

Vorwort

Eine Situation, so wie sie seit dem Frühjahr des Jahres 2020 global vorherrscht, macht es für MusikethnologInnen und VolksmusikforscherInnen – ungeachtet dessen, wo sie beheimatet sind – nahezu unmöglich, einer ihrer wohl wichtigsten Aktivitäten nachzugehen: der musikethnologischen Feldforschung. Die ohnehin schon prekäre humane Situation wird somit auch zu einem ernsthaften wissenschaftlichen Problem, denn „Social Distancing“ verträgt sich schwerlich mit Face-to-Face-Kontakt, der für manche wissenschaftlichen Disziplinen allerdings essenziell ist. Man kann nur hoffen, dass sich die Lage baldmöglichst wieder entspannen wird. Denn was wäre die Musikethnologie / Volksmusikforschung ohne jenen direkten Kontakt zu den Musizierenden, Singenden, Tanzenden und den vielen anderen, die sich mit Musik befassen?

Der vorliegende Band mit dem programmatischen Titel *Musikethnologische Feldforschung; Historische und gegenwartsbezogene Perspektiven* mag einen Einblick dazu vermitteln, wie bedeutend die Feldforschung für die Musikethnologie / Volksmusikforschung war und ist, ungeachtet der Tatsache, dass ihr Wesen in hohem Maße von den jeweiligen Konstellationen (Forschende, Beforschte, Musiken und Kulturen) abhängt und bekanntermaßen nicht nur objektive Ergebnisse daraus resultieren. Dieser Band basiert zu einem großen Teil auf Referaten, die im Rahmen der internationalen Arbeitstagung zum Thema „Musikethnologische Feldforschung“ vom 05. bis 07.10.2016 im Kloster Seeon in Oberbayern gehalten wurden. Ausgerichtet wurde diese Arbeitstagung von der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. in Zusammenarbeit mit dem Institut für Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln und dem Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern in Bruckmühl.

Die AutorInnen dieses Sammelbandes reflektieren über die musikethnologische Feldforschung aus unterschiedlichen Perspektiven, die sich im Wesentlichen dadurch unterscheiden, dass einerseits Feldforschungen anderer und andererseits eigene Projekte thematisiert werden. Insbesondere im letzteren Falle wohnen vielen Ausführungen persönliche, bisweilen anekdotische oder vielleicht sogar humoristische Momente inne. Es ist dies unbedingt so gewollt, denn solche Momente vermitteln, weit über die sogenannten „objektiven Ergebnisse“ hinaus, einen Blick hinter die Kulissen, geben Einblicke in das, was MusikethnologInnen / VolksmusikforscherInnen im Felde tun, was ihnen geschieht, wie die Beforschten auf sie reagieren, wie mit Unvorhersehbarem umgegangen wird, wie man in Kontakt mit seinen Gewährsleuten treten kann, sich versteht (oder auch nicht) und viele weitere Facetten der musikethnologischen Feldforschung.

Unser Dank gilt an dieser Stelle allen AutorInnen des Bandes, Ernst Schusser als Mit-Organisator der Tagung und Vermittler des Tagungsortes sowie dem Logos-Verlag, bei dem dieser Band erscheint. Die Finanzierung dieser Publika-

tion, die gleichzeitig die neue Reihe *Musikkulturen im Fokus* im Logos-Verlag eröffnet, erfolgt dankenswerterweise durch den Fachbereich Musikethnologie in der Abteilung Musikwissenschaft im Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften an der Philosophischen Fakultät II der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

Klaus Näumann

Gisela Probst-Effah

Einleitende Gedanken zur Genese der musikethnologischen Feldforschung¹

Prolog

Im Rahmen eines Symposiums vor einiger Zeit hielt einer meiner Doktoranden ein Referat. Dabei fokussierte er sich auf die Historie der Tonaufnahmen, die in dem von ihm beforschten Raum wichtiges Vergleichsmaterial für seine selbst erhobenen Feldforschungsaufnahmen bildeten. Es handelte sich primär um Wachswalzenaufnahmen in Archiven, die er in seinem Referat hinsichtlich der Kontexte und geschichtlichen Hintergründe beleuchtete. Allerdings hatte er in seinen Ausführungen bezüglich seiner Archivrecherche einige Male den Begriff „ethnomusicological fieldwork“ verwendet. Eine Reaktion darauf erfolgte prompt. Denn als nach Ende seines Referats niemand aus dem Plenum die erste Frage an den Referenten stellen wollte, war es die Moderatorin, die klären wollte, was geklärt werden musste. Ob der Referent denn mit der Verwendung des Begriffes „ethnomusicological fieldwork“ die Tätigkeit jener gemeint habe, die diese Aufnahmen einstmals gemacht hatten oder etwa doch seine eigenen. Zu meinem Verblüffen – und wider des Doktoranden Wissen – antwortete er, dass er damit *seine* Tätigkeit (also in diesem Fall die Recherche in Archiven) gemeint hatte.

