



BERND BRABEC
MARC-ANTOINE CAMP
DORIT KLEBE (HG.)

AUTORITÄTSBILDUNGEN IN DER MUSIK

Bernd Brabec, Marc-Antoine Camp, Dorit Klebe (Hg.)

Autoritätsbildungen in der Musik

CHRONOS



Weitere Informationen zum Verlagsprogramm:
www.chronos-verlag.ch

Umschlag: Nicolas Briner

© 2024 Chronos Verlag, Zürich

Print: ISBN 978-3-0340-1734-3

E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1734

Inhalt

- 9 Musik und Autorität. Ein Überblick
Marc-Antoine Camp, Bernd Brabec

Teil 1: Das Wirken und Werden von Autoritätspersonen

- 19 Autoritäten der alpenländischen Volksmusik und ihr Einfluss auf das Verständnis und die Praxis der Volksmusik in Österreich.
Josef Pommer und Tobi Reiser
Thomas Nußbaumer
- 29 Die Autoritätenkette *silsila* und die Meister-Schüler-Beziehung in türkischsprachigen Musikkulturen
Dorit Klebe
- 45 Autoritätsverlagerungen am Beispiel südindischer *Mizhavu*-Perkussionisten des Kerala Kalamandalam
Karin Bindu
- 61 Die Bikutsi-«Macher». Die Rolle zweier kultureller Vermittler in der Etablierung von Bikutsi als Populärmusikgenre in Kamerun in den 1980er-Jahren
Anja Brunner
- 73 Singen will gelernt sein. Neue Formen nicht institutionalisierter gesanglicher Praxis im Osten Österreichs
Martina R. Mühlbauer
- 87 Stadt, Land, Ruslana. Konstruktionen von Autorität im Spannungsfeld von Ruralität und Urbanität in einem Musikvideo von Ruslana
Christian Diemer

Teil 2: Nichtmenschliche Autoritäten

- 103 Kinästhetisches Wissen. Autorität durch Tanz und Gesang in Madagaskar
Cornelia Gruber
- 119 «Warum singen die Geister?» Klangontologien und Autoritätenbildung bei den Pemón
Matthias Lewy, Balbina Lambos
- 135 Tuning in-to Tuna. Transformativität menschlicher und nichtmenschlicher Shuar
Nora Bammer

Teil 3: Autoritäten der Tradierung und Institutionalisierung

- 149 Des Schweizers «Hang fürs Praktische» oder: Wie man sich Autorität im Diskurs um die Musikpädagogik erwirbt
Jürg Huber
- 161 Notation als Autorität. Die problematische Beziehung der Musiktranskription zu mündlich überliefertem Gesang im Alpenraum
Yannick Wey
- 173 Fingerpicking/Fingerstyle. Mikrokosmos des antiautoritären Unterrichts?
Anita Mellmer
- 183 Im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Freiheit und externen Autoritäten. Aktuelle Herausforderungen der Komponisten der Sambaschulen von Rio de Janeiro
Friederike Jurth
- 195 Zwischen Anerkennung und Abwertung. Der Konnex von öffentlicher und feldspezifischer Autorität bei Jazz- und Populärmusikern/-innen
Oleg Pronitschew

Teil 4: Die Autorität von Eigenem und Fremden

- 207 Lehren und Erlernen europäischer Kunstmusik. Eine vergleichende Betrachtung der Interaktionsprozesse des Musiklernens in Japan und Österreich
Rinko Fujita
- 219 Mit fremder Musik die eigene Kultur beleben? Kirchenliedtransfers zwischen Deutschland und Kamerun
Nepomuk Riva
- 235 «Der Blues im Nebenzimmer». Feldforschung bei amerikanischen Zitherspielerinnen und Zitherspielern
Gertrud Maria Huber
- 245 Wie suchen sich junge afghanische Musiker ihre Vorbilder in der Musik?
Oliver Potratz
- 263 Prestige et figures d'autorité dans le monde du hardcore punk. Le travail particulier des détenteurs et des détentrices de la parole mobilisatrice
Alain Müller

Musik und Autorität

Ein Überblick

Marc-Antoine Camp, Bernd Brabec

Dem Ausdruck «Autorität» begegnet man häufig in Gesprächen und Texten über Musik. Diskutiert wird beispielsweise die Figur eines – noch immer überwiegend männlichen – Dirigenten in der Kunstmusik europäischer Tradition, dessen autoritärer Führungsstil berüchtigt oder dessen künstlerische Autorität mit einem eingespielten Orchesterteam charismatisch wirken kann (Boerner 2006). Für Orchesteraufführungen, die in den meisten Fällen Werke aus dem musikhistorisch kanonisierten Repertoire wiedergeben (Bergeron/Bohlman 1992; Hentschel 2006), besitzt auch der zugrunde liegende Notentext Autorität. Eine Partitur kann im Sinne einer heiligen Schrift verstanden werden, wenn man davon ausgeht, dass durch eine genaue Umsetzung eine gelungene Werkaufführung garantiert sei (Goehr 1992). Seit dem 18. Jahrhundert werden musikalische Performances durch die Musikkritik bewertet (Cone 1981; Schick 1996), die den Musiker:innen¹ auch in Zeiten von Social Media als Autorität gelten kann und Hörer:innen – so das alte Bonmot – am Tag nach dem Konzert sagt, ob es ihnen gefallen hat (Adorno 1997, S. 574; Camp 2005). Für eine ganze Generation von Fans kann ein:e Musiker:in unter Umständen zum Star avancieren, zur Projektionsfigur werden, zum Vorbild und somit zur Autorität (Eulenbach 2013). Auch in den Bereichen der Populärmusik und der traditionellen Musik, die im vorliegenden Sammelband vornehmlich behandelt werden, sind Autoritäten als menschliche oder nichtmenschliche Personen, als mehr oder weniger organisierte Kollektive oder als in spezifischen Medienformaten auftretende Instanzen omnipräsent. Sie konstituieren asymmetrische soziale Beziehungen, dienen Menschen als normierende Orientierungsreferenzen für ihr Handeln und (re-)produzieren gesellschaftliche Differenzen.

Allerdings stoßen soziale Instanzen, die von den einen als Autoritäten anerkannt werden, bei anderen auf Widerstand. Autoritäten können untereinander im Wettstreit stehen oder treffen auf Entwürfe von Antiautorität, die, wie in der Avantgardekunst, ironisch-künstlerisch gesellschaftliche Gegenpositionen formulieren. Zudem haben traditionelle Autoritäten unter einer Perspektive der *longue durée* durch Emanzipationsprozesse stetig an Bedeutung verloren und

1 Die Verfasser der Einleitung haben sich für die Verwendung des Doppelpunkts (:) zur Markierung geschlechtsneutraler Formen entschlossen. Als Herausgebende des Bandes haben wir den einzelnen Beitragenden nahegelegt, sich um geschlechtergerechte Sprache zu bemühen, ihnen jedoch offengelassen, in welcher Form sie das tun. Daher werden in den Beiträgen verschiedene Arten der geschlechtergerechten Sprache verwendet.

gelten unter dem Gebot symmetrischer Kommunikationsbeziehungen, wie sie Jürgen Habermas vorausgesetzt hat, zumindest in der westlichen Welt als in einer «Krise» befindlich. Im Bereich der Pädagogik wurde jedoch bereits eine «Krise der Krise der Autorität» diagnostiziert, die keine «Ablehnungsbindung» mehr zu kennen scheint und «in der Vergleichsgültigung gegenüber traditionellen beziehungsweise vertikalen Autoritäten [besteht]: gegen Autoritäten, die nichts zu versprechen haben, muss auch niemand ankämpfen, muss sich niemand «befreien»» (Reichenbauch 2011, S. 23). Am Genuss der Äpfel, um ein Bild aus der Bibel zu bemühen, sind Menschen nicht mehr interessiert.

Doch angesichts der Anerkennung autoritärer Instanzen in gegenwärtigen politischen Prozessen – auch der Säkularisierung entgegenlaufenden – mag man mutmassen, dass auch Autoritäten wieder stärker gesucht werden. Dabei erscheinen «Unterwerfungsprozesse», wie sie im Anschluss an theoretische Entwürfe von Louis Althusser und Michel Foucault auch für den Musikbereich weitergedacht werden können, möglicherweise als angemessenerer theoretischer Analysefokus als die hier verwendeten «Autoritätsbildungen». Allerdings ist es mit Rückgriff auf Hannah Arendt (beispielsweise 1956) sinnvoll, «Autorität» vom «Autoritären» zu unterscheiden. Während Letzteres mit Ansprüchen auf Macht verbunden ist, die auch mit Gewalt durchgesetzt werden, zeigen sich Positionierungen und Anerkennung von «Autorität» durch Versprechungen und entsprechende Erwartungshaltungen und Einforderungen, sind als dynamisch und fragil zu verstehen und müssen stets hergestellt, verhandelt und bestätigt werden.² Akte der «Autorisierung» lassen sich mit Pierre Bourdieu als Reproduktion einer bestehenden sozialen Ordnung verstehen, aber darüber hinaus im Sinne von Judith Butler «als iterative Praxis, die in jedem Sprechakt diese Ordnung erneut zur Gegenwart bringt – und bringen muss» (Jergus et al. 2012, S. 212). Insbesondere auch durch musikalische Handlungen werden Autoritätsbeziehungen geschaffen, verstärkt oder vermindert, transferiert oder aufgelöst. Der vorliegende Sammelband betont das körperbasierte (Riikonen/Virtanen 2014), performative und auf komplexen Interaktionen beruhende Entstehen und Beanspruchen, das Anerkennen und Demonstrieren sowie das Aberkennen und Delegitimieren von Autorität.

Eine Motivation für die Hinwendung zum Thema des Sammelbands war die Bedeutung von Autoritätsbeziehungen für die Disziplinen Musikpädagogik und Musikethnologie. In der Musikpädagogik lassen sich eine Vielzahl von Autoritäten ausmachen. Dazu gehören Lehrpersonen, ehemals oft als «Meister» der musikalischen Unterweisung anerkannt (Ammann 2013), heute manchmal als Orientierung verschaffende «Coaches» gedacht, die jedoch nicht selten noch immer in einer Aura des Höheren wahrgenommen werden. Ebenso können Unterrichtsmaterialien oder didaktische Modellprojekte zu den musikpädagogischen

2 Siehe Einleitung zur Tagung «Autoritätsbildungen in der Musik», Hochschule Luzern – Musik, www.hslu.ch/-/media/campus/common/files/dokumente/m/forschung-und-entwicklung/2016-autoritaetsbildung-programm.pdf, 22. 12. 2022. Zu den Merkmalen der «Struktur von Autorität» in Organisationen siehe beispielsweise Sofsky/Paris 1994, S. 22–32.

Autoritäten gezählt werden, ferner Musikhochschulen mit ihrem Einfluss auf das musikpädagogische Berufsfeld über deren Curricula, Zertifikate und Wettbewerbe. Schliesslich treten politische Akteur:innen aller Couleur auf den Plan, die musikalische Bildung verstärkt auch unter dem Aspekt des ökonomischen Nutzen verstanden haben möchten. Aus Sicht der Pädagogik lassen sich schulische Autoritäten indes als notwendige Referenzen für Lernprozesse und als zentrale Vermittlungsinstanzen von «Kultur» in einem weiten Sinne verstehen: Schule bezieht sich auf «Formen der *horizontalen* Autorität, [...] etwa der Autorität der *Vergangenheit*, der Tradition, der Religion, des Rituals, des Bildungskanons und vor allem der Sprache, kurz: der Kultur, die wir zunächst – als «Neuankömmlinge» in der Welt der Menschen, als «Immigranten», wie Arendt einmal formulierte – erlernen müssen: ungefragt und alternativlos!» (Reichenbach 2011, S. 19).

Die Musikethnologie wiederum beschäftigt sich mit der Vermittlung und der dazugehörigen Aneignung der Musik im Sinne einer spezifischen kulturellen Form. Die Wertschätzung der Vielfalt klanglicher Ausdrucksweisen und musikkultureller Traditionen ist das Kernanliegen des Fachs, das deren Vertreter:innen durch ihre wissenschaftliche Autorität zu fördern – und oft auch zu fordern – wussten. In den vergangenen Jahrzehnten wurde diese Autorität im Zuge der Krise ethnografischer Repräsentation von Musikkulturen im Fach kritisch reflektiert.³ Beispielsweise wurden in postkolonialen Ansätzen indigene Epistemologien verstärkt in den Fokus gerückt und kollaborative Prozesse zwischen Musikkulturträger:innen und Musikethnolog:innen zur Generierung von Wissen entwickelt (Lewy/Brabec, 2023). Zugleich treten allseits Tendenzen zur Konservierung von Traditionen zutage, die mehr oder weniger Offenheit gegenüber Veränderungen zeigen. Solche Anliegen haben 2003 mit einem internationalen Rechtsinstrument, dem «Übereinkommen zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes», eine gesellschaftspolitische Legitimation erhalten (siehe beispielsweise Howard 2012; Camp/Kull 2016), die zu einer verstärkten staatlichen «Patrimonialisation» geführt hat. Damit einher ging eine zunehmende Verwendung von Musiktraditionen als ökonomische Ressource für die Musik-, Event- und Tourismusbranche (Bendix 2007; Camp et al. 2015).

Andererseits benötigt die ethnomusikologische Forschung zum Verständnis musikalischer Praktiken Einblicke in die Prozesse der Tradierung und Innovation, die wiederum mit Orientierungen an Autoritäten in engem Zusammenhang stehen. Dabei stehen vordergründig meist menschliche Personen wie Meister:innen oder Lehrer:innen im Blick. Sie nehmen aber häufig Bezug auf nichtmenschliche Entitäten wie Gottheiten, Geister, Ahnen, Tiere, Pflanzen

3 Die «Krise der Repräsentation» ging in den 1980er-Jahren von der Anthropologie aus, da erkannt wurde, dass Forschende nicht per se für die von ihnen besuchten Gemeinschaften und Gesellschaften sprechen können (Clifford/Marcus 1986; Sparkes 1995). Für die Ethnomusikologie und Popular Music Studies gelten dieselben Problematiken (siehe beispielsweise Grenier/Guibault 1990).

oder gar Berge oder Flüsse.⁴ Insbesondere indigene, aber auch andere traditionelle musikalische (und andere kulturelle) Kreativitätsprozesse sind generell als Kokreationen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren zu verstehen (Brabec 2016, 2023). Rituale und Feste in indigenen Kontexten sind oftmals als Kontaktnahme mit, manchmal auch als Kontaktvermeidung oder Schutz vor jenen Wesen zu verstehen (Lewy 2017). Demnach müssen in indigenen Kontexten die Definitionen von Autorität in nichtmenschliche Bereiche ausgeweitet werden – eine Ausweitung, die durchaus auch in traditionellen westlichen, aber auch modernen musikalischen Praktiken interessante Alternativen für Interpretationen von Kreativität und Musikproduktion bietet. Man denke an computergestützte Kompositionen, an Klimawandel oder die Handlungsmacht von nichtmenschlichen Lebewesen (Latour 1993, 2005) als Inspirationsquellen. Dringlichkeiten aus der bedrohten Umwelt können im modernen Kunstschaffen als Autoritäten wahrgenommen werden.

«Autorität», so können die vorangegangenen knappen Hinweise zu diesem Ausdruck zusammengefasst werden, erweist sich, anders als der Alltagswortgebrauch suggerieren mag, als kein einfacher Begriff. Für musikpädagogische und musikethnologische Fachvertreter:innen impliziert der Begriff mindestens die Verantwortung, das eigene Handeln als Autoritäten stetig zu reflektieren. Dass «Autoritätsbildung» darüber hinaus verstärkt untersucht und der hier weitgehend offene Begriff der Autorität in einer musikbezogenen Theoriebildung geschärft wird, ist eine Anregung der hier vorgelegten Sammlung von Artikeln. Die Beiträge präsentieren dazu eine grosse Bandbreite von je nach Konstellation unterschiedlichen Verständnissen von «Autorität».

Die sechs Beiträge im ersten Teil des Bandes widmen sich dem Wirken von bekannten und persönlich benannten Autoritätspersonen, ihren Werdegängen und ihrer Konstruktion als Rollenbilder. Prozesse der Tradierung und Lehre von musikalischen Praktiken werden hier analysiert und vermittelt, ebenso der Einfluss von Akteuren, die mit der Verbreitung und dem Verkauf musikalischer Produkte zu tun haben. Komponist:innen oder Meister:innen einer bestimmten Musikrichtung werden oft als richtungsweisend verstanden, aber auch als Menschen, die bestimmte Traditionen erforschen, verbreiten, bekannt machen und somit auch im grösseren Kollektiv von potenziellen Hörenden autoritativ auftreten können. So sind beispielsweise Josef Pommer und Tobi Reiser, die *Thomas Nußbaumer* in seinem Beitrag in den Fokus stellt, zwei einflussreiche Forscher der alpenländischen Volksmusik. Weiterführend beschreibt *Dorit Klebe* die Autorität, die ein Meister der sufistischen Mystik aus dem Stammbaum sei-

4 Die Inklusion nichtmenschlicher Akteure baut auf philosophischen und soziologischen Arbeiten etwa von Latour (1993) auf und bildet ein konstitutives Element im sogenannten *ontological turn* in den anthropologischen Disziplinen (Descola 2005; Holbraad/Pedersen 2017; für die Ethnomuskologie siehe beispielsweise Brabec 2013 und Brabec et al. 2015; für alle genannten Forschenden gleichermaßen ausschlaggebend war Anthony Seegers Arbeit von 1987 über die Musik der Suyá).

ner Vorgänger bezieht, während *Karin Bindu* Autoritätsverlagerungen bei der Vermittlung in einer spirituellen südindischen Musiktradition im Laufe der Zeit nachzeichnet. *Anja Brunner* analysiert mit Rückgriff auf Bourdieus Theorie der verschiedenen Kapitalsorten die Entstehung des erfolgreichen Populärmusikgenres Bikutsi in Kamerun. An Fallbeispielen stellt sodann *Martina Mühlbauer* drei Idealtypen nicht institutionalisierter Singpraktiken dar, die sich durch engagierte Vermittler:innen jüngst wieder etablieren konnten. *Christian Diemer* analysiert die Autoritätsnarrative in einem Musikvideo der ukrainischen Sängerin Ruslana, die Widersprüche gesellschaftlicher Wertvorstellungen, aber auch eine neue ukrainische Identität aufzeigen.

Die folgenden drei Artikel behandeln nichtmenschliche Autoritäten, die als Götter, Geister, Verstorbene, Tiere und Pflanzen mit Menschen interagieren. Meist benötigen diese Autoritäten jedoch Menschen, die ihr Wissen und ihre Praktiken unter ihren Mitmenschen repräsentieren; jene werden dann als Heiler:innen oder Priester:innen bezeichnet oder erfüllen andere Aufgaben als musikalische Mediator:innen. *Cornelia Gruber* beschreibt das kinästhetische Wissen und den Einfluss sozialer Kategorien bei Autoritätsbildungen von Akteur:innen in einer Heilungszeremonie in Madagaskar. Der Herkunft von Klangkompositionen bei den Pemón in den Guyanas Südamerikas gehen *Matthias Lewy* und *Balbina Lambos* anhand von Mythenanalysen nach. *Nora Bammer* reflektiert ihren experimentellen Zugang zu den Verwandlungsprozessen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Entitäten bei den Shuar in Ecuador.

