

Klaus Näumann

Zur Umbenennung des *Instituts für Musikalische Volkskunde* an der Universität zu Köln in *Institut für Europäische Musikethnologie*¹

Am 1. Oktober 2010 wurde das *Institut für Musikalische Volkskunde* an der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln umbenannt in *Institut für Europäische Musikethnologie*. Die Reaktionen auf unsere am 09.12.2010 versandte Rundmail waren fast ausschließlich positiv; begrüßt wurde der „Neubeginn“. Der unmittelbare Anlass, dem Institut einen neuen Namen zu verleihen, war die Ausschreibung und Besetzung einer W1-Professur mit der Bezeichnung „Europäische Musikethnologie“, auf die der Musikethnologe Klaus Näumann berufen wurde. Die Besetzung einer Juniorprofessur allein könnte indessen kaum die Umbenennung einer Einrichtung rechtfertigen, deren Name seit der Gründung im Jahr 1964 durch Ernst Klusen und die Arbeit der dort situierten Günther Noll, Wilhelm Schepping, Reinhard Schneider, Marianne Bröcker, Walter Heimann, Vladimir Karbusicky, Petr Novák, Gisela Probst-Effah, Astrid Reimers und anderer im kollektiven (Fach-)Gedächtnis verhaftet war. Doch welche Motivationen oder gar Hoffnungen bewegten uns schließlich zu diesem Schritt?

Die Etymologie bietet zunächst einmal keine plausible Entscheidungsgrundlage für die eine oder andere Bezeichnung dar, denn Ethnie bedeutet Volk bzw. Stamm, Ethnologie ist die Völkerkunde, Ethnographie die (beschreibende) Völkerkunde, der Ethnologe der Völkerkundler. Oder anders gewendet: in jenen Termini, wo das griechische „Ethnos“ enthalten ist, wäre die deutsche Übersetzung „Volk“ zumindest nicht falsch. Analog dazu müsste es marginal oder gar gänzlich bedeutungslos sein, ob man sich nun *Musikalische Volkskunde* oder *Musikethnologie* bzw. *Europäische Musikethnologie* zwecks der Betonung eines regionalen Schwerpunkts auf die Fahnen schreibt. Doch bedauerlicherweise verhält es sich anders, und es ist keineswegs unerheblich, ob in der Bezeichnung entweder das eine („Volk“ bzw. „Völker“) oder das andere („Ethnos“) enthalten ist, ob die Rede ist von der Musikethnologie bzw. Ethnomusikologie, gar der Vergleichenden Musikwissenschaft bzw. der Volksmusikforschung, Musikalischen Volkskunde oder Musikalischen Völkerkunde. Diese Bezeichnungen per se samt dessen, was ihnen immanent ist oder sein sollte, sind verwirrend (vgl. Noll 1986: 88 f., Schepping ³2001: 588). So verbergen sich hinter den

¹ Ohne die Hilfe (Korrekturlesen, Gespräche, Verbesserungsvorschläge, Anregungen, Literaturhinweise) der KollegInnen Günther Noll, Gisela Probst-Effah, Astrid Reimers, Wilhelm Schepping und Reinhard Schneider wäre es mir nicht möglich gewesen, diesen Beitrag zu verfassen.

jeweiligen Fachbezeichnungen oftmals abweichende oder sogar entgegen gesetzte Ziele, Methodiken bzw. eine bestimmte Grundeinstellung. Andererseits hingegen ist nicht selten das, was es scheint, nicht das, was man meint, ja sogar das Gegenteil dessen, was man glaubt aufgrund der Bezeichnung darin zu erkennen.²

Volkslied- und Volksmusikforschung: Versuch einer knappen Zuspitzung

Volkslied- und Volksmusikforschung kann man freilich nicht als eine Disziplin mit einhelligen Zielen und Methodiken bezeichnen: Nicolai kritisierte Herder, Herder wiederum Nicolai, später standen sich Pommer und Meier in Gestalt von Produktionstheorie versus Rezeptionstheorie gegenüber. Doch etwas zugespitzt kann man seit der Zeit Johann Gottfried von Herders (1744–1803), der die Relation „Volk“ zu „Lied“, und dadurch später „Volk“ zu „Musik“ wie „Volk“ zu „Tanz“ wohl am nachhaltigsten prägte, bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum folgende Kerninteressen und Vorgehensweisen ausmachen: Im Mittelpunkt stand das Objekt (vgl. Schepping 2002b: 99 ff. und 105 ff.), nämlich das „Volkslied“ als solches, das in Sammlungen, sei es mit (Nicolai; Erk/Böhme) oder ohne Melodien (Arnim/Brentano; Görres), verewigt wurde. Das stets vom Aussterben bedrohte „Volkslied“, das in seiner Reinform nur „damals“ existiert hatte, sollte also „alt“, weit verbreitet und möglichst oral überliefert worden sein (vgl. Schepping³2001: 592 f.). In deutlich geringerem Maße von Interesse waren indessen die Prozesse, die zur Entstehung desselbigen führten, ebenso wie der funktionale Kontext. Schöpfer und Träger des Volksliedes waren idealer Weise anonym bzw. das „Volk“ als Ganzes, dessen Seele sich in diesem manifestierte. Die oder der Einzelne hingegen, welche das Lied sangen, es u.U. sogar erschufen, waren von geringer Bedeutung ebenso wie ihre Intentionen oder Meinungen. Ob man zu den Protagonisten ging, dort ihre Lieder sammelte, oder nicht selten ausschließlich vom Schreibtisch aus darüber philosophierte, änderte nichts daran, dass man sie nicht als gleichberechtigtes Gegenüber oder gar als Mentoren erachtete. Sie – als Volk – brauchte der Schreiber, der den Gebildeten, Lehrer oder gar Erzieher verkörperte, nicht zwingend zu konsultieren, sie nach dem „Warum so und nicht anders“ zu befragen.³ Und wer war eigentlich „das Volk“ (in Relation zu „Lied“, „Musik“ oder

² So werden beispielsweise Abhandlungen über die Musik außereuropäischer Hochkulturen, verfasst auf Basis musiktheoretischer Traktate, als „musikethnologisch“ bezeichnet, gleichwohl der Ermangelung wesentlicher Merkmale musikethnologischer Forschung (auf Feldforschung beruhend, teilnehmende Beobachtungen, Interviews bzw. Gespräche mit Informanten usw.). Und bei der lateinamerikanischen Etnomusicología (insbesondere Carlos Vega, Isabel Aretz und Luis Felipe Ramón y Rivera) wird deutlich, dass im Zentrum des Interesses zeitweise primär das Objekt (Lied, Musik oder Tanz) stand, dem Kontext und Prozessualen jedoch kaum Beachtung geschenkt wurde (vgl. Béhague 1997: Sp. 1272 ff.).

³ Dass es nicht so hätte sein müssen, wie es letztlich kam bzw. praktiziert wurde, zeigt sich am Beispiel John Scheffers (1621 in Straßburg geboren). Scheffer forschte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts über die Kultur der Lappländer, indem er zu ihnen ging, sie nach

„Tanz“)? Mal die einen (z.B. die ländliche Bevölkerung), mal die anderen (z.B. die Grundschichten), selten aber alle, was sich u.a. bereits bei Herder offenbart:

„Zum Volkssänger gehört nicht, dass er aus dem Pöbel seyn muß, oder für den Pöbel singt. [...] Volk heißt nicht, der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreyt und verstümmelt.“ (Herder [1813]: 155)

Es galt „Volkslied“, später ebenso „Volksmusik“ und „Volkstanz“ als Erbe zu bewahren, zu archivieren, zu kategorisieren und zu katalogisieren, um es schließlich eines Tages „dem Volk“ zurückgeben zu können, sein Erbe dadurch wiederzubeleben (vgl. Fischer 2009: 41, 47; Braungart 1996: 20).

