

Erscheint auf dem Horizont ein neues Paradigma - "cultural musicology"?

Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York/London: Routledge, 2003, ISBN 0-415-93845-7

Rezension von Niksa Gligo

–1–

Die Frage im Titel paraphrasiert eine Vermutung, die von der *Music and Cultures Research Group* der *Open University* in Grossbritannien bereits vor einigen Jahren in ihrem Vorschlag für dieses Buch formuliert wurde. Eine Antwort bietet Richard Middleton schon im Einführungskapitel an:

"The contents of this book could certainly not be taken to justify the announcement of any new paradigm [...]; but that was to be expected. More disappointing is the fact that, in the discipline at large, the process of reconfiguration [of all the disciplines involved in the study of music] seems to have slowed markedly. This alone would justify engagement with the questions that initially exercised us, especially when so many other essays in intradisciplinary reassessment concentrate on one perspective alone (gender, the canon, history, musical analysis, or whatever the case may be)." (1f)

Alle neuen Ansätze in der Musikwissenschaft des späten 20. Jahrhunderts, die einer neuen Auffassung der Kultur entstammen, haben der Disziplin charakteristische Impulse gegeben, so dass jetzt Ansätze in der Musikforschung, die auf die kulturelle Situierung der Musik verzichten, als *"illegitimate (and probably self-interested)"* betrachtet werden müssen (3). Die Herausgeber dieses Buches vertreten jedoch selbst kein spezifisches Konzept von Kultur, *"no line was laid down"* (8).

–2–

Das Buch enthält zwei grosse Kapitel ("Music and Culture", 19ff; "Issues and Debates", 159ff) und Middleton erklärt solche Einteilung mit den erwarteten Lesestrategien: Das Buch

sei nämlich nicht nur an die akademische Leserschaft gerichtet, ebensowenig nur an Musiker, sondern

"to anyone interested in the ways in which cultural approaches have been, and can be, applied to music [...] The simplicity of the two-part structure is partly in recognition of the fact that it can be read other than cover-to-cover: In fact, [...] readers will find it useful to read, successively, two or more chapters dealing with closely related topics [...] The arguments will sometimes be mutually reinforcing and sometimes contradictory - they do not serve some overbearing model of the relationship between music and culture so much as reveal a patchwork of distinct, but also overlapping and complementary, conceptions of that relationship." (9)

Es muss aber betont werden, dass die Beiträge im zweiten Teil weniger kontrovers sind als diejenigen im ersten Teil.

–3–

Ian Cross ("Music and Biocultural Evolution", 19ff) befasst sich mit der Determination der Musik durch die biokulturelle Evolution. *"[...] [M]usic is a product of complex processes of gene-culture coevolution [...] But the dynamics of music conceived of solely as a cultural phenomenon cannot be articulated by the dynamics of evolutionary processes [...] The dynamics of culture are not reducible to the dynamics of evolution."* (28f). Was sollte dann "cultural musicology" von "biocultural evolution" überhaupt erwarten?

–4–

Nach Gary Tomlinson ("Musicology, Anthropology, History", 31ff) beschränkt sich die Musikwissenschaft auf die absolute, autonome I n s t r u m e n t a l musik und negiert dabei die "ideology of singing", damit auch die Affinitäten zwischen Ethnographie und Historiographie, bzw. Anthropologie und Geschichte. "Musicology" sollte eigentlich "Cantologie" sein (33, passim)! Die Ideen Tomlinsons sind originell und provokativ (obwohl das Lied als Gattung von ihm gar nicht erwähnt wird!), deshalb verdienen auch die Fragen eine tiefere Auseinandersetzung (42), die sein "Neokomparativismus" ("neocomparativism") stellt, der die durch Kant und Forkel "dekontextualisierte" Musik (37) wieder "kontextualisieren" sollte.