Nichtmenschliche Autoritäten sind aber auch Institutionen, die teils als juristische Personen mit expliziten Regelwerken, teils als nicht formalisierte Gruppen, Traditionen, unausgesprochene Wertekanon oder Diskurse Einfluss auf Musizierende nehmen. Diesen Teil des Bands mit der Überschrift «Autoritäten der Tradierung und Institutionalisierung» eröffnet der Artikel von *Jürg Huber*, in dem musikpädagogische Diskurse in der Schweiz vor dem Hintergrund der theoretischen Entwürfe von Habermas und Foucault analysiert werden. *Yannick Wey* diskutiert in seinem Beitrag die Rolle von Notation als Autorität in der oral-auralen Überlieferung von Jodeltraditionen in der Schweiz. Das in den Vereinigten Staaten von Amerika um 1900 aufkommende Fingerpicking der Gitarre und dessen nichtformale Lernprozesse sind Thema des Beitrags von *Anita Mellmer*. Die komplexen, von verschiedenen Autoritäten mitbedingten Schaffensprozesse von Karnevalskompositionen in den Sambahschulen von Rio de Janeiro werden von *Friederike Jurth* analysiert. *Oleg Pronitschew* schliesslich widmet sich dem Wertekanon im Jazz- und Populärmusikbereich.

Abgeschlossen wird der Band mit fünf Beiträgen über die «Autorität des Eigenen und Fremden». Oft werden Traditionen als etwas regional Verankertes oder zu einer bestimmten menschlichen Gemeinschaft gehörig verstanden, obgleich alle heute bekannten Musikformen im Lauf der Geschichte Kontakten und Austauschprozessen mit anderen Formen ausgesetzt waren und kulturelle Grenzen konstruiert sind. Die Verhandlung von «Eigenem» in Bezug zu einem

«Fremden» wird denn auch entweder als bedrohlich oder aber fruchtbringend und wohlwollend rezipiert und formuliert. *Rinko Fujita* zeigt in ihrem kulturvergleichenden Artikel die unterschiedlichen Erwartungen und Handlungsmuster in musikpädagogischen Konstellationen in Japan und Österreich. Den autoritativen Vermittlungspersonen und Musiknoten bei verschiedenen kirchenmusikalischen Liedern im Transfer zwischen Deutschland und Kamerun widmet sich *Nepomuk Riva*. *Gertrud Maria Huber* reflektiert ihre doppelte Autorität als Feldforscherin und europäische Lehrperson in der Zithertradition in den Vereinigten Staaten von Amerika. *Oliver Potratz* stellt die sich auflösenden traditionellen Autoritätsstrukturen in der Musik in Afghanistan und die komplexe Neuorientierung junger Musiker an westlichen Vorbildern dar. *Alain Mueller* beschreibt mit Rückgriff auf Bruno Latours *parole mobilisatrice* die Hardcore-Punk-Szene, in der die Autorität der eigenen Position gegenüber dem Publikum durch performative Rückweisung dominanter Werte und durch Inszenierungen von flachen Hierarchien infrage gestellt wird und mithin eine Negation von Autorität entsteht.

Die Beiträge gehen auf die zweisprachige Tagung mit dem Titel «Autoritätsbildungen in der Musik / Les figures d'autorité dans le domaine de la musique» zurück, die am 18. und 19. November 1916 von den Nationalkomitees Deutschlands, Österreichs und der Schweiz des International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD, damals ICTM) durchgeführt worden ist. Gastgeberin der Tagung war die Hochschule Luzern (CC Forschung Musikpädagogik), die für die Durchführung durch finanzielle Beiträge des Schweizerischen Nationalfonds (SNF) und der Gesellschaft für Ethnomusikologie (CH-EM) unterstützt wurde. Vorliegender Band vereinigt nun neunzehn der dreissig damals präsentierten Beiträge. Die überarbeiteten Konferenzbeiträge wurden für die Publikation einem Peer-Review unterzogen. Allen an diesem Publikationsprojekt beteiligten Personen sei für die engagierte Diskussion herzlich gedankt.

Referenzen

- Adorno, Theodor W. (1997): Reflexionen über Musikkritik (Eröffnungsreferat zum Symposium für Musikkritik, Graz 1967), in: *Musikalische Schriften VI* (Gesammelte Schriften 19), Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 573–591.
- Ammann, Raymond (2013): *Exzellenzkriterien für die «Meister-Schüler»-Beziehung im Musikunterricht* (Forschungsbericht der Hochschule Luzern – Musik 7), Luzern: Hochschule Luzern – Musik.
- Arendt, Hannah (1956): Was ist Autorität?, in: *Der Monat* 8/89, S. 29–44.
- Bendix, Regina (2007): Kulturelles Erbe zwischen Wirtschaft und Politik: Ein Ausblick, in: Dorothee Hemme, Markus Tauschek, Regina Bendix (Hg.): *Prädikat «Heritage». Wertschöpfungen aus kulturellen Ressourcen*, Berlin: Lit, S. 337–356.
- Bergeron, Katherine, Philip V. Bohlman (Hg.) (1992): *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, Chicago: University of Chicago Press.
- Boerner, Sabine (2006): Autorität, Charisma und Teamgeist. Zur Kunst der Führung im Orchester, in: Klaus Götz (Hg.): *Führung und Kunst*, München: Hampp, S. 101–110.

- Brabec de Mori, Bernd (Hg.) (2013): *The Human and Non-Human in Lowland South American Indigenous Music*, *Ethnomusicology Forum* 22/3, Special Issue.
- Brabec de Mori, Bernd (2016): What Makes Natives Unique? Overview of Knowledge Systems among the World's Indigenous People, in: *Taiwan Journal of Indigenous Studies* 8, S. 43–61.
- Brabec, Bernd (2023): How to Charge a Voice with Power? Transmuting Nonhuman Creativity into Vocal Creations in the Western Amazon, in: Ernst Halbmayr, Anne Goletz (Hg.): *Creation and Creativity in Indigenous Lowland South America. Anthropological Perspectives*, Oxford: Berghahn, S. 99–123.
- Brabec de Mori, Bernd, Matthias Lewy, Miguel A. García (Hg.) (2015): *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*, Berlin: IAI und Gebr. Mann.
- Camp, Marc-Antoine (2005): Musikethnologie und Musikberichterstattung in den Printmedien, in: *Bulletin. Informationsblatt der Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz GVS und der Schweizerischen Gesellschaft für Ethnomusikologie CH-EM* 3, S. 73–82.
- Camp, Marc-Antoine, Sabine Eggmann, Barbara Taufer (Hg.) (2015): *Reiseziel: Immaterielles Kulturerbe. Ein interdisziplinärer Dialog*, Zürich: Chronos.
- Camp, Marc-Antoine, Annatina Kull (2016): Immaterielles Kulturerbe als Verhandlungsfeld musikalischer Selbstverständnisse, in: *Die Tonkunst* 10/4, S. 425–432.
- Clifford, James, George E. Marcus (Hg.) (1986): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Cone, Edward T. (1981): The Authority of Music Criticism, in: *Journal of the American Musicological Society* 34/1, S. 1–18.
- Descola, Philippe (2005): *Par-delà nature et culture*, Paris: Gallimard.
- Eulenbach, Marcel (2013): Stars, Musikstars, Castingstars: Zum Verhältnis von medialen Starinszenierungen und Identitäts- und Entwicklungsprozessen im Jugendalter, in: Robert Heyer, Sebastian Wachs, Christian Palentien (Hg.): *Handbuch Jugend – Musik – Sozialisation*, Wiesbaden: Springer, S. 249–292, https://doi.org/10.1007/978-3-531-18912-3_7.
- Goehr, Lydia (1992): *The Imaginary Museum of Musical Work. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Grenier, Line, Jocelyne Guibault (1990): «Authority» Revisited: The «Other» in Anthropology and Popular Music Studies, in: *Ethnomusicology* 34/3, S. 381–397.
- Hentschel, Frank (2006): *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland, 1776–1871*, Frankfurt am Main: Campus.
- Holbraad, Martin, Morten A. Pedersen (2017): *The Ontological Turn. An Anthropological Exposition*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Howard, Keith (Hg.) (2012): *Music as Intangible Cultural Heritage. Policy, Ideology, and Practice in the Preservation of East Asian Traditions*, Farnham: Ashgate.
- Jergus, Kerstin, Ira Schumann, Christiane Thompson (2012): Autorität und Autorisierung. Analysen zur Performativität des Pädagogischen, in: Norbert Ricken, Nicole Balzer (Hg.): *Judith Butler: Pädagogische Lektüren*, Wiesbaden: Springer, S. 204–224.
- Latour, Bruno (1993): *We Have Never Been Modern*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social. An Introduction into Actor-Network-Theory*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Lewy, Matthias (2017): About Indigenous Perspectivism, Indigenous Sonorism and the Audible Stance. Approach to a Symmetrical Auditory Anthropology, in: *El oído pensante* 5/2, S. 1–22, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6093561>.
- Lewy, Matthias, Bernd Brabec (2023): Resocializing recordings: Collaborative archiving and curating of sound as an agent of knowledge transfer, in: *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 28/3, S. 193–205, <https://doi.org/10.1111/jlca.12679>.

- Reichenbach, Roland (2011): *Pädagogische Autorität. Macht und Vertrauen in der Erziehung*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Riikonen, Taina, Marjaana Virtanen (Hg.) (2014): *The Embodiment of Authority. Perspectives on Performances*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Schick, Robert D. (1996): *Classical Music Criticism, with a chapter on reviewing ethnic music* (Perspectives in Music Criticism and Theory 2), New York: Garland.
- Seeger, Anthony (1987): *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*, Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Sofsky, Wolfgang, Rainer Paris (1994 [1991]): *Figurationen sozialer Macht. Autorität, Stellvertretung, Koalition*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sparkes, Andrew C. (1995): Writing People: Reflections on the Dual Crises of Representation and Legitimation in Qualitative Inquiry, in: *Quest* 47/2, S. 158–195.

Zusammenfassung

Im Musikbereich schaffen Personen, Institutionen und Instanzen eigene Orientierungen, setzen Normen und wirken als Autoritäten. Solche Positionen werden aber auch immer wieder hinterfragt. Es stellen sich Fragen nach der Entstehung, Demonstration, An- und Aberkennung von musikalischer Autorität sowie von Antiautoritarismus in der Musik. Sei es in traditionellen Gesellschaften, Populärmusikszenen oder in musikpädagogischen Settings: Autoritäten wie Schamanen oder Musikstars, autoritative Instanzen wie Unterrichtsmaterialien oder Internetportale üben auf musikalisches Lernen und Handeln einen Einfluss aus, der über das Klangliche im engeren Sinne hinausweist. In musikalischen Interaktionen (re)produzieren musikalische Autoritäten gesellschaftliche Differenzen, bleiben dabei aber häufig nicht ohne Widerspruch. Positionierungen von Autorität sind als dynamisch zu verstehen, müssen stets neu hergestellt und bestätigt werden. Je nach Situation sind Verstärkung oder Auflösung, Transfer oder Entbindung von Autoritätsstrukturen möglich. Die Einleitung zum Band *Autoritätsbildungen in der Musik* stellt die Beiträge vor, in denen autoritätsbildende und -auflösende Prozesse in der Musik aus verschiedenen Weltregionen beschrieben und analysiert werden.

Abstract

In the field of music, people, institutions and other entities create their own orientations, set norms and act as authorities. However, such positions are also questioned time and again. Questions arise about the emergence, demonstration, recognition and denial of musical authority and anti-authoritarianism in music. Whether in traditional societies, popular music scenes or in music pedagogical settings: authorities such as shamans or music stars, authoritative instances such as teaching materials or internet portals exert an influence on musical learning and action that goes beyond the sonic in the narrower sense. In musical interactions, musical authorities (re-)produce social differences, but often do not remain

without contradiction. Positions of authority are to be understood as dynamic, always having to be reestablished and confirmed. Depending on the situation, authority structures can be reinforced or dissolved, transferred or released. The introduction to the volume *Formations of Authority in Music* (Autoritätsbildungen in der Musik) introduces the contributions in which authority-forming and authority-dissolving processes in music from different regions of the world are described and analysed.

Schlagwörter

Autorität, Musik, Autoritätsbildung, Institutionen, Musikpädagogik, Ethnomusikologie

Marc-Antoine Camp

promovierte an der Universität Zürich nach einem Studium in Historischer Musikwissenschaft, Musikethnologie und Ethnologie. Weitere Studien absolvierte er in Brasilien (Universidade Federal de Minas Gerais UFMG, Universidade de São Paulo USP). Er war Assistent am Musikethnologischen Archiv der Universität Zürich. Derzeit leitet er das CC Forschung Musikpädagogik an der Hochschule Luzern – Musik. Seine Publikationen befassen sich mit musikpädagogischen Fragen und der Vermittlung des immateriellen Kulturerbes.

Bernd Brabec

ist Kulturanthropologe und Musikwissenschaftler. Während fünf Jahren (2001–2006) lebte und arbeitete er im westamazonischen Tiefland mit mehreren indigenen Gruppen. Nach seiner Rückkehr nach Europa arbeitete er unter anderem am Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, am Institut für vergleichende Kulturforschung der Philipps-Universität Marburg, am Zentrum für Systematische Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität Graz sowie als assoziierter Forscher an der Universität Yunnan. Derzeit ist er Assistenzprofessor an der Universität Innsbruck. Seine Hauptforschungsgebiete liegen in der Musik indigener Gruppen, Musik–Ritual–Heilung, Musik und Medizinanthropologie, Klanganthropologie, Musikpsychologie, sowie Hören und auditivem Wissen.

Autoritäten der alpenländischen Volksmusik und ihr Einfluss auf das Verständnis und die Praxis der Volksmusik in Österreich

Josef Pommer und Tobi Reiser

Thomas Nußbaumer

Die Volksmusikforschung orientiert sich herkömmlicherweise an «Volkslied-» beziehungsweise «Volksmusiklandschaften» (Farwick 1986; Stockmann 1992). Wenn also von alpenländischer Volksmusik die Rede ist, folgt man dem Denkkonstrukt der landschaftlichen Gebundenheit dieses auch musikstilistisch beschreibbaren Genres.¹ Der Landschaftsbegriff in der Volksmusik bleibt allerdings unscharf, wenn der Blickwinkel nicht auch die in einer Landschaft wirkenden Musikerpersönlichkeiten, Komponisten und Komponistinnen sowie musizierenden Gemeinschaften und Gruppen, die sich im Genre der Volksmusik ausdrücken und kreativ betätigen, mit einschließt. Die Geschichte der alpenländischen Volksmusik ist demnach nicht nur die Geschichte eines kollektiven Musikstils, sondern auch eine Wirkungsgeschichte derjenigen Personen, die im Hinblick auf die Entdeckung und Pflege alpenländischer Volksmusik als Autoritäten wahrgenommen werden. Sie treten als instrumental Musizierende, Sänger/-innen, Volksliedsammler/-innen, Gründer/-innen von Volksmusikgruppen, Juroren/-innen bei Volksmusikwettbewerben und Medienleute in Erscheinung und prägen mit ihren auch zeitbedingten Auffassungen, was alpenländische Volksmusik kennzeichne und wie sie auszuführen sei, die Praxis der Volksmusik. Ideologisch beeinflusste Vorstellungen von «Echtheit» oder «Authentizität», die dem Volksmusikbegriff seit der Romantik anhaften (Holzapfel 1996, S. 52–54, 92 f.), spielen hierbei sogar heute noch in der österreichischen Volksmusikpflege eine grosse Rolle (Nußbaumer 2009, S. 79 f.). Mit Fug und Recht kann man behaupten, dass die Volksmusik in Österreich und den benachbarten Gebieten Ober- und Niederbayern, Südtirol und Ostschweiz, gemeinhin als alpenländische Volksmusik bezeichnet, ein ideales Forschungsfeld zur Beobachtung von Autoritätsbildungen darstellt.

Diesen Sachverhalt möchte ich am Beispiel zweier prägender Autoritäten der alpenländischen Volksmusik des 20. Jahrhunderts skizzieren, die das Genre theoretisch und ideologisch durchdrangen und mit Innovationen bereicherten:

¹ In Bezug auf alpenländische Volksmusik stellte das mehrjährige Projekt INFOLK des Österreichischen Volksliedwerks in einer von Gerlinde Haid herausgegebenen Abhandlung von 1991 eine inhaltsreiche Auflistung und Systematik von Stil- und Gattungsmerkmalen dieses Musikgenres zur Verfügung (Haid 1991).

Josef Pommer, Begründer der Volksmusikforschung und -pflege in Österreich, und Tobi Reiser, Gründer von Ensembles und Veranstaltungsformen im Land Salzburg.

Josef Pommer und das «echte, deutsche Volkslied»

Josef Pommer wird gemeinhin als Doyen der Volksmusikpflege und der systematischen Volksmusikforschung in Österreich gesehen (Mochar-Kircher 2004, S. 14), als einer der ideellen Gründerväter der österreichischen Volksliedarchive, die aus dem Sammelunternehmen *Das Volkslied in Österreich* (Deutsch/Hois 2004) nach 1904 hervorgingen und deren vielfältige Aktivitäten heute ein Indikator für den bemerkenswert hohen Stellenwert der Volksmusikpflege und Volksmusikforschung in Österreich sind. Pommer ist allerdings auch eine problematische Erscheinung, geprägt von der Ideologie der «Völkischen Bewegung», deren Vision die Erneuerung, sogar «Wiedergeburt» des «deutschen Volkes» war. Ihre Anhänger richteten sich allgemein gegen den Kapitalismus, die Industrialisierung, den Kosmopolitismus, Liberalismus, Katholizismus, die Urbanisierung und wirtschaftliche Rationalisierung und gegen die Juden (Mochar-Kircher 2004, S. 38–40). Diese Sichtweise war mit der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Österreich aufkommenden, nationalistisch orientierten Volksliedbegeisterung bestens in Einklang zu bringen. Pommers Wirken lässt laut Iris Mochar-Kircher in ihrer Pommer-Biografie den Schluss zu, dass Pommer «mit Hilfe der Erforschung, Aufzeichnung und vor allem Pflege und Verbreitung des «echten deutschen» Volksliedes» – so das von ihm permanent gebrauchte Schlagwort – die deutschnationale Gesinnung der sogenannten Deutschösterreicher in der zu Ende gehenden kaiserlich-königlichen Monarchie «stärken» wollte (ebd., S. 15). Im Jahr 1918 übrigens beging Pommer Suizid aus Verzweiflung über die Kriegsniederlage und den Untergang des Deutschen Kaiserreiches.

Pommer wurde 1845 in Mürzzuschlag in der Steiermark als Sohn eines Beamten geboren und wuchs in Cilli – heute slowenisch Celje –, einer gemischtsprachigen deutsch-slowenischen Bezirksstadt in der damaligen Untersteiermark, auf. In der Jugendzeit erwachten erste Interessen für traditionelle Volkslieder in den umliegenden Tälern (Mochar-Kircher 2004, S. 51 f.). Im Jahr 1864 ging Pommer nach Wien und inskribierte sich an der dortigen Universität für philosophische und mathematisch-physikalische Vorlesungen. Gesellschaftlich suchte er den Anschluss an das studentische Korporationsleben. Er wurde Mitglied der schlagenden Burschenschaft Silesia, einer extrem deutschnationalen Verbindung, die sich rhetorisch gegen den «slawischen Feind» wandte und für die «Stärkung des Deutschtums» in den ethnisch gemischten Gebieten und die Vereinigung Österreichs mit dem Deutschen Kaiserreich eintrat (ebd., S. 54–56). Im Kreis der Silesia lernte Pommer unter anderem den späteren kaiserlich-königlichen Kultusminister Wilhelm Ritter von Hartel (1839–1907) kennen, den Initiator des Sammelunternehmens *Das Volkslied in Österreich*.