Doch so schön und romantisch ein „Volkslied“ auch sein konnte oder sollte, es war nicht „Hochkultur“, sondern „gesunkenes Kulturgut“, wenngleich nicht „primitiv“ oder „sehr primitiv“, ein Attribut, das den so genannten „Naturvölkern“ vorbehalten war.⁴ Dem vom „Volke“ Erschaffenen haftete der Makel an, nicht Komposition oder Werk sein zu können, da es ja nach Belieben vom „Volk“ teils in „heterophoner“, „kontaminierter“ Weise oder in Varianten umgesungen, zersungen oder zurechtgesungen werden konnte. In entlegenen Gebieten – den so genannten Sprachinseln oder Grenzübereichen – schien es sich gar in reinerer bzw. älterer (also besserer) Form als im Kernland selbst zu bewahren.⁵ Aber nicht die Gesamtheit aller Lieder einer Bevölkerung X wurde als „Volkslieder“ auf- und angenommen, sondern nur eine Auswahl dessen, was als „bewahrenswert“ erachtet wurde (vgl. Braungart 1996: 18 ff.). Denn bereits Herder zählte Lieder aus dem kirchlichen Kontext, der Minnesinger bzw. Meistersänger, Romantisches, Liebeslieder, „Trink- und Buhlieder“ nicht zum „Volkslied“. Es galt die „Spreu“ vom „Weizen“ zu trennen, das „Edle“ aus „Koth“ und „Schlamm“ zu extrahieren.

Es ist bekannt – soll daher hier nicht weiter ausgeführt werden –, dass das ohnehin schon oftmals für nationale Interessen instrumentalisierte „Volkslied“ nebst „-musik“ und „-tanz“ ab 1933 vollends vom braunen Sumpf vereinnahmt wurde, was eine unbeschwerte Verwendung der Termini bis zur Gegenwart in Deutschland verhindert.

Vom Institut für Musikalische Volkskunde zum Institut für Europäische Musikethnologie – ein Prozess mit fachgeschichtlichem Hintergrund

Das Institut für Musikalische Volkskunde – 1964 an der Pädagogischen Hochschule Neuss als Nachfolgeinstitution des Niederrheinischen Volksliedarchivs⁶

der Funktion von Liedern wie Instrumenten befragte und sie bei ihren Handlungen beobachtete. Siehe in Harrison (1973: 73-83).

⁴ Siehe z.B. Wiora (1961: passim), Bose (1966: 248 und passim). Der damals junge Musikethnologe Bruno Nettl differenziert 1958 ebenfalls noch zwischen „art music“, „folk music“ (z.B. tschechisch, slowakisch, ungarisch, russisch) und „primitive music“ (z.B. „North American Plain Indians“). Siehe auch Nettl (1956 und 1959: 68).

⁵ Siehe hierfür stellvertretend Horak (1938).

⁶ Das Niederrheinische Volksliedarchiv in Viersen war im Jahr 1938 gegründet worden.

unter der Leitung Ernst Klusens gegründet und im Jahr 1986 schließlich an die Kölner Universität übergeleitet –, gliederte sich nicht in das ein, was man bis zur damaligen Zeit im weitläufigen Sinne unter „Volkslied-“, „Volksmusik-“ oder „Volkstanzforschung“ verstand.

Zwar war Klusen keineswegs der erste, der die lange Zeit geltenden Vorstellungen und Ideale von Volkslied, -musik und -tanz kritisierte, dennoch kann man sagen, dass er der erste war, der dies in einer solch vehementen und allumfassenden Weise tat. Als andernorts noch mit Kategorien wie dem „Ersten“, „Zweiten“, ja sogar „Dritten Dasein“ der Versuch unternommen wurde, das Ideal aufrechtzuerhalten, den neuen Gegebenheiten oder eher „Verfallserscheinungen“ zumindest partiell anzupassen, wählte Klusen einen anderen Ansatz. Er kritisiert die Auswahl von Volksliedern seitens der Sammler nach ästhetischen Kriterien, das Zurechthören und die gänzlichen Neugestaltungen von aufgespurten Liedern, führt als wissenschaftliche Kategorie zunächst das „apokryphe Volkslied“ (1965) ein, differenziert zwischen „dienendem“ versus „triumphierendem Gegenstand“, „behauptete[t] [...] schlicht, daß es ein Volkslied in dem Sinne, wie wir seit Herder den Begriff angewandt haben, gar nicht gibt.“ (Klusen 1967: 39). Schließlich (1969) plädiert er gar für eine gänzliche Abschaffung des Terminus zugunsten der Bezeichnung „Gruppenlied“ und schreibt:

„Solange man sich nicht entschließt, sich dieses Begriffs [Volkslied] samt seiner ästhetischen, pädagogischen und ideologischen Hypothesen zu entledigen und grundsätzlich das gesamte laienmäßige Gruppensingen als Forschungsgegenstand in die Musikalische Volkskunde einzubringen, wird man zu keiner objektiven und umfassenden Betrachtungsweise des Phänomens laienmäßigen Gruppengesangs kommen und zu keiner brauchbaren Dokumentation.“ (Klusen 1970: 11)

Statt für eine „primär philologisch bestimmten Volksliedforschung“ tritt Klusen für eine „ökologisch bestimmte Musikalische Volkskunde“ ein (1970: 11), mit starkem Akzent auf dem Aspekt Feldforschung anstatt ausschließlicher Schreibtischarbeit, und er stellt des Weiteren grundsätzlich die Objektivität von Dokumentationen in Frage:

„Nur dem oberflächlichen Betrachter mag es scheinen, als ob Dokumentation ein vollkommen Objektives, an keine andere denn an technische Vorgegebenheiten und ihre fachgerechte Handhabung Gebundenes sei [...].“ (Klusen 1970: 9)

Doch Klusens Handeln war keineswegs eine bloße Dekonstruktion des bis dahin Vorherrschenden allein, vielmehr war er seiner Zeit voraus, weit voraus. Dies wird neben seiner Offenheit all dem gegenüber, was als musikalische Erscheinungsform tatsächlich existierte (sei es auf Bühnen oder in Gestalt elektronischer Medien), an der Art und Weise deutlich, wie er seine Aufsätze strukturiert. Mittels narrativer Elemente in Gestalt der 1. Person Singular beschreibt er Gegebenheiten, schreitet vom selbst Erlebten peu à peu zu Abstraktionen fort:

„Angelockt durch ein Plakat, das ein ‚Concert folklorique‘ versprach, betrat ich eines Sommersonntagmorgens den Marktplatz eines französischen Landstädtchens. Doch ehe ich mich zum Zentrum des Geschehens durchgewunden hatte, wurde ich auf dem

Vorplatz der Kirche Zeuge einer kleinen Begebenheit. [...] Hier wurde in unmittelbarem Nebeneinander deutlich wie verschieden das ist, was wir als Folklore zu bezeichnen pflegen: einmal das nicht für eine große Öffentlichkeit bestimmte Agieren einer geschlossenen Gruppe - Nachbarn, Freunde und Verwandte - die das Ereignis der Familienerweiterung mit einem festen Ritual zur Kenntnis - und das neue Glied damit in ihre Gruppe nahmen. Ein andermal die öffentliche, durch Plakate angekündigte und durch eine Brauerei finanzierte Trachtengruppe, eine Musik exekutierend, die mit ihrem Kostüm nichts zu tun hatte.“ (Klusen 1967: 21 f.)