–5–

Philip Bohlman ("Music and Culture. Historiographies of Disjuncture", 45ff) insistiert auf der Kluft zwischen Musik und Kultur und argumentiert dabei mit vier "historiographischen

Momenten": "*colonial encounter*" (46ff), Rassismus (48ff), Nationalismus (50ff) und Eschatologie (53ff). Bohlmanns Zweifel an "*music's embeddedness in culture*" (55f) relativiert die Perspektiven von "cultural studies" auf sehr kritische Weise: "*Music is well fitted to do cultural work, but the more we engage it in cultural work, the more its ontology as an aesthetic object is sullied. [...] [H]istoriographies of disjuncture might well reveal that music's relation to culture is not what we have thought it was, and that music itself is not what we imagine it to be.*" (55, 56).

–6–

Martin Clayton ("Comparing Music, Comparing Musicology", 57ff) geht es um den ontologischen Status des musikalischen Textes, bzw. um den Unterschied zwischen Klang, Erfahrung und Diskurs ("*sound, experience, and discourse*") (61). Da die vergleichende Musikwissenschaft ("comparative musicology") und "*ethnomusicology, with its anthropological methodologies and mistrust of grand comparative schemes*" (66) auf der epistemologischen Basis des Vergleiches ("comparison") versagt haben und der Vergleich trotzdem in der Musikwissenschaft unvermeidlich ist, stellt er fest, dass ein neues Paradigma notwendig sei, das unzweifelhaft die kulturelle Herstellung von Bedeutung ("meaning") miteinschließt (66).

–7–

Der Beitrag von John Shepherd ("Music and Social Categories", 69ff) bietet aus seiner persönlichen Erfahrung einen Überblick über die Situation am Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre mit dem Paradigmenwechsel in der Musikforschung durch "cultural study of music". In einem kurzen Literaturüberblick plädiert Shepherd für eine weitere Auseinandersetzung mit grundsätzlichen Fragen musikwissenschaftlicher Erkenntnisinteressen und Methoden (69-76), die bis heute offen sind. Und auch ein eventuell neu auftauchendes Paradigma wie dasjenige der "cultural musicology" sollte sicherstellen, dass "*the situational and the structural [...] do not get obscured from view*" (77-78). Ein Beispiel zu Elvis Presley zeigt wie diese Ansätze eigentlich viel effektiver auf die populäre Musik anwendbar sind (diese Eigenschaft von "cultural studies" wird von Jason Toynbee "*populist current*" genannt - 102), obgleich Shepherd ihre Anwendbarkeit auf alle Musik anstrebt (72).

–8–

Nach Antoine Hennion ("Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music", 80ff) sollte die neue Soziologie der Musik eine "*sociology of aesthetic pleasure*" sein, und zwar gerade wegen des mangelnden Interesses der Soziologie an Kunstwerken und der ästhetischen Erfahrung. Dementsprechend interpretiert Hennion die Vermittlung ("mediation") der Musik

immer in Verbindung mit ihrem Kunstcharakter, was das eigentliche Programm seiner *"new sociology of music"* ist (82). Er erklärt dieses Programm (*"mediation perspective"*) am Beispiel von vier seiner eigenen Recherchen ("Bach Today", 85ff; Jazz, Rock und Rap: Einfluss von Aufnahmen auf Jazz - 87f, Übergang von Rock auf Rap als Verhältnis von *"stage versus record"* - 87ff und das Millieu der Musikamateure - 89f). Aus seiner inspirierten Behauptung, Vermittlungen (*"mediations"*) seien selbst Kunst (*"as is particularly obvious in the case of music"* - 84), leitet Hennion die These einer kollektiven Kreativität (*"collective redistribution of creation"*, *"redistributed creation"* - 91) ab, die das Interesse der (neuen) Soziologie für das Werk wieder motivieren sollte.

