

Musikethnologische Sammelbände

Band 20

Begründet von Wolfgang Suppan
Herausgegeben von Gerd Grupe



Institut für Musikethnologie an der
Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

GERD GRUPE (HG.)

**MUSIKETHNOLOGIE UND
VOLKSMUSIKFORSCHUNG IN ÖSTERREICH:
DAS ‚FREMDE‘ UND DAS ‚EIGENE‘?**

**Shaker Verlag
Aachen 2005**

Gedruckt mit Unterstützung der Universität für
Musik und darstellende Kunst Graz

Gewidmet Wolfgang Suppan

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

© Copyright Shaker Verlag 2005

Alle Rechte, auch das des auszugsweisen Nachdruckes, der auszugsweisen oder vollständigen Wiedergabe, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen und der Übersetzung vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 3-8322-4131-0
ISSN 1861-0080

Shaker Verlag GmbH • Postfach 101818 • D-52018 Aachen
Telefon: 02407 / 9596-0 • Telefax: 02407 / 9596-9
Internet: www.shaker.de • eMail: info@shaker.de

Gerd Grupe

***Einleitung: Musikethnologie und Volksmusikforschung
in Österreich – Das ‚Fremde‘ und das ‚Eigene‘?***

Das Thema ‚Fremdes und Eigenes‘ ist sicherlich nicht neu in der wissenschaftlichen Diskussion, auch in Österreich ist es erst kürzlich wieder Thema einer Fachtagung gewesen, veranstaltet 1998 in Wien von der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde (vgl. Probst-Effah 2001). Die im Jahr 2002 erfolgte Gründung eines Vereins österreichischer ICTM¹-Mitglieder, der mittlerweile zum österreichischen ICTM-Nationalkomitee geworden ist, hat allerdings erneut die Frage nach dem Verhältnis von Fremdem und Eigenem, von Insidern und Outsidern, von Volksmusikforschung und Musikethnologie bzw. Ethnomusikologie² auf die Tagesordnung gesetzt. Haben beide Bereiche heute eine gemeinsame methodische und terminologische Basis, die einen Diskurs untereinander unmittelbar möglich macht? Ist die Differenzierung also eher pragmatisch im Hinblick auf unterschiedliche geographisch-regionale Fokussierungen zu sehen oder sind die Problemstellungen und daher auch die Ansätze gerade auf Grund der Frage, ob man sich mit der eigenen oder einer fremden Kultur beschäftigt, letztlich doch zu verschieden, als dass man ohne weiteres auf einen gemeinsamen Nenner käme?

Die Konstituierung eines einschlägigen Fachverbandes auf nationaler Ebene ließ es angebracht erscheinen, die Frage nach dem Verhältnis der beiden genannten Teilgebiete der Musikforschung zum Gegenstand einer Tagung zu machen, bei der speziell in Österreich tätige Kolleginnen und Kollegen ihre jeweilige Sicht der Dinge darlegen sollten. Den sehr vielfältigen Forschungs- und Interessensschwerpunkten der Beteiligten entsprechend decken ihre in diesem

¹ International Council for Traditional Music, neben der Society for Ethnomusicology (SEM) einer der beiden international führenden ethnomusikologischen Fachverbände.

² Eine stringente Unterscheidung beider Bezeichnungen, wie sie z. B. Simha Arom durchaus überzeugend vorgeschlagen hat (Arom 1991:xx, 655), hat sich im deutschsprachigen Raum nicht durchgesetzt – sicherlich auch deshalb nicht, weil eine solche Differenzierung von einerseits mehr musikologisch und andererseits eher ethnographisch-kontextuell orientierter Forschung oft schwierig sein dürfte und in anderen Sprachen (z. B. Englisch oder Französisch) nicht üblich ist.

Band enthaltenen Beiträge ein breites Spektrum von Themen ab, das geographisch vom Ausseer Land und dem Sarntal bis Brasilien und Mexiko reicht und inhaltlich auch die verschiedenen Arbeitsfelder erkennen lässt, in denen die Referent(inn)en tätig sind (s. dazu die Hinweise am Ende des Bandes).

So kann Gerda Lechleitner gewissermaßen aus erster Hand von der Arbeit des Wiener Phonogrammarchivs berichten und stellt drei Beispiele aus den historischen Sammlungsbeständen vor. Rudolf Pöch und Rudolf Trebitsch sind als Feldforscher den von ihnen untersuchten fremden Kulturen offenbar unterschiedlich nahe gekommen und die am Beginn des 20. Jahrhunderts noch existierenden Vorbehalte bezüglich der Möglichkeiten und Grenzen von Tonaufnahmen werden an Hand der Volksmusikforscher Hans Pollak, Josef Pommer und Franz Scheirl dokumentiert. Dass bereits in der Vergangenheit die Frage nach Fremdem und Eigenem eine Rolle gespielt hat, zeigt auch Thomas Hochradner in seinem musikhistorischen Beitrag über Kirchensinger in Salzburg, einer mittlerweile tatsächlich der Vergangenheit angehörenden Tradition, der sich Hochradner primär durch philologisch-textkritische Auswertung schriftlicher Quellen widmet. Dagegen befassen sich Thomas Nußbaumers Bericht über Feldforschungen im Südtiroler Sarntal, wo das sog. Klöckeln praktiziert wird, sowie Alois Mauerhofers Erfahrungen mit Laienchören in der Steiermark mit rezenten Phänomenen, deren heutige Ausprägung stark durch die Spannung zwischen Tradition und modernen Einflüssen geprägt ist. Nebenbei schildert Nußbaumer in diesem Zusammenhang einen Fall von *invention of tradition* der besonderen Art: Ein Volksliedsammler kreiert sich seine Aufsehen erregenden Tondokumente einfach selbst.

Neben der eigenen Tradition wird in Österreich auch andere Musik praktiziert, wie Ursula Hemetek aus ihrer Arbeit mit hier lebenden Minderheiten zu berichten weiß. Dies gilt ebenfalls für Christiane Fennesz-Juhász, Hedwig Köb und Katharina Thenius-Wilscher, die in Wien unter asiatischen und afrikanischen Migrant(inn)en Feldforschung zu nicht-westlicher Musik ‚vor der Haustür‘ betreiben können. Susanne Schedtler thematisiert die Schwierigkeiten, in einem solchen Umfeld und für ein entsprechend heterogenes Publikum mit höchst unterschiedlichen Erwartungshaltungen Kulturarbeit zu betreiben.