Dergleichen findet man zur damaligen Zeit – vor allem bei so genannter „Volksmusikforschung“ – allzu selten. Doch gewannen eben diese narrativen Elemente in (musik)-ethnologischen Abhandlungen zunehmend an Bedeutung, sind heute ein gängiges und gern gebrauchtes Mittel,⁷ um u.a. zu verdeutlichen, dass eine objektive Forschung nicht möglich ist, die Person des Feldforschers und die jeweilige Situation, in der er sich einem Thema nähert, in hohem Maße das Ergebnis beeinflussen. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass Klusen aus der Retrospektive gar nicht mehr als Volksmusikforscher, sondern vermehrt als „Musikethnologe“ wahrgenommen und bezeichnet wird.⁸

Tatsächlich existieren deutliche Parallelen und Analogien zur amerikanischen Schule der Ethnomusicology in den späten 1950er, 1960er und 1970er Jahren,⁹ in deutlich geringerem Maße jedoch zu dem, was für die Volksmusikforschung zu jener Zeit charakteristisch war. Zwar ist es damals (wie heute) nicht möglich, die amerikanische Ausrichtung der Ethnomusicology als eine einheitliche Schule zu bezeichnen,¹⁰ denn zu verschieden waren die Ansichten eines Alan P. Merriam, Bruno Nettl, Ki Mantle Hood, Charles Seeger, Willard Rhodes oder Mieczyslaw Kolinski, die sich untereinander bisweilen scharf kritisierten. Ein gemeinsamer Kern zeigt sich indessen hinsichtlich der Betonung der „Feldforschung“ und des Postulats, sich aus einer emischen Perspektive – der „Study of Music in Culture“ (Merriam 1964) – einer Musikkultur zu nähern, das Augenmerk auf das Funktionale wie die Prozesse zu richten und nicht etwa das Erzeugnis (z.B. ein Lied per se) allein in den Mittelpunkt zu stellen.¹¹ Die Akzente der einzelnen Forscher dieser Ausrichtung kreis(t)en oftmals um die Frage, warum der Mensch Musik macht. So würde sich folgendes Zitat Klusens reibungslos einpassen in den Kanon des Briten John Blacking [1973] *How*

⁷ Siehe beispielsweise Myers (1998).

⁸ Siehe Götsch (1997: 110) und Nöther (2008: 157).

⁹ Rein zufälliger Natur scheinen diese Ähnlichkeiten allerdings nicht gewesen zu sein. So teilte mir Gisela Probst-Effah mündlich mit (10.03.2011), dass sie auf Geheiß Klusens Literatur von Vertretern der amerikanischen Ethnomusicology für die Bibliothek des Instituts bestellen sollte.

¹⁰ Anthony Seeger schreibt hierzu: „What we share is not a style of answer, but rather of questions.“ (Seeger 1987: 494)

¹¹ Siehe Rhodes (1963: 179).

*musical is man?*¹² oder in Anthony Seegers Abhandlung über die indigenen Einwohner im Amazonas-Gebiet *Why Suyá sing* (1987):

„Jahrzehntelang, fast zwei Jahrhunderte, hat sich die Volksliedforschung um das Lied gekümmert, nun ist es an der Zeit, sich um den Menschen zu kümmern, der mit dem Lied umgeht.“ (Klusen 1970: 13)¹³

Doch ungeachtet einer gewissen geistigen und ideellen Nähe zur US-amerikanischen Ethnomusicology verwendet Klusen den Terminus „Musikethnologie“ kaum¹⁴, schon gar nicht hinsichtlich seines eigenen Tuns wie der Institution, in der er wirkte. Trotz aller Kritik am „Volk“, insbesondere in Konnotation zum „Lied“, hielt er an diesem fest, dachte nicht an eine Umbenennung, besaß dafür allerdings auch handfeste – gleich noch näher zu beleuchtende – Gründe.

Unter Ernst Klusens Nachfolgern Günther Noll, Wilhelm Schepping und Reinhard Schneider wurden die Forschungsschwerpunkte beibehalten und vom Regionalspezifischen (in Gestalt einer ursprünglich privaten Sammlung) auf Überregionales und schließlich Europaweites ausgedehnt. Zudem integrierte man sich zunehmend in den internationalen Diskurs mit ein, wobei die seit 1965 stattfindenden Kommissionstagungen zur Erforschung musikalischer Volkskulturen mit internationalen Gästen und Referenten hierbei besonders hervorzuheben sind. Neben historischen Aspekten (v.a. musikalische Prozesse zur Zeit des Nationalsozialismus) wurden sämtliche Bereiche der musikalischen Alltagskultur (Jazz, Rock, Pop, außereuropäische Einflüsse, Ernste Musik) zugunsten einer „wirklichkeitsnäheren“ Herangehensweise miteinbezogen. So schreibt Günther Noll:

„Einerseits wurden Konflikte mit übernommenen Ansichten und Methoden der Musikalischen Volkskunde provoziert, andererseits wesentliche Impulse zu einer wirklichkeitsnäheren Volkskunde gegeben.“ (Noll 1980: 69)

Und Wilhelm Schepping fordert, das Fach müsse

¹² Blacking (2000 [1973]: 26) schreibt: „The sound may be the object, but man is the subject; and the key to understanding music is in the relationship existing between subject and object, the activating principle of organization.“

¹³ Siehe hierzu ferner Schepping (³2001: 609). Wie aktuell Klusens Aussage schon damals war, verdeutlicht zudem folgendes Zitat der Musikethnologin Charlotte J. Frisbie (2006: 211): „While we struggle to use process-oriented paradigms to deal with all of the hybrids, fusions, unending transformations, shifting boundaries, and renegotiations, I would urge us to remember that underneath all of the chaos are real people, living real lives that include music and often, music-making. There is more to individuals than their constructed and reconstructed identities, reinvented histories, and nostalgia for homelands. Without real people continuing to be important parts of our work, the ‘ethno-‘ is gone, and we cease to be ethnomusicologists!“

¹⁴ Eine Ausnahme stellt ein Aufsatz Klusens von 1982 dar, dessen Titel lautet: „‘Volk’ und ‚Volkstümlich‘ – zwei Reizworte in der musikethnologischen und musikpädagogischen Diskussion“.

„[...] unvoreingenommen die gesamte populäre Lied- und Singwirklichkeit der Vergangenheit und Gegenwart als den Gegenstand der Musikalischen Volkskunde akzeptieren“ (Schepping³2001: 603).

Bemerkenswert ist, dass Klusens Nachfolger – im Gegensatz zu ihm selbst – immer häufiger die Begriffe „Musikethnologie“, „musikethnologisch“ respektive „ethnomusikologisch“ verwenden, den Begriff „Volk“ hingegen als einen historischen gebrauchen.¹⁵ So bezeichnet Günther Noll (1991: 88) die Einrichtung gar explizit als ein „ethnomusikologisches Forschungsinstitut“, während aus einer Jubiläumsschrift zum 40-jährigen Bestehen Folgendes offenkundig wird:

„[v]on Anfang an sah das Institut seine wissenschaftliche Aufgabe vordringlich in der Erforschung der vokalen und instrumentalen Gattungen der Volksmusik in ihren aktuellen Prägeformen und historischen Begründungen ihres Materials, ihrer Funktion, Tradierung, Vermittlung und Rezeption, ihrer ethnologischen, sozialen, politischen, psychologischen und anthropologischen Implikationen, unter besonderer Berücksichtigung musikpädagogischer Problemstellungen und Perspektiven. Es konzentrierte sich auf die musikethnologische Regionalforschung (in der Nachfolge des Niederrheinischen Volksliedarchivs), auf musikethnologische und musiksoziologische Grundlagenforschung sowie auf die faktenhistorische Forschung.“ (Noll/Probst-Effah/Reimers/Schepping/Schneider: 2004: 8)

So war es nur eine Frage der Zeit, wann sich das Profil des Instituts – dessen tatsächliche Ausrichtung anders war, als die Bezeichnung suggerierte – letztlich auch im Namen manifestieren sollte, was im Jahr 2010 folgerichtig von Reinhard Schneider in die Wege geleitet wurde.

