigen³ als auch im englischsprachigen⁴

- 1 Ich verwende den Begriff „Musikethnologie“ im inklusiven Sinne, d. i. als allgemeine Umschreibung jenes im deutschsprachigen Raum entstandenen Fachzweigs, der heute auch mit der anglophonen ethnomusicology in Dialog steht. Hierbei handelt es sich um einen pragmatischen Arbeitsbegriff, der die Diversität des Fachs, die allein im deutschsprachigen Raum beträchtlich ist, naturgemäß nicht umfassend reflektieren kann.
- 2 Partha Chatterjee, *The Politics of the Governed. Reflections on Popular Politics in Most of the World*, Delhi 2004.
- 3 Siehe v. a. die von Martin Greve angestoßene Diskussion zur Daseinsberechtigung der Musikethnologie in der Musikforschung: Martin Greve, „Writing Against Europe: Vom notwendigen Verschwinden der „Musikethnologie“, in: *Die Musikforschung* 55 (2002), S. 239–251; Rudolf M. Brandl, „Si tacuisses Greve – der notwendige Erhalt der Musikethnologie“, in: *Die Musikforschung* 56:2 (2003), S. 166–171; und Katrin Klenke et al., „Totgesagte leben länger. Überlegungen zur Relevanz der Musikethnologie“, in: *Die Musikforschung* 65, S. 261–271.
- 4 Siehe u. a. Timothy Rice, „Toward the Remodeling of Ethnomusicology“, in: *Ethnomusicology* 31 (1987), S. 469–488; Philip V. Bohlman, „Musicology as a Political Act“, in: *The Journal of Musicology*

Diskurs. Viele wichtige Punkte sind in diesen Texten angesprochen worden; Alternativen sind aufgezeigt worden. Und doch hängt insbesondere im deutschsprachigen Raum ein Lethargieschleier über unserem Fach, der sich mancherorts als Theoriemüdigkeit, andernorts als Endzeitstimmung und wieder andernorts als schlechtgelaunter Reaktionismus auf die Gemüter legt.⁵

Und das ist schade, denn es wäre doch so gar nicht nötig. In diesem Text möchte ich meine Sichtweise auf das umreißen, was ich als die gegenwärtige Chance unseres Faches begreife, sich aus seiner fortwährenden, gelegentlich zur Nabelschau neigenden Legitimationsdrucklitanei zu lösen und stattdessen wesentliche Beiträge zu relevanten kulturwissenschaftlichen Fragen unserer Zeit zu leisten. Hierzu werde ich in essayistisch-kursorischer Form zunächst einige historisch gewachsene Symptome der musikethnologischen Pathologie identifizieren, die meines Erachtens häufig dazu führen, dass der analytische Blick so oft auf die eigenen, gelegentlich liebevoll kultivierten disziplinären Neurosen anstatt auf inhaltliche Erkenntnismöglichkeiten fällt. Es liegt mir fern, damit destruktive Kritik üben zu wollen. Im Gegenteil: Ich benenne diese Aspekte der Malaise, weil wir uns doch ohne große Mühen intellektuell aus diesen Sackgassen herausmanövrieren und damit wieder zum Wesentlichen kommen können: nämlich zur Musik, die doch das Proprium unseres Fachs ist. Im Anschluss werde ich knapp zusammenfassen, was meines Erachtens hieraus in Bezug auf das Verhältnis des Fachs zu kulturwissenschaftlicher Theorie folgt. Damit werde ich in diesem Abschnitt auch Position beziehen zu einer aktuell in unserem Fach oft diskutierten Frage: Anders als manch anderem Fachvertreter⁶ raubt mir die Frage danach, ob es dem Fach nun an Theoriebildung mangle oder nicht, nämlich keinen Schlaf.⁷ Denn ich bin der Überzeugung, dass gerade die Musikwissenschaft das Potential hat, hinter die künstliche, gleichzeitig so praktisch-reduktive – und unmusikalische – Dichotomie von Theorie und Praxis zu greifen, um auf diese Weise genau das sprach- und wissenschaftsfähig zu machen, was Musik doch auch zu so einer wirkmächtigen kulturellen Praktik im gelebten Alltag macht (und was die meisten von uns zum Fach gebracht haben dürfte). Zur Verdeutlichung dieses Arguments werde ich abschließend kurz das Konzept der Musico-logica vorstellen, das ein epistemologisches