Musik in Südosteuropa ist vertreten durch Ardian Ahmedajas Untersuchungen zum mehrstimmigen Gesang in Albanien und Griechenland und auch Musik außerhalb Europas wird behandelt. Helmut Brenner stellt uns die Mariachi-Musik aus Mexiko vor, die oftmals als musikalisches Aushängeschild

dieses Landes betrachtet wird. Hier ebenso wie in Franz Kerschbaumers Beitrag über europäische Einflüsse in verschiedenen US-amerikanischen Genres geht es um Populärmusik – ein Bereich, der im Zusammenhang mit unserem Thema nicht vernachlässigt werden darf.

Einen Bogen vom Ausser Land bis Brasilien spannend bringt Regine Allgayer-Kaufmann einen hermeneutischen Ansatz ins Spiel und macht dabei auch deutlich, wie wichtig in unserer Arbeit eine interkulturelle Perspektive ist. Auch in meinem eigenen Beitrag, der Beispiele für unterschiedliche Konstellationen von Insider- und Outsider-Positionen diskutiert, bei denen sehr verschiedene Grade von Insiderwissen zu konstatieren sind, spielt die Bedeutung eines vergleichenden Ansatzes für eine zeitgemäße ethnomusikologische Forschung eine zentrale Rolle.

Im Hintergrund aller dieser Beiträge stehen einige grundsätzliche Fragen, die zwar nicht neu, aber bisher auch nicht befriedigend beantwortet sind. Letztlich dürften ohnehin die Fragen produktiver als vermeintlich endgültige Antworten sein, da die verschiedenen Positionen im Diskurs der Beteiligten immer wieder aufs Neue auszuhandeln sind.³ Beschäftigen sich beispielsweise Volksmusikforscher tatsächlich mit ‚eigener‘ Musik? Wenn ja, welche Konsequenz hat die geringe oder ganz fehlende kulturelle Distanz zum Untersuchungsgegenstand? Ist es pragmatisch oder Prinzip, sich ‚erst einmal‘ mit der eigenen Tradition zu befassen, bevor weiter entfernt liegende Musik ‚drankommt‘? Inwiefern ist dies vergleichbar mit der Situation in nicht-westlichen Ländern, wo man Ethnomusikologie oft primär als Erforschung der eigenen Musik betreibt, ohne immer die Notwendigkeit (oder Möglichkeit) zu sehen, über den eigenen Tellerrand zu blicken? Andererseits: Wäre eine solche Nähe tatsächlich gegeben, entspräche sie nicht einem unserer Ziele in der Erforschung nicht-westlicher Traditionen, nämlich dem, die einheimischen musikbezogenen Konzepte gerade durch Methoden wie die teilnehmende Beobachtung bis hin zum praktischen Erlernen der betreffenden Musik zu ermitteln und so den Outsider-Standpunkt nach und nach hinter uns zu lassen? Welche Rolle spielt also die anfängliche ‚Fremdheit‘ einer Musik bei ihrer Erforschung in Anbetracht der Tatsache, dass für (westliche) Musikethnolog(inn)en die Beschäftigung mit Musik (von) außerhalb ihrer eigenen Kultur bis heute eher den Regelfall und nicht die Ausnahme darstellt? Ist es vielleicht gerade die analytisch möglicherweise nützliche Distanz, die es

³ Vgl. dazu Nettl 1983 und Myers 1992, um hier nur zwei klassische Texte zu nennen.

erleichtert, die Rekonstruktion der emischen Sicht mit einer interkulturell-vergleichenden Perspektive zu verbinden und so Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Musikkulturen und -traditionen deutlicher herauszuarbeiten?⁴

Literatur

AROM, Simha

- 1991 *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.

GRUPE, Gerd

- 1998 „E. M. von Hornbostel und die Erforschung afrikanischer Musik aus der armchair-Perspektive“, in Sebastian Klotz (Hg.): *Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns. Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler*. Berlin, Milow: Schibri, 105-115.

MYERS, Helen

- 1992 „Ethnomusicology“, in Helen Myers (Hg.): *Ethnomusicology. An Introduction*. London: Macmillan, 3-18.

NETTL, Bruno

- 1983 *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

PROBST-EFFAH, Gisela (Hg.)

- 2001 *Musik kennt keine Grenzen. Musikalische Volkskultur im Spannungsfeld von Fremdem und Eigenem. Tagungsbericht Wien 1998 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.* Essen: Die blaue Eule.

⁴ Letzteres stellt zwar eine weit in die Fachgeschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft zurückreichende Maxime dar, die damals jedoch noch nicht einzulösen war (vgl. Grupe 1998).

Gerd Grupe

Was ist wem ‚fremd‘? Warum vergleichen?

Bezug nehmend auf einschlägige Beispiele aus der Literatur wie auch auf eigene Erfahrungen soll zunächst diskutiert werden, warum das Problem der Fremdheit von Musik für die ethnomusikologische Forschung (heute) eine so wichtige Rolle spielt und welche Konstellationen hier zu unterscheiden sind. Es wird sich zeigen, dass die Frage, welche Bedeutung einer interkulturell-vergleichenden Perspektive in der Musikforschung zukommt, davon nicht zu trennen ist.

Was ist wem fremd?

Ich möchte mit einer Art Anekdote beginnen, die mir sehr anschaulich das Problem auf den Punkt zu bringen scheint: Vor kurzem hat mir ein deutscher Kollege von einem Versuch berichtet, Feldforschung zu traditioneller Musik durchzuführen. Das Projekt scheiterte aber an der fehlenden Kooperation der Gewährsleute. Wo hat sich das abgespielt? Nicht etwa in Afrika oder Neuguinea, sondern in der Nähe von Salzburg, wo er offenbar so fremd wirkte, dass es zu keinem gemeinsamen Nenner kam. Interessant wäre noch zu prüfen, ob es einem Österreicher anders ergangen wäre – und wenn ja, welchen Einfluss z. B. das Bundesland nebst Dialekt spielt, aus dem man stammt.

Eine nach dem Zweiten Weltkrieg nicht nur in Deutschland sehr gebräuchliche Definition des Fachgebiets Musikethnologie lautete, Gegenstand sei außer-europäische Musik und europäische Volksmusik (vgl. dazu Simon 1978). Als ‚typisch‘ galt allerdings die Untersuchung von Musik, die nicht aus der Kultur des Forschers bzw. der Forscherin stammt und so gesehen stellte die Beschäftigung mit deutschem Volkslied für deutsche Ethnomusikolog(inn)en eher einen Sonderfall dar. Zu dieser Zeit wurde bekanntlich durch den prägenden Einfluss einer ethnologisch orientierten Arbeitsweise Feldforschung zunehmend zur grundlegenden Methode in der Musikethnologie. Bis dahin vielfach übliche reine Schreibtischarbeit oder kurze *field trips*, die nur der schnellen Materialsammlung dienen sollten – womöglich mittels extra anberaumter Aufnahmesitzungen –, wurden mehr und mehr aufgegeben. Dadurch ergab sich nun die

Möglichkeit – nach dem Vorbild ethnographischer Arbeit – gründliche Studien der Musik vor Ort zu betreiben.

