

Barbara Alge | Britta Sweers

Musikethnologie

Einführung



Nomos



rombach
wissenschaft

NomosBibliothek

Die Reihe **NomosBibliothek** bietet Studierenden der Sozial- und Geisteswissenschaften ausgezeichnete Einführungen in die jeweilige Fachdisziplin. Klar strukturiert und in verständlicher Sprache vermitteln die Bände grundlegende Fachinhalte und fundiertes Expertenwissen. Sie sind ideal geeignet zum Einstieg in das Studium und zur sicheren Prüfungsvorbereitung – ein unentbehrliches Handwerkszeug für alle angehenden Sozial- und Geisteswissenschaftler:innen.

Der Name ist Programm, denn ähnlich einer Bibliothek hat die Reihe den Anspruch, Studierenden prägnante und verlässliche Einführungen in das jeweilige Fachgebiet an die Hand zu reichen. In der Zusammenschau aller Einführungswerke entsteht dabei ein enzyklopädischer Wissenspool. Die markant gestalteten Bände dienen zudem der fachlichen Information auch über Studieninhalte hinaus.

Barbara Alge | Britta Sweers

Musikethnologie

Einführung

mit Beiträgen von
Ralf Martin Jäger und
Matthias Lewy



Nomos

rombach
wissenschaft



Onlineversion
Nomos eLibrary

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7560-2025-6 (Print)

ISBN 978-3-7489-5564-1 (ePDF)

1. Auflage 2026

© Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2026. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Danksagung

Ein großer Dank gebührt Studierenden und Mitarbeitenden des Instituts für Musikwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main, die Teile dieses Buches vorab kritisch gelesen, kommentiert und/oder formal angepasst haben, allen voran Humberto Sánchez, Leticia Lobo Ginés, Oliver Gries, Sarah Müller und Valeria Flores.

Ein weiterer sehr herzlicher Dank geht an die Studierenden und wissenschaftlichen Mitarbeitenden des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Bern für das kritische inhaltliche Feedback und die formalen Korrekturen: Lea Salome Hagmann, Sara Moreira Gonçalves, Sara Valentina Hauser, Jay King sowie Patrick Staub.

Unseren Kollegen Ralf Martin Jäger (Professor an der Universität Münster) und Matthias Lewy (Professor an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar) danken wir sehr für die Übernahme von Texten, zu denen sie die nötige Expertise mitbringen.

Und nicht zuletzt danken wir auch herzlich Marion Müller und dem Rombach/Nomos-Verlag, die uns die Möglichkeit und sehr viel kreativen Raum gegeben haben, dieses Lehrbuch zu verwirklichen.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	5
Einleitung	15
TEIL 1: Geschichtliche Aspekte der Fachentwicklung	25
1.1 Die Vergleichende Musikwissenschaft bis in die 1950er Jahre	25
Die Vergleichende Musikwissenschaft in Deutschland und Österreich	27
Die Vergleichende Musikwissenschaft in den USA	30
Culture Area Theorie vs. Kulturkreislehre	36
1.2 1950er bis 1980er Jahre: Von der Vergleichenden Musikwissenschaft zur <i>Ethnomusicology</i> und Anthropologie der Musik	39
Volksmusikforschung und internationale Vernetzung: Vom IFMC zum ICTMD	39
Etablierung des Faches in den USA: Die Gründung der Society for Ethnomusicology in den 1950er Jahren	41
Der Begriff <i>ethnomusicology</i>	44
Grundströmungen in der amerikanischen Musikethnologie der 1950er und 1960er Jahre	48
Die Anthropologie der Musik in den USA: Alan P. Merriam	48
Mantle Hood: <i>Bi-musicality</i>	53
<i>Music Area</i> -Kartografien: Von Nettl und Merriam bis Alan Lomax' <i>Cantometrics</i>	54
Zentrale Entwicklungen in Großbritannien	57
John Blacking: <i>How Musical is Man?</i> (1973)	58

1.3	1980er und 1990er Jahre: Performative Turn und <i>Writing Culture</i>-Debatte	62
	Performative Turn	63
	Kultur und Identität als soziale Konstrukte	66
	Globalisierung, <i>Writing Culture</i> und Politiken der Repräsentation	70
	Postmoderne und postkoloniale Ansätze	72
1.4	Seit 2000: Neue Fragestellungen und globale Diversifizierung als Fach	78
	Postkoloniale Diskurse	79
	In Richtung einer globale(re)n Wissenschaft	81
	Inhaltliche Ausweitung des Faches	82
	Eine veränderte Feldforschungssituation	86
	Eine neue fachliche Bezeichnung?	87
	Musikethnologie und Kulturtheorie	89
	Ausblick: Eine gesellschaftlich engagierte Disziplin – und die Folgen von Kriegskonflikten	91
	Übungen	93
TEIL 2:	Methoden	101
2.1	Vorbereitung der Datensammlung und Fragestellung, ethische Überlegungen	101
	Vorbereitung des Themenfeldes und der Datensammlung	103
	Literaturrecherche	104
	Die Entwicklung einer Fragestellung	108
	Erste Bestandsaufnahme und Vorsondierung des Feldes	111
	Zur Vorbereitung: Vorüberlegungen zur konkreten Umsetzung	112
	Ethische Fragen	117
	Erste Ebene: Die eigene moralisch-ethische Haltung	118

	Zweite Ebene: Genehmigung durch die Universität	119
	Dritte Ebene: In der Feldforschungssituation	120
	Vierte Ebene: Die Publikation	121
2.2	Datensammlung: Feldforschung	123
	Ethnografie und Feldforschung	127
	Das Handwerkszeug der Feldforschung	131
	Archivarbeit	147
	Volksmusik-Sammlungen	148
	Diskografien und Filmografien	149
	Ikonografie	150
2.3	Auswertung und Darstellung	152
	Datenverwaltung	152
	Quellenbildung und Quellenkritik	153
	Transkription und Auswertung von Interviews	153
	Diskursanalyse als Mittel zur Auswertung von Interviews	155
	Transkription und Auswertung von Tonaufnahmen	157
	Auswertung von Bild- und Videomaterial	164
	Auswertung von kommerziellem Material und Archivmaterial	164
	Auswertung schriftlicher Quellen	166
	Analyse	166
	Ethnografisches Schreiben	168
	Filmische Darstellung	171
2.4	Zum Umgang mit wissenschaftlicher Theorie und Kulturtheorie	174
	Wissenschaftstheorie: Zur allgemeinen Orientierung	174
	Empirie und Theorie: Was gehört wohin?	176
	Zur Aneignung eines theoretischen Hintergrundwissens	179

Theorien sind nie absolut!	182
Musikethnologie, Cultural Studies und Kulturtheorie	184
Die eigene Position und gewählte Perspektive	187
Rekapitulation zum Thema Theorie und den anfangs gestellten Fragen	187
Übungen	188
TEIL 3: Bereiche der Musikethnologie	195
3.1 Linguistik und Semiotik	195
Linguistische Theorie	196
Linguistik und Musikethnologie	198
3.2 Historische Aspekte der Musikethnologie (Ralf Martin Jäger)	203
Methodische Ansätze der Historischen Musikethnologie	205
Quellen	207
Beispiele zu Quellen und ihrer Interpretation	209
Handschriftliche Quellen traditioneller Kunstmusik und Konzepte ihrer Edition	210
3.3 Lokalität, Nationalismus und Globalisierung	214
Das Konzept der Volksmusik	214
Das Aufkommen von Volksmusiksammlungen	219
Ein Beispiel für alternative Perspektiven: Béla Bartók und die Bauernmusik	221
Lokalität und Nationalismus	225
Volksmusik und Globalisierung	228
3.4 Gender, Intersektionalität – und der Einfluss der <i>Black Lives Matter</i>-Bewegung	234
Gender-bedingte Musikpraktiken	234
Gender-geprägte Forschung	236

Theoretische Reflexionen	239
Intersektionalität von Gender, Class und Race/Ethnicity	243
...und die Auswirkungen der <i>Black Lives Matter</i> -Bewegung	245
3.5 Ethnochoreologie und Tanzanthropologie	248
Fachgeschichte	248
Definition »Tanz«	250
3.6 Musikalische Universalien, Kognition und Embodiment	253
Kognitive und musikalische Universalien	254
Embodiment	259
3.7 Musikrevival und Kulturerbe (UNESCO)	263
Musikrevival	263
Musik und Kulturerbe: Die Immaterielle Kulturerbe-Liste der UNESCO	267
3.8 Ökomusikologie und Sound Studies	272
3.9 Populärmusik, Musikindustrie und World Music	281
Definition von Populärmusik	281
Populärmusik und die globale Musikindustrie	283
Spezifische Formen von Populärmusik	285
<i>World Music</i> oder Weltmusik	288
3.10 Neue Ansätze	299
Angewandte Musikethnologie als Prämisse	299
Musik und Konflikt	302
Migration und Minderheiten	307
Tourismus	311
Medical EM (HIV-Forschung) und Disability Studies, Music and Ageing	313

Indigene Theorien/Klangontologien (Matthias Lewy)	317
Digitalität und Internet	324
Übungen	328
TEIL 4: Musikethnologische Tätigkeitsfelder	345
4.1 Inter- und transkulturelle Musikpädagogik und musikethnologische Arbeit in der Gesellschaft	348
4.2 Musikethnologie im Museumskontext (Matthias Lewy)	352
Kritisch reflektiertes Sammeln und Bewahren	353
Ausstellen und Vermitteln von Musik	356
Klanginstallationen und kollaboratives Ausstellen	358
4.3 Kulturpolitik	361
4.4 Archiv, Sammlung, Bibliothek und Wissenschaftsmanagement	363
4.5 Musikethnologie und künstlerische Praxis	368
4.6 Musikethnologie und Medien	372
Arbeitsmöglichkeiten im Kulturjournalismus	373
Erste Schritte in die kulturjournalistische Arbeit	374
Der erste Einstieg in die kulturjournalistische Berufspraxis	377
Beispiele für Tätigkeiten im Kulturbetrieb und als freie Kulturschaffende	380
4.7 Musikethnologie in Forschung und Lehre	386
Wege in eine Musikethnologie-Professur	386
Die Promotion	388
...und ihre Finanzierung	388
Die Habilitation	390
...und ihre Finanzierung	391

Nach der Promotion in der universitären Welt: Weitere Möglichkeiten	391
Bewerbung auf eine Professur in der Musikethnologie	392
Übungen	395
AUSBLICK	398
Literatur- und Quellenverzeichnis	401
Bildnachweise	431
Sachregister	435
Personenregister	439

Einleitung

Musikethnologie untersucht, *warum* und *wie* Menschen musikalisch sind, schreibt der amerikanische Musikethnologe Timothy Rice. »**Musikalisch**« sei hierbei zu verstehen als die Fähigkeit, nicht nur Musik zu machen, sondern »to make sense of music«.¹ Zentral ist dabei die Prämisse, »we need music to be fully human«² – in anderen Worten: Musik in ihren sämtlichen Ausprägungen ist ein derart elementarer Bestandteil des Menschseins, dass die menschliche Existenz auf allen Ebenen nur durch und mit Musik vollständig ist. Und tatsächlich gibt es keine menschliche Kultur, die nicht über irgendwelche musikalischen Ausdrucksformen verfügt, auch wenn sich Konzepte und Begrifflichkeiten grundlegend voneinander unterscheiden können. Diese Erkenntnis war und ist auch der Ausgangspunkt der **Musikethnologie**, die diese Verbindung in den unterschiedlichsten Kulturen, Kontexten oder Ausdrucksformen ergünden und verstehen möchte.