Allein, es bleibt die Frage, war es eine verspätete Umbenennung, und hätte man diesen Schritt nicht bereits zu Zeiten Ernst Klusens vollziehen können, sollen oder gar müssen? Die Antwort muss hier eindeutig „nein“ lauten, allerdings nur in Anbetracht der damaligen Prozesse innerhalb der Musikethnologie respektive Ethnomusicology. So hatte Klusen in den 1960ern bis in die späten 70er Jahre trotz der zuvor dargestellten Nähe zu Vertretern der amerikanischen Ethnomusicology nachvollziehbare Gründe, das Institut und die Tätigkeit zunächst einmal nicht als eine musikethnologische oder ethnomusikologische zu bezeichnen.

Denn zum einen konnte eine Kritik am Fach Musikalische Volkskunde bzw. Volksmusikforschung den lange währenden Zielen wie Methodiken nur von innen heraus, also einem Vertreter des Faches selbst erfolgen. Eine Umbenennung zur damaligen Zeit hätte man Klusen wahrscheinlich als Abtrünnigkeit ausgelegt. Seine Kritik hätte somit kaum die nachhaltige Wirkung erzielen können, die sie letztlich hatte.

Andererseits wäre eine Umbenennung und Angliederung an die damals sich neu formierende deutsche Musikethnologie als Nachfolge der Vergleichenden Musikwissenschaft einem Gang vom Regen in die Traufe gleichgekommen. Denn die von der Kulturkreislehre geprägten Ziele und Methodiken der Vergleichenden Musikwissenschaft – wie sie Abraham, Stumpf, von Hornbostel und

¹⁵ Siehe z.B. Noll (1997: 118, 119, 124), Schepping (1982: 281).

Sachs verfolgt hatten – waren fernab von Klusens Intentionen. Weder war er auf der Suche nach den Ursprüngen der Musik noch lag ihm der Gedanke nahe, aufgrund von ethnoorganologischen (z.B. Instrumente) oder tonometrischen Ähnlichkeiten (Skalen, absolute Tonhöhen) mittels Zählens und Messens auf ursprüngliche Verwandtschaften zwischen (weit) entfernten Kulturen und deren Entwicklungsstadien zu schließen. Bedeutende Theorien der Vergleichenden Musikwissenschaften wie beispielsweise Hornbostels Blasquintentheorie waren längst von Manfred Bukofzer (1936) widerlegt worden. Zudem hatte weder die Feldforschung noch die Berücksichtigung funktionaler Kontexte in der Vergleichenden Musikwissenschaft eine zentrale Bedeutung besessen¹⁶, was den Exponenten des Faches gar die Bezeichnung Armchair Ethnomusicologist (Schneider 1976: 222 f.) einbrachte. Europa hatte für sie ohnehin nur eine untergeordnete Bedeutung besessen, wie unmissverständlich aus folgendem Zitat Curt Sachs' hervorgeht:

„Die Vergleichende Musikwissenschaft handelt von den musikalischen Äußerungen der nichteuropäischen Völker gleichviel welcher Kulturstufe. Europäischen Boden betritt sie nur an denjenigen Stellen, wo sich, weitab von den eigentlichen abendländischen Formen des Musiklebens, Reste altertümlicher Musikübung erhalten haben, die den nichteuropäischen gleichen.“ (Sachs 1930: 1)

Die bundesdeutsche Musikethnologie der Nachkriegszeit hingegen galt es erst neu zu definieren. Erst ab den 70er Jahren kam es – abgesehen von Reinhardts, Christensens und Laades Aktivitäten – in Anlehnung an die US-amerikanische Ausrichtung vermehrt zu Feldforschungen, allerdings primär in außereuropäischen Musikkulturen (vgl. Simon 1997: Sp. 1268 f.). Zum Teil muss man gar konstatieren, dass über eine längere Zeitspanne noch eine Denkweise ähnlich der aus der Kriegs- oder Vorkriegszeit dominierte, wie insbesondere bei Marius Schneider deutlich wird.¹⁷

Die bereits zitierte Nähe zur amerikanischen Ausrichtung Ethnomusicology war bei Klusen zwar vorhanden. Doch waren sich deren Vertreter keineswegs einig darüber, wo die Grenzen des Faches zu verorten seien, oder – anders gewendet: „wohin“ – im wahrsten Sinne der Worte – „die Reise gehen sollte“. Dissens herrschte nämlich insbesondere hinsichtlich der Fragen, welche geographischen Regionen zum Fach gehören sollten und ob der Ethnomusicologist zwingend ein Außenseiter der Kultur, die er erforschte, sein müsse (Nettl 1984: 185). Hinsichtlich der zum Fachgebiet gehörenden Regionen äußert Mieczylaw Kolinski (1957):

¹⁶ Das bedeutet, dass generell eine Arbeitsteilung vorgenommen wurde. Feldforscher (Ethnographen, Missionare, Kolonialbeamte, Sprachwissenschaftler) besorgten das Tonmaterial, welches in der Heimat abseits des kulturellen Kontextes schließlich jemand anderem (z.B. v. Hornbostel) zur Auswertung und anschließendem Vergleichen diente.

¹⁷ So ist in Marius Schneiders Abhandlungen, selbst jenen aus den 70er Jahren noch die Konnotation zwischen Musik und „Rassenzugehörigkeit“ anzutreffen. Als Beispiel siehe hierzu Schneider (1972: 6); vgl. zudem Simon (1997: Sp. 1268 f.).

„The tendency of Western ethnomusicology to deal with the musical styles of the world's peoples without including those of the European countries as an essential facet of the overall picture is not justified, though historically understandable.“ (Kolinski 1957: 2)

Mit „historically understandable“ deutet Kolinski die lange geltenden Ziele und Methodiken von Volkslied- und Volksmusikforschung an, ohne dies allerdings weiter auszuführen. Dessen ungeachtet findet er mit seinem Plädoyer gegen eine geographische Eingrenzung des Faches u.a.¹⁸ Unterstützung von Alan P. Merriam:

„It is here that I am in perfect accord with Kolinski when he points out that it is not geographical areas which are important to us, but rather that it is a general approach which we seek; viewed in these terms, ethnomusicology is not a category in which is studied certain kinds of music, but rather a method of study which searches for certain goals in certain ways and which is applicable to any of the varied musical systems of the world.“ (Merriam 1960: 111)

Von anderen Vertretern der Ethnomusicology wurde die Einbeziehung Europas indessen in Frage gestellt, wie beispielsweise bei Bruno Nettl deutlich wird:

„The lack of definite boundaries for ethnomusicology is also problematic; are we to include the music of primitive cultures only, or also the music of Oriental high cultures? And how about folk music¹⁹?“ (Nettl 1960: 133)

Noch im Jahr 1972 kommt Anne Boyd in ihrem Beitrag „The Ethnomusicologist“ – nachdem sie zunächst die These Mantle Hoods im Harvard Dictionary zitiert, Ethnomusicology sei ein „approach“, nicht aber auf eine Region beschränkt, – noch zu folgendem Fazit:

„It remains true, however, that the principal aim of ethnomusicology is the exploration and preservation of the rich musical traditions of *non-Western cultures*, an urgent task at a time when some of man's most ancient and beautiful music is being irretrievably lost through the encroachment of advanced technology.“ (Boyd 1972: 863; Hervorhebung durch KN)

So muss man konstatieren, dass sich nicht etwa Klusen, Noll oder Schepping von der amerikanischen Ethnomusicology distanzieren, sondern (zumindest teilweise) die Abgrenzung dort proklamiert wurde. Gegenstand der Ethnomusicology, später auch der bundesdeutschen Musikethnologie, waren die „primitive cultures“ bzw. Naturvölker ohne Schriftkultur, u.U. noch die Hochkulturen Asiens, nicht aber die Region Europa, die James Porter (1977: 442) als „long the stepchild of ethnomusicological interest“ bezeichnet. Von einer „European Ethnomusicology“ bzw. Europäischen Musikethnologie war hingegen nur dann die Rede, wenn man von Wissenschaftlern oder Institutionen in Europa sprach (siehe Nettl 1959: 79; Christensen 1997: Sp. 1270), nicht aber ein Forschungsgebiet betreffend. Der Ethnomusicologist sollte – so zumindest der Tenor

¹⁸ Siehe ferner Chase (1958: 7)

¹⁹ Unter „folk music“ versteht Nettl primär so genannte „europäische Volksmusik“. Siehe hierzu auch Nettl (1959: 68). Dennoch gilt es hinzuzufügen, dass man mit „folk music“ zum Teil die Musik der europäischen Einwanderer bzw. deren Nachkommen nach Nordamerika oder im weiteren Sinne Lateinamerika assoziierte.

mehrerer Wissenschaftler – eine (außereuropäische) Fremdkultur, der er nicht selbst angehörte, zum Gegenstand seiner Forschung wählen.

Freilich und bekanntermaßen spielten die genannten Eingrenzungen zu keiner Zeit eine Rolle im Institut für Musikalische Volkskunde. Denn dort wurde in Europa, in Deutschland, ja sogar in der unmittelbaren Region geforscht, aus der man selbst stammte. Somit verstieß man gegen den geltenden Idealtypus oder Kodex von Ethnomusicology respektive Musikethnologie bzw. Ethnomusicologist respektive Musikethnologe.

Dass die oben dargestellte Begrenzung des Faches auf Dauer keine Gültigkeit besitzen konnte, lag auf der Hand, wurde immer deutlicher, als beispielweise ein „Insider“ wie der Ghanaer Kwabena Nketia (1963) über die afrikanische Musik in Ghana schrieb, Alan Lomax über Blues- und Country-Musik, Alan P. Merriam, später Paul F. Berliner (1994) über Jazz in den USA geforscht hatten und jüngere Generationen von Wissenschaftlern ihnen dies gleich taten. Nicht die so genannten „Naturvölker“ – die aufgrund fortschreitender Technik, Urbanisierung, Globalisierung kaum mehr in „Reinform“ zu finden waren – standen im Fokus der Forschung, sondern die Musik von Minderheiten in multi-kulturellen Gesellschaften bzw. in der Diaspora, urbane Musikkulturen, musikalische Auswirkungen aufgrund der Globalisierung usw. Die Disziplin musste sich öffnen, den neuen Gegebenheiten anpassen und tat dies auch in zunehmender Weise (siehe z.B. Witzleben 1997, Ivey 2009: 24).²⁰ Doch während die bereits genannten neuen Forschungsthemen in zunehmendem Maße als Arbeitsgebiete anerkannt wurden, muss man hinsichtlich einer Einbeziehung der Region Europa weitestgehend ein beidseitig gepflegtes „Lagerdenken“ konstatieren. Einer der ersten, der sich für den Gedanken einer Europäischen Musikethnologie – also der Einbeziehung Europas in den fachlichen Diskurs – wie gegen das althergebrachte Lagerdenken exponierte, ist Wolfgang Suppan. Er schreibt bereits 1964:

„This requires that one considers the pursuit of folk song as being in no way an individual department separate from musicology and ethnomusicology. This makes necessary a deviation from the folk song definitions of John Meier (‘Reduktionstheorie,’ ‘Kunstlied im Volksmund’) and Josef Pommer (Produktionstheorie).” (Suppan 1964: 168)

Sechs Jahre später verfasst Suppan in *Ethnologia Europaea 4* eine Arbeit mit dem Titel „Zur Konzeption einer europäischen Musikethnologie“ (1970). 1971 wiederum wurde von Walter Deutsch und Gerlinde Haid in Österreich

²⁰ Des Weiteren wird dies an den in der ICTM existierenden Study Groups deutlich, die heute Europa betreffende Schwerpunkte beinhalten, namentlich: „Anthropology of Music in Mediterranean Cultures“, „Music And Dance in Southeastern Europe“, „Music of the Turkic Speaking World“, ferner „Music and Gender“, „Music and Minorities“ oder „Computer Aided Research“.

(St. Pölten) mittels des „1. Seminar[s] für Europäische Musikethnologie“ – ein weiterer Schritt in diese Richtung unternommen.

In besonderem Maße muss im deutschsprachigen Raum jedoch das Wirken Max Peter Baumanns hervorgehoben werden, der mit seiner Dissertation (1976) *Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodelns* neue Perspektiven eröffnet. Und auch sonst lässt sich Baumann nicht auf eine Konzentration entweder auf Europa (= Volksmusikforschung) oder auf außereuropäische Gebiete (= Ethnomusikologie) einengen. Er forscht in der Schweiz, Bayern, Portugal einerseits, in Nord- wie Südamerika, Asien und Afrika andererseits. Schon daher – so darf man annehmen – kann er kaum etwas prinzipiell Gegensätzliches zwischen dem einen (Europa) und dem anderen (Außereuropäisch) ausmachen. Er spricht sowohl von „Volksmusik“, deutlich häufiger jedoch von „Ethnomusikologie“ und äußert beispielshalber:

„Die ethnomusikologische Feldforschung kann sich beziehen auf einen Stamm in Neuguinea als mehr oder weniger geschlossene Erscheinung, so gut wie ein ländliches oder städtisches Gebiet in Franken oder aber zum Beispiel auf eine Region in Lateinamerika [...]“ (Baumann 2000: 31)

Und es existieren weitere Eckpfeiler, die die Ausgrenzung der Region Europa aus der Musikethnologie wie die Unterteilung in zwei scheinbar verschiedene Disziplinen (Volksmusikforschung versus Musikethnologie) sukzessive ad absurdum führen, als anachronistisch erscheinen lassen.

1999 erscheint der zweibändige *The Rough Guides World Music*, dessen erster Teil paritätisch Musikgruppen in „Africa, Europe and the Middle East“ beinhaltet. Nur ein Jahr später erscheint der 8. Band des *Garland Encyclopedia of World Music* unter der Bezeichnung *Europe*, dessen Aufsatz zu „Deutschland“ von Wilhelm Schepping (2000) verfasst wurde. Sich der lang anhaltenden Ausklammerung Europas bewusst, äußert der Herausgeber Timothy Rice im Vorwort:

„[...] placing Europe in a global perspective represents a salutary move from an ethnomusicological point of view [...]“ (Rice 2000: xv)

Wiederum zwei Jahre später widmet sich dieser Thematik Martin Greve, der bezeichnender Weise über die Musik türkischer Immigranten bzw. deren Nachkommen in der Bundesrepublik forschte. In einem in Fachkreisen (zu Unrecht) viel gescholtenen Artikel mit dem freilich provokanten Titel „Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der ‚Musikethnologie‘“ kritisiert er – salopp formuliert – althergebrachtes Denken im Fach. Musikethnologen, die, „sofern sie nicht europäische Musik ohnehin vollständig ignorieren“ (Greve 2002: 239), schrieben gegen diese an, betrachteten aber ansonsten nur außereuropäische Musik als Gegenstand ihrer Disziplin. In den Metropolen Europas wie Asiens, Australiens oder Amerikas lebten heute indessen Immigranten aus aller Herren Länder, Deutschland sei ein Einwanderungsland geworden. Die Musik Europas (bzw. des Westens) einerseits und die Musik außerhalb

Europas andererseits seien daher aufgrund von Migrationen und Globalisierungsprozessen längst nicht mehr in klaren Grenzen voneinander zu trennen.