War den Forschern die untersuchte Musik anfangs noch mehr oder weniger ‚fremd‘, ermöglichte nun teilnehmende Beobachtung, die Gestaltungsprinzipien und die kulturellen Kontexte der jeweiligen Musik immer besser zu erfassen. Speziell in den 1970er und -80er Jahren ergaben sich aus diesen Erfahrungen des intensiven Eintauchens in eine bestimmte Kultur u. a. zwei Probleme: zum einen die Frage, ob überhaupt fremde Vorstellungen übersetzbar seien – ja, ob man fremde Kulturen überhaupt verstehen könne (vgl. dazu z. B. Kubik 1984). Im nachhinein betrachtet, da sie inzwischen zumindest in extremer Formulierung kaum noch eine Rolle spielen, waren kulturelrelativistische Positionen in gewisser Weise sicher auch ein Ergebnis der Vorbehalte gegenüber allzu raschen weltumspannenden Hypothesen und Theorien, die man teilweise in der frühen ‚Vergleichenden Musikwissenschaft‘ finden konnte, die aber auch nach dem Zweiten Weltkrieg bei einigen Fachvertretern durchaus noch eine gewisse Resonanz fanden.¹

Ferner stellte sich angesichts eines beabsichtigten *going native* die Frage, welche Intention denn eigentlich mit musikethnologischer Forschung verbunden sein sollte: Um Teil einer zunächst fremden Kultur zu werden, bedarf es keines wissenschaftlichen Ansatzes – der könnte sich im Gegenteil sogar als eher hinderlich erweisen. Denn wenn eine typische Vorgehensweise darin bestehen könnte, sich einen einheimischen Lehrer oder Meister zu suchen und bei ihm in die Lehre zu gehen, wenn man die dortige Musik intensiv kennen lernen möchte, so würde z. B. das wissenschaftliche Interesse, zur Gewinnung von Vergleichsmaterial bei mehreren Musikern Unterricht nehmen zu wollen, möglicherweise mit lokalen Vorstellungen von einer spezifischen Bindung eines Schülers an nur einen Meister kollidieren.

Sofern es aber tatsächlich um Forschung geht und nicht ausschließlich um die Enkulturation in eine neue Kultur aus anderen Motiven, dürfte ein zentrales Anliegen wissenschaftlicher Tätigkeit doch wohl sein, die erzielten Forschungsergebnisse auch zu kommunizieren – zunächst innerhalb der eigenen *scientific*

¹ Ich denke hier etwa an Mieczyslaw Kolinski (z. B. seine Melodieanalysen, Kolinski 1965), an Alan Lomax und sein *Cantometrics*-Projekt (das zurzeit, d. h. Anfang Januar 2005, gerade wieder in der Diskussion unter einigen Teilnehmern der SEM-mailing list der Society for Ethnomusicology ist), aber auch an Mantle Hoods Versuch kulturübergreifender Vergleiche mittels seiner sog. *hardness scales* (Hood 1971).

community und später auch gegenüber einer breiteren interessierten Öffentlichkeit. Wenn es hier jedoch schon an einem gemeinsamen Vokabular mangelt, weil sich einheimische Vorstellungen angeblich nur in der Landessprache und mit deren Begriffen ausdrücken lassen, stößt man schnell an die Grenzen: Jemand, der über indische Musik arbeitet, hätte demnach einem Afrikaforscher nichts zu sagen – zweifellos ein wissenschaftlich unbefriedigender Standpunkt, der den Diskurs innerhalb eines Faches stark behindert oder gar unmöglich macht.

Ein weiteres Problem einer extrem kulturellrelativistischen Position besteht darin, dass innerhalb des einheimischen Begriffssystems bestimmte musikbezogene Aspekte häufig gar nicht verbalisiert werden, so dass sie sich der weiteren Untersuchung entziehen. Diese Erkenntnis hat zu der heute gängigen und für die Forschungsmethoden bedeutsamen Unterscheidung zwischen explizitem (oder deklarativem) und implizitem (oder prozeduralem) Wissen (Reinmann-Rothmeier/Mandl 2002, Aitchison 2003) geführt. Diese Differenzierung ergänzt und präzisiert das mit dem heute aus dem ethnomusikologischen Diskurs nicht mehr wegzudenkenden Begriffspaar ‚emisch und etisch‘ verbundene analytische Modell (Headland/Pike/Harris 1990, Kubik 1996), als dessen konzeptioneller Vorläufer Merriams Unterscheidung von *folk evaluation* und *analytical evaluation* (1964:31) anzusehen ist.

Wenn es also sowohl darum geht, eine implizit existierende Theorie zu explizieren als auch Forschungsergebnisse über sprachliche und kulturelle Grenzen hinweg zu kommunizieren, kann man nur mit Nachdruck für ein komplementäres Verhältnis intrakulturell-emisch orientierter und interkulturell-vergleichender Forschung plädieren: Sowohl die einheimische musikbezogene Terminologie wie auch die nicht verbalisierten emischen Konzepte sind zu ermitteln und in einer geeigneten Weise in eine fachspezifische – musikethnologische – Sprache zu übersetzen, die es ermöglicht, auch denjenigen einen Einblick in die untersuchte Musikkultur zu vermitteln, die nicht selbst zehn Jahre dort verbracht haben.

Immer wieder ist in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen worden, dass die kulturelle Distanz des Forschers bzw. der Forscherin durchaus auch als Vorteil zu begreifen ist, insofern er oder sie nämlich auf Aspekte aufmerksam wird, die den einheimischen Musikspezialisten gar nicht auffallen, da sie möglicherweise als selbstverständlich vorausgesetzt werden (vgl. dazu Nettl 1983:259-269). In jedem Fall steht man vor der Aufgabe, einheimische Vorstellungen und

Kategorien in für uns verständlicher Weise zu übersetzen. Dieser Aspekt wird im Zusammenhang mit der Bedeutung des Vergleichens weiter unter nochmals aufgegriffen.