Im deutschsprachigen Raum gehört die **Musikethnologie als akademische Disziplin** institutionell zu den musikforschenden Bereichen, allen voran zur **Musikwissenschaft** an Musikhochschulen und Universitäten.³ Diese Zugehörigkeit zur Musikwissenschaft unterscheidet sie vom anglophonen Raum, in dem die *Ethnomusicology* auch innerhalb der **Kulturanthropologie** und **Ethnologie** verortet sein kann. Diese Verortung hat fachgeschichtliche Gründe, wie in diesem Einführungswerk zur Musikethnologie in Teil I skizziert wird. Während sich bisherige Einführungen in die Musikethnologie auf Deutsch⁴ vorwiegend mit Geschichte, Theorien und Methoden auseinandersetzen, die sich auf Forschungen im deutschsprachigen Raum beziehen, versteht sich diese Publikation als Lehrbuch, das auch **internationale Fachentwicklungen** sowie **Populärmusik** und Ansätze des **21. Jahrhunderts** in den Blick nimmt. Die beiden Autorinnen, Barbara Alge und Britta Sweers, vertreten nicht nur den deutschsprachigen Raum (D-A-CH), sondern bringen auch unterschiedliche biografische Erfahrungen durch Studien-, Forschungs- und Lehraufenthalte u.a. in Brasilien, Frankreich, den USA, Großbritannien, Portugal, Skandinavien, dem Baltikum und

1 Rice, Timothy: *Ethnomusicology. A Very Short Introduction*, New York 2014, S. 4.

2 Ebd.

3 Deshalb ist sie kein »Fach« in dem Sinne, da sie meist nicht eigenständig studiert werden kann. Eine Ausnahme bildet hierzu jedoch u.a. der Lehrstuhl »Ethnomusikologie« an der Universität Würzburg.

4 U.a. Simon, Artur: *Ethnomusikologie. Aspekte, Methoden und Ziele*, Berlin 2008; Koch, Lars-Christian: *Musikethnologie*, Darmstadt 2020.

Westafrika mit. Zusätzliche Expertise fließt in diesem Lehrbuch durch Beiträge von Ralf Martin Jäger zu historischen Aspekten der Musikethnologie sowie von Matthias Lewy zu Indigenen Theorien und Musikethnologie im Museumskontext ein.

Um in einen **akademischen Diskurs**, also einen fachwissenschaftlichen Austausch, hier speziell einen musikethnologischen Diskurs, eintreten zu können, müssen inhaltliche Entscheidungen getroffen werden, und für diese Entscheidungen braucht es ein Bewusstsein für die entsprechenden Möglichkeiten an Theorien, Perspektiven und Methoden. Dazu gehört auch ein Orientierungswissen über die Fachgeschichte, da wissenschaftliche Perspektiven einem ständigen Wandel unterworfen sind, wie Teil 1 illustriert. Möglichkeiten werden in diesem Lehrbuch in Teil 2 zu Methoden der Musikethnologie sowie in Teil 3 zu Bereichen der Musikethnologie und deren theoretischen und methodischen Grundlagen präsentiert. In methodischer Hinsicht ist die Feldforschung mit dem Ziel, das durch **Feldforschung** gesammelte Material in Form von **Ethnografien** zu präsentieren, zentral.⁵ In theoretischer Hinsicht zeigt dieses Lehrbuch die starke **Interdisziplinarität** musikethnologischer Forschung zwischen Sozial-, Geistes- und Naturwissenschaften auf. Teil 4 vermittelt einen Einblick in die Tätigkeitsfelder von Musikethnolog*innen. Ein Anliegen war es hier, strategisches Wissen für den Weg in eine Berufswelt aufzuzeigen, die zwar einerseits **viel Eigenengagement** benötigt, andererseits aber auch bemerkenswert vielfältig ist – so facettenreich wie die Inhalte dieser Disziplin.

Vorab sei auch etwas zum Verständnis des Begriffs der »Musik« zu sagen, von dem die Autorinnen ausgehen. Das **Konzept der Musik** kann in verschiedenen Kulturen sehr unterschiedliche Ausprägungen zeigen: In manchen Kulturen existiert nicht einmal ein Begriff dafür, in anderen sind entsprechende Konzepte mit performativen Ausdrucksformen wie Tanz untrennbar verknüpft. Musikalische Konzepte können eng mit Gesang verbunden sein, als Gesamtkunstwerk aus einer Vielzahl von Ausdrucksformen aufgefasst werden oder religiös geprägt sein, bis hin zu dem Extrem, dass der Begriff vermieden wird⁶ – oder umgekehrt so eng mit Kosmologie verbunden ist, dass der musikalische Akt selbst zum Nachvollzug des

5 Vgl. Alge, Barbara (Hrsg.): Musikethnographien im 21. Jahrhundert, Baden-Baden 2021.

6 Vgl. Sorce Keller, Marcello: Art. Music, Definition of, in: Sturman, Janet (Hrsg.), The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture, Band 3, Thousand Oaks 2019, S. 1507–1511.

Schöpfungsprozesses wird.⁷ Selbst wenn es einige kulturell übergreifende Merkmale gibt (die Quinte und Oktave kommen etwa als Intervalle in nahezu jeder Kultur vor), so lässt sich angesichts der kulturellen Vielfalt keine übergreifende menschliche Vorstellung von Musik finden. Wie kann dann aber der Begriff der Musik für die Wissenschaft überhaupt in Worte gefasst werden?

Ein Beispiel ist hier die Definition von Musik als »menschlich organisiertem Klang«. Diese Prämisse prägt den musikethnologischen Diskurs, seit der britische Musikethnologe **John Blacking** sein Werk *How Musical is Man?* 1973 veröffentlicht hat.⁸ Dieser biologistisch inspirierte sozialanthropologische Ansatz von Blacking, wendet sich – wie **Alan P. Merriam**, US-amerikanischer Autor des Werks *The Anthropology of Music*⁹ – Musik nicht nur in ihren akustischen und musiktheoretischen Dimensionen zu, sondern auch als Konzept und beobachtbares Verhalten bzw. »Musik als Kultur«¹⁰. Er findet eine Erweiterung in dem von dem britischen Ethnologen Clifford Geertz Anfang der 1980er Jahre geprägten interpretativen **Kulturbegriff**: Geertz zufolge ist Kultur ein selbst gesponnenes Netz von Bedeutungen, auf dessen Grundlage ein »Text«, der hier auch metaphorisch verstanden werden kann, interpretiert wird: Dies erfolgt nicht nur von Ethnolog*innen, sondern vor allem von den Kulturschaffenden selbst, von denen und für die der Text laut Geertz geschrieben wird und über deren Schulter hinweg Ethnolog*innen ihn lesen sollten. Wie der Musikethnologe Oliver Seibt schreibt, gibt es kein Zurück hinter Geertz' Einsicht, »dass die kulturelle Welt, die Ethnolog*innen (ebenso wie Musikethnolog*innen) auf Grundlage empirischer, im Verlaufe von Feldforschungen gemachter Beobachtungen interpretieren, immer schon eine interpretierte ist«¹¹.

So ist auch zu berücksichtigen, dass nicht alle Angehörigen einer Gesellschaft, auch aufgrund von Faktoren wie Geschlecht, Alter, sozialem Status, individueller Biografie usw., das jeweilige kulturelle Bedeutungsnetz in gleicher Weise interpretieren. Der von Geertz initiierte idealistische Kulturbegriff ist somit »nicht notwendigerweise an ein ›ethnos‹, ein homogen

7 Vgl. Sweers, Britta: Art. Cosmology and Mythology, in: Sturman: The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture, Band 2, S. 646–651.

8 Blacking, John: *How Musical is Man?*, London 1973, S. 10.

9 Merriam, Alan P.: *The Anthropology of Music*, Evanston 1964.

10 Ebd.

11 Seibt, Oliver: Bekenntnis zu (einer post-interpretativen) ›Musikethnologie‹, in: *Die Musikforschung* 67/4, 2014, S. 388–393.

gedachtes, sich auf einen gemeinsamen Ursprung berufendes menschliches Kollektiv gebunden«¹². Vielmehr kann, laut Seibt, sogar prinzipiell jeder an den selbst gesponnenen Bedeutungsnetzen partizipieren.¹³ »Ethno(s)« kann sich somit sowohl auf eine kulturelle als auch eine soziale Gruppe beziehen. Auch wenn die Verwendung des Kulturbegriffs inzwischen hinterfragt und immer erklärungsbedürftig ist oder durch andere Ausdrücke wie »Gesellschaft« ersetzt und der »ethnos«-Begriff aufgrund der postkolonialen Debatten tendenziell vermieden wird (vgl. Kap. 1.4), so haben diese Überlegungen ihre Gültigkeit behalten. Das betrifft auch den Text-Begriff, der im Zuge der performativen Wende in den späten 1990er Jahren durch das Lesen kultureller Phänomene als Performanz ersetzt wurde. Deutlich ist hier, dass die gebrauchten Konzepte immer wieder kritisch hinterfragt und kontextualisiert werden müssen – historisch, aber auch gesellschaftlich-geografisch, da viele Ansätze immer noch aus einem westlichen Diskurs stammen, der »andere« Stimmen oftmals übergeht.

Während sich unser Diskurs in diesem Lehrbuch »musikethnologisch« positioniert, sind innerhalb der Disziplin, die einst als **Vergleichende Musikwissenschaft** begann (vgl. Kap. 1.1), auch andere Positionierungen möglich, nämlich »ethnomusikologisch«¹⁴, »kulturanthropologisch«¹⁵, aus der Perspektive einer »Kulturellen Musikwissenschaft«¹⁶ oder einer »transkulturell« gedachten Musikethnologie¹⁷ (vgl. Kap. 1.4).