11 (1993), S. 411–436; Kofi Agawu, *Representing African Music: Postcolonial Notes: Postcolonial Notes, Queries, Positions*, New York: Routledge 2003; Gage Averill, „Ethnomusicologists as Public Intellectuals: Engaged Ethnomusicology in the University“, in: *Folklore Forum* 34 (2003), S. 49–59; Veit Erlmann, *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, Oxford / New York 2004; *The New (Ethno)Musicologies*, hrsg. von Henry Stobart, Lanham: Scarecrow 2008; Adelaida Reyes, „What Do Ethnomusicologists Do? An Old Question for a New Century“, in: *Ethnomusicology* 53 (2009), S. 1–17; Timothy Rice, „Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach“, in: *Ethnomusicology* 54 (2010), S. 318–325; Thomas Solomon, „Where is the Postcolonial in Ethnomusicology?“, in: Sylvia Nannyonga-Tamusuza / Thomas Solomon, *Ethnomusicology in East Africa. Perspectives from Uganda and Beyond*, Kampala 2012.

5 Siehe auch den Einführungsvortrag „Shadows in the field? Ethnomusikologische Feldforschung im 21. Jahrhundert“ von Regine Allgayer-Kaufmann zur Ringvorlesung „Welt Musik Wissenschaft“ im Sommersemester 2015 und der Universität Wien, verfügbar online unter http://emap.fm/demand/muwi/20140310_allgayer.ram (letzter Zugriff am 1. Dezember 2015).

6 Timothy Rice, „Ethnomusicological Theory“, in: *Yearbook for Traditional Music* 42 (2010), S. 100–134.

7 Diese Frage war z. B. Thema der Ringvorlesung *Welt. Musik. Wissenschaft* an der Universität Wien im Sommersemester 2014. Siehe auch den auf den Beiträgen dieser Ringvorlesung beruhenden und von der Organisatorin der Vortragsreihe Regine Allgayer-Kaufmann herausgegebenen Sammelband *World Music Studies*, Berlin (im Druck, erscheint 2016)

Herzstück des Fachverständnisses ausmacht, das ich unter der Denomination kulturelle Musikwissenschaft lebe. Musico-logica, als Begriff in der Musikwissenschaft lose etabliert vor allem von Jaap Kunst⁸ und Rafael de Menezes-Bastos,⁹ meint das Musiken jeweils inhärente Denk- und Erfahrungssystem, das einen spezifisch auditiven Modus in sich birgt, sich mit der eigenen Umwelt in Verbindung zu setzen und in ihr zu positionieren. Musico-logica ist in meinem Fachentwurf wesentlich für das, wozu unser Fach – vielleicht zielführender: unser Erkenntnisinteresse? – die übrigen, nach wie vor augenlastigen kulturwissenschaftlich arbeitenden Fächer herausfordern kann und sollte: eine viel musikalischere, für die auditiven Dimensionen unseres In-der-Welt-Seins sensibilisiertere und damit letztlich deutlich holistischere Wissenschaft zu betreiben. Weil unser Wissenschaftssystem, mehr noch: unsere grundlegenden geisteswissenschaftlichen Epistemologien einer augen- und sprachbasierten Tradition entstammen, bewegt sich eine kulturelle Musikwissenschaft, die diese Herausforderung annimmt, immer in und durch Neuland. Deswegen wird sie auch immer das sein und sein wollen, was Nicholas Cook „high-risk musicology“ genannt hat: eine Musikwissenschaft, die sich einem Erkenntnisinteresse verschreibt und nicht fachentwürflichen ewig-neuen Orthodoxien; eine Musikwissenschaft, die eher nach Fragen Ausschau hält, als dass sie sicherheitssuchend nach vermeintlich absoluten Antworten lauscht. Damit eben auch eine Musikwissenschaft, die intellektuelle Beweglichkeit über theoretische Kanonbildung setzt, zu setzen in der Lage ist, und am wichtigsten: eine Musikwissenschaft, die zunächst der Musik und der auditiven Dimension unseres In-der-Welt-Seins verpflichtet ist. Vielleicht, so möchte ich anregen, sollte die gesamte Musikwissenschaft dort, wo sie tatsächlich in den Theoriestunden geschlafen hat, gar nicht reflexartig mit Nachsitzen und nachzuarbeitenden Hausaufgabenplänen reagieren, sondern eher dem zuhören, was die zu erheblichem Teil aus den Literaturwissenschaften gewachsenen post-colonial studies bislang nicht ohne die Ohren der Musikwissenschaft wissenschaftlich urbar machen konnten: eben den Musico-logicas dieser Welt.