Wenn der Forscher also zunächst Outsider ist, kann er überhaupt jemals zu einem Insider werden? Hier begegnet man ähnlichen Vorbehalten wie bei der Frage, ob man fremde Kulturen überhaupt jemals ‚wirklich‘ verstehen kann. Anstatt sich ganz pragmatisch am Erlernen einer Fremdsprache zu orientieren, die man – wie wir alle wissen – bei entsprechender Beharrlichkeit schließlich durchaus irgendwann beherrschen kann, wird häufig ein künstlicher Alles-oder-Nichts-Standpunkt eingenommen. Dazu bemerkt Marcia Herndon, die sowohl Cherokee- als auch deutsch-englisch-irische Vorfahren hat und bei den Cherokee selbst viele Jahre geforscht hat: „I never was a total outsider to Eastern Cherokee culture; I never can be a total insider“ (1993:69). Dass sie hier über ihr Verhältnis zur Cherokee-Kultur spricht, erscheint mir wichtig. Zweifellos wird man schon aus Gründen des Erscheinungsbildes nicht erwarten können, dass jemand mit einer anderen Physiognomie oder Hautfarbe anstandslos als Einheimischer akzeptiert würde, selbst wenn er die lokale Sprache sowie die (meisten) Sitten und Gebräuche beherrscht. Als Musikethnologen interessiert uns aber vorrangig einmal die Musik und hier stellt sich meiner Erfahrung nach die Lage schon anders dar: Auch unter den Einheimischen gibt es mehr oder weniger deutliche Abstufungen im Hinblick auf musikbezogenes Wissen. Hier ist es keineswegs selten, dass ein ausländischer Forscher, der sich unter Umständen bereits jahrelang mit der betreffenden Musik befasst hat, besser Bescheid wissen kann als so mancher einheimische Nicht-Musikspezialist.

Ich möchte die obigen Bemerkungen mit einigen Beispielen aus meiner eigenen Erfahrung illustrieren.

Beispiel 1: Eine Deutsche unterrichtet Angehörige von Mitarbeitern der indonesischen Botschaft in Berlin in deren ‚eigener‘ Musik. Diese wissen zweifellos enorm viel mehr über die Sitten und Gebräuche in Indonesien, aber vielleicht auch nur bezüglich des Landesteils, aus dem sie jeweils stammen – und in der Regel nur wenig über die Gestaltungsprinzipien der jeweiligen Musik.

Beispiel 2: Als ein Musikethnologe im Rahmen eines Vortrags für afrikanische Stipendiaten in Deutschland ein Hörbeispiel aus der Hofmusik des ehemaligen Reichs von buGanda (heute Teil Ugandas) vorspielt, sieht er sich mit Unkenntnis (dieser Tradition) und Unverständnis (Die Gestaltungsprinzipien sind den durch westliche Bildung geprägten Teilnehmern völlig fremd.) bis hin zu

offener Ablehnung (von Seiten eines christlichen Uganders, der den Gesangstext versteht und für „heidnisch“, „barbarisch“ usw. erklärt) konfrontiert.

Beispiel 3: Eine Japanerin, die in Japan Musik studiert hat, wird in Deutschland von jemand, der an traditioneller Musik interessiert ist, nach der japanischen Hofmusik *gagaku* gefragt – und muss passen: Diese Musik ist in Japan nur wenigen Eingeweihten bekannt und spielt im öffentlichen Musikleben dort kaum eine Rolle. Eine Frage nach Mozart oder Beethoven hätte sie dagegen sicherlich umfassend beantworten können.

Beispiel 4: Zwei Berliner Musikethnologen, die gern Kompositionen aus dem Repertoire des Holmxylophons *amadinda* spielen (eine musikethnologisch vergleichsweise gut dokumentierte Musiktradition aus Uganda²), werden von einer Gruppe vorübergehend in Berlin lebender ugandischer Studenten gebeten, an einer Aufführung ihres Trommelensembles teilzunehmen. Bei der Frage nach dem korrekten Zusammenspiel von Xylophon und Trommeln stellt sich heraus, dass den Ugandern diese ehemalige Hofmusiktradition völlig unbekannt ist.

Beispiel 5: Als einem Musikethnologen in Zimbabwe ein Stück aus dem Repertoire des Lamellophons *mbira*³ mit der üblichen Rasselbegleitung demonstriert werden soll und gerade ein Musiker fehlt, will ein einheimischer Freund der Musiker diesen Part übernehmen, da die Spielweise der Rassel nicht sonderlich kompliziert ist und er die Musik schon oft gehört hat. Die Relation des Rasselparts zu dem der *mbira* ist ihm jedoch nicht klar, wie sich sogleich zeigt, als er einsetzen soll. Als der Musikethnologe dieses Beispiel bei einer Tagung in Deutschland vorführt, um die emische Dimension der Beat-Relation zu demonstrieren, fällt schon nach wenigen Tönen ein anwesender deutscher Kollege mittels Klatschen in der intrakulturell korrekten Weise ein: Er kennt das Repertoire aus eigener Anschauung.

Die beiden folgenden Notenbeispiele mögen verdeutlichen, warum der Beat in dieser Musik häufig aus dem Klangbild nicht ohne weiteres zu ermitteln ist. Die vertikalen Striche zeigen das Pulsraster, also die kleinsten Zeiteinheiten, die längeren markieren die Beatposition. Diese Beats können durch den Rasselpart hörbar gemacht werden, ansonsten bilden sie ein mentales metrisches Bezugssystem für die Musiker (und andere Kenner dieser Musik). Als *kushaura* be-

² Vgl. z. B. Kubik 1991a und Wegner 1990.

³ Vgl. dazu Grupe 2004a.

zeichnen Shona-Musiker den Basispart eines Stücks, der hinzutretende Kontrastpart, gespielt auf einer zweiten *mbira*, wird *kutsinhira* genannt.



Notenbeispiel 1: *Karigamombe* (*kushaura* von Samuel Mujuru)

In dieser Version des *kushaura*-Parts des Stücks *Karigamombe* wird ein ‚2er‘-Pattern verwendet, d. h. die tonale Gestalt gliedert sich in Zweiergruppen, bei denen klingende und stumme Pulse alternieren. Dieses Pattern steht in einer kreuzrhythmischen Relation zu der zugrunde liegenden ternären Binnenteilung des Beats. Sofern man diese Version sowie ihre Relation zum Beat, die intra-

kulturell nicht variabel ist, nicht genau kennt, ist bei Abwesenheit des Rasselparts die zeitliche Position der Beats nicht erkennbar.