-9-

Simon Frith (*"Music in Everyday Life"*, 92ff) stellt *"involuntary listening"* (92) der Musik im täglichen Leben zwischen *"musical pollution"* und *"silence"* (93): Im Sinne von *"sociability"* impliziert Musik unser Recht auf *"personal space"* (95), der auch durch Musik definiert wird. Frith präsentiert die Forschungen von Tia DeNora und John A. Sloboda über Musik im täglichen Leben und entwirft folgende Forschungsaufgaben für die Zukunft:

"Future research in music and the everyday needs to integrate the study of music making with the study of musical use. To my mind, ongoing investigation of people's tastes and the current research focus on issues of identity are much less interesting projects than an ethnography that would try to map in detail people's timetable of engagement, the reasons why particular music gets particular attention to particular moments, and how these moments are, in turn, imbricated in people's social networks."
(100f)

Man fragt sich erstaunt, warum diese Problemfelder nicht schon früher thematisiert worden sind!

-10-

In seinem Beitrag (*"Music, Culture, and Creativity"*, 102ff) setzt sich Jason Toynbee für die Auffassung der Kreativität in der Musik als *"cultural process rather than a heroic act"* (110) ein. Er beruft sich dabei auf die *"theory of dialogism"* von Mikhail Bakhtin, besonders auf die kulturelle Produktion als *"the interanimation of social materials"* (105). Besonders erhellend ist Toynbees Versuch, auf die Unterschiede zwischen der Kreativität in *"popular and classical music"* aufmerksam zu machen, und zwar durch *"distribution of creative roles"* (108), durch die Unterschiede in Kanoncharakter und durch die Formunterschiede. Hierzu entwickelt Toynbee das Konzept von *"intensional"/"extensional development"* von Andrew

Chester weiter, und zwar mit *"Franco Fabbri's semiotic approach to musical codes and generic change"* (109). Ähnlich dem *"system code"* von Umberto Eco (105) ist Fabbri's musikalischer Code *"a set of combinatorial rules"*, wobei Fabbri zwei historische Typen unterscheidet: *"rich"* (*"durable rules of classical music"*) und *"poor"* (Pop-Musik) (108). Dabei ist in beiden Fällen die *"textual organization fully social"* (109). Er übersieht auch nicht die unterschiedlichen Erschütterungen von *"relatively stable codes"* in der Musik des 20. Jahrhunderts (110).

–11–

In seinem Beitrag (*"Music and Psychology"*, 113ff) behauptet Eric F. Clarke, dass *"a strongly reductionist impetus"* in der Musikpsychologie ihre Auseinandersetzung mit Kultur unmöglich macht, obwohl er an eine *"fruitful interaction between music and psychology"* glaubt, die *"a much more richly cultural view"* ermöglicht, und zwar mit dem *"issue of musical meaning"* im Zentrum (114). Dabei insistiert er auf dem *"ecological approach to listening"* (117) und erörtert den von James J. Gibson geprägten (und schwer übersetzbaren) Begriff *"affordance"*, der hier wie folgt erläutert wird: *"The affordances of an object are the uses, functions, or values of an object – the opportunities that it offers to a perceiver"* (117ff). Von drei spezifischen Beispielen, die er anführt (die Untersuchungen von Tia DeNora über die Anwendung der Musik in *"aerobic classes"* – 119f, die Erörterung über akusmatische Musik von Luke W. Windsor – 120 und Clarkes eigene Untersuchungen über die Bewegung in der Musik - 120f) scheint dasjenige über akusmatische Musik das Interessanteste zu sein. Aber: *"The question is whether, and how, the specific attributes of both the musical materials and the perceiver's capacities and circumstances, which give rise to any particular affordance, can be determined, and it is here that the psychology of perception could make a real contribution to the cultural study of music."* (120) Der zweite Teil dieser wichtigen Frage (*"the perceiver's capacities and circumstances"*) bleibt von Clarke unbeantwortet. Auf den ersten Teil (*"musical materials"*) geht er später ein, und zwar in Verbindung mit der *"significance of musical structure"* (122f). Das angekündigte Buch von Clarke über das Hören (356) wird hoffentlich seine interessanten Ansätze weiter konkretisieren!