II. *What's Wrong With Ethnomusicology?*

„Musikethnologie“ und ihre diversen Alternativbezeichnungen sind als Begrifflichkeiten Sammelbecken für eine ganz Vielzahl teilweise stark auseinandergehender Fachentwürfe. Es geht über den Rahmen dieses Textes hinaus, hier eine differenzierte Übersicht zu geben. Das wäre aber auch gar nicht zielführend. Ebenso wenig geht es darum, das die Musikethnologie von Anfang an begleitende Unbehagen über die eigene Fachbezeichnung und -definition in seiner historischen Gewachsenheit zu referieren; dies ist an anderen Stellen bereits vielfach geschehen und bedarf gewiss keiner Wiederholung. Vielmehr geht es mir darum, im Sinne einer schmerzhaft-schonungslosen, aber auf Besserung zielenden Selbstanalyse ohne Vollständigkeitsanspruch einige historisch gewachsene Schlüsselmerkmale zu benennen, die doch einen erheblichen Teil des Fachs zu betreffen scheinen. Ziel ist es hierbei für mich,

8 Jaap Kunst, *Musico-logica: A Study of the Nature of Ethno-Musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities*, Amsterdam 1950. Für die zweite, erweiterte Auflage von 1955 veränderte Kunst den Titel zu *Ethno-musicology. A Study of its Nature, its Problems, Methods and Representative Personalities to Which is Added a Bibliography* (Den Haag 1955); in der dritten, ebenfalls in Den Haag erschienen Ausgabe von 1959 verschwand der Bindestrich, so dass der Titel nun *Ethnomusicology. A Study of its Nature, its Problems, Methods and Representative Personalities to Which is Added a Bibliography* lautete.

9 Rafael José de Menezes Bastos, *A musicológica Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*, Brasília 1978.

nach den Handlungsalternativen zu fragen, die diese Symptome uns, die wir unser Fach doch gestalten können, nahelegen.

Punkt 1 ist so vordergründig wie durchdringend. Es handelt sich um die bereits genannte gegenständliche, an vielen universitären Standorten personell gelebte musikwissenschaftliche Aufteilung der Welt in „the West“ (bzw. dessen zweifelhafte „Hochkultur“) und „the rest“, die leider von der gelegentlichen, und so wichtigen, musikethnologischen Dissertation zu einem Star-Dirigenten¹⁰ oder jüngst auch einem Sammelband zur Ethnografie der „westlichen“ klassischen Musik¹¹ noch lange nicht als pragmatische Behelfskonstruktion enttarnt wird. Eine solche könnte sie nämlich in Anbetracht der strukturellen Zwänge und daraus resultierenden Notwendigkeiten universitärer Administrationsapparate durchaus sein. Stattdessen aber ist sie eine Fortschreibung kolonialer Weltordnung, wie sie für die institutionelle Etablierung und intellektuelle Formierung des Fachs im 19. Jahrhundert prägend war.¹² Dies spiegelt sich unter anderem in der Selbstverständlichkeit, wenn nicht Hybris, mit der in der Regel ein Musikethnologe pro Standort für die Musiken der Welt verantwortlich zeichnet, alldieweil der Kanon der kurzen europäischen Musikgeschichte gern mit mehreren Spezialisten für dieses oder jenes abgedeckt wird. Es spiegelt sich auch in der Selbstverständlichkeit, mit der vielerorts der Begriff Musikwissenschaft noch immer als Bezeichnung für die historische Musikwissenschaft der europäischen komponierten Musik in ihrem angenommenen Dominanzanspruch gilt. Der Diskurs vom „Westen“, nicht erst seit Edward Said längst dekonstruiert, feiert in der faktisch gegenständlichen Definition der Musikethnologie fröhlich Urständ. Indem Musikethnolog_innen sich diese gegenständliche Aufteilung der Welt zueigen machen – und sei es nur, dass sie ihr nicht widersprechen –, schreiben sie auf eine Art und Weise an Machtverhältnissen mit, die in Zeiten postkolonialer Theorie doch gerade in den Kulturwissenschaften längst inakzeptabel sein müssten. Rhetoriken von Stelplänen und Struktur- und Haushaltsplänen können dieses Argument nicht aushebeln.