Ein deutlich vernehmbares Raunen, nämlich das lauteste während des gesamten Symposiums, ging durchs Plenum. Anhand von Mimik und Gestik zweier BesucherInnen, die einige Reihen vor mir saßen, konnte ich gar zweifelsfrei die folgende zwischen beiden übereinstimmende Meinung ablesen: „Das ist keine musikethnologische Feldforschung!“ Ich sah mich in der Pflicht, meinem Doktoranden zur Seite zu springen und das zu sagen, was er tatsächlich zu einem großen Teil während seiner Feldforschungen getan hatte und wobei ich ihn im Vorfeld unterstützt hatte (Beratung bezüglich eines Leitfadengestützten Fragebogens, Interviewtechniken etc.). Ich führte aus, dass er natürlich die Musikschaffenden selbst aufgesucht, Interviews mit ihnen durchgeführt, durchaus be-

¹ Gedankt sei meinen Korrekturlesern Bernhard Bleibinger, Gisela Probst-Effah und Astrid Reimers, von deren Seite viele bedeutende Hinweise erfolgten sowie meinen KollegInnen Parang Farazmand, Bledar Kondi und Ala El Kahla für ihre wichtigen Zuarbeiten. Nicht möglich war es in vielen Fällen, die jeweiligen Darstellungen mit Literatur noch umfassender zu belegen, u.a. weil Grenzen der Zugänglichkeit zu den Quellen und Sprachbarrieren existieren. Auch die erwähnten Persönlichkeiten sind lediglich Beispiele. Weil „musikethnologische Feldforschung“ 1. nur ein Terminus ist und 2. nur einen Teilaspekt einer übergeordneten Einheit darstellt, hat „alles mit allem zu tun“ und die Darstellungen drohten mir in diesem Fall ständig „aus dem Ruder zu laufen“. Höchst subjektiv bleiben sie allenthalben.

eindruckende Audio- und audiovisuelle Daten erhoben hatte und – obwohl ich vergaß, dies zu erwähnen – sogar mit den ProtagonistInnen musiziert hatte. Infolgedessen schien sich das Unwohlsein des Publikums samt Moderatorin einigermaßen zu verflüchtigen und das „Malheur“ begradigt.

Für bemerkenswert an diesem Vorfall² halte ich die breite Einigkeit hinsichtlich der Frage, was musikethnologische Feldforschung bzw. „ethnomusicological fieldwork“ ist bzw. *nicht* ist. Man kann folgern: *Nicht* als musikethnologische Feldforschung darf bezeichnet werden, wenn man, unabhängig davon, ob in Europa, Afrika, Asien oder sonst wo auf der Welt, in Archiven nach Quellenmaterial (schriftliche Quellen, Audioquellen, AV-Medien etc.) recherchiert. Selbst die Frage der Zugehörigkeit der Forschenden zum Land, in dem das Archiv liegt, ist hierbei – Cultural Insider hin, Cultural Outsider her – gänzlich belanglos. Andererseits konnte man aus der relativ einhelligen Reaktion des Plenums im Umkehrschluss die wohl weitestgehende Konkordanz folgern, dass *zur* musikethnologischen Feldforschung zwingend der Kontakt zu Menschen und freilich ihrer Musik gehört. Und abermals ist dabei zunächst nur von sekundärer Bedeutung, wo bzw. in welcher Entfernung vom Heimatort X die WissenschaftlerInnen feldforschen und wie sich ihre Relation zu den Beforschten darstellt.

Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass noch vor einigen Jahrzehnten uns (meinem Doktoranden und mir) bei einem solchen „Vorfall“ vielleicht etwas mehr Milde entgegengebracht worden wäre. Bezeichnend dafür ist etwa der Sammelband *Musikologische Feldforschung* aus dem Jahr 1981, herausgegeben von der deutschen Gesellschaft für Musik des Orients. Für diesen Band verfasste etwa Ellen Hickmann einen Aufsatz mit dem Titel „Ein Schallarchiv in La Paz / Bolivien“. In diesem Aufsatz behauptet sie zwar nicht explizit, „Feldforschungen“ in jenem bolivianischen Archiv durchgeführt zu haben,³ aber die Präsenz in einem Band, in dem es um „Feldforschung“ geht, suggeriert dies schon ein Stück weit.⁴ Auch in der jüngeren Vergangenheit haben namhafte MusikethnologInnen (z.B. Myers 1992: 23, 27, Nettl 2008: v, Klusen 1981:

² Dass ein Doktorand eine Bemerkung macht, die missverstanden werden kann, gehört zum Reifeprozess dazu. Zudem versicherte er mir in einem Gespräch, dass er schon während des Vortrags darauf aufmerksam gemacht habe, dass die Archivrecherche nur einen Teil seiner musikethnologischen Feldforschungen darstellte. Dies scheint während des Vortrags – in diesem Fall sogar glücklicherweise – untergegangen zu sein, denn sonst wäre es nicht zu jener einhelligen Reaktion des Publikums gekommen.

³ Stattdessen fordert Hickmann eine Vereinheitlichung von feldforschungsbezogenen Daten bzw. deren Archivierung und Katalogisierung in Archiven, wofür in dem von ihr besuchten Archiv in La Paz offensichtlich Steigerungspotenzial vorhanden war.

⁴ Zudem gilt es zu bedenken, dass es auch bei Archivrecherchen zu Begegnungen zwischen Forschenden und ArchivmitarbeiterInnen kommen kann, in denen letztere über ein Wissen verfügen, das weit über den Standort einer Publikation oder Aufnahme hinausgeht. In solchen Fällen können leicht die Grenzen zwischen gängiger Archivrecherche, Oral History und evtl. sogar Feldforschung verwischen.

103) wiederholt darauf hingewiesen, dass ein nicht zu unterschätzender Teilaspekt einer musikethnologischen Feldforschung die Recherche in Archiven oder anderen Einrichtungen vor Ort darstellt, also da, wo sich wichtiges Quellenmaterial befinden könnte, an das man anderweitig nicht gelangt. So schreibt etwa Dale Olsen:

„After establishing rapport with living musicians and other people, I generally use a variety of methods for gathering information. When I conduct research in urban areas, I include archives, bookstores, libraries, newspaper offices, museums, and other repositories. While researching *nikkei* music in South America, for example, I read, took notes on, and photocopied many newspaper and magazine accounts of past and present *nikkei* musical events, other cultural events, experiences, critiques, and thoughts.” (Olsen 2002: 103)