–12–

Nach Middleton befasst sich (auch) der Beitrag von Lawrence Kramer (*"Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics, and History"*, 124ff) *"with the central cultural theory category of meaning"* (9). Tatsächlich bemüht sich Kramer zu beweisen, dass gerade die verbalen Äusserungen über Musik ihre *"kulturelle Arbeit"* ausmachen (124f). Gerade die Lücken zwischen dem was über Musik gesagt wird und dem, von dem gesagt werden kann, dass es in der Musik sei (*"a gap between what is said about the music and what can be said"*

to be 'in' it") (126), von Kramer "*hermeneutical gaps*" (127) genannt, sind keine Zeichen von Willkürlichkeit ("*arbitrariness*"), im Gegenteil: "[...] *they are the enabling condition of musical meaning, and the site where the interplay of music and culture is most fully realized.*" (127) Der Vorwurf einer Subjektivität und Willkürlichkeit, weil die Musik nicht semantisch sei, ist also keineswegs zutreffend, weil dies voraussetzen würde, dass die Bedeutung frei von subjektiven Elementen ist, obwohl genau das Gegenteil der Fall ist (131).

–13–

Die Antwort auf die Frage im Beitrag von Rob C. Wegman ("*Historical Musicology: Is It Still Possible?*", 136ff) könnte eindeutig "Nein!" sein, wenn man seine psychologisch-emotionale Empfehlung am Schluss nicht in Betracht zieht:

"It is only the paralyzing fear to take human risks that might render historical musicology impossible [...] [I]t is the fear that we may not be forgiven for our failings. Yet we cannot ask anyone's forgiveness if we are unable to forgive ourselves, and the scholars who worked before us. That, I suspect, may be the hardest thing of all: to find it in our hearts to understand and accept those failings – before we blame them on the discipline, and critique it out of business altogether." (145)

Wo liegt hier eigentlich Wegmans Problem? Die Geschichtsschreibung (und Geschichtsforschung) ist doch immer ein kritischer Dialog mit den Vorgängern. Sie geschieht nie als Monolog im leeren Raum ohne Rückhalt in der Vergangenheit und ohne Projektion in die Zukunft. Das beweist auch die ausführliche Übersicht über das postmoderne Dilemma "Geschichte wozu?", die den grössten Teil von Wegmans Beitrag darstellt.

–14–

Und das beweist ebenso das Zitat aus Edward H. Carrs Buch *What Is History?* (1961) im Beitrag von Trevor Herbert ("*Social History and Music History*", 146ff): "*[History is] a continuous process of interaction between the historian and his facts, an unending dialogue between the present and the past.*" (147) Sonst bietet Herberts Beitrag nichts Neues, auch wenn man das "illustrative" Kapitel "*The Case of the Valve - Music History or Social History?*" (152ff) in Betracht zieht.

–15–

Nachdem die heutigen scharfen Anschuldigungen gegen das Konzept der musikalischen Autonomie erörtert wurden, bemüht sich David Clarke in seinem Beitrag ("*Musical Autonomy Revisited*", 159ff) um eine "*recontextualization of the idea of absolute music*" (168), und zwar durch die "*double-edged autonomy*" von Lydia Goehr (166) und durch deren "*dispersal [...]*

within other genres of music [neben der "autonomen Kunstmusik"], *including those usually documented more explicitly for their sociocultural significance*" (166f). Clarke glaubt an die Alternative *"between making a fetish of the autonomy idea and wanting to bury it"* (169). Deshalb sind für ihn *"dance and postdance genres"* die Fälle, in denen *"a more mutable, pliable construction of autonomy, adapted to our relativized, postmodern frame, oblivious neither to other determinants of musical experience [...] nor to the social medium in which it operates"* (170) gefunden werden kann. Während dieser Vorschlag sehr interessant ist, erscheint aber die Auswahl der Beispiele und Argumente – z. B. *"polarized cultural condition"* in den 1950er Jahren (165) wie auch *"dance and postdance genres"* (s. oben) – fragwürdig: Clarkes Auffassung des Autonomiekonzepts unterscheidet sich wesentlich von dem um 1800 gültigen. Aber warum sollte man überhaupt versuchen, das Autonomiekonzept zu retten?