Die Silesia ermöglichte Pommer, der nach dem Studium eine Stelle als Deutschprofessor an einem Wiener Gymnasium angetreten hatte, den (nebenberuflichen) Einstieg in die Politik. 1895 kandidierte er erfolgreich für den Wiener Gemeinderat (Mochar-Kircher 2004, S. 183–196). Der Höhepunkt seiner Politikkarriere war seine Funktion als Reichsratsabgeordneter der Deutschen Volkspartei für die Kreisstadt Cilli zwischen 1897 und 1902. Im Rahmen seines völkischen Netzwerks realisierte Pommer auch seine erste Publikation, nämlich das *Liederbuch für die Deutschen in Österreich* (Wien 1884).

Pommer war ein Finder, Entdecker und ebenso Erfinder des Volksliedes in Österreich. Auf seinen zahlreichen Feldforschungen im Osten Österreichs zeichnete er Hunderte Lieder auf, die vor ihm noch keiner notiert hatte. Insbesondere der Gattungen Jodler und Juchezer, für Pommer die archaischsten Formen des deutschen Volksgesangs, nahm er sich eifrig an, wie man an der rasch wachsenden Zahl seiner Publikationen ermessen kann: 1890 erschienen seine *Jodler und Juchezer* (Pommer 1890), 1893 die *252 Jodler und Juchezer* (Pommer 1893) und 1902 die *444 Jodler und Juchezer* (Pommer 1902). Zahlreiche Volkslieder kamen zudem in seinen ab 1892 publizierten *Flugschriften zur Kenntnis und Pflege des deutschen Volksliedes* heraus.

Pommer vertrat, ebenso wie sein Tiroler Mitstreiter Franz Friedrich Kohl (1851–1924), der 1899 seine *Echten Tiroler Lieder* publiziert (Kohl 1899; Nußbaumer 1999), oder seine Mitarbeiter Karl Kronfuß (1858–1923) und Karl Liebleitner (1858–1942), in Bezug auf das Genre Volkslied einen ganz spezifischen, per definitionem schwer fassbaren Echtheitsbegriff, der Jahrzehnte nachwirkte und heute noch Volksliedpfelegerinnen und -pfeleger in Österreich und Bayern fasziniert. «Wirkliche, echte Volkslieder, im engsten Sinne des Wortes», so Pommer, «sind im Volke selbst entstanden, in Wort und Weise von ihm selbst erfunden» (Pommer 1899, S. 42). Oder: «Das Volkslied ist nicht <gemacht> worden, es ist wild gewachsen, wie unsere Muttersprache» (Pommer 1901, S. 28). Oder: Das echte Volkslied sei «ein Produkt des Volkes in dem Sinne, daß es nicht mehr das ausschließliche Werk seines ersten Erfinders, Dichters ist, sondern unter Mitarbeit der vielen Namenlosen, die an seiner Abschleifung Anteil hatten, ein Werk mehrerer, vieler <des Volkes> selbst, ein echtes und rechtes, wirkliches Volkslied wird» (Pommer 1917, S. 20). Derartige Sätze, die Pommer in dem 1899 von ihm gegründeten Monatsblatt *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift seiner Pflege und Kenntnis* – der ersten Fachzeitschrift für Volksmusik überhaupt – formulierte, bilden die Kernaussagen der sogenannten Produktionstheorie (Linder-Beroud 1989, S. 57–59), nach der das «Volk» – und darunter verstanden Pommer und seine Mitstreiter die unteren Gesellschaftsschichten, also Bauern und Handwerker, jedoch keinesfalls die für sozialistische Ideen empfänglichen Arbeiter (Mochar-Kircher 2004, S. 238 f.) – als musikalische Autorität firmiert. Auch in John Meiers Rezeptionstheorie firmiert das Volk als Autorität, aber nicht hinsichtlich der Entstehung von Volksliedern, sondern ihrer Verwendung und Rezeption (Meier 1906, S. II).

In Wahrheit jedoch inszenierten sich die Akteure der Volksliedbewegung, wie Pommer, Kronfuß, Liebleitner, Kohl und andere, selbst als die massgeblichen Autoritäten, indem sie eine bestimmte Stilschicht mündlich überlieferter alpenländischer Volkslieder als echt klassifizierten und in ihren Publikationen und insbesondere in dem seit 1890 bestehenden Deutschen Volksgesang-Verein in Wien und seinen Ablegern auch musikalisch-praktisch, in vierstimmigen Volksliedbearbeitungen, nahezu missionarisch propagierten. Der Deutsche Volksgesang-Verein in Wien war der erste Volksliedchor der Geschichte und erreichte mit seinen Konzerten, beispielsweise im Wiener Musikverein oder bei Sedanfeiern in Gedenken an Bismarck, mit seinen Julfesten zur Wintersonnenwende, Wachausflügen zur Sommersonnenwende und unzähligen Veranstaltungen in Zusammenarbeit mit diversen völkischen Vereinen Tausende von Menschen, die auf diese Weise eine bis dahin unbekannte heimatliche Musik kennen und singen lernten (Mochar-Kircher 2004, S. 287–345).

Den Gegensatz zu den «echten deutschen Volksliedern» bildeten für Pommer und Co. die Lieder, die den fortwährend nachjustierten Echtheitskriterien nicht entsprachen, und zwar insbesondere folkloristische Liedkompositionen wie die Kärntnerlieder von Thomas Koschat. Sie wurden als «unecht» disqualifiziert und, wie die Lieder der umherreisenden Tiroler Sängerguppen, sogar propagandistisch bekämpft (Mochar-Kircher 2004, S. 234 f.).

Da Pommer den Edison-Fonografen für Feldforschungen ablehnte, weil er der Meinung war, dass diese Errungenschaft der Technik ungezwungenes Musizieren verunmögliche (Lechleitner 2005, S. 185–187), gibt es von ihm keine Feldaufnahmen. Jedoch besitzt das Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien sechs Aufnahmen von 1906, auf denen Pommer – quasi vorbildhaft – selbst jodelt. Diese Aufnahmen ermöglichen einen Blick auf die pommersche Ästhetik der Volksliedpflege (Österreichische Akademie der Wissenschaften 2004, CD 1, Tracks 20–25).

Tobi Reiser und seine Innovationen

Wir wenden uns Tobi Reiser zu, einem 1907 in St. Johann im Pongau geborenen und 1974 in Kaprun verstorbenen Musiker und prägenden Volksmusikpfleger. Sein Name sorgte Ende 2016 in den Medien für Schlagzeilen, weil der seit 1992 vom Verein des Salzburger Adventsingens vergebene Tobi-Reiser-Preis für volkskulturelle Leistungen endgültig abgeschafft wurde, nachdem Reisers Rolle in der Zeit des Nationalsozialismus einer breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden war (SN 2017; zum Thema «Tobi Reiser und der Nationalsozialismus» Rathkolb 2016). Als Beauftragter für die Volksmusik im Gau Salzburg der Landesbauernschaft Alpenland war Reiser zwischen 1938 und 1945 mitverantwortlich für die ideologisch-politische Instrumentalisierung von Volksmusik im Rahmen von Offenen Singen, Sängerfesten, Parteifeiern und propagandistischen Kulturfilmprojekten (Deutsch 1997, S. 72–105). Ähnlich wie Pommer war Reiser

deutschnational eingestellt und – wie viele in der damaligen Volksmusikszene – sehr empfänglich für die Ideologie des Nationalsozialismus.

Doch anders als Pommer war Reiser kein politischer Ideologe und Theoretiker, sondern in erster Linie ein Musiker mit Charisma und organisatorischem Geschick. Seine Verdienste um die Dokumentation und Erhaltung der musikalischen Tradition insbesondere im Land Salzburg vor und nach der nationalsozialistischen Zeit werden durch einige bemerkenswerte Innovationen gesteigert. Ab 1934 entwickelte er zusammen mit dem Salzburger Instrumentenbauer Heinrich Bandzauner (1891–1964) das chromatische Salzburger Hackbrett, das, anders als die bäuerlichen Hackbretter, als melodieführendes Instrument einsetzbar ist (Deutsch 1997, S. 56–71). Mit seiner im Jahr 1934 gegründeten Gruppe Flachgauer Musikanten, bestehend aus Streich- und Blasinstrumenten sowie Akkordeon beziehungsweise Diatonischer Harmonika, schuf Reiser einen für viele Tanzmusikgruppen der Region vorbildlichen Musizierstil (ebd., S. 106–113). Die Gruppe ist heute (2024) und somit fünf Jahrzehnte nach Reisers Tod noch aktiv.

Bahnbrechend wurde aber das Tobi-Reiser-Quintett aus Hackbrett, Gitarre, Harfe, Zither und Bassgeige, das dem Ideal einer quasi kammermusikalischen, darbietungsorientierten Volksmusik, dem Reiser stets anhing, am nächsten kommt. Wie man in Walter Deutschs Tobi-Reiser-Biografie (Deutsch 1997) nachlesen kann, entstand dieser heute im alpenländischen Raum standardisierte Besetzungstyp anlässlich einer Veranstaltung des Südwestfunks in Stuttgart im Jahr 1953. Reiser war mit Mitgliedern der Flachgauer Musikanten und seiner Kleinen Hackbrettmusik zu Rundfunkaufnahmen dorthin gefahren, doch die gestellte Aufgabe – die Begleitung eines Kammerchors – wollte bei den Proben nicht gelingen. Um den Sendeleiter einigermaßen zufriedenzustellen, kam Reiser auf die Idee, ein Tanzmusikstück auf Zither, Hackbrett, Gitarre, Harfe und Kontrabass auszuführen – eine durchaus ungewöhnliche Idee, da die relativ leisen Saiteninstrumente für (funktionale) Tanzmusik an sich wenig geeignet sind. Der neue Klang war aber sofort erfolgreich, und die Stuttgarter Rundfunkaufnahmen erwiesen sich nachträglich als Geburtsstunde des Besetzungstyps der Stubenmusig. Die Stubenmusig, erweitert um Violinen, Piccoloflöte und andere Instrumente zum Tobi-Reiser-Ensemble, liess sich auch hervorragend in das seit 1946 bestehende Salzburger Adventsingen einfügen. Auch diese Veranstaltung, die von vielen als geradezu prototypischer Rahmen für den alpenländischen Volksmusik-Weihnachtssound angesehen wird, ist eine Gründung von Tobi Reiser (ebd., S. 142–151).

Ein besonderes Kennzeichen des Tobi-Reiser-Quintetts ist der Einsatz der Gitarre, was darauf zurückzuführen ist, dass Reiser selbst dieses Instrument spielte und ihm einen grossen Stellenwert beimass. So berichtet Josef Wimmer, ein Mitglied des aus dem Quintett hervorgegangenen Tobi-Reiser-Ensembles:

Tobi hat es verstanden, die Gitarre zum absoluten Führungsinstrument der Gruppe zu machen[,] und zwar sowohl im Hinblick auf Tempowahl – für jedes Musikstück trug er ein unverrückbares Zeitmaß mit sich – wie auch auf Rhythmus und Dynamik. Mit ihr gab er auch dem Musizieren mit den Saiteninstrumenten die *Rass*, die man bisher nur bei besten Tanzmusikgruppen erleben konnte. Neben der besonderen Klangwirkung war das wahrscheinlich das Geheimnis des Erfolges dieser neuen Besetzungsform. (Zitiert nach Radauer/Stickler 2011, S. 233)

«Die Bässe setzt Reiser mitunter sehr hart, die Akkorde werden oft und an unvorhergesehenen Stellen gebrochen», so charakterisieren Josef Radauer und Marie-Theres Stickler (2011, S. 233) diesen Spielstil. Walter Deutsch, der sich umfassend mit Reisers Innovationen innerhalb der alpenländischen Volksmusik und ihren Auswirkungen beschäftigte, urteilt sehr zutreffend:

Mit seinen Stücken und der damit verbundenen Interpretation war er [Tobi Reiser] wesentlich am Funktionswandel der Volksmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beteiligt: Aus der ursprünglich nur zweckgebundenen Musik innerhalb der «Umgangskultur» schuf er Möglichkeiten, die Volksmusik als «Darbietungskultur» zu integrieren. (Deutsch 1997, S. 195)

Wer die bis heute ungebrochene Vorbildwirkung dieser Musizierweise und ihre Auswirkungen zum Beispiel auf die Praxis des Alpenländischen Volksmusikwettbewerbs in Innsbruck (Tiroler Volksmusikverein 2004) kennt, wird dieser Einschätzung zustimmen.

Ein kurzes Fazit

Josef Pommer prägte mit seinen Vorstellungen bezüglich «echter» und «unechter» Volkslieder ein noch bis in die Gegenwart wirksames und insbesondere für die Kreise der Volksmusikpflege in Bayern, Österreich und Südtirol gültiges «Volksmusik»-Verständnis. Der Salzburger Tobi Reiser, Miterfinder des Salzburger Hackbretts in den 1930er-Jahren, Erfinder des Salzburger Adventsingens nach dem Zweiten Weltkrieg sowie der Stubenmusig-Besetzung im Jahr 1953, gilt auch als der Initiator einer quasi kammermusikalischen, bühnenorientierten alpenländischen Volksmusik mit einer sehr spezifischen Darbietungsästhetik. Sowohl Pommer als auch Reiser gelten nach wie vor als vorbildhafte Musikerpersönlichkeiten der Volksmusikpraxis in Österreich, ungeachtet ihrer nationalistischen Verirrungen, die allerdings seit einigen Jahren auch in der Öffentlichkeit kritisch beurteilt werden.

Referenzen

- Deutsch, Walter (1997): *Tobi Reiser. 1907–1974. Eine Dokumentation*, Wien: Holzhausen.
- Deutsch, Walter, Eva Maria Hois (Hg.) (2004): *Das Volkslied in Österreich. Volkspoesie und Volksmusik der in Österreich lebenden Völker. Herausgegeben vom k. k. Ministerium für Kultur und Unterricht. Wien 1918* (Corpus Musicae Popularis Austriacae, Sonderband), Wien: Böhlau.
- Dreier, Wolfgang, Thomas Hochradner (Hg.) (2011): *Im Blickpunkt: Tobi Reiser. Dokumentation des Symposions in St. Johann i. Pongau 2007*, Salzburg: Eigenverlag des Salzburger Volksliedwerkes.
- Farwick, Petra (1986): *Deutsche Volksliedlandschaften. Landschaftliches Register der Aufzeichnungen im Deutschen Volksliedarchiv*, Teil 3, Bern etc.: Peter Lang.
- Haid, Gerlinde (1991): INFOLK. Informationssystem für Volksliedarchive in Österreich, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 39/40, S. 81–216.
- Holzappel, Otto (1996): *Lexikon folkloristischer Begriffe und Theorien (Volksliedforschung)* (Studien zur Volksliedforschung 17), Bern etc.: Peter Lang.
- Kohl, Franz Friedrich (1899): Das Tiroler-Volkslied. Ein Wort zum Verständnis und zur Würdigung des echten deutschen Volksliedes in Tirol [1899], in: Tiroler Volksmusikverein, Südtiroler Volksmusikkreis (Hg.): *Echte Tiroler Lieder*, ergänzte und kommentierte Neuausgabe der Tiroler Liedersammlungen von Franz Friedrich Kohl, Bd. 3, Innsbruck, Wien: Tyrolia, S. 470–502.
- Lechleitner, Gerda (2005): Erkundungen des Fremden und Eigenen am Beispiel früherer Tondokumente aus dem Wiener Phonogrammarchiv, in: Gerd Grupe (Hg.): *Musikethnologie und Volksmusikforschung in Österreich: Das «Fremde» und das «Eigene»?* (Musikethnologische Sammelbände 20), Aachen: Shaker, S. 177–192.
- Linder-Beroud, Waltraud (1989): *Von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit? Untersuchungen zur Interdependenz von Individualdichtung und Kollektivlied* (Artes populares. Studia ethnographica et folkloristica 18), Frankfurt am Main etc.: Peter Lang.
- Meier, John (1906): *Kunstlieder im Volksmunde. Materialien und Untersuchungen*, Halle an der Saale: M. Niemeyer.
- Mochar-Kircher, Iris (2004): *Das echte deutsche Volkslied. Josef Pommer (1845–1918) – Politik und nationale Kultur* (Musikkontext. Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik 3), Frankfurt am Main etc.: Peter Lang.
- Nußbaumer, Thomas (1999): Anmerkungen zur vorliegenden Edition und ihren Quellen, in: Tiroler Volksmusikverein, Südtiroler Volksmusikkreis (Hg.): *Echte Tiroler Lieder*, ergänzte und kommentierte Neuausgabe der Tiroler Liedersammlungen von Franz Friedrich Kohl, Bd. 3, Innsbruck, Wien: Tyrolia, S. 663–675.
- Nußbaumer, Thomas (2009): «Volkslied» und «Volksmusik» zwischen Produktion und Rezeption. Zum praktischen Umgang mit den Begriffen anhand von Beispielen aus Tirol, in: Walter Leimgruber, Alfred Messerli, Karoline Oehme (Hg.): *Ewigi Liäbi. Singen bleibt populär. Tagung «Populäre Lieder. Kulturwissenschaftliche Perspektiven», 5.–6. Oktober 2007 in Basel* (culture [kyly:r]. Schweizer Beiträge zur Kulturwissenschaft 2), Münster etc.: Waxmann, S. 71–84.
- Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.) (2004): *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Serie 8: *Österreichische Volksmusik (1902–1939)*, OeAW PHA CD 22/1, Compact Disc.
- Pommer, Josef (1890): *Jodler und Juhezer*, Wien: Rebay und Robitschek.
- Pommer, Josef (1893): *252 Jodler und Juhezer («Jodler und Juhezer»)*. *Neue Folge*, Wien: Rebay und Robitschek.
- Pommer, Josef (1899): Vom Volksliede, in: *Das deutsche Volkslied* 1/5, S. 41–44.
- Pommer, Josef (1901): Lehrsatz, in: *Das deutsche Volkslied* 3/2, S. 28.

- Pommer, Josef (1902): *444 Jodler und Juchezer aus Steiermark und dem steierisch-österreichischen Grenzgebiete*, Wien: Wiener Musik-Verlagshaus.
- Pommer, Josef (1917): Das Wesen des Volksliedes, in: *Das deutsche Volkslied* 19/2–3, S. 17–22.
- Radauer, Josef, Marie-Theres Stickler (2011): Mehr als «nur» Begleitung. Tobi Reiser als Musikant und Ensembleleiter, in: Wolfgang Dreier, Thomas Hochradner (Hg.): *Im Blickpunkt: Tobi Reiser. Dokumentation des Symposions in St. Johann i. Pongau 2007*, Salzburg: Eigenverlag des Salzburger Volksliedwerkes, S. 229–248.
- Rathkolb, Oliver: Tobi Reiser und der Nationalsozialismus, Salzburg: Verlag des Salzburg Museums, 2016
- SN (2016): Tobi-Reiser-Preis wird definitiv nicht mehr verliehen, in: *Salzburger Nachrichten*, 8. 10. 2016, www.salzburg.com/nachrichten/salzburg/chronik/sn/artikel/tobi-reiser-preis-wird-definitiv-nicht-mehr-verliehen-217360, 27. 4. 2022.
- Stockmann, Doris (Hg.) (1992): *Volks- und Populärmusik in Europa* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 12), Laaber: Laaber Verlag.
- Tiroler Volksmusikverein (Hg.) (2004): *30 Jahre Alpenländischer Volksmusikwettbewerb*, Innsbruck: Eigenverlag des Tiroler Volksmusikvereins.