Ein Lehrbuch wie in der vorliegenden Form existiert bis dato im deutschsprachigen Raum nicht. Trotz hier erschienener einzelner Einführungswerke,¹⁸ wird in der aktuellen Lehre aufgrund der konzeptionellen Dominanz der englischsprachigen Ethnomusicology doch vorwiegend auf Werke in englischer Sprache zurückgegriffen: Zu dieser Kernliteratur gehören vor allem *Ethnomusicology. An Introduction*, herausgegeben von Helen Myers¹⁹, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts* von Bruno

12 Ebd., S. 392.

13 Ebd.

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

15 Sweers, Britta: Kulturelle Anthropologie der Musik, in: Die Musikforschung 67/4, 2014, S. 397–403.

16 Abels, Birgit: Kulturelle Musikwissenschaft, in: Die Musikforschung 67/4, 2014, S. 403–405.

17 Pinto, Tiago de Oliveira: Die Spirale dreht sich weiter – Anmerkungen zu Musikethnologie und Transcultural Music Studies, in: Die Musikforschung 67/4, 2014, S. 405–409.

18 Vgl. Simon: Ethnomusikologie; Koch: Musikethnologie.

19 Myers, Helen (Hrsg.): Ethnomusicology. An Introduction, New York/London 1992.

Nettl²⁰, *Theory for Ethnomusicology* von Ruth M. Stone²¹, *Ethnomusicology. A Very Short Introduction* von Timothy Rice²² oder der zweibändige *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, herausgegeben von Jennifer Post²³. Während die Werke von Myers und Nettl besonders für die Fachgeschichte wichtig sind, gibt Stone einen Überblick über zentrale Kulturtheorien, die das musikethnologische Arbeiten prägen (vgl. Kap.2.4).

Die von **Helen Myers** herausgegebene Einführung ist wahrscheinlich im Hinblick auf fachliche Details, Abbildungen und Notenbeispielen die ausführlichste Publikation. Es ist jedoch auch das komplexeste Werk, das sich nicht-englischsprachigen Studierenden und insbesondere Studienanfänger*innen nur nach mehrfacher Lektüre erschließt und eher ab einem Master-Level zu empfehlen ist. Eine besondere Stärke liegt in dem »Theory and Method«-Teil, der zentrale handwerkliche Aspekte wie *fieldwork*, *transcription*, *notation* sehr grundlegend und nach wie vor exemplarisch darstellt. Jedoch repräsentiert die 1992 veröffentlichte Einführung eine 40 Jahre alte Perspektive, einschließlich der (detaillierten) Literaturliste; als moderne Themenfelder werden hier nur Gender und Musikindustrie nach damaligem Stand behandelt. Die Publikation wäre als Vertiefung zu unserem Einführungsband zu denken, der auch eine grundlegende und übergreifende Orientierung vermitteln soll. Im Gegensatz zu Myers haben wir im Methodenteil die Durchführung eines musikethnologischen Forschungsprojektes genau aufgeschlüsselt, sodass Studierende die unterschiedlichen Schritte einzeln nachvollziehen können. Zudem wird Myers Methodenteil durch moderne Ansätze und der immer wieder herausfordernden Einbindung kulturtheoretischer Perspektiven erweitert.

Bruno Nettls Einführung in Fragestellungen und Konzepte der Musikethnologie, das in seiner Erstauflage 1983 und in erweiterter Form 2005 erschien, ist und bleibt eine wichtige Referenz, die in ansprechender Form musikethnologische Fragestellungen an Musik (Part 1: The Musics of the World), methodologische Fragen (Part 2: In the Field) sowie Untersuchungsgegenstände der Musikethnologie (Part 3: In Human Culture und Part 4: In All Varieties) präsentiert. Bruno Nettl gilt als einer der wenigen

20 Nettl, Bruno: *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana 2005 [1983].

21 Stone, Ruth M.: *Theory for Ethnomusicology*, New York 2008.

22 Rice: *Ethnomusicology. A Very Short Introduction*.

23 Post, Jennifer (Hrsg.): *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, 2 Bände, London/New York 2006–2018.

Fachvertreter, der die Entwicklung der Musikethnologie über mehr als ein halbes Jahrhundert begleitet hat. Dies spiegelt sich auch in diesem Werk wider, das sich von Fragen zu »On the Origins of Music« in kritischer Weise bis hin zu »Diversity and Difference: Some Minorities« sowie »The 1990s and Beyond« zuwendet. Seine *Thirty-one Issues and Concepts* werden in einer erweiterten und aktualisierten Form auch in unseren Einführungsband einfließen.

Sowohl **Ruth M. Stones** *Theory for Ethnomusicology* (2008) in der Erstauflage wie auch die mit **Harris M. Berger** herausgegebene Neuauflage *Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversations, Insights* (2019) gelten hingegen als grundlegende kulturtheoretische Einführungswerke für Musikethnolog*innen. Die Erstauflage bleibt erwähnenswert, da sie exemplarisch zentrale kulturtheoretische Ansätze vorstellt, ihre Anwendung in der Musikethnologie aufzeigt, Fallbeispiele erläutert und immer wieder in kurzen Schlagworten die Beiträge zum Fach sowie Kritik zusammenfasst. Manchmal zu kurz; teilweise dann sehr plakativ, sehr amerikanisch gedacht und zudem erweiterungsbedürftig. Dennoch bietet das Werk eine gute Basis für einen ausschließlichen Theorie-Einführungskurs, nicht jedoch für eine grundlegende Einführung in die Musikethnologie. Eine Erweiterung erfolgte dann in der Neuausgabe von 2019, die aktuellen Themenfeldern wie Race, Power, Mobility, Performance und Sound mehr Raum gibt, in ihrer Komplexität abermals für nicht-englische Muttersprachler*innen jedoch eine Herausforderung darstellen. Da unsere Einführung übergreifend gedacht ist, greifen wir nur einige der hier dargestellten Ansätze beispielhaft heraus bzw. behandeln diese aus einer themenorientierten Perspektive, so dass sie untergeordnet behandelt und durch weitere Inhalte wie Global Studies ergänzt werden. Beide Werke von Stone bzw. Berger/Stone können als Vertiefung oder als Basis für eine nachfolgende kulturtheoretisch ausgerichtete Veranstaltung gedacht werden.

Ergänzt wird diese Basisliteratur im Unterricht oftmals durch die Sammelbände von **Jennifer Post**, die spezifische Forschungen zu aktuell relevanten Themen in Form akademischer Aufsätze präsentieren,²⁴ sowie, wie der Titel schon verspricht, Timothy Rices sehr kurze Einführung in die Musikethnologie hinsichtlich Fachgeschichte, Methoden sowie Musik- und

24 Ebd.

Kulturverständnis mit wichtigen Hinweisen zu relevanter Bibliografie und Hörbeispielen.²⁵

Wir verstehen diese Werke als Ergänzung zu unserem Einführungsband, der stärker an den Bedarf der deutschsprachigen Kontexte ausgerichtet ist und gleichzeitig von unserem Hintergrund und Erfahrungen geprägt wurde. Ergänzend ist zu erwähnen, dass musikethnologische Tätigkeitsfelder in diesen angloamerikanischen Einführungswerken oftmals eher auf den universitären Bereich ausgerichtet waren. Unsere Publikation richtet hingegen den Blick auch stark auf Bereiche außerhalb der Universität und zeigt die gesellschaftliche Einbindung musikethnologischer Arbeit auf.

Das vorliegende Lehrbuch vermittelt geschichtliche Aspekte der Fachentwicklung sowie Methoden, Theorien, Untersuchungsgegenstände und Tätigkeitsfelder der Musikethnologie aus einer internationalen Perspektive. Neben seiner Funktion als Einführungs- und Orientierungswerk ist es bewusst als Basis für musikethnologische Einführungsveranstaltungen konzipiert: Durch die didaktische Aufbereitung zentraler Themen in Form von Abbildungen, Beispielen und Übungen ist es in erster Linie für Lehrende gedacht, die Musikethnologie im akademischen oder außerakademischen Bereich repräsentieren. Zugleich liegt Studierenden mit diesem Lehrbuch ein wichtiger Einstieg in die Musikethnologie in deutscher Sprache vor. Darüber hinaus erlaubt diese Form interessierten Laien einen übergreifenden Einblick in die Musikethnologie, gerade im Hinblick auf aktuelle Forschungsthemen und Fragestellungen.

Die Konzeption dieser Einführung wurde auch von der Frage geprägt, was eigentlich eine Fachtradition – wie etwa Musikethnologie – ausmacht. So gehört dazu nicht nur der Gegenstand (Musik im weitesten Sinne und ihre Kontexte), sondern auch Konzepte, welche fachliche Diskurse prägen, Archive, zentrale Publikationen, ein bestimmtes methodisches Vorgehen, Netzwerke (wie etwa Fachverbände) – oder die eigene Fachgeschichte. Dies alles greifen wir in den verschiedenen Kapiteln immer wieder auf.

Inhaltlich gliedert sich diese *Einführung in die Musikethnologie* in die vier großen Teile »Fachgeschichte«, »Methoden«, »Forschungsbereiche« sowie »Tätigkeitsfelder«, die je wiederum in Kapitel unterteilt sind, die sich für einzelne Lehreinheiten eignen. Dabei ist die Kapitelanordnung modular

25 Rice: Ethnomusicology. A Very Short Introduction.

gedacht, d.h. Segmente können unterschiedlich zusammengesetzt werden. So kann eine Lehreinheit beispielsweise Fachgeschichte plus bestimmte Forschungsbereiche der Musikethnologie enthalten. Während im Zentrum jeden Kapitels bestimmte Themen stehen, werden mögliche kulturtheoretische Ansätze untergeordnet zu diesen Themen behandelt. Verbindungen zu entsprechenden theoretischen Perspektiven werden also kurz zusammenfassend dargestellt und in einen inhaltlichen Kontext gestellt, was eine Einordnung der vorhandenen Fachliteratur oder zentraler Diskurse ermöglicht.

Wir haben versucht, die Fachgeschichte global(er) zu denken, da viele Einführungen eher national-regional konzipiert wurden (aus US-amerikanischer oder britischer, aber auch deutschsprachiger Perspektive). Selten wurden jedoch die teilweise erstaunlichen globalen übergreifenden Verflechtungen aufgezeigt, die jedoch die Allgemeingültigkeit vieler Konzepte relativieren, was auch etwa die Volksmusikforschung betrifft. Dabei ist uns bewusst, dass auch wir eine Auswahl treffen mussten, die etwa Entwicklungen in Osteuropa oder Lateinamerika nur marginal behandeln konnte. Aber auch dies kann ein Start sein für eine postkolonial(er) gedachte Vermittlung der Fachgeschichte.