Dieser Passage Olsens kann ich nur uneingeschränkt beipflichten, denn alle Feldforschenden, die ich gut kenne, haben – ebenso wie ich selbst – während ihrer Feldforschungen neben leitfadengestützten Interviews und teilnehmenden Beobachtungen in unterschiedlichen Graden stets den Gang dorthin angetreten, wo nicht-mündliche Quellen vorhanden waren, also zumeist nicht-katalogisiertes Rohmaterial, das nirgendwo anders verfügbar war und einen entscheidenden Anteil am Wissenszuwachs darstellte.⁵ Die Vorstellung hingegen von Malinowskis einsamer Insel,⁶ auf der ein paar „geschichtslose Eingeborene“ leben, die keine Schriftform kennen, geschweige denn Archive oder sogenannte „kulturelle Speicher“, ist heute anachronistischer denn je. Denn zweifelsohne existieren in der Nähe und Ferne, eben da, wo musikethnologische Feldforschungen durchgeführt werden, vermehrt Orte, an denen musikspezifische Materialien aus der Vergangenheit in unterschiedlichen Medienformaten aufbewahrt werden, unabhängig davon, ob sie auf „westliche“ FeldforscherInnen, mittlerweile immer häufiger auf WissenschaftlerInnen aus den Kulturen selbst oder mitunter auf Collaborative Research zurückgehen (vgl. Seeger 2002: 41).

Gleichwohl – und das wird aus allen vorab zitierten Quellen (nebst der Konkordanz des Symposium-Plenums) gleichermaßen und unzweifelhaft deutlich: Das Wesentliche an musikethnologischer Feldforschung, gewissermaßen das, was die Musikethnologie ausmacht, manifestiert sich in jenem direkten Face-to-Face-Kontakt mit den in den Musikkulturen Involvierten.⁷ Dadurch un-

⁵ In dieser Hinsicht sei hier lediglich ein Beispiel angeführt: Während meiner Feldforschungen in Trinidad besuchte ich u.a. die Städtische Bibliothek von Port of Spain. Dort scheint man über Jahre, vielleicht sogar Jahrzehnte hinweg MitarbeiterInnen damit beauftragt zu haben, jedweden Zeitungsartikel zur Parang-Musik (das Thema meiner Dissertation) zu sammeln und in einer gesonderten Mappe abzulegen. Dass eine solche Mappe überhaupt existiert, konnte ich nur durch den Besuch vor Ort herausfinden. Denn nach außen hin sichtbar katalogisiert wurde diese Mappe nicht. Diese Zeitungsartikel anderweitig zu besorgen, wäre mir kaum möglich gewesen, ihr Wert indessen war unschätzbar.

⁶ Siehe hierzu auch Schmidt (2004).

⁷ Siehe hierzu u.a. Baumann (2000: 28), Myers (1992: 21 ff.), Nettle (2008: vii), Barz / Cooley (2008: 4, 14 und passim), Bohlman (1991: 142).

terscheidet sich musikethnologische Feldforschung wesentlich von den Feldforschungen anderer Disziplinen, wie etwa der Archäologie bzw. der Musikarchäologie. Doch genau so groß wie mittlerweile die Einigkeit vorherrschend ist, dass musikethnologische Feldforschung immer mit den Lebenden zu tun haben sollte, nämlich mit Menschen (Tiere, Pflanzen, Geister etc. hingegen werden davon doch generell ausgeschlossen),⁸ werden die Abweichungen deutlich, wenn es konkreter wird: Denn wer oder wie viele sollten warum, wie lange, mittels welcher Methoden, über wen und was feldforschen, welche ethischen Grundsätze sollten dem zugrunde liegen, welche Darstellungsweisen später verwendet werden, und seit wann gibt es überhaupt eine solche Tätigkeit, die man musikethnologische, ethnomusikologische, volksmusikalische Feldforschung oder ähnlich benennen kann?

Es ist unmöglich, in einem einführenden Aufsatz wie diesem auch nur auf eine dieser Fragen eine erschöpfende Antwort zu geben. Bemerkenswert ist allerdings, dass sich die Vorstellungen davon, wie musikethnologische Feldforschung – die anderen Begriffe sollen in der Folge hinzugerechnet werden – sein sollte, im Laufe der Zeit immer wieder verändert hat (vgl. Nettle 2008: v, Reed 1993: 69). Und da die Zeit natürlich nicht stehenbleibt, ist davon auszugehen, dass das, was heute vielleicht von einer Mehrheit als richtig, als wissenschaftlich, als ethisch korrekt erachtet wird, in ein paar Jahren, vielleicht auch erst in einigen Jahrzehnten, aber mit Sicherheit irgendwann einmal von den zukünftigen Generationen als anachronistisch angesehen, belächelt oder vielleicht sogar verdammt wird.

War das schon musikethnologische Feldforschung?

So unverfänglich man also einerseits konstatieren kann, dass sich musikethnologische Feldforschung im Laufe der Zeit in jeglicher Hinsicht verändert bzw. – das ist ja eine Frage der Perspektive – entwickelt hat, so schwierig ist es doch festzuhalten, seit wann es sie eigentlich gibt bzw. was man als ihre Vorläufer erachten kann.

Soweit ich das Feld überblicken kann, existieren gute Gründe, zu Beginn der Neuzeit, also an der Schwelle vom 15. zum 16. Jahrhundert, die ersten Samenkörner der musikethnologischen Feldforschung und gleichermaßen einer damit konnotierten Disziplin (welcher Bezeichnung auch immer sie „gehörchen“ mag) zu erkennen.⁹ Zwei Aspekte scheinen mir hierbei von herausragender Bedeu-

⁸ Siehe hierzu beispielsweise Merriam (1964: 21 f.), der explizit äußert, dass der Unterschied vom Tier zum Menschen (den er als „artistic animal“ bezeichnet) darin begründet liege, dass Letzterer über „culture“ verfüge. Daher – so Merriam – stehe bei musikethnologischer (Feld-) Forschung nur der Mensch im Fokus.