Notenbeispiel 2: *Nhemamusasa* (*kushaura* von Virginia Mukweshu)⁴

In dieser Version des *kushaura* des Stückes *Nhemamusasa* wird ein ‚4er‘-Pattern verwendet, d. h. die tonale Gestalt gliedert sich in Gruppen von vier Pul-

⁴ Die kleinen Notenköpfe zeigen Varianten.

sen, die ein wiederkehrendes Klangmuster ergeben. Dieses steht in einer kreuzrhythmischen Relation zu der zugrunde liegenden ternären Binnenteilung des Beats. Sofern man diese Version sowie ihre Relation zum Beat, die intrakulturell nicht variabel ist, nicht genau kennt, ist wie schon beim vorigen Notenbeispiel die zeitliche Position der Beats nicht ersichtlich.⁵

Es macht in diesem Zusammenhang keinen Unterschied, ob es sich um einen nicht fachkundigen Shona oder einen Nicht-Shona handelt, denn die Relation der Lamellophonparts zum Beat ist nach einheimischem Verständnis wie gesagt nicht variabel, so dass man sie erlernen muss. Das gilt für Einheimische wie für Ausländer (z. B. Musikethnologen). Da es hier um Spezialistenwissen geht, kann man nicht davon ausgehen, dass alle Shona darüber verfügen. Auch in Österreich würde man schließlich kaum erwarten, dass der berühmte ‚Mann auf der Straße‘ (oder natürlich eine Frau) ohne weiteres detaillierte Kenntnisse hiesiger Musik aus dem Ärmel schütteln kann wie z. B. die Zuordnung eines Werks zu einem bestimmten Komponisten: Der Kenner hört es, der Laie nicht.

Fazit:

Insider- und Outsiderstandpunkt bilden keine Dichotomie, sondern sind allenfalls als Pole eines Kontinuums zu verstehen. Da es sich bei musikbezogenem Wissen immer um Spezialkenntnisse handelt, wird man schon innerhalb der jeweiligen Musikkultur mit unterschiedlichem Kenntnisstand rechnen müssen. Andererseits kann ein Forscher durch geeignete Methoden (u. a. durch Erlernen der Musik) sowohl das deklarative wie auch das prozedurale, also explizites wie implizites Wissen ermitteln und sollte dann versuchen, diese Ergebnisse auch kommunizierbar zu machen. Eine Mystifizierung des Insider-Status gilt es zu vermeiden (s. dazu auch den Beitrag von Regine Allgayer-Kaufmann in diesem Band).

Vielmehr ist es gerade der Prozess des Vom-Outsider-zum-Insider-Werdens, der sich zunehmend als zentrales Element ethnomusikologischer Forschung erweist. Gerade der praktische Zugang zu einem musikalischen Idiom, oder wie John Baily es nennt: *learning to perform* (Baily 1995), bietet die Möglichkeit, genau die Schritte zu dokumentieren und zu reflektieren, die nötig sind, um ein

⁵ Eine genauere Darstellung mit weiteren Beispielen findet sich in Grupe 2004a.

musikalischer Insider zu werden – inklusive der Korrektur von Fehlern des lernenden Forschers durch die einheimischen Musikspezialisten. Die Kontrolle der gewonnenen Einsichten mittels eigener Performance sowie der Auswertung des darauf seitens der Einheimischen folgenden Feedbacks stellt eine willkommene Möglichkeit der Evaluierung von Forschungsergebnissen hinsichtlich ihrer emischen Relevanz und Berücksichtigung intrakultureller Konzepte dar.

Die taiwanesischen Kollegin Chou Chiener hat in ihrem Artikel „Experience and Fieldwork: A Native Researcher’s View“ (Chou 2002) den Standpunkt vertreten, ein Insider-Status beruhe nicht auf ethnischer Zugehörigkeit, sondern erfordere aktive Partizipation als (intrakulturell akzeptable/r) Musiker/in. Dabei kann es natürlich leicht zu einem Rollenkonflikt zwischen derjenigen des Forschers bzw. der Forscherin und der des Musikers oder Schülers kommen. Ein typischer Unterschied besteht häufig darin, dass schon die Herangehensweise an das Erlernen und die dabei als zweckmäßig angesehenen Methoden deutlich divergieren können (vgl. Grupe [in Vorb.]). Mir selbst ist es passiert, dass eine Lamellophon-Lehrerin ab einem gewissen Zeitpunkt Klarheit darüber verlangte, ob ich nun das Instrument lernen oder ein Buch darüber schreiben wolle. Einem Schüler hätte sie wohl gern weitere Stücke und Versionen beigebracht, jedoch nicht einem Buchautor.

Während früher die Forschungsbedingungen in den publizierten Studien meist kaum thematisiert wurden, ist die Rolle des Feldforschers in der Situation vor Ort heute bekanntlich zunehmend Gegenstand der auch publizierten Reflexion geworden. Als ein typisches Beispiel sei hier nur Michael Bakan genannt, der in seiner Studie zum balinesischen Genre *Gamelan Beleganjur* (Bakan 1999) auch sehr offen über seine Erfahrungen als Trommelschüler auf Bali berichtet. Die Schilderungen prominenter Feldforscher/innen in Band 10 der *Garland Encyclopedia of World Music* sind ebenfalls Beleg für diesen Trend und stellen aufschlussreiche Quellen dar (Stone 2002).⁶

Eventuelle Konflikte auf dem Weg zum Insider wird man also lösen müssen. Ein nicht reflektierendes Eintauchen in eine Kultur und ihre Vorstellungswelt und musikalischen Praktiken – ein für sich genommen natürlich vollkommen legitimes Anliegen – würde für eine wissenschaftliche Untersuchung jedenfalls sicherlich zu kurz greifen. Hier bietet eine kulturübergreifende Perspektive dem Forscher falls nötig ein Korrektiv und zwingt ihn immer wieder, das Vorge-

⁶ Vgl. dazu auch Kubik 1991b.

fundene zu reflektieren und nicht als innerhalb des jeweiligen Systems ‚natürlich‘ oder selbstverständlich zu betrachten. Auch hier gilt wieder: Beide Strategien – Erlernen und externe Analyse – sollen sich ergänzen und eine Balance ergeben.