Zusammenfassung

Der Beitrag skizziert das Wirken zweier wichtiger Autoritäten der alpenländischen Volksmusik in Österreich: Josef Pommer (1845–1918) und Tobi Reiser (1907–1974). Der in Wien lebende Gymnasialprofessor und deutschnationale Politiker Josef Pommer gilt als der Doyen der Volksliedforschung und Volksliedpflege in Österreich. Neben seiner Tätigkeit als Feldforscher und Herausgeber von Liedersammlungen gründete er 1890 mit dem Deutschen Volksliedgesang-Verein in Wien den ersten Volksliedchor der Geschichte und 1899 mit der Zeitschrift *Das deutsche Volkslied* das erste Fachorgan für Volksliedforschung. Seine Echtheitskriterien für Volksmusik, die sich auch in seiner Produktionstheorie wiederfinden, beeinflussen die Volksliedpflege in Österreich bis zur Gegenwart. Der Salzburger Tobi Reiser ist der wichtigste Volksmusikpfleger im Westen Österreichs. Er entwickelte zusammen mit Heinrich Bandzauner das Salzburger Hackbrett und etablierte mit der Stubenmusik-Besetzung (Tobi-Reiser-Quintett) aus Hackbrett, Gitarre, Harfe, Zither und Bassgeige im Jahr 1953 einen heute noch höchst populären Besetzungstyp. Auch die Veranstaltungsform Adventsingen geht auf Reiser zurück. Sowohl Pommer als auch Reiser prägten die Volksmusikpraxis in Österreich nachhaltig.

Abstract

This chapter outlines the work of two important authorities on Alpine folk music in Austria: Josef Pommer (1845–1918) and Tobi Reiser (1907–1974). Josef Pommer, a grammar school professor and German nationalist politician living in Vienna, is considered the doyen of folk song research and folk song cultivation in Austria. In addition to his work as a field researcher and publisher of song collections, he founded the first folk song choir in history, the *Deutscher*

Volkslied in Vienna in 1890, and the first specialist organ for folk song research, the journal *Das deutsche Volkslied*, in 1899. His authenticity criteria for folk music, which can also be found in his production theory, influence the cultivation of folk song in Austria up to the present day. Tobi Reiser from Salzburg is the most important folk music custodian in the west of Austria. Together with Heinrich Bandzauner, he developed the Salzburg dulcimer and established the Stubenmusig line-up (Tobi Reiser Quintet) of dulcimer, guitar, harp, zither and bass violin in 1953, a type of line-up that is still highly popular today. The later and current form of Advent Singing can also be traced back to Reiser. Both Pommer and Reiser had a lasting influence on folk music practice in Austria.

Schlagwörter

Josef Pommer, Tobi Reiser, Produktionstheorie, Echtheitsideologie, Deutscher Volkslied-Verein in Wien, Stubenmusig, Tobi-Reiser-Quintett, Salzburger Hackbrett, Salzburger Adventsingen, Bandzauner Heinrich

Thomas Nußbaumer

studierte Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Innsbruck, promovierte 1998 und habilitierte sich an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2010. Seit 1995 ist er Mitarbeiter am Innsbrucker Sitz der Universität Mozarteum Salzburg, wo er den Fachbereich Musikalische Ethnologie leitet. Er forscht und publiziert zu Themen der Volksmusik in Westösterreich und Südtirol, zu Musik und Brauch, Fasnacht, Musik in der nationalsozialistischen Zeit und Musik der Old Order Amish.

Die Autoritätenkette *silsila* und die Meister-Schüler-Beziehung in türksprachigen Musikkulturen

Dorit Klebe

Als meinen Beitrag zum Tagungsthema möchte ich zunächst das Prinzip der Autoritätenkette besonders in der islamisch-sufischen Mystik aus der Perspektive der Outsiderposition vorstellen und dann einige Aspekte und Erfahrungen aus der Position des Insiders hinsichtlich ihrer Bedeutung auf die Meister-Schüler-Beziehung aufzeigen, da ich für einige Zeit Schülerin des *ney*-Meisters Akagündüz Kutbay war, der als Teil einer Autoritätenkette galt (Abb. 1). Nach Annemarie Schimmel (1995, S. 330–332) bezeichnet die Autoritätenkette den geistigen (gelegentlich auch den hereditären) Stammbaum *silsila* (arabisch: Kette) eines Meisters, der bis hin zu früheren Generationen der Mystiker, zum Ordensgründer zurückverfolgt werden kann, in einigen Fällen sogar bis zum Propheten Mohammed oder einer Person aus seiner Familie.¹

Zusätzlich werde ich einige andere Bedeutungen der *silsila* erläutern, wie etwa die sogenannte Umgürtung, eine Initiationszeremonie des osmanischen Sultans. Um diese verschiedenen Ausprägungen der Autoritätenketten genauer zu untersuchen, sind besonders diejenigen Ordens- und Glaubensgemeinschaften interessant, die Musik und Tanz in ihre Anbetungszeremonien mit einbeziehen – diese können sowohl öffentlich als auch geheim durchgeführt werden – und bereit sind, darüber zu sprechen.

Für die sunnitische Ordensgemeinschaft der Mevlevî – Mevlevîye oder Mevlevîyye genannt, wobei letztere Schreibweise auf das arabische Wort *al-Maulawîyya* zurückgeht – sowie für den schiitischen Bektaşî-Orden und die schiitische Glaubensgemeinschaft der Alevî – Alevîlik bezeichnet das Alevitentum –, die sich besonders in der osmanischen und heutigen Türkei verbreitet haben, existieren Autoritätenketten für die im jeweiligen religiösen Akt verwendeten Praktiken der Musikinstrumente. Die Schilfrohrflöte *ney* (offene Längsflöte) für die Zeremonie der Mevlevî und die Langhalslaute *bağlama* für die Zeremonien der Bektaşî und Alevî sind zwei Instrumente, die in den entsprechenden religiösen Ausrichtungen als «heilig» gelten; «heilig» soll hier im Sinne von kultisch, zu einem religiösen Kult gehörend, verstanden werden.

Das Wort *nāy* oder *ney* ist aus der arabischen Sprache in die türkische übernommen; beide Begriffe werden auch im Persischen verwendet. Sie sind zudem in der Türkei bekannt, wobei der Begriff *ney* allgemeinsprachlich bevorzugt verwendet wird. Neben *nāy* in osmanisch-türkischer Schreibweise für eine Ver-

¹ Weitere Informationen in EI² IX, 1997, S. 611.

wendung im historischen Kontext ist im Türkei-türkischen für die Schilfrohrflöte das Wort *ney* hauptsächlich in Gebrauch (Devellioğlu 1978, S. 995; zu *ney* auch Reinhard/Reinhard 1984, Bd. 1, S. 79–82, 176–179). In der Türkei ist, wie vormals im Osmanischen Reich, die *ney* besonders in der Zeremonie der Mevlevî in Gebrauch.

Es soll noch erwähnt werden, dass die türkische *ney* sich von der ägyptischen wie der persischen Schilfrohrflöte durch die Anzahl der Blaslöcher und der Anblastechnik unterscheidet, indem sie einen Mundstückaufsatz aus beispielsweise Büffelhorn verwendet, nach Auskunft von Akagündüz Kutbay (16. 12. 1971), während das persische und das ägyptische Instrument über den Rand des Blasrohrs angeblasen wird, nach Auskunft von Mohamad Tahmasebi (16. 3. 1983), persischer *dombak*- und *nāy*-Spieler, und von Mohamad Askari (2. 7. 2008), ägyptischer *nāy*-Spieler. Das im Kultus der Gemeinschaft der Aleviten gespielte Musikinstrument *bağlama* wird weiter unten erläutert.

Der Schwerpunkt meiner Untersuchungen liegt auf der *kutb-u nayi*, der Autoritätenkette der *ney*-Meister im Osmanischen Reich und der Republik Türkei im Zeitraum ab dem Ende des 19. Jahrhunderts. *Kutb-u nayi* ist ein feststehender Begriff mit der Bedeutung «Meister der *ney*-Spieler», der aus der osmanisch-türkischen Schreibweise (Umschrift der in arabischen Buchstaben geschriebener Begriff *kutb-ı nāyī* nach DMO) in die in lateinischen Buchstaben geschriebene türkei-türkische Sprache übernommen wurde. Die substantivische Verbindung setzt sich zusammen aus dem Genitiv *kutbu* des Wortes *kutup* (von arabisch *quṭb*, Pol, Achse) und dem Wort *nayi/nāyī*, *nāy*-Spieler (von persisch *nāy*, Schilfrohr), mit der Bedeutung *nāy*, Schilfrohrflöte (Devellioğlu 1978, S. 970). Annemarie Schimmel spricht über den Begriff *quṭb* im Zusammenhang mit mystischen Dimensionen, zudem von seiner Verwendung für die höchste geistige Autorität (Schimmel 1995, S. 285).

Sowohl die Orden selbst wie auch der Ablauf der verschiedenen Tradierungen waren wegen innerer Reformen und äusserer Beeinflussungen ab dem 19. Jahrhundert starken Veränderungsprozessen ausgesetzt, die auch die gesamte türkische Musikkultur betrafen. Dazu zählen nationalstaatliche Bestrebungen in Europa und ihre Auswirkungen auf politische Reformen im Osmanischen Reich des 19. Jahrhunderts. In der Folge wurden Modernisierungen in der Türkischen Republik – etwa die Ausrufung der Republik Türkei am 9. Oktober 1923 – vorgenommen, die von Verboten oder Einschränkungen religiöser Orden begleitet waren, was diesen ein Überleben nur im Untergrund erlaubte und ihren Umgang mit dem musikalischen Erbe prägte. Ab der Mitte der 1970er-Jahre wurden starke Veränderungsprozesse durch die Akademisierung der Musikausbildungen bewirkt; als Gegenreaktion gab es ab den 1990er-Jahren Revitalisierungsversuche, die im Idealfall an noch lebende Meister/Autoritäten anknüpfen.

Die Autoritätenkette wurde von mir auch in der Diaspora untersucht, speziell bei in Deutschland/Berlin lebenden Communitys von Immigranten aus der Türkei. Den Begriff Community, der sich auf der Basis der *urban anthropo-*

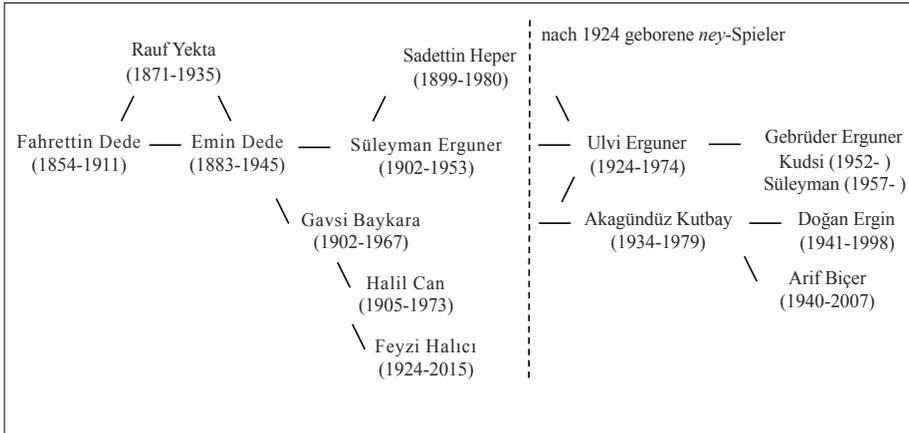


Abb. 1: Die *kutb-u nayi* – die Autoritätenkette der *ney*-Meister ab Mitte des 19. Jahrhunderts.

logy in der Chicagoer Schule für stadtethnologische Forschungen zum Beispiel von Immigrantengemeinschaften entwickelt hat und in Gebrauch ist, wende ich im Sinne einer *urban ethnomusicology* (Nettl 2005, S. 185–187) auf die von mir untersuchten Musikkulturen von Immigranten aus der Türkei in Berlin an. Der Begriff *Community* ist hier als spezieller Fachbegriff gemeint. Schliesslich werden Erfahrungen, besonders unter dem Aspekt der bereits erwähnten Insider-Outsider-Problematik, über den Zugang zu Autoritäten erwähnt, auch auf der Basis von Einblicken in die Zeremonien der Mevlevî sowie der Aleviten.

Überlieferung und Bedeutungen der Autoritätenkette – *silsila*

Die Autoritätenkette der dem Ordensgründer nachfolgenden Meister oder Ordensvorsteher ist häufig in einem schriftlichen Dokument in Form einer Rolle überliefert. In der bereits erwähnten Publikation von Schimmel (1995, S. 342) befindet sich eine Abbildung der *silsila*, die anschaulich die Verzweigungen der einzelnen Abstammungen des Junaidi-Ordens darstellen. Die *silsila* gewährleistet die Tradierung, von Schimmel (1995, S. 330) «geistiger Stammbaum» genannt, einer Lehre, die im Wesentlichen als immaterielles Erbe anzusehen ist. Die kontinuierliche Weitergabe des Erbes, des Wissens an die Novizen oder Schüler wurde und wird durch den Ordensvorsteher oder Meister gesichert. Die damit verbundenen materiellen, spirituellen und sozialen Ordnungsstrukturen verleihen dem Lehrenden zusätzlich Autorität und Legitimation für die Wissensvermittlung. Neben den hermetisch geschlossenen Orden mit geheimen Strukturen gibt es auch solche, die sich durch jüngere Entwicklungen im Zuge der Globalisierung, wie etwa Kulturtourismus, der Aussenwelt öffnen.

Semantisch kann *silsila* ausser für «Kette» auch für «Band» oder «Gürtel» stehen: Der Schüler wird aufgrund einer Initiationszeremonie mit seinem Meister verbunden. Darüber hinaus findet eine «Verkettung» mit der Geschichte des Ordens, seiner religiösen, mystischen Gemeinschaft statt. Eine besondere Zeremonie der «Umgürtung» wurde dem osmanischen Sultan bei der Einführung in sein Amt als äusseres Zeichen seiner Machtübernahme zuteil. Sie geht zurück auf die erste Umgürtung von Osman I. in Konya, vorgenommen von seinem Schwiegervater, dem *şeyh* (Scheich) Edebali (1206–1326), spiritueller Führer der Mevlevî-Bruderschaft von Konya (Kissling et al. 1997, S. 2).

Spezifische Autoritätenketten existieren zudem für Meister, die die Ausbildung an bestimmten, für die Zeremonie wichtigen Musikinstrumenten übernehmen, wie die Autoritätenkette der *ney*-Meister und die der *bağlama*-Meister, die weiter unten vorgestellt werden.

Vorformen und Weitergabe von musikalischem Kulturerbe bei Türkvölkern in Meister-Schüler-Beziehungen

In den türksprachigen Gebieten bedeutet die Tradierung des musikalischen Erbes bezüglich der Meister-Schüler-Beziehung für beide tiefe Eingriffe in ihren Lebensrhythmus, wobei der Meister die Verantwortung für die Entwicklung des Schülers übernimmt und von diesem die volle Unterwerfung und absoluten Gehorsam erwartet. Für den Bereich der Türkvölker aus vorislamischer Zeit gibt es einige Hinweise auf die Existenz einzelner Autoritäten, aber keine Autoritätenketten (Radlov et al. in Sytchenko in Sultanova 2009, S. 99, 101). Eine Art von Wurzelautoritäten (Stammautoritäten), zum Beispiel die von Schimmel (1995, S. 521) erwähnten höchsten geistigen und mystischen Autoritäten, sind für die vorislamische Zeit denkbar. Reste von schamanischen Ritualen haben sich bis in die Jetztzeit erhalten. Anlässlich des Festes der «Grossen Steppe» (Kysylorda, Kazachstan, 29. 9. 2006) konnte ich den Schamanen Mongush Dyrtyk Bak aus Tuva kennenlernen; er führte eine Trance-Séance durch.

Auf der Tagung der ICTM-Studiengruppe «Music of the Turkic-speaking World»² wurde für die Bedeutung der Verbreitung der Meister-Schüler-Beziehung erstmals eine Summe von Bezeichnungen präsentiert, von denen ich hier einige beispielhaft nennen möchte: *sheikh-talib* und *mürşid-mürîd* (beide aus dem Arabischen für Meisterschüler beziehungsweise Meisternovize) in verschiedenen Sufi-Orden Klein- bis Zentralasiens; *mürşid-mürîd* bei den Bektaşî in der Türkei (Sipos); *ustoz-shogird* in Uzbekistan (Sultanova); *ustad-shagird* in Aserbaidshan (Khalig-zade); *usta-çırak* in der Türkei und der türkischen Diaspora in Deutschland (Klebe).

2 «Performance and the Master-Apprentice system of oral transmission», 3./4. 2. 2006, London. Publikation der Tagungsbeiträge in Sultanova (2009). Darin insbesondere die Artikel von Fattakh Khalig-zade, hier S. 30; Dorit Klebe, hier S. 87–89; Janos Sipos, hier S. 68 f.; Galina Sytchenko, hier S. 99, 101; Razia Sultanova, hier S. 36 f.; Giovanni de Zorzi, hier S. 60–62.

Entstehung und Aufrechterhaltung der Ordens- und Glaubensgemeinschaften der Mevlevîye und Bektaşîye sowie im Alevitentum

Ab dem 9./10. Jahrhundert traten Türkstämme, teils unter Zwang, in grosser Zahl zum Islam über (Cahen 1968, S. 224, 234–243; Kalter 2003, S. 29–31, 32–48, hier S. 32 f.). Es hatten sich zuvor zwei Hauptglaubensrichtungen des Islam – Sunnî und Schia – herausgebildet, mit verschiedenen Strömungen einer sufischen Mystik. Sufische Orden zelebrieren Anbetungszeremonien (*dhikr*) in zwei Arten: entweder schweigend oder laut (Schimmel 1995, S. 238, 243). Eine «stumme Gottesanbetung» wird auch Anbetung mit dem Herzen genannt, eine «laute Anbetung» auch Anbetung mit der Zunge. Eine besondere Sufi-Praxis mit Vokal- und Instrumentalmusik, Tanz und Trance-Séancen ist der *semâ* der Drehenden Derwische im Mevlevî-Orden, der das «Musikhören» (türkisch *semâ* von arabisch *samâ*, hören), den Drehtanz sowie Erlebnisse bis hin zu einer Art Ekstase in seine Anbetungszeremonie integriert (ebd., S. 253–265).

In Klein-, West- und Mittelasien entstanden ab dem 12. Jahrhundert eine Reihe von Strömungen bis zu Orden in verschiedenen sufisch-mystischen Ausrichtungen, in Verzweigungen bis nach Indien. Zu nennen sind hier Yusuf Hamadhani († 1140) (Schimmel 1995, S. 463, 514) aus einer Gruppe zentralasiatischer Sufis, dessen Schüler Ahmet Yesevi (1103–1166) (ebd., S. 463 f., 515) war. Sein Mausoleum steht im heutigen Kazachstan. Ab dem 13. Jahrhundert haben sich in der osmanischen Türkei besonders die Mevlevî und Bektaşî verbreitet. Ihre Ursprünge reichen bis nach West- und Mittelasien.