Punkt 2 ist das Musikethnologiedispositiv – und das inhaltliche Pendant zu Punkt 1. Hier wird deutlich, wie sehr vermeintlich strukturelle Rahmenbedingungen mit fachentwürflichen Narrativen und wissenschaftlichen Zugriffen in Wechselwirkung stehen. Ein hier anonym bleibender deutscher Fachkollege, der nicht für das Gros der Kolleg_innen sprechen mag, aber dennoch als Lehrstuhlinhaber eine relevante Stimme im Diskurs darstellt, umschrieb mir gegenüber im Jahr 2011 seinen persönlichen wissenschaftlichen Antrieb wie folgt: „Als Musikethnologe interessiere ich mich für das musikalisch Fremde.“ Es liegt auf der Hand, dass mit diesem – mit Verlaub: mauen – Erkenntnisinteresse A-priori-Annahmen einhergehen, die sich direkt auf die unter Punkt 1 genannten akademischen Geographien beziehen: Indem nämlich nicht etwa Differenz – was ein kulturwissenschaftlich relevantes Konzept wäre –, sondern „Fremdheit“ zentral gesetzt wird, wird die Musikethnologie positioniert als ein aus einer (neo-)kolonialen Weltordnung heraus wirkendes und ebendiese (neo-)koloniale Weltordnung fortschreibendes ElfenbeinturmFach. Denn

10 Ricarda Kopal, *Herbert von Karajan. Musikethnologische Annäherung an einen „klassischen“ Musikstar*, Berlin u. a. (in Vorbereitung).

11 *The Ethnomusicology of Western Art Music*, hrsg. von Laudan Nooshin, Routledge 2014.

12 Eine ausführliche Darstellung sprengt den Rahmen dieses Beitrags. Siehe stattdessen Birgit Abels, „Musik, Macht und der Mythos Mehrstimmigkeit. Edward Suids dunkle Seite des Mondes“, in: *Popular Orientalism(s). In Erinnerung an Edward Said als Musikkritiker. Das Online Dossier*, hrsg. von Johannes Ismaiel-Wendt, 2014. In diesem Text setze ich koloniales Schreiben über Musiken auf den pazifischen Inseln in historischen Zusammenhang mit der späteren Entwicklung der vergleichenden Musikwissenschaft und Musikethnologie.

alles, was potentiell für so eine Musikethnologie von Interesse sein kann, wird ausschließlich in seiner möglichen Beziehung zum fachentwürflichen Selbst („*ich* interessiere mich...“) wahrgenommen. Das ist unwissenschaftlich und irrelevant. Für eine Musikwissenschaft, die Wesentliches zum besseren Verständnis von kulturellen Praktiken beitragen möchte, ist jenseits von basaler Methodenreflexion nicht entscheidend, ob der/die Wissenschaftler_in persönliche Alteritätsgefühle gegenüber ihrem Gegenstand entwickelt oder nicht. Und indem das Fremde absolut gesetzt und damit reifiziert wird – jener Kollege sprach schließlich nicht vom „mir musikalisch Fremden“, sondern vom „musikalisch Fremden“ –, werden die oben genannten Machtstrukturen und politischen Geographien unkritisch fortgeschrieben: die Ethnoisierung spezifischer Musiken als „Othering“ mit dem Resultat der Hierarchisierung. Ein handliches Beispiel für einen Einführungskurs in die Foucault'sche Diskursanalyse – aber eben leider auch ein Fachentwurf, dem es an lebensweltlicher Relevanz gebricht.