„Die Existenz eines Teilgebietes für nichtwestliche, außereuropäische Musik, im deutsch-sprachigen Raum [...] geht an den Realitäten einer globalisierten, postkolonialen Welt vorbei. Musikethnologie als Teildisziplin der Musikwissenschaft aufzufassen, beruht auf der Annahme, europäische Musik sei ein Sonderfall in der Musiklandschaft der Erde. Diese Annahme jedoch ist nicht länger haltbar. [...] Gegenstand der Musikwissenschaft ist Musik – ohne geographische Beschränkung, ohne historische und ohne stilistische.“ (Greve 2002: 250 f.)

Dieser wohl durchdachten Argumentation, einem gerechtfertigten Plädoyer gegen Abgrenzungen fachlicher Subkategorien, ist wenig entgegenzuhalten. Wohl aber kann man die Schlussfolgerung „[v]om notwendigen Verschwinden der ‚Musikethnologie‘“ in Frage stellen. Wäre nicht genau an dieser Stelle die Idee einer Arbeitsteilung, eine „Europäische Musikethnologie“ beinhaltend, die sinnvollere Alternative?

Dessen ungeachtet: Wie bereits Kurt Reinhard, Felix Hoerburger, Rolf Wilhelm Brednich und insbesondere Max Peter Baumann mal in Europa, mal außerhalb Europas forschten – ohne dabei wohl die Disziplin zu wechseln –, tun ihnen dieses heute jüngere Wissenschaftler gleich. Julio Mendívil forschte sowohl in Lateinamerika als auch Europa, definiert sich jedoch explizit als Musikethnologe:

„Ich bin der Meinung, dass die Musikethnologie sich durch ihre Methoden und nicht durch ihr Untersuchungsobjekt definiert, daher war es für mich klar, dass unabhängig davon, welche Musik ich untersuche, ich immer musikethnologisch arbeite.“ (Julio Mendívil 21.02.2011)

Nicht anders verhält es sich bei Barbara Alge, die außerhalb Europas (Brasilien) und in Europa (Portugal) musikethnologische Feldforschungen durchführte.

„Ich reflektierte über die Frage und die Unterscheidung zwischen den beiden Fachdisziplinen und definierte für mich, dass ich zwar mit dem gleichen Material wie VolkskundlerInnen arbeitete, aber mein methodischer und theoretischer Ansatz ein anderer war. Meine Arbeiten über portugiesische Tanzdramen können tatsächlich auch in der Volkskunde angesiedelt werden, aber durch [...] Hinzuziehen von Theorien aus der Ethnomusikologie und Kultur- und Sozialanthropologie, versuchen sie, dem zum Teil generalisierenden, vergleichenden und oberflächlichen Ansatz der musikalischen Volkskunde bzw. der ‚Folklore‘ – wie sie beispielsweise im Portugiesischen genannt wird – zu entkommen. [...] Eine Umbenennung von ‚Musikalischer Volkskunde‘ in ‚Europäische Ethnomusikologie‘ sehe ich als notwendig, weil im Begriff ‚Volk‘ der Nationalismus stärker mitschwingt als im Begriff ‚Europäisch‘ – auch hinsichtlich des sogenannten Vereinten Europas.“ (Barbara Alge 21.02.2011)

Ulrich Morgenstern, der in Russland und Weißrussland Feldforschungen durchführte, bezeichnet seine Forschungsschwerpunkte hingegen als „Europäische Volksmusikforschung und Musikethnologie“ und schreibt:

„Wahrscheinlich liegt meine ambivalente Haltung hierbei nicht im augenblicklichen Mainstream. Ich habe mich sehr über die Umbenennung in Köln gefreut. Das hat vor allem einen positiven Grund – wegen der europäischen Perspektive. [...] Wenn ich die

Umbenennung begrüße heißt das nicht, dass ich grundsätzlich den Volksmusikbegriff ablehne.“ (Ulrich Morgenstern 21.02.2011)

Insgesamt kann man konstatieren, dass die Termini Musikethnologie bzw. Ethnomusikologie und Volksmusikforschung – sofern es sich um Europa betreffende Themen handelt – heute mitunter synonym verwendet werden. Eine klare Differenzierung der Ziele und Methodiken lediglich aufgrund der Verwendung des einen oder anderen Begriffes vorzunehmen, ist heute schwieriger denn je. Die Bezeichnung Europäische Musikethnologie ist (bis dato) nur teilweise gebräuchlich, während die Termini „Musikalische Volkskunde“ und insbesondere „Musikalische Völkerkunde“ rückläufig sind.²¹

Schlussbetrachtung

Als das Institut im Oktober vergangenen Jahres umbenannt wurde, war dies – das mögen die vorigen Ausführungen verdeutlichen – eine angemessene Entscheidung. Eine Wissenschaft über die Musik der Welt – ganz gleich, wie sie bezeichnet wird – kann heute nicht mehr von Europa absehen, obschon dies viel zu lange der Fall war bzw. noch ist. Für eine Umbenennung sprach demnach in allererster Linie die Absicht, Teil des Gesamtdiskurses über die Musik der Welt zu sein. In unserem Fall ist der regionale Schwerpunkt jedoch nicht auf Amerika, Asien, Ozeanien, Australien oder Afrika gerichtet, sondern auf Europa.

Eine Differenzierung zwischen einerseits „Volksmusikforschung“ oder „Musikalische Volkskunde“ für die Nicht-Kunstmusik der Region Europa und andererseits Musikethnologie oder Ethnomusikologie für die Regionen außerhalb Europas zu verwenden, scheint uns zudem heute mehr als fragwürdig denn je zuvor. Um hier nur einige Beispiele bzw. Fragen anzuführen, die die Abwegigkeit einer solchen Differenzierung veranschaulichen: Wie sollte man eine Forschung über die Musik von Immigranten in der Bundesrepublik aus Asien, Afrika oder Lateinamerika heute bezeichnen?²² Wie würde man andererseits Forschungen über die Musik deutscher Minderheiten in Lateinamerika (z.B. Brasilien), Afrika (z.B. Namibia) oder dem asiatischen Teil Russlands benennen? Und wenn Musik-Ensembles in der Bundesrepublik, bestehend aus deutschen Staatsangehörigen, beispielsweise brasilianische Musik oder ghanaische Musik aufführen, wie wäre damit zu verfahren? Welche Fachbezeichnung wäre die adäquate für eine Feldforschung über das aktuelle Musikleben in Istanbul? Würde man sich auf der europäischen Seite Istanbuls etwa als Volksmusikforscher respektive Musikalischer Volkskundler bezeichnen, auf der asiatischen Seite hingegen als Musikethnologe respektive Ethnomusikologe? Und in welche

²¹ Andererseits ist zu vermerken, dass der Begriff „Vergleichende Musikwissenschaft“ bzw. auf Englisch „Comparative Musicology“ – einschließlich der Forderung nach vergleichenden Perspektiven innerhalb der Musikethnologie – wieder vermehrt in Gebrauch ist. Siehe z.B. Bohlman/Nettl 1991.