⁹ Es wäre zukünftig zu überlegen, ob diese ersten wichtigen Vorläufer noch weiter rückzudatieren wären, u.U. bis zu den Griechen, Römern, Arabern etc. Interessant in dieser Hinsicht ist, dass Bohlman (1991: 142) die Rolle Ibn Khalduns akzentuiert. Dieser habe in seinem

tung zu sein. 1. Eine wichtige Innovation der Neuzeit war die Seefahrt mit Karavellen, die es erlaubten, größere Distanzen zurückzulegen. Es ist bekannt, dass dies schließlich zur „Entdeckung“ anderer Kontinente, zu einem überseeischen Kolonialismus, einem Anwachsen des Welthandels (manche sprechen gar vom Beginn der Globalisierung) mit all den damit verbundenen und bekannten unfassbaren Ungerechtigkeiten und Grausamkeiten geführt hat. Eben Letzteres war bedingt durch einen Clash of Cultures, als nämlich die Ferngereisten (Soldaten, Missionare, Handlungsreisende, Abenteurer) zumeist gänzlich unvorbereitet auf „völlig andere Menschen“ trafen, von denen sie vorwiegend noch nie etwas gehört, geschweige denn gesehen hatten und deren Handlungsweisen, Essgewohnheiten, religiöse Vorstellungen etc. derart weit entfernt waren von all dem, was sie kannten, sodass viele von ihnen darin ein Feindbild sahen, das es zu zerstören oder zumindest zu unterwerfen und zu beherrschen galt.

2. Eine weitere Innovation der Neuzeit war bekanntermaßen die auf Gutenberg zurückgehende Einführung des modernen Buchdrucks samt Druckerpresse. Im Zuge dieser sogenannten „Dritten Medienrevolution“ wurde es möglich, Bücher in größeren Stückzahlen und schneller zu vervielfältigen. Dadurch waren Bücher einer breiteren Bevölkerungsschicht zugänglich, und insgesamt führte dies zu dem, was man heute (primär auf Digitalisierung und Internet gemünzt) als eine „Demokratisierung von Wissen“ bezeichnet. Denn ungeachtet der Tatsache, dass an der Einführung des modernen Buchdrucks tatsächlich nicht alle Bevölkerungsschichten in gleichem Maße partizipieren konnten, war es trotzdem nicht mehr einer verschwindend kleinen, primär geistlichen Elite allein vorbehalten, Bücher zu besitzen und rezipieren zu können.

Diese beiden Innovationen der Neuzeit begünstigten das, was nach meiner Auffassung essenzieller Bestandteil von musikethnologischer Feldforschung ist (siehe Abb. 1), nämlich: 1. Die unmittelbare Begegnung mit den Musiken der anderen, ungeachtet dessen, ob in der Nähe oder in der Ferne. 2. Nach dem Erleben und einer Reflexion über das Erlebte die Verschriftlichung und Zugänglichmachung für andere, die dies rezipieren und anschließend darüber reflektieren können, oder mit einem Wort ausgedrückt: Referenzialität. Beson-

Werk *Al Muqaddimah* die Musik der anderen (also der Nicht-Araber, nämlich Europäer) behandelt, indem er seine Eindrücke von europäischer Militärmusik geschildert habe. Zudem muss hier angefügt werden, dass es natürlich schon vor dem 15. Jahrhundert Reiseberichte gab, wie etwa von Wilhelm von Rubruk oder Marco Polo (deren Echtheit allerdings angezweifelt wird). Ich selbst habe in diesen Schriften zwar keine nennenswerten Anmerkungen zur Musik der anderen gefunden. Doch existiert hier ebenfalls ein enormer schriftlicher Fundus in unterschiedlichen Sprachen, dessen Durchsicht von einem Einzelnen nicht zu leisten ist. Ein Schritt in diese Richtung wurde jüngst von Jason Stoessel (2018) unternommen mit seinem Aufsatz „Voice and song in early encounters between Latins, Mongols, and Persians ca. 1250–ca. 1350“. Nur am Rande erwähnt sei, dass Michel Foucault in seinem Werk *Überwachen und Strafen* (1975) die Entstehung der empirischen Wissenschaften ebenfalls auf das 16. Jahrhundert (insbesondere die Inquisition) zurückführte.

ders dieser zweite Aspekt scheint mir von immenser Bedeutung. Denn Begegnungen mit den Musikkulturen der anderen hatte es natürlich in mannigfaltiger Weise schon zuvor gegeben. Allein, ohne zugängliche Schriften oder anderes mediales Fixieren gerieten diese Erlebnisse über kurz oder lang zwangsläufig in Vergessenheit.¹⁰