Der sunnitische Mevlevî-Orden begründet sich auf dem persischsprachigen Mystiker und Dichter Mevlâna («unser Herr/Meister») Celâleddîn, genannt Rumî (30. 9. 1207 bis 17. 12. 1273) (EI² II, 1991, S. 393–397, hier S. 393). Er war mit seiner Familie aus Balkh (Chorasan, heute Afghanistan) nach Konya, Anatolien, übersiedelt. In etwa die gleiche Zeit fiel auch die Gründung des schiitischen Bektaşî-Ordens, der auf den halb legendären türkischsprachigen Hacı Bektaş Veli (um 1247 bis um 1338) (Schimmel 1995, S. 478) aus Nishapur (Chorasan, heute Nordostiran) zurückgeht. Seine *silsila* soll über verschiedene Kanäle bis zu Ahmet Yesevi reichen. Er kam 1281 nach Anatolien, und gründete im heutigen Ort Hacı Bektaş (zwischen Kırşehir und Kayseri) ein Kloster. Dieser Orden hatte grossen Anteil an der Aufrechterhaltung der Traditionen der Glaubensgemeinschaft der Alevî, die ihre Abstammung zum Teil von Hacı Bektaş ableiten (Reinhard/Pinto 1989, S. 68).

Beide Orden übernahmen wichtige Aufgaben am osmanischen Hof: Den Mitgliedern des Mevlevîye oblag unter anderem die Ausbildung in den traditionellen Instrumenten der osmanisch-türkischen Kunstmusik; der Bektaşî-Orden übernahm die seelsorgerische Betreuung der Heerestruppen bis zu ihrer Auflösung 1826. Daneben gab es, meist aus der Gemeinschaft der Alevî und Bektaşî, im ausserhökischen Bereich die traditionellen Dichtersänger beziehungsweise Epensänger zur Laute.

In beiden Orden/Gemeinschaften nehmen in den Zeremonien Musik und Tanz eine Zentralstellung ein. Während bei den Mevlevî in der Regel ausschliesslich Männer aktiv an der Zeremonie teilnahmen – Ausnahmen und Neuentwicklungen sind ab den 1990er-Jahren zu beobachten –, kennen die Alevî und Bektaşî keine Geschlechtersegregation (Schimmel 1995, S. 616). Eine Beschreibung der *semâ*-Zeremonie der Mevlevî findet sich in Ritter (1962, S. 249–253), der *cem*-Zeremonie der Aleviten in Vorhoff et al. (1998, S. 10–36).

In der Türkischen Republik unter Mustafa Kemal, genannt Atatürk, waren beide Bruderschaften verboten, wobei die Klöster der Bektaşîye bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgelöst oder zerstört worden waren, im Zusammenhang mit der Zerschlagung der Janitscharenarmee. Die Verbote waren in vielerlei Hinsicht einschneidend. Für beide Orden ist die Quellenlage für die Zeit vor den Verboten sehr lückenhaft. Zudem unterlagen und unterliegen viele der Riten der Geheimhaltung. Hier soll die eintausendundeintägige Lehrzeit der Novizen der Mevlevîye genannt werden. Zu den Regeln für die Novizen zählt beispielsweise, dass sie, wenn sie einmal eine zu erfüllende Aufgabe vergessen haben, ihre eintausendundeintägige Lehrzeit von vorne beginnen müssen.³ Auswirkungen der Verbote auf die Autoritätenkette und Überlieferung beziehungsweise Erhaltung der *ney*-Tradition im Besonderen werden weiter unten dargestellt.

Autoritäten im Mevlevî-Orden in verschiedenen Funktionen (Schwerpunkt 1971)

Tradiert wird Spezielles, Verschiedenes, entsprechend haben die Autoritäten verschiedene Funktionen inne. Neben der Vererbung gibt es spirituelle, soziale, fachliche, institutionelle und administrative Aufgaben. Sie sind grösstenteils lebenslang auferlegt, temporär können verschiedene Funktionen nebeneinander bestehen.

Das Oberhaupt aller Mevlevî und eine wichtige Autorität mit hauptsächlich administrativen Aufgaben ist seit den Anfängen im 13. Jahrhundert jeweils ein Nachfahre aus der Familie des Mevlâna Celâleddîn Rumî, in patrimonialer Linie und mit dem Beinamen «Çelebi» bezeichnet. Ordensgründer war dessen Sohn Sultan Veled Çelebi. Die Zeremonie in ihrer heutigen Form geht auf Pir Adil Çelebi († 1460) zurück (Ritter 1962, S. 270). Wichtige Autoritäten sind weiter die *şeyh*-ler, Scheichs, die vom jeweiligen Çelebi in ihrer entsprechenden Funktion bestätigt werden.⁴ Zu ihren Aufgabenbereichen kann gehören, dass sie das Amt des Leiters der *Mesnevi*-Lehre bekleiden. *Mesnevi* ist ein literarischer Gattungsbegriff; die türkische Schreibweise transliteriert die bei den Persern gebräuchliche Schreibweise *masnawî*; im vorliegenden Artikel meint *Mesnevi* ein Werk von Celâleddîn Rumî. Nachdichtungen von einzelnen Abschnitten in deutscher

³ Persönliche Auskunft von Annemarie Schimmel, Gespräch am 14. 10. 1988.

⁴ In Ordensgemeinschaften ausserhalb der Türkei kann dies unterschiedlich gehandhabt werden.

Sprache liegen von Hammer-Purgstall (1818) und Friedrich Rückert (1819) vor; das gesamte poetische Werk wurde von Georg Rosen übersetzt (1913 [1848]).

Der *semazenbaşı* hat als Oberster Leiter das Zeremoniell der Drehtänze der Derwische zur Musik zu verantworten. Er wählt beispielsweise für jedes Jahr aus, in welchem *makâm* des umfassenden modalen Regelwerks von etwa 600 *makâm*-lar (Öztuna 1974, S. 11), mit je unterschiedlichen Tonskalen, die Werke stehen, mit denen das *muṭrib* genannte musikalische Begleitensemble die Zeremonie begleitet. Das *muṭrib* setzt sich zusammen aus der Sängergemeinschaft für die die Zeremonie begleitenden Gesänge – *ayinhan* – und dem Instrumentalensemble. Das *ayinhan* leitet der *kudümsenbaşı*, der als Oberster Leiter und Oberster *kudüm*-Spieler fungiert. *Kudüm* sind zwei kupferne Kesselpauken mit einem Durchmesser von jeweils ungefähr 30 Zentimetern. Der *kudüm*-Spieler führt jeweils, mit einem Schlägel auf einer der beiden oder gleichzeitig auf beiden *kudüm* spielend, das rhythmische Muster (*usûl*) für den jeweiligen Abschnitt der Zeremonie aus. Das Instrumentalensemble führt der *neyzenbaşı*, der Oberste *ney*-Spieler, an.

Im Zusammenhang mit zwei Exkursionen der Freien Universität Berlin 1971 und 1973 wurden in Konya Tonbandaufnahmen der Zeremonie der Mevlvî gemacht. Vor Ort konnte ich Aufgabenbereiche von Autoritäten der Mevlvî oder dem Orden nahestehenden Personen beobachten. Diese Autoritätspersonen hatten zum einen Teil oben genannte Funktionen der *şeyh*-ler wie auch vielfältige andere Aufgabenbereiche akademischer, musealer, medialer oder auch wirtschaftlicher Art. Die entscheidende Erlaubnis für die Tonaufzeichnungen waren vom Direktor des Mevlâna-Museums Mehmet Önder gegeben worden. Eine weitere Autorität war der Leiter der Zeremonie, *şeyh* Feyzi Halıcı, der zugleich Vorsitzender des Tourismusvereins Konya war. Zu seinen Kenntnissen und Fähigkeiten zählte, dass er *ney*-Spieler war und Teile des *Mesnevi* in die türkische Sprache übertragen hatte. Der Oberste *ney*-Spieler, *neyzenbaşı* war Halil Can; er verfügte über Manuskripte von Notationen des zeremonialen Musikrepertoires insgesamt und war zudem für die jährliche Auswahl des *makâm* für die musikalischen Werke des Zeremonialrepertoires zuständig.

Nach Hellmut Ritter (1962, S. 249–253) hatte für die *semâ*-Zeremonie 1960 eine Reihe von Musikern und Tänzern zur Verfügung gestanden, die noch vor dem Verbot von 1925 als Ordensbrüder an Zeremonien teilgenommen hatten. 1971 waren nur noch vereinzelte Musiker und Tänzer aus jener Zeit am Leben. Das die Zeremonie begleitende Musikensemble sowie die Tänzer waren zum grossen Teil aus Istanbul angereist, viele von ihnen arbeiteten am Istanbul oder Ankaraner Rundfunk oder waren Studenten, wie wir aus Gesprächen erfuhren. Sie waren in den wenigsten Fällen Ordensbrüder, einige standen dem Orden nahe, hatten teilweise noch bei Ordensmitgliedern ihr Instrument erlernt.

Anlässlich einer Führung durch das Mevlâna-Museum am 15. Dezember 1971 unter der Leitung des Direktors wurden wir einigen Autoritäten vorgestellt, darunter Feyzi Halıcı und Halil Can. Über sie hatten wir im Vorfeld des Besuchs

erfahren, dass sie Gespräche mit Personen ablehnten, die der osmanischen Sprache nicht mächtig waren; zudem lehnten sie es ab, sich mit Personen des weiblichen Geschlechts zu unterhalten. Trotz dieser schlechten Ausgangssituation versuchte ich in ein Gespräch zu kommen. Vor einem Blatt einer ausgestellten Handschrift aus dem *Mesnevi* ergriff ich die Gelegenheit, vom *şeyh* Feyzi Halıcı eine Auskunft zu erhalten, indem ich mich der französischen Sprache bediente – Französisch war damals, als Relikt aus osmanischer Zeit, noch die Sprache der Gebildeten –, und erhielt die gewünschten Erläuterungen.

Eine Begegnung mit einer zweiten Autorität ergab sich am 16. Dezember 1971. Nach Beendigung von Tonaufnahmen ausserhalb der Zeremonie kam ich mit dem *ney*-Spieler Akagündüz Kutbay in ein Gespräch über das Instrument *ney*, in dessen Verlauf der Meister mir eine *ney* mittleren Formats – *kızneyi*⁵ – überreichte, in Anwesenheit des *ney*-Spielers Arif Biçer und des *tanbûr*-Spielers Necdet Yaşar. Als erste Handlung blies der Meister ein «Hu» in sein Instrument und bedeutete mir, dies auf der *kızneyi* nachzuahmen. Dies war der Beginn eines Meister-Schüler-Verhältnisses, das mit dem Tode von Akagündüz Kutbay im Jahr 1979 endete. Sein Schüler Arif Biçer führte die Tradition ab 15. April 1979 weiter.

Beide Erfahrungen mit Autoritäten, die ganz unterschiedlich verlaufen waren, hatten für meine zukünftigen Erforschungen türkischer Musizierpraxis eine grosse Bedeutung, war ich doch besonders auf Informationen von Gewährsleuten angewiesen. Glücklicherweise stellten sich mögliche Hürden bereits in Konya als überwindbar heraus. Aus der Sicht eines Insider-Outsider-Verhältnisses war mir andererseits bewusst geworden, dass mir als Aussenstehenden ein anderer Zugang zu den Autoritätspersonen möglich war als beispielsweise den Novizen des Ordens, von denen absoluter Gehorsam und Unterwerfung, wie bereits erwähnt, gefordert war.

Das Meister-Schüler-System in der Mevlevî-Bruderschaft und die Bedeutung der *ney* für die Initiation

Das Meister-Schüler-System betrifft im Orden der Mevlevî zwei Gebiete, das spirituelle und das musikpraktische. Sie existieren nebeneinander, können aber auch miteinander verschmelzen. Eine Trennung ist daher nicht immer möglich. Diese komplexe Dimensionalität lässt sich an der Ausbildung am Instrument *ney* verdeutlichen, über die die Initiation eines Novizen stattfindet. Den Versen des *Mesnevi* können Darstellungen zu Entstehung und Herstellung des Instruments sowie damit zusammenhängender Symbolik entnommen werden. Kurz gesagt repräsentiert die *ney* einen Menschen, einen Derwisch; ihr Klang symbolisiert die Sehnsucht der von der Alleinheit getrennten Seele des spirituell suchenden

⁵ Die Familie der *ney*-Instrumente umfasst sieben verschiedene Grössen; die *kızneyi* nimmt die vierte Stelle ein.

Menschen nach ihrer ursprünglichen Heimat. Das oberste Ziel ist es, gereinigt zu werden von allem, was nicht dem Göttlichen entspricht, leer zu werden wie das Blasrohr der *ney*. Dazu wird das Schilfrohr so gefertigt, dass die Nodien – normalerweise neun Wachstumsknoten – mit einem glühenden Eisenstab ausgebrannt werden; auf die gleiche Weise eingebrannt werden die sieben Grifflöcher (sechs vorderständige und ein rückständiges).

Giovanni de Zorzi beschreibt die Rolle und Ausbildung der *ney* innerhalb der Mevlevî-Bruderschaft im Osmanischen Reich auf der Grundlage eines Interviews aus dem Jahr 2006 mit dem *ney*-Meister Kudsi Erguner. Demnach wird, so de Zorzi (in Sultanova 2009, S. 60), zu Beginn der Initiation der Novize von zwei Begleitern zu einem *ney*-Meister geführt, der ihn mit entsprechenden Begrüßungsformeln einweist – Meister: «as-salām alaykum» (Friede sei mit dir), Schüler: «wa alaykum as-salām» (und Friede sei mit dir). Der Meister unterrichtet den Schüler darüber, dass jeder Atemzug, den er mit einem «Hu» in die *ney* bläst, einer der Namen Gottes ist. Daraufhin überreicht der Meister dem Schüler eine *ney*. Als erste Handlung bläst der Meister in das Rohr, der Novize versucht, ihn nachzuahmen. Diese Beschreibung deckt sich mit eigenen Erfahrungen aus dem Jahr 1971. Die Einzelfallschilderung zeigt, dass trotz des Verbotes des Mevlevî-Ordens in den ersten Jahrzehnten der Türkischen Republik die *ney*-Tradition, wenn auch möglicherweise auf wenige Meister reduziert, in ihrem ritualisierten Rahmen weitergeführt wurde. *Ney*-Meister gaben ihr Wissen, das sie von mehreren bedeutenden Lehrern, die noch zur Zeit des Osmanischen Reiches praktiziert hatten, erhalten hatten, an nachfolgende Generationen weiter.

Autoritätenkette zur Erhaltung der *ney*-Tradition – *kutb-u nayi*

Einige direkte Verbindungen innerhalb des Mevlevî-Ordens zwischen dem Scheich, den Musikern und Tänzern hatten die Epoche des Verbotes überdauert und zeigten sich nach dem Wiederaufleben des Ordens. Dies betrifft vor allem Instrumentallehrer mit ihrer zentralen *ney*-Tradition aus dem vorherigen Umfeld des Ordens.

Die Autoritätenkette der *kutb-u nayi* (Meister der *ney*-Spieler) soll sich bis in das 17. Jahrhundert auf den *ney*-Meister Nayi Osman Dede (1652–1730) zurückverfolgen lassen (Öztuna 1974, S. 124–126). Die Kette in Abbildung 1 ist eine Auswahl. Die genannten *ney*-Meister, die in diesem Fall besonders ab 1925 auch eine Tradentenkette darstellen, waren oder sind Ordens- oder Laienbrüder.

Mein Lehrer Akagündüz Kutbay beispielsweise war Schüler von Gavsı Baykara, der nicht nur *ney*-Spieler, sondern vor dem Verbot auch *şeyh* und Sohn des letzten Scheichs des Yenikapı Mevlevihânesi in Istanbul war. Nach dem Wiederaufleben des Ordens fungierte Gavsı Baykara als *şeyh* bei den Veranstaltungen in Konya, etwa 1960 (Ritter 1962, S. 250). Nach der Überreichung der *ney* begann für mich ein spezielles Trainingssystem, in dem, neben spirituellen Unterweisungen, eine aurale, vollständig vom Gehör abhängige Sphäre betreten

wurde. Neben den Unterweisungen in der *makâm*-Praxis, basierend auf oral-auraler Tradition, stand mir für meine Übungen ohne den Meister entsprechendes Material aus dem Notenarchiv des Istanbuler Rundfunks zur Verfügung. In den Unterrichtsstunden, die während meines Forschungsaufenthaltes 1972 im Haus des türkischen Rundfunks in Istanbul stattfanden, war der *ney*-Meister Ulvi Erguner zeitweise anwesend; er konnte wegen einer Erkrankung nicht mehr *ney* spielen und fungierte hauptsächlich als Berater (13. 6. 1972).

Ab der Mitte der 1970er-Jahre – nachdem an staatlichen türkischen Musikkonservatorien in zertifizierten Studiengängen Ausbildungen an traditionellen Kunstmusikinstrumenten möglich wurden – löste sich der *ney*-Unterricht langsam aus den engen, spirituellen Lehrer-Schüler-Bindungen. Diese neue Ausbildungsform bedeutet eine Akademisierung nach entsprechenden Curricula, das heisst mit Konzentration auf eine rein musikpraktische Ausbildung. Für den Verlust der spirituellen Sphäre im Zuge der Akademisierung kann die Beobachtung von de Zorzi, die er in einem Gespräch mir gegenüber am 23. 11. 2007 in Wien geäussert hat, angeführt werden, dass an einigen staatlichen Ausbildungsstätten für eine Übung zur Erzeugung des tiefsten Tones auf der *ney* bei geschlossenen Fingerlöchern entweder eine *ney* ohne Blaslöcher benutzt oder die Löcher der *ney* zugeklebt wurden. Vermutlich entfällt auch ein wichtiges Ritem⁶ bei der Initiation mit der *ney*, das Einhauchen des «Hu». Es ist davon auszugehen, dass weitere Verluste der spirituellen Sphäre, die Uneingeweihten nicht bekannt sein können, verloren gegangen sind.

Ab den 1990er-Jahren besinnt man sich, in einer Art Revival, wieder mehr auf die Bedeutung der Person des *ney*-Meisters für die Weitergabe des *ney*-Spiels. Nach Auskunft der Söhne des *ney*-Meisters Ulvi Erguner gab es keine traditionellen schriftlichen Quellen zum Trainingssystem des *ney*-Unterrichts. Süleyman Erguner veröffentlichte 1986 eine Anleitung zum Selbststudium, eine Wiederauflage erschien 2000.

Autoritätenketten und Meister-Schüler-Systeme in Deutschland

Der Mevlevî-Orden hat in Deutschland keine grosse Verbreitung. Möglicherweise gibt es Meister-Schüler-Beziehungen in den wenigen existierenden Ordenszentren. Eine Ausbildung an der *ney* im akademischen Sinne ist dennoch möglich und wird beispielsweise an der Orientalischen Musikakademie Mannheim angeboten; des Weiteren an privaten deutsch-türkischen Konservatorien oder Akademien, deren Zertifikat allerdings in Deutschland nicht anerkannt ist. Diese staatlichen wie auch privaten Ausbildungsstätten bieten Instrumentalunterricht für Instrumente der türkischen Volksmusik wie auch der sogenannten klassischen, ehemals osmanisch-türkischen Musik an.