Gerade im Methodenteil haben wir versucht, wiederkehrende Fragen aufzugreifen, die uns im eigenen Unterricht begegnet sind. Deshalb war uns auch das Kapitel 2.4 so wichtig – wie gehe ich mit der Theorie um? Wie formuliere ich eigentlich eine Fragestellung? Selbst wenn einige dieser Aspekte erst in einem fortgeschritteneren Stadium zentral werden, so kann dies helfen, schon sehr früh ein entsprechendes handwerkliches Vorgehen zu entwickeln.

Zu jedem Teil gibt es Literatur zur Einführung, weiterführende Literatur, Verständnisfragen, Exkurse und/oder Übungen. So haben wir in den Fußnoten die jeweils zentrale Fachliteratur ergänzt, die von Lehrkräften als eigene Vertiefung oder auch als Basis für eine Lektüre-Liste benutzt werden kann. Ferner enthalten einzelne Kapitel historische Kerntexte und Abbildungen. Zusatzmaterial ist als digitaler Anhang auf der Verlagswebseite zu finden.

Wer in diesem Band einen Überblick über verschiedene (nicht-westliche) Musik der Welt erwartet, mag enttäuscht sein. Zwar verweisen wir an einigen Stellen auf ausgewählte Beispiele, doch dies ist nicht die primäre

Intention dieser Einführung. Zudem stünde die Vermittlung eines spezifischen Kanons im Widerspruch zur fachlichen Selbstwahrnehmung: Wird die Musikethnologie nach außen hin immer noch mit nicht-westlicher Musik und Volksmusik gleichgesetzt, so gründet sie sich seit ihrem Beginn eigentlich auf den Anspruch, sich übergeordnet mit allen musikalischen Ausdrucksformen der Welt auseinanderzusetzen zu wollen.

Tatsächlich war dies aber lange Zeit nicht der Fall: Gerade US-amerikanische Einführungsbände,²⁶ die sich vor allem an BA-Studierende richteten, illustrieren sehr deutlich den Fokus auf das *Andere*, sei es geografisch (nicht-westlich) oder etwa kategorisch (traditionelle bzw. Volksmusik). Dieser in Forschung und Vermittlung gewachsene Kanon reflektiert auch die Dominanz einer westlichen Perspektive: So umfasst der fachliche Kanon zentral klassischer westlicher Musik gleichgesetzte Traditionen wie indonesisches Gamelan- und japanisches Gagaku-Orchester, nord- und südindische sowie arabische und persische *Kunstmusik* oder westafrikanische *Polyphonie*. Dazu gehören aber auch bestimmte traditionelle Stile, wie die Musik der australischen Aborigines, der arktischen Inuit und Sámi, des Balkans oder Traditionen des afrikanischen Kontinents, um nur einige Beispiele zu nennen.

Gleichzeitig ist die Musik der Welt so unglaublich vielfältig, dass eine tatsächlich repräsentative Auswahl fast unmöglich erscheint, und die hier vorgestellten Perspektiven vielmehr zu einer eigenen Entdeckungsreise einladen sollen: Das in den verschiedenen Kapiteln vorstellte Handwerkszeug kann auf jede Musik angewendet werden. Dennoch ist eine globalere klangliche Orientierung als quasi innere Karte natürlich hilfreich. Hier ist die von Bonnie C. Wade und Patricia Shehan Campbell herausgegebene *Global Music Series*, die bei Oxford University Press mit dem Untertitel *Experiencing Music, Expressing Culture* erschienen ist²⁷, als erster Schritt sehr zu empfehlen. Diese von jeweiligen Spezialist*innen verfassten und didaktisch sehr gut aufbereiteten und mit einer CD ausgestatteten kleinen Bände der Reihe ermöglichen es, sich im Selbststudium oder auch im Unterricht an »klassische« Traditionen einzuarbeiten, die jedoch immer auch in einen breiteren Kontext eingebunden und damit relativiert werden. Und darüber

26 Vgl. May, Elizabeth (Hrsg.): *Musics of Many Cultures: An Introduction*, Berkeley/Los Angeles/London 1983; Titon, Jeff Todd (Hrsg.): *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's People*, 3. Auflage, London/New York 1996 [1992].

27 Wade, Bonnie C./Campbell, Patricia Shehan (Hrsg.): *Global Music Series*, New York/London, <https://global.oup.com/us/companion.websites/umbrella/globalmusic/> (31.08.2025).

hinaus können wir nur empfehlen, sich hier selbst konstant hörend – auf Tonträgern oder bei Konzerten – und vielleicht auch aktiv praktizierend weiterzubilden.

TEIL 1:

Geschichtliche Aspekte der Fachentwicklung

1.1 Die Vergleichende Musikwissenschaft bis in die 1950er Jahre

Die Vergleichende Musikwissenschaft, die sich Ende des 19. Jahrhunderts etablierte, gilt als Vorläufer der Musikethnologie.²⁸ Aus der Zeit davor existieren Schriften zu nicht-westlicher Musik in erster Linie von Missionaren und anderen Reisenden wie bspw. von Joseph-Marie Amiot (1779) zu chinesischer Musik, von Raphael Georg Kiesewetter (1842) zur »Musik der Araber« oder von Guillaume André Villoteau (1809) zur »Musik des Alten Ägyptens«.

In seinem Aufsatz aus dem Jahr 1885 schreibt der österreichische Musikwissenschaftler **Guido Adler** (1855–1941) der Vergleichenden Musikwissenschaft die Aufgabe zu, »die Tonproducte, insbesondere die Volksgesänge verschiedener Völker, Länder und Territorien behufs ethnografischer Zwecke zu vergleichen und nach der Verschiedenheit ihrer Beschaffenheit zu gruppieren und zu sondern«.²⁹

Im selben Jahr (1885) legt der britische Mathematiker und Philologe **Alexander John Ellis** (1814–1890) Vorschläge zur Untersuchung von »Tonleitern« (engl. *scales*) sowie eine Methode der Berechnung und Veranschaulichung musikalischer Intervalle verschiedener Kulturen (orig. *nations*) vor.³⁰



Kasten 1.1.1: Maßeinheit Cent für musikalische Intervalle

Mit der von Ellis vorgeschlagenen Maßeinheit Cent ist es möglich, auch Töne, die kleiner als Halbtonschritte sind, zu bestimmen. Dabei entsprechen 100 Cent einem Halbton. 50 Cent entsprechen einem Viertelton.

28 Klenke, Kerstin/Koch, Lars-Christian/Mendivil, Julio/Schumacher, Rüdiger/Seibt, Oliver/Vogels, Raimund: »Totgesagte leben länger«. Zur Relevanz der Musikethnologie, in: Die Musikforschung 56/3, 2003, S. 261–271, S. 262.

29 Adler, Guido: Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, in: Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1, Leipzig, 1885, S. 5–20, S. 14.

30 Ellis, Alexander: On the Musical Scales of Various Nations, in: Journal of the Society of Arts 33, London 1885, S. 485–517.

Ferner existierte mit dem 1877 von **Thomas Edison** (1847–1931) erfundenen **Phonographen** ein Hilfsmittel, diese »Tonproducte« aufzunehmen und sie so einer wissenschaftlichen Betrachtung zur Verfügung stellen zu können. Im Jahr 1899 wurde das **Phonogramm-Archiv** in Wien gegründet, gefolgt vom Berliner Phonogramm-Archiv im Jahr 1900 sowie Archiven in St. Petersburg (1902) und Paris (1929).

Die Welt des 19. Jahrhunderts war geprägt von:

- **Imperialismus**, d.h. dem Bestreben von Ländern, ihren Einfluss auf andere Länder auszudehnen,
- und Vorstellungen eines **unilinearen Kulturevolutionismus**, das heißt, »man ging davon aus, dass sich alle Kulturen der Welt in gleicher Weise, nicht jedoch im gleichen Tempo entwickelten«.³¹
- Kulturformen des Westens galten als höchste Entwicklungsform und von der Erforschung nicht-westlicher Kulturformen erhoffte man sich Aufschlüsse über frühere Entwicklungsstadien dieser (**Primitivismus-Theorie**).

So sah auch **die Vergleichende Musikwissenschaft im deutschsprachigen Raum**, die sich »als ›Hilfswissenschaft‹, der historisch-philologisch und kunstwissenschaftlich ausgerichteten Musikwissenschaft«³² verstand, ihre Aufgabe darin, durch Untersuchungen nicht-westlicher Musik frühere Epochen europäischer Tonkunst zu beleuchten, die »als Gipfel der musikalischen Evolution und als Höhepunkt an Komplexität betrachtet wurde«³³. Eine Beschäftigung mit nicht-westlicher Musik um ihrer selbst willen gab es zu dieser Zeit im deutschsprachigen Raum noch nicht. Vielmehr dachten Vergleichende Musikwissenschaftler global und suchten nach Universalien des menschlichen Umgangs mit Musik.



Kasten 1.1.2: Acht Richtungen der vergleichenden Musikforschung bis ca. 1972

Acht »Zentren oder Richtungen«³⁴ bestimmten laut dem österreichischen Musikwissenschaftler Walter Wiora (1906–1997) die vergleichende Musikforschung bis circa 1972:

- (1) die holistisch-vergleichende Berliner Schule,

31 Urbane Musikethnologie

32 Ebd.

33 Ebd.

34 Nettl: The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts, S. 65.

- (2) die stärker biologistisch orientierte Wiener Schule,
- (3) die europäische Volksmusikforschung,
- (4) die vergleichenden Studien jüdischer und christlicher Liturgien,
- (5) vergleichende Studien benachbarter Regionen,
- (6) die amerikanische Forschung mit Fokus auf Kulturareale,
- (7) vergleichende Studien europäischer Kunst- und Volksmusik und
- (8) vergleichende Studien nationaler Kunstmusikstile in Europa.

Mit Blick auf die Entwicklung der Musikethnologie stehen im Folgenden die Richtungen (1), (2) und (6) im Mittelpunkt.

Die Vergleichende Musikwissenschaft in Deutschland und Österreich

Bedeutende Schöpfer der neuen Disziplin der Vergleichenden Musikwissenschaft wie **Carl Stumpf** (1848–1936) und **Erich Moritz von Hornbostel** (1877–1937) kamen nicht aus dem Bereich der Musikwissenschaft, sondern aus dem Psychologischen Institut der Berliner Universität.³⁵ Hornbostel hatte in Wien beispielsweise in Chemie promoviert, Stumpf war Psychologe und **Otto Abraham** (1872–1926) war Frauenarzt.