–16–

In seinem Beitrag (*"Textual Analysis or Thick Description?"*, 171f) versucht Jeff Todd Titon darauf aufmerksam zu machen, dass die berühmte *"dichte Beschreibung"* (*"thick description"*) von Clifford Geertz noch überzeugender dargestellt werden könnte (174). Er setzt sich dabei für den Dialog ein, für die Diskussion über eigene schriftliche Forschungsergebnisse (178). Von zwei Beispielen, die er anführt, erfüllt *"The Clyde Davenport HyperCard Stack"*¹ (eine multimediale Dokumentation über einen traditionellen Musiker aus Kentucky) unsere Erwartung nur dem Konzept nach (179), weil echte Interaktivität mit dem Computer dabei nicht möglich ist. Deshalb bleibt die interaktive HyperCard nur ein Spielzeug, das zwar viele nützliche Perspektiven ahnen lässt (vgl. 180), sie jedoch nicht verwirklichen kann. Manchmal genügt es nicht, nur das Modewort zu erwähnen (in diesem Fall: hypertextuelle Multimedia), um modern zu sein. Man sollte auch wissen, wie man die moderne Technik zum d i c h t e n A u s d r u c k bringen kann.

–17–

Obwohl es im Beitrag von Ruth Finnegan (*"Music, Experience and the Anthropology of Emotion"*, 181ff) nicht explizit erwähnt wird, neue Ansätze mit denen sich *"the anthropology of emotion"* befassen sollte (182) sind auch mit dem Problem der Beschreibung konfrontiert. Wenn nur der Zuhörer der Komponist der Musik sein kann (184), wenn die musikalische Erfahrung *"not just to the musical work, composer or accredited 'expert'"* zugehört, *"but also, crucially, [...]to the variegated audiences"* (184) (dagegen wäre prinzipiell nichts zu sagen!), fragt man sich aber, wie diese Buntheit (*"variegation"*) zur Sprache gebracht werden könnte,

¹ Siehe <http://www.stg.brown.edu/projects/davenport/CLYDE-DAVENPORT.html> (19. Juli 2004). Diese Web-Version ist aber nicht interaktiv, deswegen nur von dokumentarischem Wert.

wenn uns eine *"dünne Beschreibung"* nicht befriedigt. Die Beispiele, die Finnegan anführt (die Studien von Steven Feld, Simon Ottenberg, Daniel Cavicchi u. a. m. – 184ff), werden von ihr selbst als heterogen qualifiziert. Diese *"open-ended heterogeneity"* ist jedoch, nach ihrer Meinung, *"at this stage quite healthy"* (187). Es ist trotzdem ganz unklar, warum Finnegan die Kategorie der sog. "Kunstmusik" aus ihren Betrachtungen völlig ausgeschlossen hat.

–18–

Der Beitrag von Nicola Dibben (*"Musical Materials, Perception, and Listening"*, 193ff), den man als eine gewisse Fortsetzung der Abhandlung von Eric F. Clarke auffassen könnte, befasst sich mit *"implications of the cultural construction of listening for understanding the perception of music"*, da die empirischen Beweise darauf hinweisen, dass *"listeners [...] musical 'material', not just 'sound'"* hören (194). Dabei beruft sie sich auf eine ungewöhnliche Auffassung vom musikalischen Material, das in zwei Dimensionen funktioniert: *"[...] first, intraopus, forging relationships within a particular piece, and giving rise to a sense of coherence; and, second, extraopus, by virtue of reference to other specific, or generic, works and styles."* (195) Um *"a more culturally informed approach to research in music perception"* (202) zu erreichen, muss man sich von der Auffassung lösen, dass das musikalische Material durch die Geschichte hindurch nur die Formen und keine sozialen Aktionen schafft. Diese Ablösung ist die grundsätzliche Bedingung für *"a culturally informed theory of music perception"* (202).