6 Eine spezielle rituelle Handlung als Teil eines (Initiations-)Ritus.

Meister-Schüler-Beziehungen in Bezug auf eine Ausbildung an der *bağlama* existieren sowohl ausserhalb als auch innerhalb der alevitischen Gemeinschaft. Die *bağlama* ist ein Instrument mittelgrossen Typus der *saz*-Familie. Instrumente der *saz*-Familie sind in der Türkei die gebräuchlichsten Saiteninstrumente und auch unter den deutschtürkischen Mitbürgern in der Diaspora sehr beliebt. Für die in Deutschland lebenden Aleviten aus der Türkei (etwa 30 Prozent der Immigranten aus der Türkei) hat sich die Situation dahingehend entwickelt, dass sie ihren Glauben inzwischen relativ frei ausüben können. Bereits ab Mitte der 1980er-Jahre wurden *cem*-Zeremonien beispielsweise in Berlin im grösseren Rahmen organisiert.

Ab den 1990er-Jahren entwickelten sich alevitische Organisationen zu einem einzigartigen musikalischen Netzwerk. Alevitische Gemeinden sind in Kulturinstituten organisiert, auch haben sie zum Teil Kirchenräume übernommen und zu *cemevi* (Bethäusern) umgestaltet, um die *cem* durchzuführen, beispielsweise in ehemaligen Kirchenräumen der Methodisten in Berlin-Kreuzberg, ab Ende 1990 das Anadolu Alevileri Kültür Merkezi (Kulturelles Zentrum der Anatolischen Aleviten). Unter den Aleviten wird grosser Wert auf die Nachwuchsförderung für das Erlernen des *bağlama*-Spiels gelegt.

Meister-Schüler-Beziehungen zum Beispiel in Berlin – für andere Regionen in Deutschland kann Vergleichbares festgestellt werden – können folgendermassen charakterisiert werden: In den ersten Jahrzehnten nach der Immigration gab es sehr wenige professionelle und mehr semiprofessionelle *bağlama*-Spieler. So begannen einige der gegenwärtigen Lehrer in ihrer Jugend in Deutschland mit dem Erlernen des Instruments. Sie waren anfänglich nicht von einem oder auch mehreren Meistern autorisiert, da im Deutschland der 1960er- und 70er-Jahre keine professionellen Meister lebten (Klebe 2009, S. 313). Adil Arslan, ab 1979 in Berlin, war der erste *bağlama*-Spieler, der in der Türkei Schüler des *bağlama*-Meisters Ali Ekber Çiçek war (Interview, 27. 1. 2006).

Akademisierungs- und Veränderungsprozesse in der Türkei und in Deutschland können anhand der Aufzeichnungen am «Ersten Bağlama Symposium in Deutschland», das 2013 in Berlin an der Universität der Künste stattfand, nachvollzogen werden. Wenn das traditionelle Meister-Schüler-System auf das akademische Unterrichtssystem trifft, ist es sinnvoll, eine Kompatibilität beider Systeme einzurichten. Das Meinungsbild unter den anwesenden Verantwortlichen umfasste teils eine ausschliessliche Verwendung der traditionellen Weitergabe, teils eine Favorisierung des akademischen Systems sowie auch eine Vermischung beider Systeme, mit der Entwicklung einer neuen Variante einer speziellen Notenschrift für den *bağlama*-Unterricht in der Türkei.

Mit der Zunahme von Unterrichtsangeboten und der Mobilität der Meister und Schüler geht einher, dass ein Meister nicht mehr als alleinige Autorität die Tradition weitergibt, aber eine wichtige Bezugsperson bleibt. Der *bağlama*-Lehrer Halit Çelik (geboren 1966 in der Türkei und ab 1970 in Berlin), der im Alter von 18 Jahren in Berlin begann, bei einem Meister das *bağlama*-Spiel zu er-

Türkei Ali Ekber Çiçek → Adil Arslan	Berlin ab 1979 in Berlin ab 1984 Unterricht an → Halit Çelik
Halit Çelik nimmt in der Türkei Unterricht unter anderem bei:	
1987 Yavuz Top	
1994 Çetin Akdeniz	
1996 Nurullah Akçayır	
1998 Erensoy Akkaya	
2004 Ümit Yıkılmaz	
In Berlin nimmt Halit Çelik Unterricht bei Meistern, die sich anlässlich von Konzerten/Kongressen in der Stadt aufhielten, unter anderem bei:	
2009 Çetin Akdeniz	
2013 Çetin Akdeniz	
2013 Erol Parlak	
2014 Çetin Akdeniz	
2014 Erol Parlak	

Abb. 2: Autoritätenkette der *bağlama*-Meister für den Schüler Halit Çelik.

lernen, sieht sich als «Zweiten Vater» seiner Schüler/-innen. Halit Çelik drückte es 2006 in seinen Schilderungen folgendermassen aus: «Ich sage immer zu mir selber: Alles Beigebrachte und all mein Wissen verdanke ich meinem Meister, und ich muss und bin verpflichtet, es an meine Schüler weiterzugeben; nichts darf bei mir bleiben.» (17. 5. 2006) Diese besondere Prägung nenne ich «Prinzip des Zweiten Vaters» (siehe Klebe 2009, S. 314 f.). Des Weiteren ist diese Form der Meister-Schüler-Beziehung gekennzeichnet durch Einbeziehung von ethischen, moralischen und sozialen Verpflichtungen.

Autoritätenketten von *bağlama*-Meistern in Deutschland zeigen Meister-Schüler-Beziehungen für die in Deutschland lebenden Schüler über Grenzen und Länder hinaus. Sie sind meist eine *long-distance relationship* und erstrecken sich über lange Zeiträume. Diese Form der *usta-çırak ilişkisi*, Meister-Schüler-Beziehung, entwickelte sich in der Diaspora zu einer «Multi-meister-Schüler»-Beziehung. Während die Autoritätenkette der *ney*-Meister ein kettenartiges Gebilde darstellt, ist diejenige der *bağlama*-Meister bildlich und von ihrer Funktion her eher netzartig.

Conclusio

Für den Traditionserhalt sowohl der *ney* wie auch der *bağlama* ist die Kontinuität von Meister-Schüler-Beziehungen von grosser Bedeutung. In Bezug auf die *ney* haben sich Autoritätenketten ausgehend vom Osmanischen Reich nachweisbar ab dem 17. Jahrhundert – wenn auch mit Unterbrechungen durch Verbote – bis in die Gegenwart fortsetzen können. Als nach Aufhebung des Verbotes die Mevlevî-Orden nicht mehr in ihrer ursprünglich klösterlichen

Form eingerichtet werden konnten, kamen denjenigen *ney*-Meistern, die noch in der Zeit vor 1924 gelernt hatten, besonders wichtige Tradentenfunktionen zu. Autoritätenketten von *bağlama*-Meistern andererseits sind bisher wegen fehlender Quellen nur lückenhaft nachgewiesen. Am Beispiel eines deutsch-türkischen *bağlama*-Schülers habe ich erstmals eine Autoritätenkette zwischen ihm und *bağlama*-Meistern aus der Türkei nachgezeichnet. Sie zeigt sich jedoch eher wie ein persönliches Netzwerk, sodass ich es «Prinzip des Autoritätennetzes» nennen möchte. Weiterhin gültig ist in diesem Netz das «Prinzip des Zweiten Vaters», da das Meister-Schüler-Verhältnis die überlieferten ethischen, moralischen und sozialen Verpflichtungen einschliesst. Es betont die grosse Gemeinschaft und nicht eine klösterliche Isolation.

Veränderungsprozesse haben zu Verlusten in der spirituellen Dimension geführt. Nur einige Riteme der Vergangenheit wurden erhalten. Veränderungsprozesse durch Akademisierung und Verschulung werden in der Türkei wie auch in einigen türksprachigen Ländern beklagt, fördern jedoch den Traditionserhalt auf eine neue Weise.

Referenzen

- EI² (ab 1954): *The Encyclopaedia of Islam*, Neuausgabe, Leiden: E. J. Brill.
- Devellioğlu, Ferit (1978): *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat: Eski ve Yeni Harflerle* [Osmanisch-türkisches enzyklopädisches Wörterbuch, mit alten und neuen Buchstaben], 3. Auflage, Ankara: Millî Eğitim Basımevi.
- Cahan, Claude (1968): *Der Islam I. Vom Ursprung bis zu den Anfängen des Osmanenreiches*, übersetzt von Gerhard Endress, Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer Taschenbuch.
- Erguner, Süleyman (2000 [1986]): *Ney Metodu*, Istanbul: Erguner Muzik; mit 2 CDs, Istanbul: Gülünk Ticaret Tesisleri.
- Hammer-Purgstall, Joseph von (1818): *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*, Wien: Heubner und Volke.
- Kalter, Johannes (2003): Die Anfänge türkischer Macht, in: Johannes Kalter, Irene Schönberger (Hg.): *Der lange Weg der Türken. 1500 Jahre türkische Kultur*, Stuttgart: Linden-Museum, S. 29–31.
- Kalter, Johannes (2003): Die Ghasnawiden, in: Johannes Kalter, Irene Schönberger (Hg.): *Der lange Weg der Türken. 1500 Jahre türkische Kultur*, Stuttgart: Linden-Museum, S. 32–48.
- Kissling, Hans Joachim et al. (Hg.) (1997 [1969]): *The Muslim World. A Historical Survey*, Teil 3: *The Last Great Muslim Empires*, Leiden: Brill.
- Klebe, Dorit (2009): Music in the Immigrant Communities from Turkey in Germany. Aspect of Formal and Informal Transmission, in: Bernd Clausen et al. (Hg.): *Music in Motion. Diversity and Dialogue*, Bielefeld: transcript, S. 299–326.
- Landesmusikrat Berlin (Hg.) (2014): *Bağlama. Erstes Bağlama-Symposium in Deutschland / Almanya 1. Bağlama Sempozyumu* (Museum Collection Berlin Audiovisuell 6), Berlin: Ethnologisches Museum.
- Nettl, Bruno (2005): *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana, Springfield, Chicago: The University of Illinois Press.
- Öztuna, Yılmaz (Hg.) (1974): *Türk Musikisi Ansiklopedisi* [Enzyklopädie der türkischen Musik], Bd. 2, Istanbul: Millî Eğitim Basımevi.

- Reinhard, Kurt, Ursula Reinhard (1984): *Die Musik der Türkei*, Bd. I: *Die Kunstmusik*, Bd. II: *Die Volksmusik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- Reinhard, Ursula, Tiago de Oliveira Pinto (1989): *Sänger und Poeten mit der Laute. Türkische Âşik und Ozan* (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 47), Berlin: Museum für Völkerkunde.
- Ritter, Hellmut (1962): Die Mevlânafeier in Konya vom 11.–17. Dezember 1960, in: *Oriens* 15, S. 249–270.
- Rosen, Georg (1913 [1848]): *Scheich Mewlânâ Dschelâl ed dîn Rûmi*, aus dem Persischen von Georg Rosen, mit einer Einleitung von Friedrich Rosen, Erstdruck postum, München: Georg Müller.
- Rückert, Friedrich (um 1915 [1819]): *Ghaselen des Dschelaleddin Rumi*, Erstdruck postum, Stuttgart: Der kommende Tag.
- Schimmel, Annemarie (1995 [1985]): *Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus*, Frankfurt am Main, Leipzig: Insel.
- Sultanova, Razia (Hg.) (2009): *Sacred Knowledge: Schools or Revelation? Master-Apprentice System of Oral Transmission in the Music of the Turkic Speaking World*, Köln: Lambert Academic Publishing.
- Vorhoff, Karin et al. (Hg.) (1998): *Renaissance des Alevismus. Glaubenslehre, Moderne Musik, Organisationsformen*, Köln: Föderation der Aleviten Gemeinden in Europa e. V.

Niederschriften der Autorin von audiovisuellen Aufzeichnungen von Interviews und Gedächtnisprotokolle von Gesprächen (Auswahl):

- Feyzi Halıcı, 15. 12. 1971, Konya
 Akagündüz Kutbay, 16. 12. 1971, Konya
 Ulvi Erguner, 13. 6. 1972, Istanbul
 Arif Biçer, 15. 4. 1979, Ankara
 Mohamad Tahmasebi, 16. 3. 1983, Berlin
 Annemarie Schimmel, 14. 10. 1988, Konya
 Adil Arslan, 27. 1. 2006, Berlin
 Halit Çelik, 17. 5. 2006, Berlin
 Giovanni de Zorzi, 23. 11. 2007, Wien
 Mohamad Askari, 2. 7. 2008, Berlin

Zusammenfassung

Die Autoritätenkette *silsila* bezeichnet in der sufischen Mystik den geistigen Stammbaum eines Meisters, der bis zum Ordensgründer oder Propheten reichen kann. Dies verleiht dem lehrenden Meister in der oral-auralen Tradierung Autorität und daraus abgeleitet die Berechtigung, Wissen weiterzugeben. Diese Autorität ist wesentlicher Bestandteil des Meister-Schüler-Verhältnisses im religiösen wie im profanen Kontext. Dieses Lehrprinzip ist seit dem 19. Jahrhundert vielfältigen Veränderungen unterworfen worden. So entstanden in jüngerer Zeit auch Autoritätennetze, speziell in der Diaspora. In vielen Fällen ist die Meister-Schüler-Beziehung in ihren Bindungen stabil geblieben, und viele Schüler/-innen betrachten den Meister immer noch als «Zweiten Vater».

Abstract

In Sufi mysticism, the chain of authority *silsila* refers to the spiritual family tree of a master, which can extend to the founder of the order or a prophet. This confers authority on the teaching master in the oral-aural transmission and, derived from this, the authority to pass on knowledge. This authority is an essential component of the master-disciple relationship in both religious and profane contexts. Since the 19th century, this teaching principle has undergone many changes. More recently, networks of authority have emerged, especially in the diaspora. In many cases, the master-disciple relationship has remained stable in its ties, and many disciples still regard the master as a «second father».

Schlagwörter

Autoritätenkette *silsila*, Mevlevî, Bektaşî, Alevî, Meister-Schüler-Beziehung, *ney*, *bağlama*

Dorit Klebe

studierte historische und vergleichende Musikwissenschaft/Musikethnologie und Turkologie in Berlin und Göttingen; promovierte in Musikanthropologie in Wrocław (Polen). Feldforschungen in Zentralasien, in der Türkei, im Balkan und Mittelmeerraum. Forschungsschwerpunkte sind Vokaltraditionen, *makâm*-Praxis sowie *urban ethnomusicology* in Berlin. Lehrtätigkeiten an der Universität der Künste Berlin. Seit 2008 Chair des Nationalkomitees Deutschland im International Council for Traditions of Music and Dance ICTMD.

Autoritätsverlagerungen am Beispiel südindischer *Mizhavu*-Perkussionisten des Kerala Kalamandalam

Karin Bindu

Keralas Sanskritdrama *Kutiyattam*¹ stellt eine elitäre Kunstform dar, die im Jahr 2001 von der UNESCO als immaterielles Kulturerbe ausgezeichnet wurde. *Kutiyattam* bedeutet Zusammenspiel, womit das performative Zusammenspiel dreier Tempel bewohnender Kasten (*Chakayar*, *Nambyar* und *Nangyar*) gemeint ist. Diese haben laut Moser (2008, S. 4) bis ins 11. Jahrhundert unabhängige Darstellungsarten praktiziert und vor knapp 2000 Jahren begonnen, «visual sacrifices» aufzuführen: Panchal (1994, S. 11), Venu (1989, S. 2 f.) und Moser (2008, S. 31–38) schrieben über die erstmalige Erwähnung eines Tanzexperten am Hofe des Chera-Königs Senguttuvan als «Shakaiyans» beziehungsweise als «kutta cca-kaiyas» im tamilischen Epos *Shilappadikaram* aus dem 2. Jahrhundert n. u. Z.

In der Sangam-Periode des 5. Jahrhunderts n. u. Z. kamen arische Brahmanen (*Namputiris*) nach Kerala. K. K. Gopalakrishnan beschreibt die damit verbundene zunehmende Dominanz der Brahmanen über indigene Kulturen in Bezug auf die soziokulturellen, moralischen und religiösen Aspekte des Lebens:

It resulted in the introduction of Sanskrit and establishment of temples and Vedic culture. The mixing up of the invaders' Sanskrit with the local Tamil language resulted in the origin of Malayalam language. Thus their interference in the indigenous culture and arts coupled with their scholarship in language literature, dramatics, and aesthetics elevated its status and paved way for introduction of Sanskrit plays for performance and its stylisation. The outcome was *Kutiyattam*. (Gopalakrishnan 2016, S. 14)

Zu jener Zeit wurde der Tempeldienst von Mitgliedern der *Ambalavasi*-Kaste (Tempelbewohner) verrichtet (Venu 1989, S. 1 f.): *Chakayars* – die männlichen Performer – führten *Kutiyattam* und *Kuthu* (Soloperformance) in Keralas Tempeln auf. Die *Nambyars* spielten dabei die grosse Ton- oder Kupfertrommel *Mizhavu*, halfen den PerformerInnen bei der Kostümierung und dem Make-up und hatten noch weitere Aufgaben rund um den Ablauf der Darstellungen inne. Die *Nangyars*, die Frauen der *Nambyars*, spielten die Rollen der weiblichen Charaktere, sangen oder rezitierten *Slokas* (Sanskritverse) und spielten Zimbeln (*Kuzhitalam*). Im *Kutiyattam* werden Geschichten aus den Nationalepen *Ramayana*

1 Anmerkung zur Schreibweise: Alle im Text vorkommenden Begriffe aus den Sprachen Sanskrit, Hindi und Malayalam sind kursiv gesetzt und nicht in der originalen Transliteration wiedergegeben. Ausserdem wird in Bezug auf *Mizhavu*-Schüler und -Lehrer nur die männliche Form verwendet, da dieses Perkussionsinstrument nur von Männern gespielt wird.

und *Mahabharata* dargestellt, wobei für eine Aufführung nur ein Akt eines Dramas ausgesucht wird (Venu 1989, S. 1–4).

Kutiyattam bedeutet nach wie vor für kontemporäre *Chakyar*- und *Nambyar*-Familien ein *Kuladharmam*, eine spirituelle Pflicht. Jede Aufführung im Tempeltheater (*Kutampalam*), das eine von göttlichen Statuen und Schnitzereien geschmückte Bühne zum Schutz vor den Dämonen besitzt, wird als Ritual betrachtet:

The play is a ritual to propitiate the god under whose benevolent and merciful gaze it is performed and therefore to lend the necessary sanctity to the stage, its ceiling may have been carved with figurines of gods and goddesses. Bharat has given the duties to various gods of guarding the stage from the evil *asuras* and it may be that when permanent theatres were constructed this idea was symbolised in the form of figures carved in the stage ceiling. In any case the divine presence in symbolic form was considered necessary during the presentation of the play. (Panchal 1981, S. 134 f.)

Die Sanskritdramen gehen unabhängig vom *Kutiyattam* auf eine 2500 Jahre alte Tradition zurück, wobei Paulose (2006, S. 41) die Zeit zwischen dem 5. Jahrhundert v. u. Z. und dem 4. Jahrhundert n. u. Z. als «goldene Ära des Sanskrittheaters» bezeichnete. In dieser Zeit entstanden die *Natasutras*, das *Natya Shastra* sowie die Sanskritdramen von Bhasa und Kalidasa. Aus den bekanntesten Sanskritdramen wurden viele Akte von den *Chakyars* ins Repertoire aufgenommen (Pisharoty 1994, S. 101 f.).

In Kerala gab es über achtzehn *Chakyar*-Familien, die eine bestimmte Anzahl Tempel zu betreuen hatten und regelmässige Aufführungen bieten mussten. Diese Aufführungen dauerten meist 41 Tage. Die Tempel bezahlten ihre künstlerischen Dienste mit Land, das von den Familien aus Zeitmangel wegen der Kunst oft verpachtet wurden, wobei sie jedoch einen Teil der Ernte erhielten (Venu 1989, S. 4–6).