In einem Vortrag in Wien mit dem Titel »Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft« stellte Hornbostel 1905 die **Vergleichung** als das »vornehmste Mittel wissenschaftlicher Erkenntnis« vor:

Sie ermöglicht die Analyse und genaue Beschreibung der Einzelercheinung, indem diese anderen Erscheinungen gegenübergestellt und ihre unterscheidenden Eigentümlichkeiten hervorgehoben werden; andererseits charakterisiert die Vergleichung die Einzelercheinungen als Spezialfälle, indem die Ähnlichkeiten erfaßt und als »Gesetze« formuliert werden.³⁶

35 Simon: Ethnomusikologie, S.10.

36 Hornbostel zit. in Weber, Michael: Zum Wandel der Ethnomusikologie, in: Studien zur Musikwissenschaft 42, Wien 1993, S. 441–450, S. 443.

Ab 1906 arbeitete Hornbostel mit Pater Wilhelm Schmidt, dem Hauptvertreter der **Wiener Kulturkreislehre** zusammen und verfasste auch selbst methodische Beiträge zur kulturhistorischen Ethnologie.³⁷



Kasten 1.1.3: Kritikpunkte an der Kulturkreislehre ab den 1930er Jahren

Punkt 1: Es gibt eine große geografische Diskontinuität, d.h. über Tausende von Kilometern hinweg halten große Kulturkreise nur sehr oberflächlich zusammen.

Punkt 2: Wie ist das Zustandekommen von Migration oder äußerer Einflussnahme im Kulturkontakt erklären?

Punkt 3: Kulturelemente werden isoliert vom Kulturganzen betrachtet.

Punkt 4: Die Konstruktion von Kulturkreisen wird losgelöst von der Gesellschaft, die sie hervorbrachte, betrieben.

Hornbostel gelang es, das Berliner Phonogramm-Archiv durch rastlose Sammeltätigkeit zum führenden Archiv dieser Art aufzubauen und in zahlreichen, anfangs in Ko-Autorschaft mit Abraham und Stumpf verfassten Publikationen die methodischen Fundamente der Vergleichenden Musikwissenschaft zu legen.

In ihrem **Aufsatz zur Transkription** plädieren Abraham und Hornbostel für eine mittels Zusatzzeichen, sogenannten diakritischen Zeichen, modifizierte Schrift im europäischen Liniensystem (vgl. Kap. 2.3 und Abb. 2.3.2). Als **Parameter für die Analyse** zogen sie Töne, Tonsystem, Tonumfang, Ambitus, Stufenzahl, Tonleiter, Gebrauchsleiter und Materialleiter, Stufenarten oder Intervalle, Konsonanz und Dissonanz, Rhythmus, Akzentuierung, Metrum und Takt, formale Strukturen, motivischer Aufbau und Periodengliederung heran. Ferner betonten sie für die Analyse die Bedeutung der Instrumentenkunde, Musiziergelegenheiten und musizierenden Personen.³⁸

Die »**Wiener Schule [der Vergleichenden Musikwissenschaft]**«³⁹ war bedeutend naturwissenschaftlicher als ihre Kollegen in Berlin ausgerichtet.

37 Weber: Zum Wandel der Ethnomusikologie, S. 445.

38 Abraham, Otto/Hornbostel, Erich Moritz von: Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien, in: Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft 11, Leipzig 1909–1910, S. 1–25.

39 Weber: Zum Wandel der Ethnomusikologie, S. 446.

Vertreter der Wiener Vergleichenden Musikwissenschaft waren Robert Lach, Walter Graf, Richard Wallaschek⁴⁰ und Walter Wiora.

Wie der österreichische Musikwissenschaftler Michael Weber schreibt:

So sah **Robert Lach** ›in den musikalischen und musikhistorischen Phänomenen keine historischen Erscheinungen, sondern biologische Funktionsäußerungen‹, deren geschichtliche Aufeinanderfolge von ›einem durch das Einheitsmoment innerer Notwendigkeit zusammengehaltenen Naturprozess‹ bestimmt wird.⁴¹

Diese Ideen wurden »von Lachs Schüler Albert Wellek, der sich in den 1930er Jahren der Kruegerschen Ganzheitspsychologie zuwendete, als ›biologisch‹ abgetan, von seinem Schüler **Walter Graf** (1903–1982) dagegen [...] fortgeführt und differenziert«⁴².

Walter Graf entwickelte nach dem 2. Weltkrieg die Idee der Vergleichenden Musikwissenschaft durch eine Integration der Teilbereiche Musikethnologie, Musikgeschichte der außereuropäischen Hochkulturen, musikalische Akustik und Musikpsychologie weiter, »um Universalien und kulturbedingte Varianten musikalischer Produktions- und Rezeptionsprozesse zu erfassen«⁴³.

Als in den 1930er Jahren Vertreter der »Berliner Schule«, darunter Hornbostel, Sachs, Lachmann und Wertheimer, aufgrund der Machtergreifung der Nationalsozialisten in die USA emigrierten, fanden sie dort eine »fast vollständig *ethnologisch* ausgerichtete Subdisziplin der *cultural anthropology*, die im Gegensatz zu ihrer europäischen Namensvetterin mit der traditionellen *Musikgeschichtsforschung* in nur sehr loser Verbindung stand«.⁴⁴



Kasten 1.1.4: Curt Sachs

Der Musikwissenschaftler **Curt Sachs** (1881–1959) leitete ab 1919 die »Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin«, dem heutigen Musikinstrumenten-Museum. 1929 erschien sein Buch *Geist und Werden der Musikinstrumente* und 1933 seine *Weltgeschichte des Tanzes*. Im Septem-

40 Wallaschek, Richard: *Primitive Music: An Inquiry Into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances, and Pantomimes of Savage Races*, London/New York 1893-

41 Ebd.

42 Rösing, Helmut: Walter Graf und die Vergleichende Musikwissenschaft in Wien, in: Graf, Walter (Hrsg.): *Das klingt so schön hässlich. Gedanken zum Bezugssystem Musik*, Bielefeld 2005 [1996], S. 9–20, S. 13.

43 Ebd., S. 13.

44 Ebd., S. 447.

ber 1933 wurde er durch das nationalsozialistische Regime seiner Ämter enthoben und verließ Deutschland. Bis zu seiner Übersiedlung nach New York 1937 arbeitete er in Paris als Gastprofessor an der Sorbonne und an der musikethnologischen Abteilung des Musée d'ethnographie du Trocadéro. In New York wirkte er als Gastprofessor zunächst an der New York University, später an der Columbia University und wurde zum Berater für die Musikabteilung der New York Public Library bestellt. Nach Europa kam er nur noch einmal im Oktober 1957 anlässlich des Kongresses für Jüdische Musik in Paris, dessen Präsident er war.

Bis 1944 versuchte **Marius Schneider** (1903–1982), Hornbostels Assistent und seit 1934 Leiter des nunmehr dem Museum für Völkerkunde angegliederten Phonogrammarchivs, trotz massivem Widerstand, die Sammlungs- und Auswertungsarbeit fortzusetzen.

Die Vergleichende Musikwissenschaft in den USA

Im Unterschied zur deutschsprachigen Vergleichenden Musikwissenschaft, die sich auf Akustik, Psychologie und Physiologie nicht-westlicher Musik konzentrierte und systematisierende Arbeit auf der Basis von Artefakten betrieb, wurde in den USA die Vergleichende Musikwissenschaft (**Comparative Musicology**), ebenfalls als Vorläufer der Musikethnologie, von Anthropolog*innen betrieben. Auf die Erforschung der Kultur der indigenen Bevölkerung Nordamerikas⁴⁵ spezialisiert, mündete diese in ethnografischen Monografien.

Michael Weber führt diese methodische Differenz unter anderem auf forschungspraktische Gründe zurück. So erschwerte bspw. der Verlust der deutschen Kolonien in Übersee und die Zerschlagung Österreich-Ungarns durch den Friedensvertrag von St. Germain die Durchführung von Feldforschungen, wohingegen den amerikanischen Wissenschaftler*innen das »eigene Hinterland« offenstand,⁴⁶ um sogenannte **door step-Forschung**, also Forschung »vor der eigenen Haustüre« zu betreiben. In den USA wurden lange Aufenthalte im Feld üblich mit dem Argument, dass die Kulturen

45 Zu dieser Zeit sprach man von »Indians«.

46 Weber: Zum Wandel der Ethnomusikologie, S. 445.

der indigenen Bevölkerung Nordamerikas dokumentiert werden müssen, bevor sie verschwinden, also ganz im Sinne einer »**Rettungsethnologie**« (*urgent/salvage anthropology*). Institutionell gründete dieses Unterfangen in dem der Smithsonian Institution angegliederten *Bureau of American Ethnology* (BAE).⁴⁷



Kasten 1.1.5: Jesse Walter Fewkes

Jesse Walter Fewkes (1850–1930), als Zoologe ausgebildet und jahrelang Direktor des BAE, führte 1890 erstmals Aufnahmen mit dem Phonographen in seiner Feldforschung zum Stamm der Passamaquoddy durch. Im Vorjahr hatte er Frank Hamilton Cushing als Leiter einer Expedition des BAE zu den Zuni im Südwesten der USA abgelöst. Er unternahm auch Reisen zu den Hopi. In seinen Publikationen beschreibt Fewkes Rituale, Zeremonien und Tänze sowie Erzählungen der Hopi. Transkription und Analyse seiner Aufnahmen überließ Fewkes dem Psychologen Benjamin Ives Gilman (vgl. Kap. 2.3).



Kasten 1.1.6: Alice Cunningham Fletcher

Alice Cunningham Fletcher (1838–1923) studierte Archäologie und Ethnologie in Harvard und arbeitete am Peabody Museum der Universität Cambridge. Ab 1881 sammelte sie Material zur Musik der indigenen Bevölkerung der Great Plains Nordamerikas, insbesondere der Omaha und Dakota. Fletcher gilt als Vorbild dessen, was wir heute unter »kollaborativer Forschung« (vgl. Kap. 2.2) verstehen, da sie bis 1922 eng mit **Francis La Flesche** (1857–1932), dem 24-jährigen Sohn eines Omaha-Häuptlings, zusammenarbeitete. Gemeinsam nahmen sie Gesänge der Omaha auf mehreren hundert Zylindern mit dem Edison Phonographen auf, von denen fast alle erhalten und zum Teil als kommerzielle Aufnahmen veröffentlicht sind. Während La Flesche sammelte, befasste sich Fletcher vor allem mit der ethnologischen Analyse des gesamten Materials zur Kultur der Omaha. 1911 mündete diese kollaborative Forschung in einer einflussreichen Monografie.⁴⁸ Fletcher selbst transkribierte mehrere hundert Omaha-Lieder⁴⁹ sowie Lieder der Dakotas, Otoes und Poncas und studiert auch die Pawnee und

47 Unter <http://www.sil.si.edu/DigitalCollections/BAE/Bulletin200> findet sich eine Übersicht über alle Publikationen des Instituts (21.08.2025).