Punkt 3 bezieht sich auf den in der Zwischenüberschrift dieses Textabschnitts angedeuteten, inzwischen müde gewordenen Dauerwitz der nordamerikanischen Musikethnologie – eben der „ethNOMusicology“, jenem Fach, das die Musik zwar im Namen trage, aber sich inhaltlich-strukturell wenig mit ihr auseinandersetze und eher um sie herum wissenschaftlere. Viel ist hierzu gesagt worden, und die Geschichte der innerfachlichen Ausdifferenzierung der Musikethnologie hat eine erhebliche Rolle gespielt bei der Art und Weise, wie und in welchem Maße musikalisch-strukturelle Aspekte von Musik als kultureller Praktik in Verhältnis zu kulturanthropologischen und kulturgeographischen Fragestellungen gesetzt worden sind und werden. Der implizite Vorwurf des Schlagworts ethNOMusicology ist, dass die Musikethnologie nicht mehr sei als eine an Musik interessierte laienhafte Kulturanthropologie – ein Vorwurf, der vor allem in Nordamerika schmerzhaft mit den kontinuierlichen disziplinären Ängstlichkeiten in Bezug auf die Selbständigkeit der Disziplin resoniert. Es bedarf nicht der Erwähnung, dass die Schreibweise „ethNOMusicology“ vor allem eines sein möchte: provokativ-polemisch. Nun sind Musik und „musicking“¹³ aber derart vielschichtig, dass eine denkbar weite Palette an methodischen Zugriffen und Fragestellungen produktiv sein kann. Was mir zielführender zu sein scheint als die Frage danach, wie viel musikalisch-strukturelle Analyse Bestandteil musikwissenschaftlichen Arbeitens sein kann oder gar sein sollte, ist die Frage nach der Musikalität des Zugriffes selbst. Hier nehme ich schon Teile dessen vorweg, was ich weiter unten im Zusammenhang mit dem Konzept der Musico-logica wieder nennen werde: Mir stellt sich als wesentlich dar, dass Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler Musik als eine Strategie begreifen, mit dem man sich in Verbindung zu seinen kulturellen wie sozialen wie physischen Lebenswelten setzt, sie ordnet, aushandelt und fortschreibt. Musik ist auch ein Denk- und Fühlssystem, das im Sinne eines Welthörens (im Gegensatz zu einer Weltsicht¹⁴) spezifisch klangbasierte Affordanzen und Möglichkeiten hat, In-der-Welt-Sein in seinen Sinnhaftigkeiten immer wieder neu erfahrbar zu machen. Ein Grundproblem aus wissenschaftlicher Sicht ist hier natürlich die ontologische Diskrepanz zwischen dem Medium Sprache, dem wir als Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler verschrieben sind: Das Wesentliche von Musik entzieht sich der akkuraten sprachlichen Beschreibung – ein altes Problem, das nicht erst Charles Seeger¹⁵

13 Im Sinne von Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hanover 1998.

14 Der Begriff des „Welthörens“ ist mir das erste Mal bei Menezes Bastos begegnet. Siehe Rafael José de Menezes Bastos, „Apüap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture“, in: *the world of music* 41, S. 85–93.