–19–

Im Beitrag von Nicholas Cook (*"Music as Performance"*, 204ff) geht es um eine andere (aber nicht unähnliche) Verschiebung, und zwar um *"[t]he shift from a text-based to a performance-based understanding of music"* (205): *"Instead of a single work located 'vertically' in relation to its performances, [...] we have an unlimited number of instantiations, all on the same 'horizontal' plane."* (207). Nach Cook liegt das Haupthindernis für das Potenzial der Aufführungsanalyse in "culturally oriented musicology" in der "text-based"-Auffassung des musikalischen Werkes, die auch Adornos Verbindung von Musik und Gesellschaft *"indirect, complex, unconscious, undocumented, and mysterious"* (Rose Rosengard Subotnik) macht. Selbst das Bemühen Cooks um eine Differenzierung von *"text"* und *"script"* (206) kann das obengennante Problem nicht so einfach lösen, wie er optimistisch erwartet (213).

Nach Ian Biddle (*"Of Mice and Dogs. Music, Gender, and Sexuality at the Long Fin de Siècle"*), 215ff) umfasst *"long fin de siècle"* die Zeit von 1870 bis 1930 und *"the intellectual 'revolutions'"*, die diese Zeitspanne charakterisieren *"are still very much with us"* (215).

"Three qualitative revolutions impact upon the discursive appropriation of music in this period: the advent of recording technology [...] and the subsequent acceleration of the 'objectification' and commoditization of music; Freud's (and Breuer's) work on hysteria and sexuality [...]; and, crucially, the collapse of what Friedrich Kittler has termed universal translatability [...]" (216).

Biddle konzentriert sich auf *"close reading"* von zwei Erzählungen von Franz Kafka (*"the German-Jewish homosexual writer"*) *"that deal explicitly with music and its relationship with gender and/or sexuality as a topic"*², und zwar mit der Hoffnung, dass damit *"the interconnectedness of European music, gender, and sexuality"* einer genauen Untersuchung unterworfen werden könnte (215). Dabei beruft er sich auf Lacans Interpretation von Sartres *L'être et le néant (Being and Nothingness)* wegen ihrer *"uncanny reciprocity of looking and listening"*, *"a curious articulation of the fatal tendency [...] for the one looking or listening to readily turn into the one looked at or listened to"* (216). Er schliesst daran eine eigenartige Interpretation von Derridas *"phallogocentrism"* an (217). Obwohl Biddles Interpretation von Kafka willkürlich erscheinen könnte, basiert seine Argumentation – besonders bei der Auslegung der *"homologizing ideology"* (224f) – auf kühnen und scharfsinnigen Beobachtungen.

Äusserst provokativ wirkt der Anspruch von Kofi Agawu (*"Contesting Difference. A Critique of Africanist Ethnomusicology"*, 227ff), die Forschung von *"differences"* abzuschaffen und sie durch die Forschung von *"sameness"* zu ersetzen! *"Meaning is difference"* (231), behauptet Agawu, jedoch *"there is nothing self-evident about the categories used to distinguish African musics from Western musics [...]. As ideology, these enduring characterizations speak to meaning as difference constructed by particular individuals for particular purposes."* (232) Sogar die *"Gadamer-inspired [...] 'fusion of horizons'"* von Charles Taylor ist nur eine Fassung von *"Eurocentric cross-culturalism"* (234). Agawu ist sich aller Risiken seines Anspruchs bewusst, setzt sich aber für eine besondere Auffassung von *"sameness"* ein, für

² Es handelt sich um "Josefine, die Sängerin, oder das Volk der Mäuse" ("Josephine the Singer or the Mouse Folk") und "Forschungen eines Hundes" ("Investigations of a Dog"), beide 1922 publiziert.