48 Fletcher, Alice C./La Flesche, Francis: The Omaha Tribe, in: Annual Report of the Bureau of American Ethnology 1905–1906, XXVII, 1911, S. 17–672.

49 Fletcher, Alice, C.: The »Wawan« or Pipa Dance of the Omahas, Cambridge 1884.

Nez Perce.⁵⁰ In ihren ersten Publikationen sind die musikalischen Transkriptionen noch nach Gehör im Feld erstellt, doch zwischen 1893 und 1896 zog sie für Transkriptionen den Klavierlehrer **John Fillmore** (vgl. Kap. 2.3) hinzu.

Fillmore vertrat die **Theorie der latenten Harmonie**. Er glaubte, dass Lieder der indigenen nordamerikanischen Bevölkerung der Omaha Tonhöhenabweichungen häufig im Bereich von Vierteltönen aufwiesen, die nicht intendiert seien und somit auf das ungenaue Tonempfinden der Sänger zurückgingen. Ausgehend von Hugo Riemanns Axiom der naturgesetzlich begründeten und universell gültigen Skala und Harmonie meinte er, dass »the Indians« potentiell einen Sinn für Harmonie hätten, nur eben noch nicht so weit entwickelt seien. Er machte keinen Unterschied zwischen den von den Omaha gesungenen Liedern und den von ihm selbst harmonisierten Melodien der Omaha. Für ihn war klar,

[...] that the course of these melodies can be accounted for in no other way than on the assumption that the Indian possesses the same sense of a tonic chord and its attendant harmonies that we do; although, of course it is latent and never comes clearly forward into his consciousness. [...] At first, perhaps, there is merely a feeling for the tonic chord, arising from the complex nature of a single tone with its consonant overtones.⁵¹

Fillmore entwickelte also die evolutionistische These, dass die Musik der Omaha – obwohl im unisono vorgetragen – latent harmonisch sei.

50 Fletcher, Alice C.: A Study of Omaha Indian Music: With a Report on the Structure of the Music by John C. Fillmore, Cambridge 1893.

51 Densmore, Frances: The Study of Indian Music in the Nineteenth Century, in: American Anthropologist 29, 1927, S. 77–86, Neudruck in Shelemay, Kay Kaufman (Hrsg.): Ethnomusicology. History, Definitions and Scope, London/New York 1992, S. 7–17, S. 13.

Abb. 1.1.1: Alice Cunningham Fletcher (rechts) und Häuptling Joseph (Mitte) im Nez Percé Lapwai-Reservat in Idaho. Links kniend im Bild: Übersetzer James Stewart (ca. 1889).⁵²



Alice Fletchers Interesse, Beziehungen zwischen der Musik der indigenen Bevölkerung Nordamerikas und deren gesellschaftlichen und individuellen Lebens zu erkennen, spiegeln einen Trend in der anthropologischen Forschung wider, der von Franz Boas (1858–1942) ausgelöst wurde. Boas plädierte für eine auf Details fokussierte Feldforschung und die Betrachtung der Bezogenheit der Kulturelemente untereinander und stand evolutionistischen Theorien kritisch gegenüber. Er stellte die Frage, **warum Musik so beschaffen ist und nicht alleine wie**. Für die Musikethnologie ist der musikalisch gebildete Boas durch seine Arbeiten zur Musik der Kwakiutl⁵³ und seine Anregung, dass sich Ethnograf*innen auch der Musik widmen sollen, von Bedeutung.



Kasten 1.1.7: Franz Boas

Der in Deutschland geborene Ethnologe **Franz Boas** (1858–1942) prägte die Einteilung der Ethnologie als Fach in die vier Felder

52 Bildquelle: Wikipedia images: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alice_Fletcher2.jpg (27.08.2025).

53 Boas, Franz: The Kwakiutl Indians, in U.S. National Museum, Report for 1895, Washington 1895.

Archäologie, physische Anthropologie, Linguistik und kulturelle Anthropologie und gilt als Leitfigur der US-amerikanischen Vergleichenden Musikwissenschaft. Nach dem Physikstudium in Kiel unternahm Boas eine erste Forschungsreise zu den Inuit, der weitere Expeditionen in die gleiche Region folgten. Seine Publikation *The Central Eskimo* erschien 1888 im sechsten Jahresbericht des BAE mit analytischen Notizen zu 23 Liedern der Inuit. Vielleicht, um seinem Forschungsgegenstand näher zu sein, entschloss Boas, in den USA zu bleiben. In seinen Feldstudien arbeitete er mit zweisprachigen Vertreter*innen der untersuchten Kultur eng zusammen. 1899 wurde er Professor für Anthropologie an der Columbia Universität in New York, an der er bis zu seinem Tode 1942 lehrte. Obwohl Boas vier Jahrzehnte lang die amerikanische Anthropologie dominierte, hinterließ er kein theoretisches Werk, das zur Pflichtlektüre für Anthropolog*innen wurde. Der Grund dafür könnte in seinem Misstrauen gegenüber Generalisierungen und »leerem Theoretisieren«⁵⁴ liegen. In seinen Schriften versuchte er, als »methodologischer Individualist« die einzigartigen Umstände zu identifizieren, die bestimmte Kulturen generieren.⁵⁵



Kasten 1.1.8: Historischer Partikularismus

Genauso wie der Ethnologe Edward Sapir knüpfte Franz Boas an die Ethnolinguistik an. Boas betonte das Partikuläre und verfolgte so einen systematischen, historisch orientierten Ansatz, der als **Historischer Partikularismus** bezeichnet wird und von Johann Gottfried Herders Idee der Pluralität und Historizität von Kulturen ausgeht. Die Eigenheit von Kulturen ist diesem Ansatz zufolge historisch bedingt, d.h. zwei Gruppen, die unter denselben Bedingungen leben, können sich trotzdem aufgrund unterschiedlicher geschichtlicher Umstände und Entwicklungen unterscheiden. Boas sah Kultur als integriertes Ganzes und sein Kerngedanke war, dass jede ethnologische Theoriebildung mit einer genauen Kenntnis, der jeweils verglichenen oder studierten Kulturen einherzugehen habe. Eine kulturwissenschaftliche Interpretation und in späterer Folge eine Rekonstruktion historischer Zustände und Prozesse könne laut Boas erst dann einsetzen, wenn die Ethnografie

54 Orig. »empty theorising«, vgl. Eriksen, Thomas H./Nielsen, Finn S.: A History of Anthropology, London 2013 [2001], S. 60.

55 Ebd., S. 58–61.

genügend Material herangeschafft, beschrieben, klassifiziert und analysiert habe.



Kasten 1.1.9: George Herzog

George Herzog (1901–1983), der ein Schüler von Hornbostel und Boas war, gilt als wichtiges Bindeglied zwischen den Denkschulen Deutschlands und den USA. In Ungarn geboren und durch sein Studium in Budapest kam er mit den Forschungsmethoden des Komponisten Béla Bartók (1881–1945) in Berührung.⁵⁶ Mitte der 1920er Jahre übersiedelte er vom Berliner Phonogramm-Archiv an die Columbia University. Durch Herzog fand die Hornbostelsche Sicht auf die Vergleichende Musikwissenschaft Eingang in den USA und rigide Transkriptionen, tonometrische Messungen etc. wurden vermehrt angewendet. Herzog forderte neben einer vergleichenden Perspektive extensive Feldforschung, sowie die Auffassung der Anthropologie als einer empirisch und historisch orientierten Disziplin.⁵⁷ In seinen Vorlesungen setzte er musikalische Grundkenntnisse seiner Schüler*innen voraus. Neben Linguistik und Kulturanthropologie hielt er Vorlesungen zu *primitive and folk music* (1936) und Vergleichender Musikwissenschaft (1941), die später zu Vorlesungen der *folk, primitive and oriental music* (1944) verschmolzen. Mit Hilfe von Boas begann er zudem, die **Archives of Folk and Primitive Music** an der Columbia University aufzubauen, die neben seinen eigenen Aufnahmen die vieler Kolleg*innen miteinschloss. 1948 wurde er zum Professor für Anthropologie an die Indiana University berufen und ließ sein Archiv aus Columbia in die Archives of Traditional Music einfließen. 1936 erschien sein Buch *Research in Primitive and Folk Music of the United States*, das als bedeutendstes Werk für musikethnologische Archivierung (vgl. Kap. 4.4) gilt. Darin versuchte er, Theorie und Methode dieses Forschungsgebietes zu vereinheitlichen.

Der Einzug an »technischen« Begriffen sowie die zahlreichen Aufstellungen von physikalisch und mathematisch ermittelten Schwingungszahlen in die einschlägige Literatur der Musikforschung mögen **Frances Densmore** (1868–1957), einer US-amerikanischen Ethnologin aus einer Musikerfamilie

56 Seine Schriften umfassen u.a. Herzog, George: Béla Bartók as a Folklorist-Composer, in: BAMS, XI–XIII, Oakland 1948, S. 17–18.