15 Charles Louis Seeger, „Toward an Establishment of the Study of Musicology in America“, MS. Seeger Collection, Library of Congress, Washington, D. C. Zitiert in Lawrence M. Zbikowski, „Seeger's Uni-

erheblich beschäftigt hat. Wenn Musik also ein Welthören zugrunde liegt, stellt sich die Frage, wie wir Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler dieses Welthören mit dem Medium unserer Arbeit, nämlich Sprache, resonieren machen können. Auf diese Frage kann es keine abschließende Antwort geben. Es ist aber doch deutlich, dass jegliche strukturelle Analyse ein Mittel zu diesem Zweck sein muss und keinen Wert an sich darstellt. Diese Debatten um Autorität und methodische Priorität von formaler Analyse als der Königsmethode der Musikwissenschaft erinnern auf interessante Art an die Paralleldiskussionen, die im Zusammenhang mit dem Kollaps des Kanons ab den 1980er Jahren in der historischen Musikwissenschaft geführt wurden¹⁶ – in beiden Fällen geht es um Ideologien und innerfachliche Machtkämpfe, nicht darum, Musik als kulturelle Praktik besser zu verstehen.

Punkt 4 schließt direkt an. Wenn Musik in enger Verbindung mit einem Welthören steht, dann ist sie auch das, was in den anglophonen Kulturwissenschaften häufig als „world-making practice“ bezeichnet wird. Um diesen so zentralen Aspekt von Musikmachen muss die Musikwissenschaft sich meines Erachtens viel mehr kümmern, denn genau hiermit vermag sie auch in übergeordnete kulturwissenschaftliche Diskussionen hineinzuwirken und diese mitzugestalten. Als eine Wissenschaft, die sich mit der auditiven Dimension unseres Daseins beschäftigt – also einer Dimension, die in unserer augenlastigen Wissenschaftstradition lange und systematisch vernachlässigt wurde (siehe oben) –, hat sie hier die einzigartige Chance, wirklich Neues in diese Diskussionen hineinzubringen. Denn Musik handelt Dinge über uns selbst aus, die Sprache, Visualität und andere Sinneswege als das Hören nicht oder naturgemäß anders aushandeln. Indem wir uns fragen, wie wir eigentlich Musik und ihre Sinnlichkeit begreifen, können wir ein Stückchen dessen verstehen, was uns selbst sinnvoll erscheint. Da der sogenannte „sensual turn“¹⁷ längst in vollem Schwunge ist, liegt die Lücke offen zutage, in die die Musikwissenschaft hier stoßen kann. Hierzu muss sie nur in kreativen Austausch mit den entsprechenden Debatten treten.

Punkt 5 hängt mit einer ebendieser Debatten zusammen, innerhalb derer ein kleiner Schritt für die Musikwissenschaft ein großer Schritt für die Kulturwissenschaften sein könnte. Es geht um die große Frage danach, was Musik denn „bedeute“ – eine Frage, die älter als unser Fach ist und die seine Entwicklung maßgeblich mitbestimmt hat. Regalmeter sind gefüllt worden mit Publikationen zu musikalischer Bedeutung. Spätestens mit Lawrence Kramer¹⁸ hat sich die Überzeugung durchgesetzt, dass musikalische Bedeutung weniger ein technisch verklausulierter Grundfaktor von Musik sei als vielmehr ein eigenständiges musikalisches Phänomen – ein Phänomen, das freilich nicht weniger dechiffrierbar sei als beispielsweise literarisch-textliche Bedeutung. Dem pflichte ich bei. Mir scheint jedoch, dass der Fokus auf konkrete Bedeutung kontraproduktiv ist, weil Musik vielfach auch durch das wirkt, was der Neue Phänomenologe Hermann Schmitz als „ganzheitlich-binnendiffuse Bedeutsamkeit“ bezeichnet. Schmitz meint hiermit die Eindrücke eines Gesamten, „die dadurch vielsagend sind, daß sie uns mehr an Bedeutsamkeit mitteilen, als wir sagend aus ihnen herausholen können“¹⁹; „[m]an hat es also mit einem Mannigfaltigen zu tun, das

tary Field Theory Reconsidered”, in: Bell Yung / Helen Rees, *Understanding Charles Seeger, Pioneer in Musicology*, Champaign 1999, S. 130–149, hier S. 131.