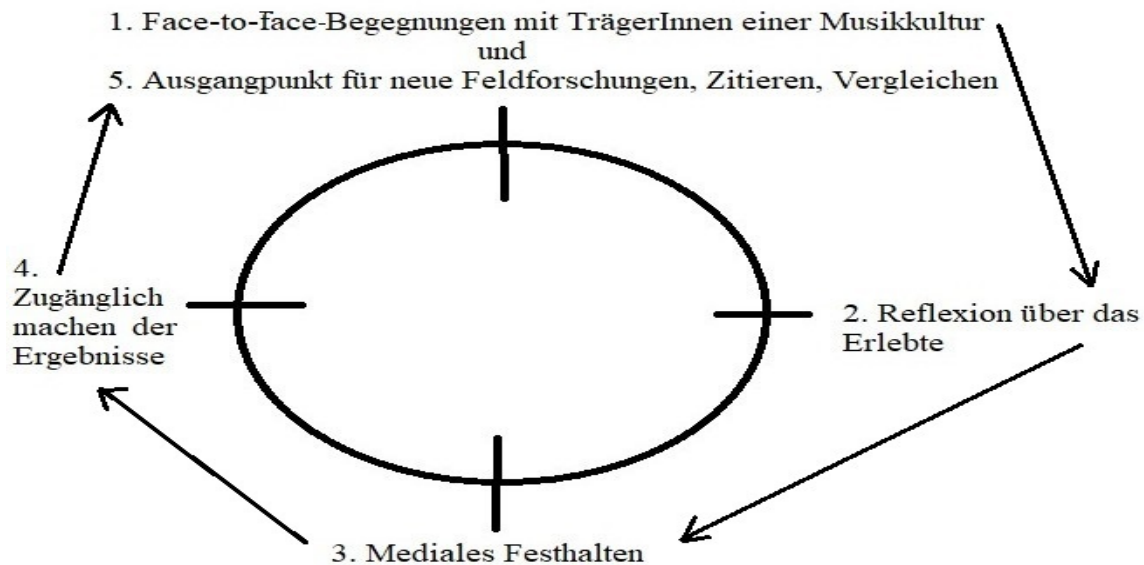


Abb. 1: Grundkonstellation für die musikethnologische Feldforschung, ausgehend von der Prämisse, dass Wissenschaft ein Kollektiv ist, zu lesen im Uhrzeigersinn: 1. Physische bzw. Face-to-Face-Begegnungen mit den TrägerInnen einer Musikkultur, 2. Reflexion über das Erlebte, 3. Mediales Festhalten (damals Schriftform + Abbildungen¹¹, heute aber auch jegliche Kombinationen mit AV-Medien), 4. Zugänglichmachen der Ergebnisse, 5. Ein potenzielles Sich-darauf-Beziehen anderer als Ausgangspunkt für neue „Feldforschungen“ oder zum Zwecke des Zitierens und Vergleichens.

Was nun jenen neuzeitlichen Clash of Cultures betrifft, bei dem es immer häufiger zu Situationen kam, in denen die ferngereisten Europäer zunächst noch unvorbereitet auf die Klänge / Rhythmen / Instrumente / Tänze der anderen stießen bzw. auch umgekehrt: Die auf den Erlebnissen basierenden Schriftzeugnisse enthalten vielfach pejorative Wertungen, dass nämlich die Klänge / Rhythmen / Instrumente / Tänze der anderen entweder einer Gotteslästerung gleichkämen und / oder all dies der europäischen Tonkunst weit unterlegen sei. Gleichwohl existierte eine, wenn auch zunächst noch verschwindend kleine

¹⁰ Zur fundamentalen Bedeutung des Schreibens für die Musikethnologie siehe beispielsweise Hood (1971: 22).

¹¹ Zur Bedeutung und Wirkung solcher Illustrationen in Traktaten des 17. und 18. Jh.s auf die Leser siehe insbesondere Bohlman (1988).

Zahl an Gegenbeispielen dafür, dass diese anderen musikalischen Ausdrucksformen bei den Europäern durchaus Interesse evozierten. Mittlerweile viel zitiert¹² ist das Beispiel von Jean de Léry [*1536; † 1613], einem französischen calvinistischen Geistlichen, der auf dem Festland Brasiliens von 1557 bis 1558 einige Monate mit dem Stamm der indigenen Tupinambá gezwungenermaßen in direktem Kontakt stand. Trotz der damals gewissermaßen „genuinen“ Vorbehalte eines Geistlichen gegenüber den „paganen Praktiken“ der Indigenen, gepaart mit schlichter Angst, fand de Léry dennoch Gefallen an manchen ihrer Gesänge. Er schreibt:

„But those ceremonies having lasted thus almost two hours, these five or six hundred savage men not ceasing at any time to dance and sing, there was a tune of such a kind that, given that they do not know what the art of music is, those who have not heard them would never believe that they could sing so well together. And in fact, whereas at the beginning of this sabbath (...) I had been in some fear, I had now as recompense such a joy (...)” (Jean de Léry in Harrison 1973: 22)

Weitaus weniger bekannt als die Beschreibungen de Lérays sind die Schilderungen von Hans Staden [*1525; † 1576], einem deutschen Kolonialisten in Diensten der Portugiesen, der mit den gleichen Indigenen wie de Léry in Berührung gekommen war. 1557 wurde sein Traktat *Warhafftige Historia vnnnd beschreibung einer Landtschafft der Wilden Nacketen Grimmigen Menschfresser Leuthen in der Newen Welt America* (...) veröffentlicht. Die Lerysche Begeisterung für die Kultur und damit auch die Musik der anderen – das vermittelt bereits der Buchtitel – geht den Ausführungen Stadens eher abhandeln. Denn zum großen Teil basieren seine Erfahrungen auf einer neunmonatigen Gefangenschaft bei jenen kannibalistischen Tupinambá auf einer Insel [Santo Amaro] nahe dem brasilianischen Festland. Eigentlich wollten die Indigenen Staden gemäß seinen Ausführungen nämlich zunächst rituell töten und anschließend verspeisen, so wie es anderen Portugiesen vor Staden bereits ergangen war. Doch durch List und Geschick konnte er sich dem wiederholt entziehen und wurde schließlich gerettet. Dessen ungeachtet wird in seinen plastischen Schilderungen deutlich, welche hohe Bedeutung den Aspekten Klang / Rhythmus / Instrumente / Tanz bei den Tupinambá zukam. Neben dem Gesang und den verwendeten Posaunen sei vor allem ihren Rasseln (Tammerka) eine göttliche Bedeutung zugekommen; ein äquivalentes Wort zu Tanz habe ebenfalls existiert. Besonders eindrucksvoll ist folgende Passage, in der Staden mutmaßlich einmal mehr vor seiner Hinrichtung stand und die zusätzlich bebildert wurde (siehe Abb. 2):