Dieses jahrhundertlang funktionierende Tauschsystem «Performance für Ländereien» endete 1970 aufgrund von Neuregelungen des Landbesitzes durch die Regierung Keralas. Die *Chakyars* verloren alle Rechte, während die Pächter jene Ländereien der Tempel erhielten. Dadurch waren alle *Chakyar*- und *Nambyar*-Familien von Armut betroffen. Viele gaben den Beruf auf und suchten sich andere Einkommensmöglichkeiten. In der heutigen Zeit gibt es laut Venu (1989, S. 4–6) nur mehr eine geringe Anzahl von *Chakyars* der alten Generation, die ihre Tradition als Beruf ausüben.

Durch diese wirtschaftliche Bedrohung waren die *Chakyars* gezwungen, sich zu öffnen, wobei eine Revolution der Tradition durch drei Ereignisse ausgelöst wurde: Painkulam Rama Chakar begann 1949 und 1956 *Kutiyattam*-Performances auch ausserhalb der Tempel – im Haus eines Brahmanen Keralas – aufzuführen, was grosse Kontroversen unter orthodoxen Familien auslöste. Und Mani Madhava Chakyar führte 1949 erstmals für das All India Radio in Calicut *Chakyar Kuthu* auf, im Jahr 1955 eine kurze *Kutiyattam*-Performance vor der Schule seines Wohnortes (Gopalakrishnan 2016, S. 30 f.). Das dritte Ereignis,

das erstmals auch DarstellerInnen anderer Kasten ermöglichte, *Kutiyattam* zu erlernen, war dessen Institutionalisierung im Kerala Kalamandalam 1965/66: «It was the beginning of actual transcendence of the art into a secular form. Till that time, the art was completely alien to general public as it was accessible only to the Brahmins, royalty and other affluent upper caste members.» (Ebd., S. 33)

Diese Veränderungen im soziokulturellen Kontext führen bis heute zu Uneinigkeiten zwischen VertreterInnen der traditionellen Kasten und KünstlerInnen anderer Kasten in Bezug auf künstlerische und spirituelle Qualitäten: *Chakyars* und *Nambyars* verstehen sich immer noch als Beschützer der Kunst, mit der sie aufgewachsen sind. SchülerInnen anderer Kasten, die gegenwärtig in einem der acht *Kutiyattam*-Zentren Keralas unterrichtet werden, geht es laut *Mizhavu*-Maestro P. K. N. Nambiar mehr um die Perfektionierung der Kunst als um innere «Hingabe». Das anfängliche Interesse anderer Kasten an der Kunst nimmt mit der Zeit ab, daher wird seiner Meinung nach *Kutiyattam* nur überleben, wenn die Tradition innerhalb der Familien weitergegeben wird (Bindu 2013, S. 112–116).

Für die meisten *Kutiyattam*-SpezialistInnen wie Venu (1989; 2002), Paulose (2006), Moser (2008) und andere stehen Dramenautoren und DarstellerInnen der *Chakyar*- und *Nambyar*-Kasten im Mittelpunkt der Betrachtungen, während sie *Mizhavu*-Perkussionisten und ihr für die Performance wesentliches Perkussionsinstrument nur am Rande erwähnen.

Eine detailliertere Charakterisierung des Instruments, seiner *Talas* sowie seiner Relationen zu *Ragas* (Melodien) und *Rasas* (Emotionen) vermittelten Nair (1994, S. 23), P. K. Narayanan Nambiar (1994) und Rajagopalan (2005). Zwei Buchausgaben in *Malayalam*, der Landessprache Keralas, widmen sich inhaltlich zur Gänze der *Mizhavu*: Das Buch *Milāvū Nampyārūde Kramadipika* des Maestros P. K. Naranayan Nambiar (2005) und das Werk *Milāvōli* seines Schülers K. Eswaranunni (2010), der bis 2014 das *Mizhavu*-Department am Kerala Kalamandalam geleitet hat.

Als Dissertantin am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien führte ich in Kerala von 2004 bis 2012 sechs Feldforschungen durch, wobei ich vier Monate durch Inskription am Kerala Kalamandalam als Schülerin von K. Eswaranunni lernte, die sieben *Talas* des *Kutiyattam* auf der *Mizhavu* zu spielen. Mit seinem Assistenzlehrer K. Sajith Vijayan verbindet mich seitdem eine tiefe Freundschaft sowie ein kollegiales Verhältnis, das wir in Form von Lecture-Demonstrations und Publikationen (2019, 2021) digital und analog ausleben.

Mizhavu und deren musikalisch-performative Rolle im *Kutiyattam*

Das grundlegende Werk *Natya Shastra* von Bharatamuni aus dem 2. Jahrhundert v. u. Z. ist bis in die gegenwärtige Zeit für die Praxis indischer Performancekünste sowie für Theorien und Konzepte in Bezug auf *Rasas* (Emotionen) von wesentlicher Bedeutung (Gupta 2003, S. XI). Das *Natya Shastra* enthält nicht nur

detaillierte Anleitungen für die Darstellung der indischen Nationalepen mittels Ausdrucks von Emotionen und *Mudras* (Handgesten), was als «*Hastabhinaya*» bezeichnet wird (ebd., S. 132), sondern auch eine Abhandlung über die Verwendung der *Talas* (musikalisch-rhythmische Zyklen) und die Klassifizierung der Musikinstrumente (ebd., S. 484–514). Diese wurde am Ende des 19. Jahrhunderts von Victor-Charles Mahillon und später von Curt Sachs und Erich Moritz von Hornbostel übernommen.

Rajagopalan (2005, S. 29 f.) bezeichnete die geweihte *Mizhavu* als «*brahmacari*» (Schüler Brahmas) – ein Attribut, das in der heutigen Zeit nur noch auf Instrumente zutrifft, die in Tempeln nach wie vor ausschliesslich von Männern der *Nambyar*-Kaste gespielt werden dürfen. *Kutiyattam* gilt als *Chakshusba Yagna* («visual sacrifice»), daher müssen alle Materialien der Kunstform gesegnet werden. In der Vergangenheit folgte sowohl der Bau eines Tempels und des dazugehörigen *Kuthambalam* (Tempeltheaters) rituellen Prinzipien als auch das Leben einer für den Tempel bestimmten *Mizhavu* – von deren Entstehung bis zur rituellen Zerstörung. Sie wird daher als *Deva Vadyam* («göttliches Instrument») bezeichnet. Im Gegensatz zur sakralen *Mizhavu* dürfen nicht geweihte Instrumente von Perkussionisten aller Kasten auf profanen Bühnen gespielt werden.

Grösse und Form der kupfernen Trommel variieren je nach Grösse und Form des jeweiligen *Kuthambalam*s (Tempeltheaters). Zusammen mit den von Frauen gespielten Zimbeln (*Kuzhitalam*), der sanduhrförmigen *Edakka*-Trommel, einer *conch* («Muschel») und zeitweilig auch einer klarinettenähnlichen *short-pipe* ist die *Mizhavu* wesentlichstes Instrument des *Pancha Vadyam* (fünf Instrumente) im *Kutiyattam* (Bindu 2013, S. 164–166).

Kutiyattam-Aufführungen verlangen nach zwei *Mizhavu*-Spielern, die unterschiedliche Funktionen ausüben: Ein Trommler hält den Rhythmus in Kommunikation mit den Zimbelspielerinnen aufrecht, während der andere (geübtere) Spieler auf alle Bewegungsebenen der PerformerInnen reagiert. Die Perkussionisten müssen alle Details der dargestellten Szenen aus den Nationalepen kennen, denn sie können einen Grossteil der mit *Mudras* (Handgesten), Körperhaltungen sowie Gesichts- und Augenbewegungen präsentierten Dramen nur von hinten beobachten und darauf musikalisch und die Atmosphäre untermalend reagieren (Bindu 2013, S. 195). Von DarstellerInnen zuweilen rezitierte Sanskrit-*Slokas* (Verse) werden selten vom Instrumentarium begleitet.

P. K. N. Nambiar erwähnte in unserem Interview (2006), dass die Positionierung der *Mizhavus* im Hintergrund der Bühne einen falschen Eindruck erwecke: Es sieht aus, als hätten die Perkussionisten weniger bedeutende Rollen als die DarstellerInnen. Das Gegenteil sei der Fall, denn während die *Chakyars* sich nur mit der Darstellung befassen, müssen die Perkussionisten sowohl alle darstellenden Aspekte einer Aufführung kennen als auch den musikalischen Part. Zusätzlich erfüllen Perkussionisten Nebenaufgaben wie das Nachfüllen der Bühnenöllampe, die Ankündigung der Performance, die Bühnendekoration und die Mithilfe bei der Kostümierung der DarstellerInnen (Bindu 2013, S. 111–117).



Abb. 1: *Mizhavu Thyampaka* mit Künstlern des Kerala Kalamandalam. Mitte vorne: K. Eswaranunni, links: K. Sajith Vijayan, rechts vorne: K. Achuthanandan. Foto: Karin Bindu, Calicut 2010

Kutiyattam-PerformerInnen stellen Charaktere oben genannter National-epen und deren Gefühle (*Bhavas*) dar. Das Publikum reagiert auf die von den DarstellerInnen durch Gesichtsexpressionen, Kostüme, Make-up, Sprache und Körperpositionen generierten *Bhavas* namens *Rathi*, *Hasa*, *Shoka*, *Kroda*, *Utsaha*, *Bhaya*, *Jugupsa*, *Vismaya*, *Sama*² mit empfangenen Gefühlen (*Rasas*), die sich auch terminologisch von den *Bhavas* unterscheiden: *Sringara*, *Hasya*, *Karuna*, *Veera*, *Raudra*, *Bhayanaka*, *Bheebatsa*, *Adbhuta* und *Shanta* (Suresh 2003, S. 20–30). *Mizhavu*-Perkussionisten verstärken durch ihr Spiel die Darstellung dieser neun *Bhavas*.

Talas (Metren) werden am Kerala Kalamandalam wie auch in allen anderen Ausbildungszentren Indiens durch mnemotechnische Silben (*Vaittari*) gelehrt, die bereits die Schlagtechnik beinhalten. *Kriyas* (Handgesten) stellen eine zusätzliche externe Wahrnehmungsebene, die von den Perkussionisten internalisiert wird, dar, die beim Unterricht vom Lehrer als Bewegungsmetrum während des Spiels als Unterteilungen (*Angas*) eines *Tala* ausgeführt werden. Diese Unterteilungen (Akzente) eines *Tala* übernehmen die ZimbelspielerInnen während Performances, sodass ein koordiniertes Zusammenspiel aller beteiligten Instrumente gewährleistet ist (Bindu 2013, S. 210 f.).

2 Liebe, Freude, Trauer, Ärger, Stärke, Angst, Grauen, Erstaunen, Ruhe (Suresh 2003, S. 28).

Verlagerung der Autoritätsverhältnisse bei den Mizhavu-Perkussionisten des Kerala Kalamandalam

Wissenschaftliche Forschungen über *Kutiyattam* fokussieren, wie zuvor erwähnt, auf die im Bühnenvordergrund agierenden *Chakyars und Nambyars*. Deren sorgsam gehüteter Besitz von auf Palmblätter geschriebenen Manuskripten verleiht ihnen und ihren kontemporären auf Familientraditionen zurückgehenden Ausbildungszentren besondere Macht. *Kutiyattam*-Zentren wie das Manimadhavachakyar Smaraka Gurukulam (in Killikkurussimangalam), Smaraka Kalapitam (in Painkulam), Ammanur Chachu Chakyar Gurukulam (in Irinjalakuda) und Pottiyil (in Ernakkulam) setzen ihre stilistisch unterschiedlichen Familientraditionen fort, wobei die Anzahl der aktiven PerformerInnen weit geringer ist als die des Kerala Kalamandalam, der staatlichen Deemed University of Arts and Culture (Bindu 2013, S. 234 f.).

Das Erlernen der Darstellungskunst wurde in alten Zeiten innerhalb der oben genannten Familien der *Chakyars, Nambyars* und *Nangyars* aus der *Ambalavasi*-Kaste in matrilinear Erbfolge als Lebenszweck tradiert, wobei der Onkel (Mutterbruder) als Lehrer fungierte.

DarstellerInnen aus *Chakyar*- und *Nambyar*-Familien besitzen laut *Mizhavu*-Meister P. K. Narayanan Nambiar ein angeborenes Talent (*Siddhi*) und sind für die Erhaltung der rituellen Aspekte des *Kutiyattam* zuständig, während die Aufgabe der Praktizierenden anderer Kasten darin besteht, die künstlerischen Elemente des *Kutiyattam* zu erlernen, damit dieses als Kunstform erhalten und entwickelt werden kann.

Ours is a *marumakkathaya* (matrilineal) family. My first Guru is Meledath Govindan Nambiar. Under him, I learnt the fundamental lessons, *Mathavilasom kriyas, Anguleeyankam kriyas*. Mostly the ritual elements. Advanced lessons I had from my uncle Kochambilly Raman Nambiar. I learnt from him all major aspects related to the playing for detailed acting. For certain *slokabhinaya* (enactment of stanzas) the playing is distinctive. This I studied from him besides *Mizhavil Thayambaka* (solo performance on the *Mizhavu*). I was the first one to present a *Mizhavil Thayambaka* recital. [...] (Interview mit P. K. N. Nambiar in Bindu 2013, S. 112)

Zur Aufrechterhaltung diverser südindischer Performancekünste wie *Bharatanatyam, Mohiniattam, Ottam Thullal, Kathakali* und *Kutiyattam* wurde im Jahr 1930 in Cheruthuruthy das Kerala Kalamandalam vom Poeten Mahakavi Vallathol Narayana Menon gegründet. Eine *Kutiyattam*-Fakultät, die für KünstlerInnen aller Kasten geöffnet wurde, existiert dort seit 1965. Painkulam Rama Chakyar, der aufgrund seiner *Chakyar-Kuttu*-Aufführungen ausserhalb des Tempels im Jahr 1949 als Reformier galt, unterrichtete dort erstmals Shivan Namputiri, einen Nicht-*Chakyar*-Schüler, im *Kutiyattam* (Moser 2008, S. 55).

1966 begann P. K. N. Nambiar, geboren 1927 in der Kochampilly-Familie, im Kalamandalam *Mizhavu* zu unterrichten. Die Kooperation mit Rama Chakyar bewirkte eine künstlerische Revolution im *Kutiyattam*: Durch kombiniertes

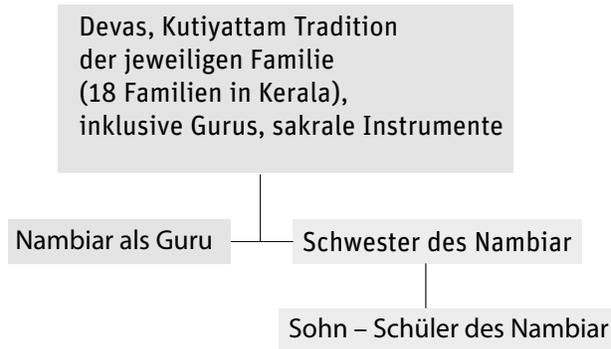


Abb. 2: Autoritätsverhältnisse der *Nambyars* bis 1945.



Abb. 3: P. K. Narayanan Nambiar. Foto: Karin Bindu, Killikurussimangalam 2006.

Unterrichten von Rhythmus und Darstellung hat sich der Performance-Stil im *Kutiyattam* zur gegenwärtigen Form entwickelt (Gopalakrishnan 2016, S. 36).

Mein Lehrer K. Eswaranunni war im Fach *Mizhavu* P. K. N. Nambiars erster Schüler aus einer anderen Kaste. Von 1983 bis 2014 unterrichtete K. Eswaranunni im Kalamandalam als *Mizhavu*-Lehrer, rekrutierte die meisten Schüler und leitete die Abteilung bis zur Pensionierung. Sein *Guru* P. K. Naranayan Nambiar war bis ins hohe Alter künstlerisch aktiv und stand an der Spitze der Hierarchie dieser Traditionslinie (Interview mit K. Sajith Vijayan, 2016).

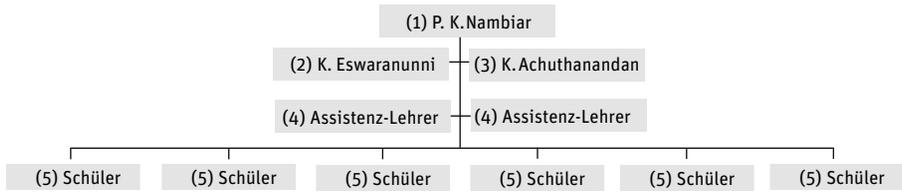


Abb. 4: Organigramm der *Mizhavu*-Perkussionisten am Kerala Kalamandalam 2008–2014.

1998 erhielt K. Eswaranunni seinen Schüler K. Achuthanandan als Assistenzlehrer, wodurch er besser auf die unterschiedlichsten Niveaus der Schüler eingehen konnte (Bindu 2013, S. 260). 2008 folgte sein damals ältester Schüler K. Sajith Vijayan als Assistenzlehrer auf Zeit, 2016 waren neben ihm bereits noch vier weitere Assistenzlehrer aktiv (Hariharan, K. Dhanarajan, K. Ratheesh, K. Rahul). Die *Mizhavu*-Schüler, etwa 18 an der Zahl, waren je nach Niveau auf drei bis vier Klassenräume verteilt. Aufgrund der pandemischen Situation wurde die Anzahl der Lehrer in den Jahren 2021/22 auf fünf reduziert, der Unterricht fand hauptsächlich online statt. Bis auf den Institutsleiter und einen Assistenten erhalten die *Mizhavu*-Assistenzlehrer bis heute nur temporäre Verträge für jeweils ein Unterrichtsjahr exklusive Ferienzeit, sodass zusätzliche Aufführungen überlebensnotwendig geworden sind (Interview K. Eswaranunni, K. Sajith Vijayan, 2021).

Die sich daraus ergebende Verlagerung von Autoritäten ist anhand der nächsten Abbildung ersichtlich, die sich sehr deutlich von der traditionellen, nach matrilinearem System abgeleiteten Verteilung auf zwei Ebenen unterscheidet (Abb. 4). Als geistiges Oberhaupt stand der 2023 verstorbene P. K. N. Nambiar (1) an der Spitze der kontemporären Hierarchie auf fünf Ebenen. Ihm folgten bis 2014 der *department head* K. Eswaranunni (2), dem der Stellvertreter K. Achuthanandan (3) unterstellt war. Seit der Pensionierung K. Eswaranunnis ist K. Achuthanandan als *department head* aktiv. Eine Stufe darunter befinden sich die Assistenzlehrer (4), auf letzter Ebene die Schüler (5). Im Vergleich zur traditionellen matrilinearen Erbfolge, wo der Onkel als alleinstehender *Guru* von einem Schüler verehrt wurde, betrachtet und benennt die Mehrzahl der Schüler heute ihre Assistenzlehrer als «ältere Brüder» (siehe weiter unten). Lediglich der *department head* übt eine dem Onkel vergleichbare Autorität aus, wobei Vertreter der traditionellen *Nambyar*-Kasten auch ihn in der Hierarchie übertreffen.