Eine spannende Frage in diesem Zusammenhang ist die nach einem möglichen ‚Heimvorteil‘ einheimischer Forscher. Gerade in Bezug auf die Erforschung afrikanischer Musik(en) ist manchmal von *African musicology* (z. B. Nketia 1986), also „afrikanischer Musikforschung“, die Rede, die manche von *Africanist ethnomusicology* (z. B. Waterman 1991), also etwa „afrikanistischer“ oder „afrikabezogener Ethnomusikologie“, unterscheiden. Nicht nur, dass indigene Forscher häufig selbst ‚Fremde‘ schon im ‚eigenen‘ Land sind – wenn sie nämlich einer anderen ethnischen bzw. Sprachgruppe angehören als die Gewährsleute –, die Herangehensweise und die Methoden dieser an westlichen Institutionen wissenschaftlich geschulten Kollegen unterscheiden sich zudem wohl kaum gravierend von denen westlicher Kollegen. Denn sofern sie nicht tatsächlich selbst Ethnomusikologie betreiben und sich dabei an allgemein anerkannten Grundsätzen dieses Fachgebietes orientieren, stellen sie eher mögliche Gewährsleute für Ethnomusikologen dar (vgl. Nettl 1983:25), so dass es letztlich um die wissenschaftliche Qualität der vorgelegten Studien geht – unabhängig von Hautfarbe, Herkunft und ethnischer Zugehörigkeit.⁷

Haben aber vielleicht österreichische Kolleg(inn)en einen Heimvorteil gegenüber anderen, wenn sie hier im Land vor Ort forschen? Wenn man sich etwa Thomas Nußbaumers Erfahrungen im Rahmen seiner Feldforschung im Sarntal ansieht, wo er zwar nicht auf österreichischem Territorium, aber immerhin mit Deutschsprachigen gearbeitet hat (s. dazu seinen Beitrag in diesem Band), muss man feststellen, dass es bezüglich der Notwendigkeit, zu den Gewährsleuten ein Vertrauensverhältnis aufzubauen und mit viel Geduld und Fingerspitzengefühl nach und nach die relevanten Informationen zu gewinnen – und so zunehmend zu einem akzeptierten Teilnehmer innerhalb der Gemeinschaft zu werden –, offenbar höchstens graduelle, aber keine prinzipiellen Unterschiede zu einer Forschungssituation gibt, bei der man sich in einer zunächst gänzlich fremden

⁷ Wozu das Kriterium ethnischer Zugehörigkeit leicht führen kann, sieht man etwa an der Haltung des schwarzen Jazzpianisten Herbie Hancock, der auf die Frage nach dem Urheberrecht und der Verwertung von Tonaufnahmen mit traditioneller Musik aus dem zentralafrikanischen Regenwald geantwortet hat, dies sei „eine Sache unter Brüdern“, da alle Betroffenen (er eingeschlossen) schwarze Afrikaner seien (vgl. dazu Grupe [im Druck]).

Umgebung bewegt. Dass man die Sprache spricht, ist sicherlich ein nicht zu unterschätzender Vorteil, aber wenn es für die Akzeptanz innerhalb einer Gruppe sogar auf den richtigen Dialekt ankommt, wird auch dieser Aspekt relativiert.

Wie fremd einem das vermeintlich Eigene sein kann, zeigt sich schließlich auch am Verhältnis der Jugend im Deutschland der Nachkriegszeit zu deutschen Volksliedern: Nicht zuletzt auf Grund der Vereinnahmung alles „Deutschen“ durch die Nazis waren deutsche Volkslieder für viele Jugendliche besonders in Großstädten nicht mehr gefragt. An ihre Stelle traten nun andere ‚Volksmusiken‘ wie US-amerikanischer Blues oder angelsächsische *folk music*. Für viele nach dem Zweiten Weltkrieg in einem urbanen Milieu sozialisierte Deutsche dürften heute deutsche Volkslieder wesentlich fremder sein als manche andere Musik wie – je nach Generation und individueller Präferenz – Jazz, Blues, Salsa oder HipHop. Volkslieder sind dort eigentlich nur noch aus dem Fernsehen in ihrer so genannten volkstümlichen Form à la ‚Hitparade der Volksmusik‘ bekannt, verzeichnen allerdings in dieser Gestalt einen enormen Anteil an der Zahl verkaufter Tonträger, was sie wiederum zu ‚echter‘ Populärmusik macht.

Warum vergleichen?

Wenn also eine kulturübergreifende Perspektive offenbar wünschenswert ist, stellt sich natürlich die Frage nach der Beziehung zur so genannten Vergleichenden Musikwissenschaft. Der frühen Berliner Schule hat man sicher zu Recht „naives Vergleichen“ (Simon 1978) auf der Basis unzureichenden Quellenmaterials vorgeworfen. Ein rein intrakultureller Ansatz endet aber (s. o.) sehr leicht in einer Sackgasse. Insofern ist wohl wirklich der Forschungsansatz und nicht der geographische Ort das entscheidende Kriterium für ethnomusikologische Studien: Es geht nicht um bloßes Eintauchen in eine exotische oder die eigene Kultur, sondern um ein komplementäres Ergänzen intrakulturell und interkulturell orientierter Forschung mit dem Ziel der Ermittlung indigener (auch nicht verbalisierter) musikbezogener Konzepte einerseits und ihrer Übersetzung in eine adäquate ethnomusikologische Fachsprache andererseits.

Speziell im englischsprachigen ethnomusikologischen Diskurs galt alles, was nach *comparative musicology* klingt, jahrelang als alter Hut und methodisch

überholt. Außer am Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin und in der Wiener Schule der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft (Födermayr 1983) hat man auch im deutschsprachigen Raum weitestgehend auf das Label „vergleichend“ verzichtet. Inzwischen dürfte aber klar geworden sein, dass die Methode des Vergleichens – auf angemessene Weise betrieben – vielleicht doch auch gute Seiten haben kann. Erst kürzlich hat Anthony Seeger die Rolle des Vergleichens in der Ethnomusikologie an Hand einer Banane und der verschiedenen Möglichkeiten sie durchzuschneiden diskutiert (Seeger 2002). Er plädiert dafür, dass verschiedene sich so ergebende Sichtweisen zu einem Gesamtbild des Phänomens (Banane oder Musik) beitragen sollten. Dabei ist immer die Möglichkeit einzukalkulieren, dass wir bestimmte – evtl. wesentliche – Aspekte zunächst übersehen haben könnten: bei Bananen z. B. das verströmende Aroma und den Appetit, den sie auslösen können, bei Musik die sozialen Prozesse, welche die Musik erst hervorbringen. Wenn hier die alte Frage der Rolle des Vergleichens auch humoristisch angegangen wird, so ist doch unverkennbar, dass man heute die zwischenzeitlich geäußerte Skepsis gegenüber dieser Methode (nachzulesen z. B. bei Curt Sachs 1930 und Jaap Kunst 1950) nicht mehr ohne weiteres teilt. Es geht doch wohl vor allem um die Frage, was überhaupt womit verglichen werden soll.