16 Hierzu siehe Robert Fink, „Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon“, in: *American Music* 16 (1998), S. 135–179.

17 Siehe etwa David Howes, *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor 2003.

18 Lawrence Kramer, *Musical Meaning: Toward a Critical History*, Berkeley/Los Angeles 2001.

19 Hermann Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bonn 1990, S. 19.

prägnant geschlossen und abgehoben ist, aber doch eigentümlich binnendiffus: Die vor-schwebenden Sachverhalte usw. sind nicht alle einzeln und lassen sich deshalb auch nicht aufzählen, weil in ihrem Verhältnis zueinander nicht oder nicht in allen Fällen feststeht, welche mit welchen identisch und welche von welchen verschieden sind.“²⁰ Deswegen ist Musik häufig eher durch ihre binnendiffuse Bedeutsamkeit als durch eine Anzahl eindeutig benennbarer, konkreter musikalischer „Bedeutungen“ wirkmächtig. Wenn die Musikwissenschaft sich traut, das Risiko auf sich zu nehmen, mehr nach der methodisch um ein Vielfaches schwieriger zu greifenden Bedeutsamkeit von Musik als Welthören zu lauschen als (vermeintlich) konkrete musikalische Bedeutung zuzuschreiben, dann begibt sie sich auf methodisches Neuland und das Ergebnis ist ungleich komplexer. Sie entzieht sich damit allerdings auch der Gefahr, in Form von geschlossenen Bedeutungskreisläufen latent selbstreferenzielle Systeme fortzuschreiben. Dadurch wird sie andererseits aber auch notwendig auf eine ihrer größten Tugenden zurückgeworfen werden: dem nachdrücklichen Engagement für das musikalisch Konkrete und den jeweiligen Einzelfall. Und sie wird an lebensweltlicher Relevanz gewinnen. Nicholas Cook spricht hier von kultureller Musikwissenschaft und formuliert – wie oben bereits zitiert – unmissverständlich: „Cultural Musicology is high-risk musicology or nothing at all.“²¹

III. Theoriefähigkeit

Aus dem Obigen ergeben sich ebenso viele programmatische Postulate wie Möglichkeiten. Die Musikwissenschaft kann kulturwissenschaftliche Forschung insgesamt für die auditiven Dimensionen und Affordanzen menschlichen in der Welt-Seins sensibilisieren, und sie kann damit „hidden transcripts“ in der Aushandlung, Unterminierung und Konsolidierung von Beziehungsnetzen hörbar machen, die nicht zuletzt subaltern im Sinne von Gayatri Chakravorty Spivak sind. Das ist eine einzigartige Stärke. Das Potential dieser Stärke, wenn besser genutzt, wird die Frage nach der „Theoriefähigkeit“ in die zweite Reihe verweisen. Denn selbstverständlich muss eine kulturwissenschaftlich aufgestellte Musikwissenschaft über die sprachlichen und konzeptuellen Werkzeuge verfügen, produktiv in übergeordnete Theoriedebatten hineinzuwirken. Wichtiger aber ist doch der nächste Schritt, dass sie nämlich kulturwissenschaftliche Theorie im Ganzen musikalischer machen kann, und das bedeutet: gewahrer der alltagsweltlichen Relevanz der Strategien und Fähigkeiten von Menschen, soziale und zeiträumliche Beziehungen auditiv zu verhandeln, als das Gros der musikethnologischen Theoriebildung es derzeit ist. Im Sinne des Kulturanalyseentwurfs einer Mieke Bal kann sie demnach dazu beitragen, „the dilemma [...] that binds theory and practice in a potentially deadly embrace“ zu lindern²² – denn eine so aufgestellte Musikwissenschaft vermittelt zwischen (musikalischer) Praktik und (akademischer) Theorie, weil sie musico-logicas so gut möglich sprachlich zugänglich zu machen versucht und dazu notwendig mehrfach zwischen Konzepten (akademischer Theorie) und Klang (musikalischer Praktik) hin- und herübersetzen muss.²³

20 Hermann Schmitz, *Situationen und Konstellationen. Wider die Ideologie totaler Vernetzung*, Freiburg/München 2005, S. 104.