"the hypostatized presumption of sameness, which in turn precedes action and representation" (236). Ein solches Konzept hat keine Vorläufer, auch keine proklamierte Methode, "only a presence of mind, an attitude, a way of seeing the world" (235). Es wäre schon interessant zu erfahren, wie die herkömmliche akademische Afrikanistik (und auch die auf den Differenzen basierende Ethnomusikologie) auf diesen Anspruch reagieren könnte!

–22–

David Brackett ("*What a Difference a Name Makes. Two Instances of African-American Popular Music*", 238ff) vergleicht durch die Analysen von "popularity charts" die (unvermeidlichen) Differenzen im Verhältnis zwischen "mainstream" ("popular music") und anderen "alternativen" oder "marginalen" Gattungen (241) in den Jahren um 1947 und 1996 in den USA. Im geht es besonders um die Positionierung von "African-American Music" im Feld von "Kreuzungen" ("crossover"), die immer "meaningful distinctions between demographically marked styles or genres of music" schaffen (249).

–23–

Richard Middleton ("*Locating the People. Music and the Popular*", 251ff) konzentriert sich wieder auf "discursive sphere" (256). Er analysiert John Lennons *Working Class Hero* (256f), Spice Girls' *Wannabe* (258f) und Eminems *My Name Is* (259) als "symptomatic rather than representative examples" (260), daraus schliessend, dass es keine "essence of the popular" gibt: "[...] 'the people' can only be defined dialogically." (260) Die Ergebnisse seiner Analysen scheinen aber überinterpretiert, das Symptomatische in den angegebenen Beispielen wirkt durch seine Überinterpretation gerade selbstrepräsentativ, als ob Vorlagen als Beweise überhaupt nicht notwendig wären.

–24–

Der Beitrag von Lucy Green ("*Music Education, Cultural Capital, and Social Group Identity*", 263ff) ist ein Überblick über ihre Erfahrungen mit der musikalischen Ausbildung. Da gibt es eigentlich nichts Neues! Interessant ist aber die Erfahrung des Misslingens einiger multikultureller Ansätze in der Musikausbildung (271f). Aber ihre Schlussfolgerungen bezüglich der neuen Aufgaben der Musikausbildung, die eigentlich auf das neueste Buch von Lucy Green verweisen³, sollten eigentlich den Kern dieses Beitrags darstellen. Dies ist leider nicht der Fall!

–25–

Kevin Dawe ("*The Cultural Study of Musical Instruments*", 274ff) gibt einige tatsächlich eher "dünne" Beschreibungen als Beweise für die Verwicklung ("entangling") der

³ *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*, New York: Ashgate Press, 2001.

Musikinstrumente in *"webs of culture"*. Diese Verwicklung ist aber sowieso selbstverständlich, so dass *"cultural organology"* entweder keinen entsprechenden Platz in *"cultural studies"* erobert hat oder in diesem Beitrag nicht ausführlich genug dargestellt wurde.

–26–

Mark Slobin (*"The Destiny of 'Diaspora' in Ethnomusicology"*, 284ff) weist auf die Tatsache hin, dass der Begriff "Diaspora" erst in den 1990er Jahren den Eingang in den ethnomusikwissenschaftlichen Diskurs gefunden hat, als die Frage der Identität ins Zentrum gerückt wurde (285). Slobin gibt zuerst einen Überblick über die Erörterung des Diaspora-Problems in der rezenten Fachliteratur (Allen-Wilcken, Averill, Lipsitz, Monson, Shelemay, Zheng u. a. m. – 286ff) und freut sich über die Offenheit, die diese Ansätze ermöglicht haben (292). Dann unternimmt er eine Fallstudie, die Interpretation der Musik von Isaignani Ilayaraaja für den tamilischen Film *Mouna Ragam* (1986), ein Beispiel für *"an impressive array of diasporic and global sensibilities within a single product"* (294; Hervorhebung N. G.). Es beweist nach Slobin, dass der Begriff sich von seiner Vergangenheit befreit hat *"to be content with settling into its new, kinetic surroundings. We are all richer for the new musics and the new interpretive insights this situation opens."* (295)