57 Die Ablehnung der Kulturkreislehre durch Boas verhinderte Fragen »entwicklungsgeschichtlicher« Natur in der Comparative Musicology.

und selbst in Klavier ausgebildet, nicht behagt haben.⁵⁸ 1943 schrieb sie in einem Brief an Charles Hofman: »Long ago I invented the phrase ›archeology of the mind‹⁵⁹. [...] The idea was that my work was digging down into the minds of old Indians, going down through one layer after another until I got down to what they remembered of the oldest traditions.«⁶⁰

Es sei, so Michael Weber, bemerkenswert, dass Densmore hier Ideen einer Kognitiven Anthropologie andeutet, wie sie sich methodisch erst in den 1960er Jahren entwickelt (vgl. Kap. 3.6) und dass ihre Formulierung ein Interesse an »Oraltraditionen« erkennen lässt, »was im Grunde ein neuartiges Geschichtsverständnis miteinschließt«⁶¹. 1953 schrieb Densmore:

My present attitude towards the study of Indian, or primitive, music is definitive and is opposed to its becoming highly technical [...] I have always used the term ›the study of Indian music‹ instead of the term ›musicology‹. Music is a human expression, originating in a mental concept, and is not the product of laws.⁶²



Forschung in Personalunion

Frances Densmore verband Feldforschung, Aufnahme und Analyse in einer Person und bezog auch Stellung zu musikanalytischen Fragen.⁶³

Culture Area Theorie vs. Kulturkreislehre

Der Terminus »culture area« taucht 1895 zum ersten Mal im *Annual Report of the Smithsonian Institution* auf und wird 1917 im Buch des Anthropologen Clark Wissler systematisch in einer Klassifizierung und kartografischen Fixierung der materiellen und geistigen Kultur der indigenen Bevölkerung Nordamerikas umgesetzt.⁶⁴ Boas-Schüler Alfred Kroeber arbeitete 1939 das

58 Weber: Zum Wandel der Ethnomusikologie, S. 444.

59 Mit Parallelen zu Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1981.

60 Densmore zit. in Weber: Zum Wandel der Ethnomusikologie, S. 442.

61 Ebd., S. 443.

62 Densmore zit. in ebd.

63 U.a. in Densmore, Frances: Scale Formation in Primitive Music, in: American Anthropologist, New Series 11/1, 1909, S. 1–12; Densmore, Frances: What Intervals do Indians sing?, in: American Anthropologist, New Series, 31/2, 1929, S. 271–276.

64 Wissler, Clark: The American Indian. An Introduction to the Anthropology of the New World, New York 1917.

culture area-Konzept als Klassifikationssystem in seinem Buch *Cultural and Natural Areas of Native North America* weiter aus.⁶⁵

Der Unterschied der *culture area theory* zur Kulturkreislehre liegt laut Kroeber darin, dass das Klassifikationssystem der *culture areas* den natürlichen Gegebenheiten bestimmter Areale angepasst worden ist. Wissler meinte, dass die Umweltbedingungen zwar noch keine *culture areas* konstituieren, aber geeignet seien, bereits vorhandene Kulturareale zu stabilisieren.⁶⁶



Kasten 1.1.10: Kulturkreislehre vs. Culture Area Theory

Kultur- kreislehre

- Kulturverwandtschaften
- Ursprungsherd
- Korrelation von Raum und Zeitfaktoren, d.h. Verbreitung eines Phänomens gibt Aufschluss über sein Alter
- Weltumspannendes System
- Kulturen als Aggregat von Einzelelementen

Theorie der Kulturareale (*culture area theory*)

- Einbeziehen von Kulturwandel
- Korrelation von Raum- und Zeitfaktoren, d.h. Verbreitung eines Phänomens gibt Aufschluss über sein Alter
- Auf Nordamerika beschränkt
- Kleine Gebiete (»culture areas«)
- Kulturen als ein Gesamt aufeinanderbezogener Strukturen (vgl. Funktionalismus, Kap. 1.2)

Die von der *culture area theory* inspirierte Dissertation des amerikanischen Musikethnologen **Bruno Nettl** (1930–2020, vgl. Kap. 1.2) mit dem Titel *American Indian Music North of Mexico. Its Styles and Areas*, eingereicht im Jahr 1953 an der Indiana University, zeigt, dass Musikareale nicht unbedingt mit Kulturarealen oder anders anthropologisch definierten Arealen zusammenfallen müssen.

65 Kroeber, Alfred: *Cultural and Natural Areas of Native North America*, in: University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, Berkeley 1939.

66 Schneider, Albrecht: *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft*, Bonn-Bad Godesberg, 1976, S. 62–64. In den USA wird die Kulturkreislehre besonders wegen der Betrachtung von Beziehungen zwischen Kultur und Rasse abgelehnt.

In ähnlicher Weise wie beim Evolutionismus etwa drei Jahrzehnte zuvor fielen die Kulturkreise in dem Maße in sich zusammen, in dem die Ergebnisse systematischer Feldforschung anwuchsen. Die Konzeption der Kulturkreise erwies sich angesichts der tatsächlichen Vielfalt der erforschten Erscheinungen und kulturgeschichtlichen Prozesse als zu großräumig und zu vage.

Wie der Musikanthropologe John Blacking (vgl. Kap. 1.2) in seinem Rückblick auf die Vergleichende Musikwissenschaft 1966 feststellte, ist es nicht relevant, die gleichen Intervalle in verschiedenen Kulturen zu finden, weil sie unterschiedliche Bedeutungen in verschiedenen Kulturen haben.⁶⁷ Allerdings gibt es wohl keine Betrachtung von Kulturen ohne (wenigstens impliziten) Vergleich. Somit ist der Vergleich auch eine Voraussetzung in der Betrachtungsweise von Kulturen. Hierbei ist es allerdings wichtig, sich des Ethnozentrismus in der vergleichenden Methode bewusst zu sein und diesen in eigenen Betrachtungen mitzureflektieren.



Ethnozentrismus bezeichnet eine Haltung, die als fremd wahrgenommene Kulturen in Hinblick auf Bilder, Vorstellungen, Denkmuster und Wertschätzungen der eigenen Kultur einordnet.

Abseits der Wissenschaft findet ein Vergleich von Musikkulturen vor allem in ökonomisch-orientierten Bereichen, allen voran den Mainstream-Medien, statt. Deshalb kann eine vergleichende Forschung von Nutzen sein, die Popularität von Forschungsergebnissen außerhalb der akademischen Welt zu erhöhen.

67 Blacking 1966 zit. in Merriam, Alan: Definitions of ›Comparative Musicology‹ and ›Ethnomusicology‹: An Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology* 21/2, 1977, S. 189–204, S. 194.

1.2 1950er bis 1980er Jahre: Von der Vergleichenden Musikwissenschaft zur *Ethnomusicology* und Anthropologie der Musik

Wissenschaftliche **Fachverbände** spielen eine wichtige Rolle für die Entwicklung einer Disziplin. Sie sind die zentralen Netzwerke, an denen sich Wissenschaftler*innen über ihre Forschung austauschen, Kontakte knüpfen und Netzwerke aufbauen. Hier werden auch Forschungsprojekte entwickelt, theoretische Konzepte oder methodische Ansätze diskutiert. In der Musikethnologie fanden eine verstärkte fachliche Institutionalisierung und internationale Vernetzung in der Nachkriegszeit ihren deutlichsten Ausdruck in der Gründung der beiden zentralen Fachorganisationen: dem International Folk Music Council (IFMC; jetzt **International Council for Traditions of Music and Dance**, ICTMD) im Jahr 1948 und der **Society for Ethnomusicology** (SEM) im Jahr 1955. Bruno Nettl, selbst Präsident der SEM (1969–1971) und Autor zahlreicher fachlicher Standardwerke, kommentierte rückblickend, dass sich beide Organisationen in der Zeit des Kalten Krieges gegenseitig ergänzten:⁶⁸ Auf der einen Seite stand eine von der US-amerikanischen und britischen Anthropologie geprägte Ausrichtung, die sich mit dem Studium »anderer« bzw. »fremder« Kulturen beschäftigte. Auf der anderen Seite befand sich ein stark von der lokal verankerten Volksmusikforschung geprägtes Netzwerk, das Osteuropa miteinschloss.

Volksmusikforschung und internationale Vernetzung: Vom IFMC zum ICTMD

Trotz der prägenden Rolle der Vergleichenden Musikwissenschaft im deutschsprachigen Raum war die Volksmusikforschung im national-lokalen Kontext lange in Europa quantitativ stärker. Diese Tatsache prägte auch den global am weitesten vernetzten Fachverband – den International Council for Traditions of Music and Dance.⁶⁹ Der ICTMD wurde am 22.9.1947 in London gegründet, damals noch unter dem Namen International Folk Mu-

68 Nettl, Bruno: We're on the Map: Reflections on SEM in 1955 and 2005, in: *Ethnomusicology* 50/2, 2006, S. 179–189, S. 186.

69 Siehe auch <https://ictmusic.org> (17.08.2025).

sic Council.⁷⁰ Grundlegendes Konzept dieser Organisation war zunächst die bessere Vernetzung der europäischen Volksmusik-Forschenden.

Die ursprüngliche Verbindung zu den britischen Volksmusiksammler*innen der English Folk Dance and Song Society (EFDSS) wurde nicht nur in der Wahl des Komponisten und damaligen EFDSS-Präsidenten **Ralph Vaughan Williams** (1872–1958) zum ersten IFMC-Präsidenten deutlich. Auch die 1955 vom IFMC publizierte Definition von traditioneller Musik lässt sich direkt auf jene Definition zurückverfolgen, welche der englische Volksliedsammler **Cecil J. Sharp** (1859–1924) in seiner Studie *English Folk Songs: Some Conclusions* formuliert hatte (vgl. Kap. 3.3).⁷¹ Cecil Sharps ehemalige Assistentin **Maud Karpeles** (1885–1976), erste Generalsekretärin des IFMC von 1947–1963, beschrieb die Aufgaben des IFMC gleichfalls als stark auf Volksmusik-Traditionen ausgerichtet:

- (i) to assist in the preservation of folk music (including dance) of all countries;
- (ii) to further its study; and (iii) to encourage its present-day practice.⁷²

In den Folgejahren kam es zur Gründung zahlreicher spezialisierter Study Groups und lokaler Verbände auf allen Kontinenten, was zu einer breiteren inhaltlichen Ausrichtung führte. Dadurch wurde der Begriff *folk music* bzw. Volksmusik irreführend, da dieser etwa nicht-westliche Kunstmusik- und Tanzformen wie den indischen *kathak* Tanz oder die japanische Hofmusik *gagaku* ausschloss. Der IFMC wurde deshalb 1981 auf der Generalversammlung im südkoreanischen Seoul in International Council for Traditional Music (ICTM) umbenannt.

Im Juni 1987 erhielt der ICTM den Status einer Nichtregierungsorganisation (Non-Governmental Organization, NGO) der UNESCO. Diese UNESCO-Verankerung trägt auch dazu bei, dass der ICTM als die wichtigste globale Fachorganisation außerhalb der USA gilt. 2023 wurde der ICTM mit Blick auf die performative Seite der Musik und die Vermeidung des inzwischen ebenfalls unpassenden Begriffs »traditional« in International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD) umbenannt. Die

70 Der IFMC trug 1949 auch zur Gründung des UNESCO-verankerten International Music Council bei. Für eine ausführliche Geschichte des ICTMD siehe: Pettan, Svanibor/Ceribašić, Naila/Niles, Don (Hrsg.): *Celebrating the International Council for Traditional Music: Reflections on the First Seven Decades*, Ljubljana 2022.