Ein wichtiger Unterschied in der Art des Vergleichens scheint mir darin zu bestehen, dass früher einer allein versuchte, von seinem Schreibtisch aus sehr unterschiedliches Material auszuwerten wie etwa Kolinski in seinem Versuch einer universellen Melodietypologie (Kolinski 1965), während man heute die Ergebnisse anderer, spezialisierter Forscher/innen für Vergleiche heranziehen kann. Ziel wären dann weniger weltumspannende Theorien, sondern eher der Versuch, kulturübergreifende Vergleiche im Hinblick auf die Verständigung über sowohl musikstrukturelle wie auch kontextuelle Aspekte einzusetzen. Besonders Bruno Nettl hat sich immer wieder um einen solchen Ansatz bemüht, z. B. zuletzt mit seinem Sammelband *In the Course of Performance* (Nettl/Russell 1998) über unterschiedliche Ausprägungen von Improvisation in verschiedenen Musiken. Gerade dieses Thema scheint mir im Übrigen exemplarisch deutlich zu machen, dass eine interkulturelle Herangehensweise unabdingbar ist, um so grundlegende Fragen wie die nach dem Verhältnis von Komposition und Improvisation, von Improvisieren und Extemporieren, von Variantenbildung und Realisierung eines Melodiemodells sinnvoll angehen zu können. Solange man sie nur innerhalb einer einzelnen Tradition zu diskutieren

versucht, kommt man nicht weit, und verschiedene Autoren, obwohl sie sich mit demselben Gegenstand befassen mögen, reden dann leicht aneinander vorbei (vgl. dazu Grupe 2004a:231-258).

Hier einige weitere, subjektiv ausgewählte Beispiele für Konstellationen, die einen vergleichenden Ansatz aus meiner Sicht angeraten erscheinen lassen:

Beispiel 1: Nicht zuletzt im Zuge der Globalisierung ergeben sich ähnliche Mechanismen des Kulturwandels in verschiedenen Teilen der Welt, was z. B. das Verhältnis von traditioneller Musik und Populärmusik betrifft. Anders als Martin Greve (2002) sehe ich hier keinen Grund zu der Annahme, der Musikethnologie käme der Gegenstand abhanden, was notwendig zu ihrem Verschwinden führen müsse. Im Gegenteil dürfte neben kulturwissenschaftlichen Ansätzen durchaus Platz für eine ethnomusikologische Aufarbeitung der Veränderungen der Musik selbst sein – ein Bedarf, den *cultural studies* nicht abdecken können.

Beispiel 2: Die immer stärker in unser Blickfeld rückende Migration und die Bildung von Exil-Gemeinschaften (Diaspora) erfordern ohnehin eine transnationale und -kulturelle Herangehensweise.

Beispiel 3: Das Thema ‚Modalskalen‘ bis hin zu Melodiemodellen als Basis der melodischen Gestaltung, in der zweiten Auflage der MGG mit einem eigenen Eintrag zu „modalen Melodiekonzepten“ gewürdigt (Simon et al. 1997), dürfte prädestiniert für eine kulturübergreifende Behandlung sein, gerade weil erst dann Spezialfälle als solche erkennbar werden. So lassen sich z. B. Permutations- (Jazz, Kirchentönenarten) von sog. *single tonic*-Systemen (Powers 1980) unterscheiden. Die Frage, ob die Rückungen in der Musik der Shona in Zimbabwe als *modal shift*-System oder als Transpositionen anzusehen sind (Brenner 1997, Grupe 2004a), kann auf andere Traditionen mit elastischen Skalen übertragen werden, um zu klären, welche als ‚modal‘ zu interpretieren sind. Was bedeutet in diesem Zusammenhang eine (tendenzielle) Äquidistanz wie beim japanischen *sléndro* für den Modus-Charakter?

Beispiel 4: Das Mikrotiming, das den spezifischen Groove eines Musikstils stark prägt – wie der *swing* im Jazz oder die charakteristische Phrasierung beim Spiel der Bechertrommel *jembe* aus der westafrikanischen Mande-Tradition (Polak 1997) –, wird zunehmend als bisher oft vernachlässigtes, jedoch für das jeweilige musikalische Idiom konstitutives Phänomen erkannt. Eine Reihe von Studien ist in letzter Zeit der Frage gewidmet worden, wie die Beugung einer theoretisch isochronen Pulsation in bestimmten Stilen systematisch eingesetzt

wird, darunter Christiane Gerischers kürzlich erschienene Monographie über Mikrorhythmik in der Musik Bahias (2003).⁸

Beispiel 5: Nicht zuletzt ist die bereits oben angesprochene Rolle des Feldforschers ebenfalls ein typisches Thema, das kulturübergreifend zu diskutieren ist.

Diese Beispiele ließen sich leicht erweitern. Für ein besseres Verstehen einer Musiktradition ist ein Vergleich mit anderen, sei es räumlich benachbarten oder aus anderen Gründen sinnvoll in Beziehung zu setzenden Traditionen offensichtlich von Vorteil.

Fazit:

Emische und etische Sicht sollten nicht als Entweder-oder betrachtet werden, sondern als komplementäre Auffassungen. Sich bewusst außerhalb des untersuchten Bezugssystems zu stellen, um einen wissenschaftlich erwünschten interkulturellen Blick über den ‚Tellerrand‘ der eigenen bzw. der untersuchten Kultur zu ermöglichen, sollte gerade als Chance für einen Erkenntnisgewinn betrachtet werden. Dies gilt sowohl für Volksmusikforscher bei uns und Ethnomusikologen aus anderen Kulturen, die ausschließlich im jeweils eigenen Land forschen, wie auch für Ethnomusikologen, die emische Konzepte in fremden Kulturen zu ergründen suchen. Eine ausschließlich intrakulturelle Perspektive ist zwar sicher legitim, jedoch wissenschaftlich weniger produktiv und erkenntnisfördernd, so dass interkulturelles Vergleichen zentraler Bestandteil eines zeitgemäßen ethnomusikologischen Ansatzes sein dürfte.

Was die ‚Fremdheit‘ des Untersuchungsgegenstands betrifft: Eine bisher nicht näher bekannte Musik(kultur) muss einem nicht auf Dauer fremd bleiben, man kann in unterschiedlichen Graden in sie ‚eintauchen‘. Mit zunehmend genauerer Kenntnis, die gerade auch die einheimische Sicht auf die Dinge einbezieht und zum Maßstab macht, können profunde, emisch gestützte Einsichten in eine Musiktradition zugleich das zuverlässige Material für eine vergleichende Musikforschung liefern, die eine gewisse kritische Distanz zu einzelnen, kulturell gebundenen Praktiken und Phänomenen einnehmen und durch adäquates

⁸ Weitere Literaturhinweise finden sich in Grupe 2004b.