„Darnach fuhrten sie mich von dem Ort / da sie mir die augenbrawen ab geschoren hatten / vor die hütten / da die Tammerka [die göttliche Rassel der Tupinambá; KN] jre abgötter inn ware / und machten eyne runten kreyß umb mich her / da stund ich mitteninnen / vnnnd zwey weiber bei mir / vnd bunden mir

¹² Siehe hierzu Barz / Cooley (2008: 6), Béhague (1991: 56), Bohlman (1991: 131 f.).

an eyn beyn etliche dinger an eyner schuren / die rasselten / und bunden mir auch eyne schein von vögel schwentzen gemacht / war vierecket / binden auff den hals das sie mir vber das heubt gieng / und heysset auff jre sprache Arasoia / darnach fieng das weibs volck alle mit eynander an zusingen / vnd gleich wie jr thon lautet / so muste ich mit dem beyne / daran sie mir die rasseln gebunden hatten / nider treten / vff das es rasselte und zusammen stimmete.“ (Staden 1557: 64 f.¹³)



Abb. 2: Mutmaßlich bevorstehende Hinrichtung Stadens (Mitte), bei der dem Tanz, dem Gesang und dem göttlichen Instrument der Rassel zentrale Bedeutungen zukamen. Überdies scheint es ein obligatorischer Aspekt des Hinrichtungsprozesses gewesen zu sein, dass es zwischen dem weiblichen Teil der Hinrichtenden und dem Hinzurichtenden zu einer musikalischen Interaktion kam (aus Staden 1557: 64).

Es dürfte unmöglich sein, zu rekapitulieren, welche Wirkungen die Schilderungen Stadens, der im Moment seiner Hinrichtung mit seinen Peinigerinnen in eine musikalische Interaktion treten musste,¹⁴ auf die zeitgenössischen Leser jener Zeilen ausübte. Das gleiche gilt für die vielen anderen Beschreibungen in Apodemiken, bei denen es um die Begegnungen von europäischen Weitgelehrten mit der Musik der anderen geht (siehe hierzu Harrison 1973). Zwei Din-

¹³ Diese Seitenangabe bezieht sich auf die digitalisierte Form, deren Quelle im Literaturverzeichnis angegeben ist.

¹⁴ Vergleichbare musikalische Interaktionen, allerdings nicht im Rahmen von bevorstehenden Hinrichtungen, findet man in Stephen Felds Studien zu den Kaluli. Siehe hierzu etwa Feld (1991: 89 ff.).

ge liegen allerdings auf der Hand, und zwar: 1. dass beim Lesen solcher Passagen unzweifelhaft deutlich wurde, dass Klang / Rhythmus / Instrumente / Tanz in praktisch jeder Kultur eine Rolle spielen und 2. dass dies mit Sicherheit Interesse bei manchen LeserInnen evozierte, vielleicht sogar bewirkte, dass sich daraufhin manche auf die Reise machten, um über die Musik X der Bevölkerung Y in einer Region Z Genaueres zu erfahren, um dies im besten Fall anschließend abermals zu verschriftlichen.

Dass solche Passagen, wie man sie bei de Léry und Staden findet, jedoch gelesen wurden und Beachtung erfuhren,¹⁵ geht beispielsweise aus dem Werk *Musurgia universalis* (1650) des Universalgelehrten Athanasius Kircher zweifelsfrei hervor (siehe Abb. 3a und b). Kircher, der sich in seinem bahnbrechenden Werk u.a. der Musik vergangener Hochkulturen widmet, schreibt im siebten Buch Folgendes:

„Die Chinesen gebrauchen, wie mir Pater Samedius von unserer Gesellschaft berichtete, der bei ihnen viele Jahre zugebracht hat, folgende Klausel, wenn sie Konfuzius anbeten [das Melodiefragment erscheint in der Abbildung; KN]. [...] Ein Buch über die Geschichte des westlichen Indiens [d.i. Amerika; KN] berichtet, dass die Musik, die bei den Völkern namens Toupinamauox in Gebrauch ist, wie folgt sei. Sie üben sie bei festlichen Anlässen mit einer solchen Anstrengung und mit solch ungewöhnlichen Körperbewegungen aus, dass man sie alle als irrsinnig und kopflos bezeichnen möchte.“ (Kircher 1650: 61)

Deutlich wird an dieser Passage Kirchers, dass es einerseits quasi glücklichen Umständen zu verdankende persönliche und mündliche Mitteilungen von Weitgereisten waren, die Kunde von den Klängen der anderen gaben. Andererseits – und dabei handelt es sich eben nicht um Zufälle – waren es die Niederschriften von Weitgereisten, die dies bewirkten. Was Letzteres betrifft, liegt es nahe, dass sich Kircher bei seinen Bemerkungen über die „Toupinamauox“ auf de Léry, eventuell auf Staden oder vielleicht sogar einen anderen Autor bezog. Allein, um welchen „Gewährsmann“ (a.a.O.) es sich dabei handelte, ist von sekundärer Bedeutung. Entscheidend ist, dass Kircher über die Schrift eines weitgereisten Europäers von dessen Face-to-Face-Begegnung mit den anderen und ihrer Musikkultur erfahren hatte, dieses Zeugnis exzerpiert in sein eigenes Traktat übernahm und somit der Faktor Referenzialität zum Tragen kam.

¹⁵ Besonders eindrucksvoll sind auch die Beschreibungen des französischen Soldaten Louis-Armand de Lom d’Arce [1705: 102 ff. 125, 139, 149, 182, 187], der Riten mit Tänzen, Liedern und Klängen der nordamerikanischen Indigenen beschreibt und dessen Bücher im 18. Jahrhundert rege rezipiert wurden.