²² Siehe hierzu Reimers (1996, insbes. in Kap. 8 „Folklorismus, Folklore, Folk“: 8.2. Immigrant/innen, S. 281-302)

Kategorie müsste man seine wissenschaftliche Aktivität einordnen, beobachtete man ein Musik-Ensemble während eines Auftritts auf der Brücke über dem Bosphorus? Dieselben Fragen entstünden freilich gleichermaßen bei Feldforschungen in den zur EU gehörenden Regionen wie u.a. Französisch Guayana oder La Réunion? Eine Differenzierung der Disziplinen auf Basis von Regionen ist nicht zeitgemäß, und Greves Einwände gegen das Lagerdenken sind berechtigt. Die Musikethnologie allerdings verschwinden zu lassen, ist schon daher abwegig, da es Schwerpunkte in der Forschung geben muss und der universal ausgebildete Musikwissenschaftler – musikhistorisch, -soziologisch, -systematisch, -pädagogisch, -ethnologisch gleichermaßen geschult – eine Illusion bleiben muss. Vielmehr bedarf es einer Europäischen Musikethnologie, die in unserem konkreten Fall eingebettet ist in das Institut für Musikpädagogik und demzufolge auch Aspekte der Musikvermittlung thematisiert, sowohl was deren praktische Ausgestaltung betrifft als auch deren musikethnologische Fundierung.

Der Terminus des „Volkes“ (in Konnotation zu „Musik“, „Lied“ und „Tanz“) erscheint uns heute in mannigfaltiger Hinsicht zweifelhaft,²³ was schließlich eindeutig für die Bezeichnung „Europäische Musikethnologie“ sprach. Dies hat nicht ausschließlich mit der höchst problematischen Verwendung zu Zeiten des Dritten Reiches zu tun. „Volksmusik“ indes suggeriert generell – wie vorab dargestellt –, dass etwas Höherstehendes – die „Kunstmusik“ – und etwas Niedrigerstehendes – die „primitive Musik“, „Musik der primitiven Völker“ bzw. „Naturvölker“ – existiert. Falls Sachverhalte überhaupt jemals so eindeutig zu kategorisieren waren, heute sind sie es mit Gewissheit nicht mehr.

Wie zu Beginn dargestellt, war während einer langen Zeit in Volkslied, -musik- und -tanzforschung zumindest die Tendenz vorherrschend, die Protagonisten bzw. „das Volk“, deren Musik erforscht wurde, nicht als gleichwertige Gesprächspartner oder gar als Lehrer zu erachten. Doch sind es gerade sie, die uns über ihr Tun und ihre Motivationen berichten, uns darüber in Kenntnis setzen, was wir nicht wissen, über was wir aber gerne forschen und schreiben wollen. Sie alle pauschal und undifferenziert als „Volk“ zu bezeichnen, wird der Sache nicht gerecht.

Da wir uns somit weitestgehend mit denen identifizieren, die das Konzept vom „Volk“ in Relation zu „Musik“, zu „Lied“, zu „Tanz“ hinterfragen und kritisieren, ist die Umbenennung folgerichtig. Wenn Musikethnologie oder Ethnomusikologie einerseits eine Methode ist, die – trotz multidisziplinären Ansatzes

²³ Nicht anders verhält es sich beim Personal des DVA (Deutsches Volksliedarchiv), wo man sich oftmals vom „Volkslied“-Begriff distanziert oder ihn hinsichtlich seiner wissenschaftlichen Aussagekraft in Frage stellt, mitunter den Terminus nur noch in Anführungszeichen verwendet (siehe beispielsweise John 2003, Grosch 2003 oder Boock in dieser Publikation). Die (höchst lobenswerte) Online-Publikation des DVA wurde ebenfalls nicht als „Volksliedlexikon“ bezeichnet, sondern vielmehr als „kritisches Liederlexikon“. Fischer (2009: 52) schreibt hierzu: „Von ‚Volk‘ bzw. ‚Volkslied‘ ist nicht mehr die Rede [...]“ und „[d]as Liederlexikon verzichtet auf den ideologisch überfrachteten ‚Volkslied‘-Begriff.“ (ders.: 54).

– primär auf Feldforschungen im kulturellen Kontext mit besonderem Augenmerk auf das Prozessuale und Funktionale, nicht ausschließlich jedoch auf das musikalische Objekt abzielt, und wenn andererseits geographische Eingrenzungen keine Rolle (mehr) spielen, ebenso wenig wie das Postulat, der Feldforscher müsse ein Außenseiter der Kultur sein, die er erforscht, dann ist das Institut ohnehin schon seit jeher ein musikethnologisches. Doch von weitaus größerer Bedeutung als der Name ist die vorab erwähnte Erkenntnis Klusens, dass es uns seit jeher darum geht „sich um den Menschen zu kümmern, der mit dem Lied [bzw. im weiteren Sinne Musik und Tanz; KN] umgeht.“ (Klusen 1970: 13)

Literatur

- Baumann, Max Peter. 1976. *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodelns*. Winterthur: Amadeus Verlag.
- Baumann, Max Peter. 2000. „Ethnomusikologische Feldforschung“. In *Volksmusik – Wandel und Deutung*. (= Schriften zur Volksmusik, Band 19). Hg. Gerlinde Haid, Ursula Hemetek und Rudolf Pietsch. Wien et al.: Böhlau. S. 28-47.
- Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Blacking, John. ⁶2000 [1973]. *How musical is man?* Seattle und London: University of Washington Press.
- Bohlman, Philip V. und Bruno Nettl (Hg.). 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: Chicago Studies in Ethnomusicology.
- Bose, Fritz. 1966. „Musikgeschichtliche Aspekte der Musikethnologie“. In *Archiv für Musikwissenschaft*, 23. Jahrg., H. 4. S. 239-251.
- Boyd, Anne. 1972. „The Ethnomusicologist“. In: *The Musical Times*, Vol. 113, No. 1555. S. 863-864.
- Braungart, Wolfgang. 1996. „’Aus denen Kehlen der ältesten Müttergens’. Über Kitsch und Trivialität, populäre Kultur und Elitekultur, Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Volksballade, besonders bei Herder und Goethe“. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 41. Jahrg. S. 11-32.
- Broughton, Simon, Mark Ellingham und Richard Trillo. 1999. *World Music. Volume 1: Africa, Europe and the Middle East*. London: Rough Guides.
- Chase, Gilbert. 1958. „A Dialectical Approach to Music History“. In: *Ethnomusicology*, Vol. 2, No. 1. S. 1-9.
- Christensen, Dieter; Artur Simon; Gerard Béhague und Daniël Geldenhuys. 1997. „Musikethnologie“. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Zweite neubearbeitete Ausgabe; Sachteil 6*. Hg. Ludwig Finscher. Kassel et al.: Bärenreiter. Sp. 1259-1291.
- Fischer, Michael. 2009. „Rekonstruktion und Dekonstruktion. Die Edition *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien* (1935-1996) und die Online-Publikation

- Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon* (2005 ff.)“. In *Lied und populäre Kultur/ Song and Popular Culture Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg 54. Jahrgang*. Hg. Max Matter und Nils Grosch. Münster et al.: Waxmann. S. 33-61.
- Frisbie, Charlotte J. 2006. „A View of Ethnomusicology from the 1960s“. In *Ethnomusicology, Vol. 50, No. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue*. S. 204-213.
- Göttisch, Silke. 1997. „Der Soldat, der Soldat ist der erste Mann im Staat ...“. In *Volkskunde im Spannungsfeld zwischen Universität und Museum. Festschrift für Hinrich Siuts zum 65. Geburtstag*. (= Beiträge zur Volkskultur in Südwestdeutschland; Bd. 95). Hg. Ruth-E. Mohrmann, Volker Rodekamp, Dietmar Sauermann. Münster: Waxmann Verlag GmbH. S. 109-123.
- Greve, Martin. 2002. „Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der Musikethnologie“. In: *Die Musikforschung 55. Jg.* S. 239-251.
- Grosch, Nils. 2003. „Das ‚Volksliederbuch für die Jugend‘. Volkslied und Moderne in der Weimarer Republik“. In *Lied und populäre Kultur, 48. Jg.* S. 207-239.
- Harrison, Frank. 1973. *Time, Place and Music*. Amsterdam: Frits Knuf.
- Herder, Johann Gottfried. 1778 [1813]. *Stimmen der Völker in Liedern*. Hg. Christel Käschel. Frankfurt a.M.: Röderberg-Verlag GmbH.
- Horak, Karl. 1938. „Das Singgut in den deutschen Sprachinseln des Ostens“. In *Jahrbuch für Volksliedforschung, 6. Jahrg.* S. 171-192.
- Ivey, Bill. 2009. „Ethnomusicology and the Twenty-First Century Music Scene (Seeger Lecture presented at the Society for Ethnomusicology Annual Meeting, 2007)“. In *Ethnomusicology, Vol. 53, No. 1*. S. 18-31.
- John, Eckhard. 2003. „Russlanddeutsches ‚Volkslied‘. Geschichte und Analyse seiner Konstruktion“. In *Lied und populäre Kultur, 48. Jahrg.* S. 133-161.
- Klusen, Ernst. 1965. „Das apokryphe Volkslied“. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung, 10. Jahrg.* S. 85-102.
- Klusen, Ernst. 1967. „Das Gruppenlied als Gegenstand“. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung, 12. Jahrg.* S. 21-41.
- Klusen, Ernst. 1969. *Volkslied. Fund und Erfindung*. Köln: Musikverlage Hans Gerig.
- Klusen, Ernst. 1970. „Dokumentationsprobleme Musikalischer Volkskunde im Lichte wissenschaftlichen Selbstverständnisses“. In *Jahrbuch für Volksliedforschung, 15. Jahrg.* S. 9-13.
- Klusen, Ernst. 1982. „‚Volk‘ und ‚Volkstümlich‘ – zwei Reizworte in der musikethnologischen und musikpädagogischen Diskussion“. (= Didaktik der elementaren Musikerziehung. III. Tagungsbericht: Volksmusik – volkstümliche Musik). In: *Unser Weg Pädagogische Zeitschrift 37. Jg.* Graz. Heft 1-2. S. 14-22.
- Kolinski, Mieczyslaw. 1957. „Ethnomusicology, Its Problems and Methods“. In *Ethnomusicology, Vol. 1, No. 10*. S. 1-7.
- Merriam, Alan P. 1960. „Ethnomusicology Discussion and Definition of the Field“. In *Ethnomusicology, Vol. 4, No. 3*. S. 107-114.

- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Myers, Helen. 1998. *Music of Hindu Trinidad: Songs from the India Diaspora*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nettl, Bruno. 1956. *Music in primitive culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Nettl, Bruno. 1958. „Transposition as a Composition Technique in Folk and Primitive Music”. In *Ethnomusicology*, Vol. 2, No. 2. S. 56-65.
- Nettl, Bruno. 1959. „Notes on Ethnomusicology in Postwar Europe”. In *Ethnomusicology*, Vol. 3, No. 2. S. 66-71.
- Nettl, Bruno. 1960. „Reference Tools for Ethnomusicology”. In *Ethnomusicology*, Vol. 4, No. 3. S. 133-136.
- Nettl, Bruno. 1984. „In Honor of Our Principal Teachers”. In: *Ethnomusicology*, Vol. 28, No. 2 S. 173-185.
- Nketia, Kwabena. 1963. *African Music in Ghana*. Evanston: Northwestern University Press.
- Noll, Günther. 1980. „Das Institut für Musikalische Volkskunde Neuss. Auftrag, Ergebnisse, Perspektiven“. In *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 25. Jahrg. S. 67-84.
- Noll, Günther. 1991. „Das Institut für Musikalische Volkskunde besteht 25 Jahre“. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 36. Jahrg. S. 87-90.
- Noll, Günther. 1997. „Musikalische Volkskultur als Forschungsgegenstand“. In *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 42. Jahrg. S. 118-124.
- Noll, Günther, Gisela Probst-Effah, Astrid Reimers, Wilhelm Schepping, Reinhard Schneider (Hg.). 2004. *40 Jahre Institut für Musikalische Volkskunde*. Köln: Universität zu Köln.
- Nöther, Matthias. 2008. *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich*. Köln: Böhlau-Verlag GmbH.
- Porter, James. 1977. „Prolegomena to a Comparative Study of European Folk Music”. In *Ethnomusicology*, Vol. 21, No. 3. S. 435-451.
- Rhodes, Willard. 1963. „A Decade of Progress”. In: *Ethnomusicology*, Vol. 7, No. 3, Tenth Anniversary Issue. S. 178-181.
- Rice, Timothy. 2000. „Preface”. In *Europe* (= The Garland Encyclopedia of World Music Volume 8). Hg. Timothy Rice, James Porter und Chris Goertzen. New York und London: Garland Publishing, Inc. S. xv-xix.
- Reimers, Astrid. 1996. *Laienmusizieren in Köln*. Köln: Concerto Verlag.
- Sachs, Curt. 1930. *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*. (= Musikpädagogische Bibliothek). Hg. Leo Kestenberg. Leipzig: Verlag von Quelle und Mayer.
- Schepping, Wilhelm. 1982. Regionalsprachiges Liedgut der Nord- und Voreifel im Überlieferungszusammenhang und im funktionalen Kontext. („Liedteil zu) Georg Bachem. Keltoromanisch im Gau Köln-Aachen. (= Band VI.) Köln. S. 279-343.

- Schepping, Wilhelm. ³2001. „Lied und Musikforschung“. In *Grundriß der Volkskunde*. Hg. Rolf W. Brednich. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. S. 587-616.
- Schepping, Wilhelm. 2002. „Germany“. In *Europe* (= The Garland Encyclopedia of World Music Volume 8). Hg. Timothy Rice, James Porter und Chris Goertzen. New York und London: Garland Publishing, Inc. S. 646-669.
- Schneider, Albrecht. 1976. *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft*. (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Band 18). Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Schneider, Marius. 1972. *Aussereuropäische Folklore und Kunstmusik*. Köln: Arno Volk Verlag.
- Seeger, Anthony. 1987. „Do We Need to Remodel Ethnomusicology?“ In *Ethnomusicology*, Vol. 31, No. 3. S. 491-495.
- Suppan, Wolfgang. 1964. „The German Folk Song Archives (Deutsches Volksliedarchiv) 1914-1964“. In *Ethnomusicology*, Vol. 8, No. 2. S. 166-169.
- Wiora, Walter. 1961. „Die Natur der Musik und die Musik der Naturvölker“. In *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 13. S. 43-49.
- Witzleben, J. Lawrence. 1997. „Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music“. In *Ethnomusicology*, Vol. 41, No. 2, S. 220-242.