Übersetzen emischer Konzepte zu einem besseren Verständnis der verschiedenen Kulturen der Welt beitragen kann.

Quellenverzeichnis

AITCHISON, Jean

2003 *A Glossary of Language and Mind*. Oxford: Oxford University Press.

BAILY, John

1995 „Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology“, in Klaus Wolfgang Niemöller/Uwe Pätzold/Chung Kyo-chul (Hg.): *‚Lux Oriente‘. Begegnungen der Kulturen in der Musikforschung. Festschrift Robert Günther zum 65. Geburtstag*. Kassel: Bosse, 331-347.

BAKAN, Michael B.

1999 *Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur*. Chicago: University of Chicago Press.

BRENNER, Klaus-Peter

1997 *Chipendani und Mbira. Musikinstrumente, nicht-begriffliche Mathematik und die Evolution der harmonischen Progressionen in der Musik der Shona in Zimbabwe*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

CHOU, Chiener

2002 „Experience and Fieldwork: A Native Researcher's View“, in *Ethnomusicology* 46(3):456-486.

FÖDERMAYR, Franz

1983 „Zum Konzept einer vergleichend-systematischen Musikwissenschaft“, in Alois Mauerhofer (Hg.): *Musikethnologisches Kolloquium zum 70. Geburtstag von Walter Wünsch 1978*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 25-39.

GERISCHER, Christiane

- 2003 *O suingue baiano - Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*. Frankfurt am Main: Lang.

GREVE, Martin

- 2002 „Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der ‚Musikethnologie‘“, in *Die Musikforschung* 55(3):239-251.

GRUPE, Gerd

- 2004a *Die Kunst des mbira-Spiels (The Art of Mbira Playing). Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe*. Tutzing: Schneider.
- 2004b „Kam der swing aus Afrika? Zum Mikrotiming in afrikanischer Musik“, in *Jazzforschung* 36:87-96.
- [im Druck] „’Eine Sache unter Brüdern’? – Nicht-westliche Musiker zwischen Ausbeutung und kommerziellem Erfolg“, in Claudia Bullerjahn/Wolfgang Löffler (Hg.): *Musik und Ökonomie*. Hildesheim: Olms.
- [in Vorb.] „Our way or their way? Applying Western Methods of Learning and Teaching to Non-Western Musics“, in *Musicologica Austriaca* (2005).

HEADLAND, Thomas / PIKE, Kenneth L. / HARRIS, Marvin (Hg.)

- 1990 *Emics and Etics. The Insider/Outsider Debate*. Newbury Park u. a.: Sage.

HERNDON, Marcia

- 1993 „Insiders, Outsiders: Knowing our Limits, Limiting our Knowing“, in *The World of Music* 35(1):63-80.

HOOD, Mantle

- 1971 *The Ethnomusicologist*. New York, San Francisco: McGraw-Hill.

KOLINSKI, Mieczysław

- 1965 „The Structure of Melodic Movement. A New Method of Analysis (Revised Version)“, in: *Studies in Ethnomusicology* 2:95-120 (New York: Oak Publications).

KUBIK, Gerhard

- 1984 „Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung“ in *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 11:57-102.
- 1991a „Theorie, Aufführungspraxis und Kompositionstechniken der Hofmusik von Buganda. Ein Leitfaden zur Komposition in einer ostafrikanischen Musikkultur“, in Constantin Floros et al.: *Für György Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 11). Laaber: Laaber, 23-162.
- 1991b „Documentation in the Field. Scientific Strategies and the Psychology of Culture Contact“, in Max Peter Baumann (Hg.): *Music in the Dialogue of Cultures. Traditional Music and Cultural Policy*. Wilhelmshaven: Noetzel, 318-335.
- 1996 „Emics and Etics: Theoretical Considerations“, in *African Music* 7(3):3-10.

KUNST, Jaap

- 1950 *Musicologica. A study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personalities*. Amsterdam: Royal Netherlands Institute for the Indies.

LOMAX, Alan

- 1976 *Cantometrics*. Berkeley: University of California Press.

MERRIAM, Alan P.

- 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston/Illinois: Northwestern University Press.

NETTL, Bruno

- 1983 *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

NETTL, Bruno / RUSSELL, Melinda (Hg.)

- 1998 *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

NKETIA, J. H. Kwabena

- 1986 „Perspectives on African Musicology“, in Isaac James Mowoe/
Richard Bjornson (Hg.): *Africa and the West. The Legacies of
Empire*. New York u. a.: Greenwood Press, 215-253.

POLAK, Rainer

- 1997 „Bewegung, Zeit und Pulsation. Theorierelevante Aspekte der Jenbe-
musik in Bamako“, in *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völker-
kunde* 16:59-69.

POWERS, Harold S.

- 1980 „Mode“, in Stanley Sadie (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music
and Musicians*. London: Macmillan, 376-450.

REINMANN-ROTHMEIER, Gabi / MANDL, Heinz

- 2002 „Wissen“, in Gerd Wenninger (Hg.): *Lexikon der Psychologie, Band
5*. Heidelberg, Berlin: Spektrum Akademischer Verlag, 7-9.

SACHS, Curt

- 1930 *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*. Leipzig:
Quelle & Meyer.

SEEGER, Anthony

- 2002 „A Tropical Meditation on Comparison in Ethnomusicology: A
Metaphoric Knife, a Real Banana and an Edible Demonstration“, in
Yearbook for Traditional Music 34:187-192.

SIMON, Artur

- 1978 „Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie“, in *Jahrbuch
für musikalische Volks- und Völkerkunde* 9:8-52.

SIMON, Artur et al.

- 1997 „Modale Melodiekonzepte“, in Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in
Geschichte und Gegenwart, Sachteil Band 6* (2. Aufl.). Kassel u. a.:
Bärenreiter, Sp. 354-382.

STONE, Ruth M. (Hg.)

- 2002 *The Garland Encyclopedia of World Music Vol. 10: The World's Music. General Perspectives and Reference Tools*. New York, London: Routledge.

WATERMAN, Christopher A.

- 1991 „The Uneven Development of Africanist Ethnomusicology: Three Issues and a Critique“, in Bruno Nettl/Philip V. Bohlman (Hg.): *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago, London: University of Chicago Press, 169-186.

WEGNER, Ulrich

- 1990 *Xylophonmusik aus Buganda (Ostafrika)*. Wilhelmshaven: Noetzel

Internet-Quellen

SEM-mailing list: SEM-L@LISTSERV.INDIANA.EDU