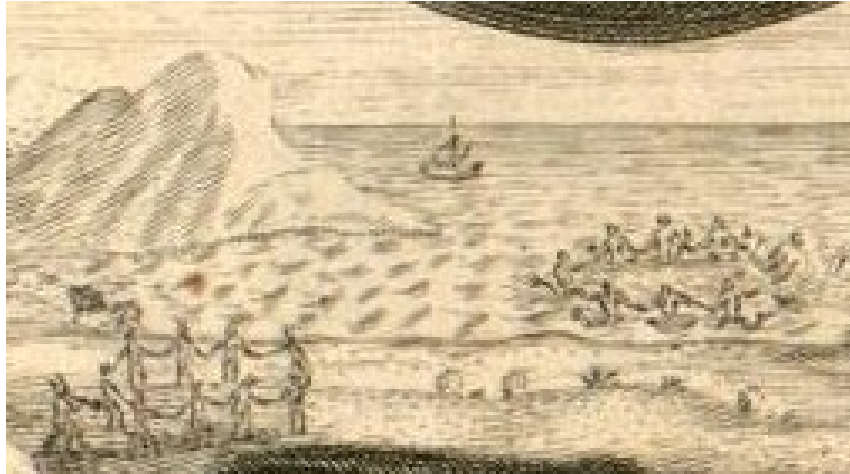


Abb. 3a und b. Die Frontseite der Musurgia universalis (Kircher 1650) (links) lässt zumindest bei genauem Hinschauen (rechts) erkennen, dass außereuropäische Musikpraktiken (hier wahrscheinlich die von Indigenen in Amerika) für seine musikalische Gesamtbetrachtung eine Rolle spielten.

Was Afrika betrifft, ist das Traktat von Peter Kolb (* 1675; † 1726) bemerkenswert, der 1705 über einen längeren Zeitraum in Südafrika weilte, um dort über die „Hottentotten“ (bzw. Khoikhoi) und die Region, in der sie lebten, zu forschen. In seiner 1745 erschienenen Abhandlung widmet er „der Hottentotten Music, und Tänzen“ ein ganzes Kapitel (Kolb 1745: 112–119), obwohl er die Auffassung vertrat, dass diese „in den europäischen Ohren nicht sonderlich angenehm (klinget)“.¹⁶ Gleichwohl wird an diesem Beispiel erneut die seit der Einführung des Gutenberg-Drucks einsetzende und zunehmende Referenzialität offensichtlich. Denn nicht nur Kolbs Darstellungen wurden in der Folge nachhaltig rezipiert und als Vergleichspunkt für neuere Forschungen verwendet.¹⁷ Auch Kolb bezieht sich in seinem Werk auf die musikalischen Beobachtungen und anschließende Verschriftlichung eines vor ihm dort Gewesenen, nämlich eines gewissen Paters Jachard. Dass ebenjener Pater bei seinen Aufenthalten musikalisch-tänzerische Darbietungen mit allerhand „Pfeifgen“- , Flöten- und Zinkentypen gesehen haben will, kann Kolb nicht „verdauen“ und ihr „ohnmöglich Glauben beymessen“ (a.a.O.: 115 f.). Es ist hier nicht entscheidend, wer von beiden (Kolb oder Jachard) „Recht“ oder „Unrecht“ hatte, sondern viel-

¹⁶ Gleichzeitig scheint Kolb von bestimmten musikalischen Ausdrucksformen angetan gewesen zu sein, so etwa vom Musikbogen Gom Gom. Hierzu schreibt er: „Wenn drey oder vier geschickte Personen zugleich auf ihren Gom Goms spielten, so fand ich in Wahrheit etwas annehmliches an solcher Musik, zumahlen, wenn die Thone tief lauteten. Ich befand sie so annehmlich, daß die zärttesten Ohren sich damit vergnügen könnten.“ (Kolb 1745: 113)

¹⁷ Siehe hierzu etwa Henry Balfour (1902), der, ausgehend von Kolb, bis zur damaligen Gegenwart mutmaßlich jedwede Publikation zum Instrument Goura (= Kolbs „Gom Gom“), „a Stringed-Wind Musical Instrument of the Bushmen and Hottentots“, gelesen und die dort gewonnenen Erkenntnisse in seine Schrift mit einbezogen hat.

mehr, dass in Schrift verfasste Beobachtungen und Forschungen über die Musiken der anderen nicht im luftleeren Raum stattfanden, sondern dass etwas rezipiert, auf etwas Bezug genommen wurde und dadurch peu à peu so etwas Ähnliches wie ein „musikethnologischer Diskurs“ entstand.

Es würde wohl deutlich zu weit gehen, die Begegnungen de Lérays, Stadens, Kolbs und der vielen anderen, die in Amerika, Asien, Afrika oder andernorts auf „fremde“ Musikkulturen stießen und dies verschriftlichten, nun als musikethnologische Feldforschungen zu bezeichnen. Dies ist schon deshalb nicht der Fall, weil es damals noch gar keine wissenschaftliche Disziplin gab, die sich Musikethnologie oder äquivalent bezeichnet hätte und daher auch keine Theorien und Methoden existierten.¹⁸ Stattdessen handelt es sich hierbei noch um anfänglich zufällige, alsbald jedoch auch geplante Face-to-Face-Begegnungen (zumeist indes von längerer Dauer als die der heutigen FeldforscherInnen), die zu einer Reflexion führten, wie diese Erlebnisse auf Papier zu bringen wären. Allerdings handelte es sich bei den daraus entstandenen Schriften generell noch um Gesamtdarstellungen von Kulturen, in denen musikalischen Aspekten nur wenige Seiten oder gar nur Zeilen gewidmet sind. Es sind somit nicht mehr als Samenkörner auf dem Weg hin zu einer Methode, die man musikethnologische Feldforschung o.ä. nennt.