–27–

Der emphatische Optimismus (verbunden mit dem "world music phenomenon") am Anfang von Martin Stokes' Beitrag (*"Globalization and the Politics of World Music"*, 297ff) erweist sich bald als irreführend, weil Stokes sich die Aufgabe gestellt hat, die vielversprechende Verbindung zwischen "world music" und Globalisierung kritisch zu überprüfen. Als Fallstudie dient ihm die deutsch-türkische Rap-Gruppe *Cartel* als besonderer Fall von *"Turkish appropriation from Western popular musical culture"* (298), zugleich aber auch als Beispiel für die (quasi) globale Funktion der Schallplattenindustrie (Raks-Polygram, 299ff, passim) und für *"media industries' expansionism, and protectionist strategies on the part of nation-states"* (z. B. Satellitensender Kral, 305f). Die zentralen Aspekte einer (affirmativen?) Theorie von Globalisierung, die Stokes seiner scharfen Kritik unterwirft, beziehen sich auf *"recording industry, migrant culture, and the nation state"* (299ff, passim), *"cultural imperialism hypothesis"*, die als *"profoundly misleading"* entlarvt wird (301f), sowie *"hyphenated identities"* (303f), *"the gendered and sexualized anxieties"* (304f) usw. Solch eine kritische Einstellung widerspricht offensichtlich dem Optimismus von Mark Slobin und stellt ein Musterbeispiel für eine kritische Kulturwissenschaft dar, die innerhalb dieses Buches nur mit Bohlmanns Beitrag verglichen werden kann.

Der Beitrag von Dave Laing (*"Music and the Market. The Economics of Music in the Modern World"*, 309ff) ist – trotz seines versprechenden Titels – nur ein trockener Überblick, der nichts Neues präsentiert. Sogar die Erklärung von *"peer-to-peer file-sharing"* (318) ist nicht mehr aktuell.

Der scheinbare Nachteil dieses Buches ist eigentlich sein Vorteil! Richard Middleton ist sich im Einführungskapitel dessen bewusst: *"So intricate, heterogeneous, and incommensurate are the assembled arguments in the book, so relatively autonomous in many cases, that one may easily end up asking whether the culture concept is necessary to them at all."* (14) Das Buch ist also kein ausgeprochenes Plädoyer für *"cultural study of music"*, nur ein Versuch möglichst objektiver Einsicht in ihre Perspektiven: Denn "cultural studies" sind keine umfassende Methode, sondern eine Reihe von fragmentarischen (jedenfalls: multidisziplinären) Ansätzen von unterschiedlicher Anwendbarkeit. Deshalb muss die Entscheidung, ob es sich bei der kulturwissenschaftlichen Musikwissenschaft um ein neues Paradigma handelt, dem Leser dieses Buches überlassen werden. Die weiteren Leseempfehlungen am Ende jedes Kapitels und die umfangreiche Bibliographie (321ff) könnten dabei zusätzlich beihilflich sein. Es ist also kein Wunder, dass die beeindruckendsten Beiträge diejenigen sind, die eine kompromisslos kritische Einstellung vertreten (z. B. Bohlmanns, Hennions, Eric F. Clarkes, Dibbens und Agawus). Es ist jedoch erstaunlich, dass das Problemfeld des Werturteils nur in einem Beitrag (von Lucy Green) thematisiert wurde, und zwar im schon bekannten kritischen Kontext der ideologischen Hervorhebung der klassischen Musik (264, passim). Wie wäre aber *"the possibility of living life as a whole"* (so Middleton auf S. 15) in einer Kultur ohne Wert(e) überhaupt vorstellbar?