21 Nicholas Cook, Bemerkung im Rahmen seines Vortrags „Anatomy of the Musical Encounter: Debussy and the Gamelan, Again“ im Rahmen der Konferenz *Premises, Practices and Prospects of Cultural Musicology* in Amsterdam, 24.–25. Januar 2014.

22 Mieke Bal, *Traveling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto 2002, S. 16.

23 Vgl. auch *ibid.*

IV. *Musico-logica*

Mein Argument dreht sich also um das Konzept der *Musico-logica*. *Musico-logica* meint wörtlich nichts anderes als musikalische Sinnhaftigkeit und das Vermögen, diese Sinnhaftigkeit erfahrbar zu machen. Dem Konzept der *Musico-logica* steht das Konzept des Welthörens, eine Parallelbildung zu „Weltsicht“, an der Seite. In Anlehnung an Rafael Jose de Menezes Bastos²⁴ meine ich mit Welthören die (welt)ordnende und gleichzeitig einer bestimmten Weltordnung entsprechende musikalische Wahrnehmung der Umwelt und eine simultan ablaufende Selbstverortung in dieser Weltordnung. Hierdurch entsteht musikalische Bedeutsamkeit als *Musico-logica*, die Musik zu einem Modus macht, in dem Menschen im umfassenden Sinne „wissen“ im Sinne Jacques Attalis:

„[M]usic is more than an object of study: it is a way of perceiving the world. A tool for understanding. Today, no theorizing accomplished through language or mathematics can suffice any longer; it is incapable of accounting for what is essential in time – the qualitative and the fluid, threats and violence. In the face of the growing ambiguity of the signs being used and exchanged, the most well-established concepts are crumbling and every theory is wavering. [...] It is thus necessary to imagine radically new theoretical forms, in order to speak to new realities. Music, the organization of noise, is one such form. [...] An instrument of understanding, it prompts us to decipher a sound form of knowledge.“²⁵

Musico-logica ist das Wissens- und Fühlssystem, das entsteht, wenn Musik eine Art ist, die Welt wahrzunehmen. Die nordatlantische, universitär institutionalisierte Musikwissenschaft ist nur eine von vielen *musico-logicas* dieser Welt. Sie steht auf Augenhöhe mit allen anderen *Musico-logicas* und ist ihnen nicht analytisch überlegen. Aber sie ist eben auch eine *Musico-logica*, die sich sehr für Besonderheiten von und Resonanzen zwischen anderen *Musico-logicas* interessiert. Das macht sie aus. Theoretische Sprachfähigkeit ist nur ein Mittel zu dem Ziel, diese Besonderheiten wissenschaftlich produktiv zu machen, und diesem Ziel bin ich als kulturelle Musikwissenschaftlerin verpflichtet.

„So perhaps the best thing to do is to stop writing Introductions and get on with the book“²⁶, überlegt Alan Alexander Milne am Ende der Einleitung zu *Winnie-the-Pooh*. Das gilt meines Erachtens nach auch für die Beschäftigung mit den vielen Musiken der Welt, mag man sie nun Musikethnologie, kulturelle Musikwissenschaft, Musikwissenschaft oder von mir aus noch anders nennen wollen. Bei aller Notwendigkeit von Methoden- und Theorier reflexion: Lasst uns nicht verlernen, eine inhaltsgeleitete, nicht risikoscheue Wissenschaft zu betreiben, deren Erkenntnisinteresse, Dynamiken und Zeithaushalte von dem motiviert, strukturiert und geleitet werden, was unser Fach ausmacht und seine Verpflichtung sein sollte, und die immer von dem ausgeht und zu dem zurückkehrt, worum es ihr doch zu tun ist: Musik.

24 Rafael de Menezes Bastos, „Apùap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture“, in: *the world of music* 41, S. 85–93.

25 Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, Manchester 1985, S. 4.

26 Alan Alexander Milne, *Winnie-the-Pooh*, New York 2005 (Erstausgabe 1926).