Allein, ihre Bedeutung ist nicht zu unterschätzen. So wird offensichtlich, dass neben freilich weiteren sporadischen Begegnungen von Seeleuten, Abenteurern, Gesandten und Handelsreisenden mit „fremden Kulturen“ nicht nur die Aufenthalte vor Ort, sondern auch die Beschäftigung mit den Musikkulturen der anderen immer intensiver wurden. Eigenständige Schriften entstanden hieraus, die nunmehr ausschließlich einer bestimmten Musikkultur gewidmet waren. Besonders hervorzuheben ist in dieser Hinsicht der Jesuit Joseph Marie Amiot (*1718; † 1793), der in jungem Alter als Missionar für den Rest seines Lebens nach China ging, dort über chinesische Musik, sowohl „die alte wie auch die moderne“, forschte und später darüber Traktate veröffentlichte (z.B. Amiot 1779). Ähnlich verhält es sich bei dem britischen Philologen und Juristen William Jones (*1746; † 1794), der sich ab 1783 als Kolonial-Richter in Kalkutta quasi nebenberuflich der Wissenschaft, primär der Philologie, aber auch der Klassischen Indischen Musik widmete (Jones 1802). Man kann allerdings feststellen, dass in beiden Fällen zwar eingehend die Musiken behandelt wer-

¹⁸ Béhague (1991: 56) bezeichnet solche Missionare und europäische Reisende, die über die musikalischen Ausdrucksformen der anderen schrieben, sehr treffend als „first students of native American music“. Philip Bohlman vermeidet es zu behaupten, dass es sich bei dieser „rhetoric of images of non-Western music from the seventeenth and eighteenth centuries“ schon um musikethnologisches Schrifttum handelt. Nichtsdestoweniger sei es musikethnologisch insofern, als es “exhibits many of the fundamental traits of representation that other ethnomusicological activities possess“. Somit könnten das 17. und 18. Jahrhundert „as a formative stage in the intellectual history of the field“ gelten. Siehe hierzu im Detail Bohlman (1991: 132 ff.).

den, indes nur noch vereinzelt der direkte Kontakt der Autoren zu ihren lebenden Informationszutragern beleuchtet wurde. Es scheint, dass die Auffassung überhand gewann, dass, je mehr es über die Musiken selbst zu berichten gibt, deren TrägerInnen und die Relationen zu ihnen desto irrelevanter wurden.

Dessen zunächst ungeachtet sind diese ersten Vorläufer musikethnologischer Feldforschungen nicht nur im Außereuropäischen zu verzeichnen. Das meiner Auffassung nach eindrucksvollste Beispiel hierfür ist die Person Johann Scheffers (*1621; † 1679), der über die Samen forschte und sich dabei auch deren Liedern bzw. deren Klang / Rhythmus / Instrumenten zuwandte (Scheffer 1675). Allerdings handelt es sich bei der Herangehensweise Scheffers abermals nicht mehr um eine zufällige Begegnung, sondern um eine bewusste Hinwendung zur Kultur der Samen. Diese war von vornherein getragen von der Absicht, die Ergebnisse nach eingehender Reflexion zu publizieren. In Scheffers Traktat, das zumindest teilweise auf Face-to-Face-Begegnungen basiert, werden im Prinzip alle Aspekte der samischen Lebenswelt (Historie, Geografie, Sprache, Feiern und Spiele des Jahres und Lebenszyklus) behandelt, wobei Scheffer auch auf emische Begriffe der Samen eingeht. Zudem beschreibt er Klang / Rhythmus / Instrumente u.a. im Kontext von rituellen Handlungen (Opferri-tualen, Trancezuständen von Schamanen), Lieder bei Alltagstätigkeiten (im Kontext der Bärenjagd, im Kontext von Hochzeiten) und das damit teils verbundene textliche Variantentum. Zu letzterem Aspekt ist bei Scheffer beispielsweise Folgendes zu lesen:

„Unterdessen besucht er [der Same bzw. „Lappe“; KN] dann und wann seine Buhlschafft in dem er aber zu selber hinfähret oder reiset belustigt er sich mit einigen Buhlenliedern, so er den Weg über singet. Dann sie pflegen mit dergleichen Gesängen sich zum öffteren zu ergetzen, so zwar keine gewisse Weise oder Thon haben, sondern wie es einem jeden gut düncket, also daß sie dasselbe Lied einmal so, das andere mal auff eine andere Art, wie es ihnen unter dem Singen fürkommet, hören lassen. Ein dergleichen Lied so ich vom Olao Matthiae einem Lappen überkommen, welches sie im Winter brauchen ist folgendes: [eine Textvariante des Liedes folgt daraufhin; KN].“ (Ebd.: 319)

Der letzte Satz obiger Passage vermittelt zweifelsfrei, wie Scheffer schon im 17. Jahrhundert bei seinen Forschungen vorging: dass er die in die (Musik-)Kulturen Involvierten befragte oder – vielleicht kann man sogar sagen – interviewte. Interessant ist hierbei überdies, dass Scheffers Traktat – der moderne Buchdruck machte es möglich – prominent rezipiert wurde (Stichwort: Referenzialität). Denn mehr als 100 Jahre später tauchten einige von Scheffers gesammelten Liedern ohne nähere Erwähnung und Darstellung des Kontextes in Johann Gottfried Herders *Volkslieder(n)* (1778; 1779) auf. Aus Herders Schriften geht indessen nicht hervor, dass diese Formen einstmals variiert oder sogar improvisiert worden waren.

Insgesamt wird deutlich, dass seit dem 16. Jahrhundert durch die mehr oder weniger zufälligen, später auch geplanten Face-to-Face-Begegnungen mit den