71 Sharp, Cecil James: *English Folk Song: Some Conclusions*, London 1907, S. 3.

72 Karpeles, Maud: *The International Folk Music Council: Its Aims and Activities*, in: *Ethnomusicology* 1/9, 1957, S. 15–19, S. 15.

Fachzeitschrift der Organisation erschien erstmal 1949 und zeichnet sich durch eine hohe internationale Autor*innenschaft und inhaltliche Breite aus. Die Weltkonferenzen werden im zweijährlichen Turnus abgehalten. Trotz dieser globalen Ausrichtung blieb die Spitze der Organisation lange Zeit westeuropäisch und US-amerikanisch geprägt.⁷³



Kasten 1.2.1: Die Entwicklung des ICTMD im Überblick

Jahre	Name der Organisation	Name der Fachzeitschrift
1947–1981	International Folk Music Council (IFMC)	<i>Journal of the International Folk Music Council</i>
1981–2023	International Council for Traditional Music (ICTM)	<i>Yearbook for Traditional Music</i>
seit 2023	International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD)	<i>Traditions of Music and Dance</i>

Etablierung des Faches in den USA: Die Gründung der Society for Ethnomusicology in den 1950er Jahren

Die erkennbare Präsenz US-amerikanischer Musikethnolog*innen unter den Präsident*innen des ICTMD verweist auf die zentrale Rolle der USA für die Entwicklung der Musikethnologie als ein institutionell breit verankertes Fach nach dem Zweiten Weltkrieg. Ein Faktor war die Immigration zahlreicher europäischer Musikwissenschaftler*innen:⁷⁴ Erich Moritz von

73 Die Nachfolger*innen von Ralph Vaughan Williams waren Jaap Kunst (Niederlande), Zoltán Kodály (Ungarn), Willard Rhodes (USA), Klaus P. Wachsmann (USA), Poul Rosing Olson (Dänemark), Erich Stockmann (DDR), Anthony Seeger (USA), Krister Malm (Schweden), Adrienne L. Kaeppler (USA), Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Portugal), Svanibor Pettan (Slowenien) und Tai Sooi Beng (Malaysien).

74 Wobei die Zahl der Vergleichenden Musikwissenschaftler*innen vergleichsweise klein war: Im Gegensatz zu den schätzungsweise 65 Musikhistoriker*innen. Nettl: We're on the Map, S. 182.

Hornbostels ehemaliger Assistent George Herzog, der als Begründer der amerikanischen *ethnomusicology* gilt, war bereits 1925 als Student an die Columbia University zu Franz Boas (vgl. Kap. 1.1) gekommen. Hornbostel selbst flüchtete nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten zunächst in die Schweiz und unterrichtete von 1933–1934 an der New School of Social Research in New York. Curt Sachs (1881–1959) lehrte, nachdem er 1933 nach Paris geflüchtet war, von 1937 bis 1953 an der New York University. Die Wiener Musikethnologin Ida Halpern (1910–1987) gelangte 1939 über Shanghai nach Vancouver, wo sie grundlegende Forschung zur Musik der indigenen Bevölkerung Nordamerikas an der Nordwestküste betrieb, während Mieczyslaw Kolinski (1901–1981), einer der Mitbegründer der Society for Ethnomusicology, 1938 über die Tschechoslowakei zunächst nach Belgien geflohen war und 1951 nach New York kam.

Ein weiterer Faktor, der zu einem fachlichen Paradigmenwechsel beitragen sollte, war die veränderte politische Lage des Kalten Krieges: Die amerikanische Anthropologie war – offen und verdeckt – in die staatliche politische Infrastruktur eingebunden und wurde finanziell auch von der militärisch-staatlichen Industrie unterstützt, die im Gegenzug Studienanfänger*innen für ihre Tätigkeiten anwarb.⁷⁵ Anthropologie war in den 1940er/50er Jahren daher vergleichsweise populär, weshalb in diesem Kontext auch ein wachsendes Interesse an musikbezogenen Themen aufkam. Da in den USA eine eigenständige Vergleichende Musikwissenschaft bzw. Musikethnologie bis dahin noch nicht existierte, hatten viele frühe amerikanische Musikethnolog*innen ohnehin zunächst Anthropologie studiert, so dass die erste Generation stark von Boas geprägt wurde. Zu Boas' direkten Schüler*innen gehörte neben George Herzog auch Helen Heffron Roberts (1888–1985), die ihr ursprüngliches Interesse an den indigenen Bevölkerungen der amerikanischen Nordwestküste – u.a. Kwakiutl und Nootka (jetzt Nuu-chah-nulth) – auf die Karibik und Hawaii ausdehnte.

Bruno Nettl hatte selbst bei George Herzog studiert und kommentierte rückblickend,⁷⁶ dass der Begriff »Vergleichende Musikwissenschaft« (bzw. »Comparative Musicology«) in dieser Zeit oftmals noch generell mit dem Studium anderer Kulturen gleichgesetzt wurde. Diese fließende Vermischung mit kulturanthropologischen Ansätzen zeigte sich auch bei Herzog:

75 Price, David H.: Cold War Anthropology: Collaborators and Victims of the National Security State, in: *Identities* 4/3–4, 1998, S. 389–430.

76 Nettl: *We're on the Map*, S. 180.

Herzog hatte ab 1948 zunächst Kurse in Vergleichender Musikwissenschaft am Anthropology Department der Indiana University, Bloomington, angeboten und damit das Konzept der Berliner Schule auch in den USA verbreitet. Diese wurden dann zunehmend mit Ansätzen aus der amerikanischen *Anthropology* und den *Folklore Studies* vermischt.

Die nachfolgende Gründung der Society for Ethnomusicology im Jahr 1955 war aus Nettls Sicht daher eher das amerikanisch adaptierte Revival der europäischen Forschungstradition statt einer »grand innovation«.⁷⁷ Die Idee zur Gründung einer eigenen **Society for Ethnomusicology** entstand 1952 infolge der Begegnung von **Willard Rhodes**, **David P. McAllester** und **Alan P. Merriam** (siehe Kasten 1.2.2) auf einer Tagung der American Anthropological Association. Diese Gruppe sah ihr gemeinsames Forschungsinteresse – die Musik der indigenen Bevölkerung Nordamerikas – und die wachsende Nachfrage zu musikbezogenen Themen in dem rein anthropologischen Kontext nicht angemessen vertreten. Der Fokus auf die Musik der indigenen Bevölkerung Nordamerikas war in der Musikethnologie der Nachkriegszeit sehr präsent: Willard Rhodes hatte zwischen 1939 und 1952 umfassende Feldaufnahmen diverser Stämme durchgeführt, während sich McAllester u.a. mit der Musik der Navajo und dem *Peyote*-Kult auseinandergesetzt hatte. Merriam hatte zwar seine Dissertation über afrobahianische Kultmusik geschrieben, kehrte aber immer wieder zu seiner Feldforschung der Flathead Indians zurück. Auch Bruno Nettl hatte eine Dissertation über die Kartografie der indigenen Bevölkerung Nordamerikas geschrieben. Er griff in seiner Forschung immer wieder das Thema der Blackfoot aus Montana auf – einer der am intensivsten studierten indigenen Gesellschaften Nordamerikas.



Kasten 1.2.2: Alan P. Merriam

Mit seiner Publikation *The Anthropology of Music* (1964)⁷⁸ gilt **Alan P(arkhurst). Merriam** (1923–1980) als der wahrscheinlich prägendste Vertreter der neuen *Ethnomusicology*. Merriam studierte zunächst Musik an der Montana State University und ab 1948 *Anthropology* bei Melville J. Herskovits und Richard A. Waterman (Northwestern University). Herskovits beeinflusste ihn stark darin, Musik als kulturelles Phänomen zu beschreiben. 1951 erwarb Merriam einen Ph.D. in Anthropology (*Songs of the Afro-Bahian*

⁷⁷ Ebd., S. 181.

⁷⁸ Merriam: *The Anthropology of Music*.

Cults: An Ethnomusicological Analysis) und unterrichtete u.a. von 1956–1962 Ethnomusicology an der Northwestern University. Ab 1962 war Merriam Professor für Ethnomusicology an der Indiana University, Bloomington, die zu einem wichtigen Zentrum des Faches werden sollte. Merriam hatte zunächst umfangreiche Feldforschung unter den Flathead Indians in Montana⁷⁹ und zudem extensive Feldforschung in Zaire und Burundi durchgeführt.⁸⁰ Merriam starb 1980 bei dem Absturz des LOT Polish Airlines Flugs 007.

Zu Willard Rhodes und David P. McAllester siehe Kasten 1.2a im digitalen Anhang.

Unterstützt von weiteren Persönlichkeiten wie dem Musikwissenschaftler und Komponisten **Charles Seeger** (1886–1979) und **Bruno Nettl** wurde die SEM dann 1955 mit weiteren Forschern auf der Tagung der American Anthropological Society in Boston offiziell gegründet. Willard Rhodes wurde erster Präsident und Curt Sachs zum Ehrenpräsidenten ernannt, was abermals auf die Verbindung zur Vergleichenden Musikwissenschaft verweist. Der erste *Newsletter*, Vorläufer der zentralen Fachzeitschrift *Ethnomusicology*, war bereits 1953 erschienen. 1956 präsentierte er zum ersten Mal den *Little Man*: Dieser Flötenspieler der panamaischen Coclé-Gesellschaft war von Alan Merriam ausgewählt worden und blieb bis 2012 das Logo der SEM.⁸¹ 1956 fand auch die erste eigene Tagung statt, damals noch in Verbindung mit der American Anthropological Association in Philadelphia.

Der Begriff *ethnomusicology*

Die Einführung des neuen Begriffs *ethnomusicology* und dessen Konzeption als Studium der Musik im kulturellen Kontext auf der Basis von Feldforschung gilt als Gründungsmoment der modernen fachlichen Ausrichtung. Es war jedoch eher ein fließender Übergang. Zwar hatten diverse Einzelautoren den Begriff bereits vor 1955 verwendet, wie der Titel von Merriams Dissertation illustriert, doch andere Forschende wie Bruno Nettl taten sich mit dem hier erstmals offiziell verankerten Begriff *ethnomusicology* zunächst noch schwer:

79 Merriam, Alan P.: *Ethnomusicology of the Flathead Indians*, Chicago 1967.

80 Merriam, Alan P.: *An African World: The Basongye Village Lupupa Ngye*, Bloomington 1974.

81 Witzleben, J. Lawrence: From the Editor, in: *Ethnomusicology* 56/1, 2012, S. v–viii.