In einem 2016 durchgeführten Interview mit dem Assistenzlehrer K. Sajith Vijayan erfuhr ich ausführlichere Details über das Verhältnis der stark angewachsenen Anzahl der Assistenzlehrer untereinander:

Oh, I think everyone has a good relation. Achu Ashan is the department head we all have strong brotherly relations among us. As a leader Achu Ashan is a good person, he is a nice person. He is always asking, which changes are necessary, he asks



Abb. 5: K. Eswaranunni. Foto: Karin Bindu, Cheruthuruthy 2010.

opinions, he is not selfish. But he can't make take himself any decision. If it is a group decision, we can make things much better. Between a group he will get a good product. Relations between teachers are good just some kind of healthy competitions as usual among artists. (Interview mit K. Sajith Vijayan, 2016)

K. Eswaranunni ist bis heute trotz Pensionierung im Jahr 2015 im Kalamandalam aktiv und unterrichtet vor allem die Studenten der Masterklasse. Er gilt nach wie vor als grosser Meister und als *Panivada Rathnam* seines Fachs, der mit viel Hingabe die künstlerisch-musikalischen Aspekte des *Mizhavu*-Spiels ausgefeilt und verfeinert hat. Bis zum heutigen Tag performt er *Pathakam* (Erzählkunst), *Chakyar Koothu* und *Mizhavu*. Seit 2011 hat er zwölf Bücher mit *Prabhandas* (Geschichten) seiner *Pathakam*-Kunst in der Sprache Malayalam geschrieben (Interview 2021), und seine mediale Präsenz hat deutlich zugenommen.

In den Jahren vor seiner Pensionierung 2015 hatte K. Eswaranunni die mangelnde Anerkennung innerhalb der *Nambyar*- und *Chakyar*-Communitys kritisiert, Publikationen anderer Zentren wegen der UNESCO-Trust-Förderungen als «Geldheischerei» bezeichnet und die ihn abwertenden Mitglieder aus *Chakyar*- und *Nambyar*-Familien als «egoistisch» beurteilt (Bindu 2013, S. 259). Er fand die Verteilung der Fördergelder ungerecht und fühlte sich in Publikationen übergangen.

K. Eswaranunnis gespanntes Verhältnis zu anderen *Mizhavu*-Perkussionisten war zur Zeit meines Aufenthaltes von all diesen Umständen sowie von seinem eigenwilligen Charakter geprägt, der vor allem jungen Schülern Furcht einflößen konnte. Doch seit seiner Pensionierung wird er von allen Communitys als Meister und *Guru* hoch geschätzt und verehrt.

Im Kerala Kalamandalam, der Deemed University for Art and Culture, wurden im Jahr 2016 bis zu 600 Burschen und Mädchen in örtlich getrennten *Kalaris* in diversen *performing arts* unterrichtet und in Internaten beherbergt. Die Website des Instituts propagiert eine pädagogische Mischform von modernen Unterrichtsmethoden und Aspekten der traditionellen, autoritären *Guru-Shishya*-Beziehungen, wie sie Steinmann (1986, S. 44 f.) beschrieben hat.

Steinmann (1986, S. 35 f.) vergleicht das *Guru-Shishya*-Verhältnis mit der Beziehung zwischen Mutter und Kind, zwischen Vater und Sohn, wobei die vertrauensvolle Hingabe in die Führung durch den *Guru* eine bedeutsame Rolle spielt. Die Hauptaufgabe eines *Gurus* liegt in der ganzheitlichen Erziehung und der spirituellen Verwirklichung des Schülers / der Schülerin. Ein *Guru* kann sich je nach Bedarf in die Vater-, Mutter-, Widersacher- oder Freundesrolle einfühen. Dadurch bringt er SchülerInnen in einen Balancezustand zurück, deren Persönlichkeitsentwicklung durch das Kindheitstrauma (die Züchtigung des Vaters) zweigeteilt ist. Diese Ich-Schwäche des Schülers / der Schülerin schafft laut dem Autor Raum für seelische Übergriffe und Ausbeutungen seitens des *Gurus* (Steinmann 1986, S. 44 f.).

Als Vaterersatz und Gottheit betrachtet, hatten die *Gurus* der alten Generation am Kerala Kalamandalam auch das Recht, Bestrafungsmethoden inklusive körperlicher Züchtigungen anzuwenden. Während Lehrerinnen sich damit begnügten, Schülerinnen in den Arm zu zwicken, auf die Finger zu schlagen oder durch Entzug emotionaler Zuwendung zu bestrafen, wurden und werden Schüler von ihren Lehrern mitunter mit denselben Stöcken geschlagen, die von den Lehrern als Rhythmus vorgebendes Instrument eingesetzt werden. K. Eswaranunni war noch der Meinung, dass der gegenwärtige Rückgang körperlicher Züchtigungen ein Nachlassen der Leistungen zur Folge habe (Bindu 2013, S. 260).

Der temporäre Lehrer K. Sajith Vijayan bestätigte mir 2016 diesbezügliche Veränderungen im Umgang derzeit aktiver, temporärer *Mizhavu*-Lehrer mit ihren Schülern:

I think the relation has changed, because of time, situations, society is changing. All things reflect in the artist's society. We cannot make rude methods to teach students. The teachers think old methods like beating are over, the young teachers never try that. Relations are not so strong as the old relations. In our times, K. Eswaranunni Ashan had very strong influence in all students' lives. Now teachers give hints for lifestyle, but cannot force to obey. They are more friendly to them. (Interview mit K. Sajith Vijayan, 27. 11. 2016)

Innerhalb des *Mizhavu Kalari* am Kerala Kalamandalam funktionieren sowohl Unterricht wie Aufgabenverteilung nach einem – vom Grad der Ausbildung abhängigen – hierarchischen System. Dieses wirkt sich auch auf die Sitzordnung in der Klasse aus: Neue Schüler nehmen nach der Initiation ihren Platz auf der Reismatte in der Nähe des Ausgangs ein.

In den ersten Jahren ihrer Ausbildung werden neue Schüler von den älteren Schülern angeleitet, ein selbständiges Leben abseits vom Elternhaus zu führen. Sie lernen auch die für das *Mizhavu*-Spiel notwendigen Tätigkeiten, begleiten die älteren *Mizhavu*- und *Kutiyattam*-Schüler zum Gebet in den nahe liegenden Tempel und finden im gemeinsamen Alltag familiäre Geborgenheit. Diese Geborgenheit hilft ihnen, die Härte der Ausbildung und die Strenge der Lehrer auszuhalten.

Mizhavu-Schüler bezeichnen ihre männlichen Lehrer als «Vater» und ihre Mitschüler als «Brüder». Hier wird noch zwischen «Bruder» (*Cetan*) und «älterem Bruder» unterschieden. Wenn einer ihrer «Brüder» nach Abschluss seiner Ausbildung zum Lehrer oder Assistenzlehrer aufsteigt, so wird dieser auch weiterhin als «älterer Bruder» angesprochen, von neuen Schülern jedoch als «Vater» (*Accan*).

Kutiyattam-Lehrerinnen wie K. Shylaja und K. Girija, die inzwischen ebenso pensioniert sind, erfreuten sich grosser, mit Respekt gepaarter Beliebtheit. Sie wurden von Lehrenden der *Mizhavu*-Abteilung wie Schwestern auf gleicher Augenhöhe behandelt und von SchülerInnen als *teacher* bezeichnet. Ihre SchülerInnen wiederum wurden von *Mizhavu*-Schülern als «Schwester» (*Ceci*) angesprochen (Bindu 2013, S. 251).

Ausländische SchülerInnen können sich mit Nachweisen über bisherige künstlerische Tätigkeiten am Kerala Kalamandalam für einen viermonatigen Kurs anmelden. Eine Initiation (*Dathina*) ist auch für StudentInnen aus dem Ausland obligat, in der sie gereinigt werden. Sie sprechen Gebete, verrichten Opfer für alle höherstehenden *Gurus* und für die Gottheiten, um schliesslich ihre Hände in die Hände des Lehrers zu legen, der damit erstmals die *Mizhavu* berührt.

Alle SchülerInnen erhalten durch diese Zeremonie eine lebenslängliche spirituelle Bindung an das jeweilige Ausbildungszentrum, die an der Abkürzung vor dem Namen erkenntlich ist. Diese Abkürzung begleitet KünstlerInnen aller Ausbildungszentren ein Leben lang. Mein *Accan* wird demnach als Kalamandalam (abgekürzt K.) Eswaranunni bezeichnet.

In der Hierarchie der SchülerInnen befinden sich ausländische SchülerInnen an letzter Stelle. Sie werden ebenfalls als «Schwester» oder «Bruder» bezeichnet, beenden ihren Kurs jedoch meist ohne die erste Bühnenperformance (*Arrangetam*), die *Mizhavu*-Schüler erst nach zwei bis drei Jahren feierlich und im Beisein aller Verwandten und sämtlicher SchülerInnen und LehrerInnen des Kerala Kalamandalam begehen.

Erika Neuber (2006, S. 147 f.) berichtete über anders geartete Verpflichtungen westlicher SchülerInnen gegenüber deren *Gurus*. Doch auch für westliche SchülerInnen stellen Lernwille, Hingabe und Vertrauen in die Führung des *Gurus* Grundbedingungen für einen erfolgreichen und sinnvollen Unterricht dar. Kritik an Lehrinhalten sowie der von westlichen SchülerInnen oft praktizierte Wechsel zwischen mehreren *Gurus* ist für SchülerInnen indischer Herkunft ein Tabu.

Soziale Medien prägen zunehmend die Verhältnisse zwischen *Mizhavu*-Künstlern und deren AnhängerInnen, haben aber bisher noch keine autoritätsbildende Funktion:

I don't think that digital world can help to make an authority, but it will give a way to take a group decision. It will help, everybody is involved in it. For the live relations it is unhealthy. In case of Mizhavu players, it has a balance, because they are so practical persons. They have to work together. So they have strong relations in their live world. Many of them are not so aware of digital possibilities, but have some knowledge how it could help to keep relations and help art. In that case that three persons (Eswaranunni Ashan, Achu Ashan, Hariharan) are not included, also Nambiar Ashan is not alive in that digital world. (Interview mit K. Sajith Vijayan, 27. 11. 2016)

Demnach bieten soziale Medien eine Möglichkeit, Gruppenentscheidungen zu unterstützen, Kontakte zu knüpfen und die Verbreitung der Kunst zu forcieren. Für die Beziehungen der realen Welt betrachtete K. Sajith soziale Medien jedoch als «ungesund», zudem ist einigen Perkussionisten der digitale Zugang nicht möglich. Die Verbindungen der *Mizhavu*-Perkussionisten seien im realen Leben jedoch so stark, dass sie von digitalen Möglichkeiten profitieren.

Schlussfolgerung

Während die lange Tradition der Darstellungskunst von Sanskritdramen durch *Chakyar*-Kasten bis ins *Shilappadikaram* vor 1800 Jahren zurückverfolgt werden kann, existieren laut P. K. N. Nambiar *Mizhavu*-spielende *Nampyyar*-Familien erst seit 600 bis 700 Jahren. Mit dem Traditionsbruch aufgrund von *Kutiyattam*-Auführungen ausserhalb der Tempeltheater 1949 veränderten sich erstmals die autoritären Beziehungen zwischen *Mizhavu*-Schülern und dem jeweiligen Lehrer: Ein von einer staatlichen Institution eingesetzter Lehrer ersetzte die matrilineare Erbfolge. Ab 1965 wurde die Tradition des *Kutiyattam* für KünstlerInnen aus anderen Kasten geöffnet. Mit der Institutionalisierung des *Mizhavu*-Spiels ging nicht nur die Veränderung des Unterrichtsablaufes einher, sondern auch die Veränderung der Lehrinhalte. Curricula werden seitdem stetig neu entwickelt und an Modi anderer Institutionen angepasst. Talentierte und kommissionell bewilligte SchülerInnen können am Kerala Kalamandalam ab dem zwölften Lebensjahr nach Erfüllung des siebten Standards in einer allgemeinen Schule einen dreijährigen Kurs AHSLC (Art High School Leaving Certificate) besuchen, dem der «Plus Two Course» und anschliessend der B.-A.-Kurs folgen. Zwei weitere Jahre Postgraduate-Studies werden mit dem Titel M. A. abgeschlossen. Seit kurzer Zeit ist es auch

möglich, ein Ph.-D.-Studium zu absolvieren. SchülerInnen aus ganz Kerala leben in einem Internat in getrennten Wohnbereichen direkt am Campus. Methodisch kommen Mischformen westlicher Einflüsse und autoritäre Eigenheiten des *Guru-Shishya*-Systems zum Einsatz. Die wachsende Anzahl *Mizhavu*-Schüler erforderte am Kerala Kalamandalam zusätzliche Lehrer und *Kalaris* (Proberäume), sodass es seitdem mehrere *Gurus* gibt, die für die Ausbildung der Schüler verantwortlich sind. Diese unterliegen nach wie vor der Autorität des pensionierten Lehrers K. Eswaranunni und des Sohnes seines 2023 verstorbenen Lehrers P. K. N. Nambiar. Im Gegensatz dazu sind *Mizhavu*-Schüler in den von den ursprünglichen Familien der *Chakyar*-Kasten gegründeten *Kutiyattam*-Zentren sehr gering an der Zahl und leben mehr in Anlehnung an das traditionelle *Guru-Shishya*-System.

Am Kerala Kalamandalam gab es in den Jahren 2018 bis 2021 vier *Kalaris* für 22 *Mizhavu*-Schüler und acht Lehrer. In der heutigen Zeit ist die Auswahl der Assistenzlehrer laut K. Sajith Vijayan weniger durch deren Talent beeinflusst, sondern mehr durch deren politischen Support, wobei ein künstlerischer Qualitätsverlust durch den Ausfall erfahrener Lehrer eine Folge davon sein könnte. Die Pandemie hat allen *Mizhavu*-Perkussionisten und Performern seit 2020 stark zugesetzt, da sie ohne staatliche Subventionen auskommen mussten und der praktische Unterricht viele Monate ausfiel. Erst seit März 2022 eröffneten sich neue Auftrittsmöglichkeiten für PerformerInnen sakraler Künste. Abgesehen von der begleitenden Funktion bei *Kutiyattam*- und *Kuttu*-Performances gründeten *Mizhavu*-Perkussionisten in den letzten Jahren vermehrt instrumentale *Mizhavu-Thyambaka*-Ensembles, mit denen sie jenseits von Hierarchien der *Chakyar*-Kasten ihre Kunst in den Dienst der Tempelautoritäten stellen.

Referenzen

- Bindu, Karin (2013): *Percussion Art Forms. Aspekte der Produktion und Kommunikation südindischer Talas im Kutiyattam*, Wien: Lit.
- Bindu, Karin (2016): *Milavu* – göttliches Perkussionsinstrument im südindischen Sanskrit-Drama *Kūṭiyāttam*, in: *Anthropos. Internationale Zeitschrift für Völker- und Sprachenkunde* 111/2, S. 395–415, DOI: 10.5771/0257-9774-2016-2-395.
- Bindu, Karin, K. Sajith Vijayan (2019): Contemporary Types of Ritualistic South Indian Mizhavu Percussion Ensembles in Kerala, in: Jana Ambrózová, Bernard Garaj (Hg.): *Traditional Music and Dance in Contemporary Culture(s)*, Nitra: Constantine the Philosopher University, S. 28–41.
- Bindu, Karin, K. Sajith Vijayan (2021): Kerala's Ancient Mizhavu Drum: Transformations and Sustainability, in: *Asian-European Music Research Journal* 8, S. 27–38, <https://doi.org/10.30819/aemr.8-4>.
- Eswaranunni, Kalamandalam (2010): *Mizhavoli*, Cheruthuruthy: Sreevidya Publications.
- Gopalakrishnan, Kamballoore Kottayil (2016): *Kutiyattam: 50 years of transcendence into a secular art form*, in: *Nartanam. A Quarterly Journal of Indian Dance* 16/3, Hyderabad: Sahridaya Arts Trust, S. 11–57.
- Gupta, Sunil (2003): *The Natya Shastra of Bharatamuni* (Raga Nrtya Series No. 2), Delhi: Sri Satguru Publications, Chawla Offest Press.

- Lowthorp, Leah (2016): The UNESCO Impact: Kutiyattam after Global Recognition, in: *Nartanam. A Quarterly Journal of Indian Dance* 16/3, Hyderabad: Sahrdaya Arts Trust, S. 75–89.
- Moser, Heike (2008): *Nannyar – Kuttu – ein Teilaspekt des Sanskrittheaterkomplexes Kutiyattam. Historische Entwicklung und performative Textumsetzung*, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Nair, Appukkuttan (1994): The Art of Kutiyattam, in: *Sangeet Natak* 111–114, Special Issue: Kutiyattam, New Delhi: Usha Malik, Sangeet Natak, S. 12–32.
- Nambiar, P. K. Narayanan (1994): Rhythm and Music, in: *Sangeet Natak* 111–114, Special Issue: Kutiyattam, New Delhi: Usha Malik, Sangeet Natak, S. 101–112.
- Nambiar, P. K. Narayanan (2005): *Mizhavu Nampyarude Kramadipika*, Killimangalam: Mani Madhava Chakyar Smaraka Gurukulam.
- Neuber, Erika (2006): Die Guru-Sisya-Beziehung, in: Hermann Mückler, Werner Zips, Manfred Kremser (Hg.): *Ethnohistorie. Empirie und Praxis* (Wiener Beiträge zur Ethnologie und Anthropologie 14), Wien: WUV Universitätsverlag, S. 145–155.
- Panchal, Goverdhan (1981): Kootampalam Sanskrit Stage of Kerala, in: H. K. Ranganath (Hg.): *Sangeet Natak. Silver Jubilee Volume*, Delhi: Sangeet Natak Akademi, S. 131–136.
- Panchal, Goverdhan (1984): *Kuttampalam and Kutiyattam. A Study of The Traditional Theatre for the Sanskrit Drama of Kerala*, Delhi: Sangeet Natak Akademi.
- Paulose, Karakkattil Gheevarghese (2006): *Kutiyattam Theatre. The Earliest Living Tradition*, Kottayam: DC Books.
- Pisharoty, K. P. Narayana (1994): Koothu and Kootiattam, in: Mallika Sarabhai (Hg.): *Performing Arts of Kerala*, Ahmedabad: Grantha Publication in Association with Mapin Publishing Pvt. Ltd., S. 100–127.
- Rajagopalan, L. S. (1994): Music in Kutiyattam, in: *Sangeet Natak* 111–114, Special Issue: Kutiyattam, New Delhi: Usha Malik, Sangeet Natak, S. 112–122.
- Rajagopalan, L. S. (2005): The Mizhavu, in: G. S. Paul (Hg.): *The Heritage. Preserving The Age Old Sanskrit Theater*, Thrissur: Lumiere Printing Works, S. 29–34.
- Sachs, Curt (1915): *Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, Berlin: Reimer.
- Steinmann, Ralph Marc (1986): *Guru – Shisya – Sambandha*, Stuttgart: Steiner Verlag Wiesbaden.
- Suresh, Vidya Bhavani (2003): *Navarasas in Bharatanatyam* (Demystifying Fine Arts 14), Chennai: Skanda Trust.
- Venu, Gopalan (1989): *Production Of a Play In Kutiyattam* (Documentation of Kutiyattam Series 1), Trichur: Lumiere Printing Works.
- Venu, Gopalan (2002): *Into the World of Kutiyattam with the Legendary Ammannur Madhavachakyar*, Kottayam: D. C. Press Ltd.

Interviews

- K. Sajith Vijayan, Skype-Interview, 15. 11. 2016.
- Kalamandalam Eswaranunni: Zoom-Interview mit K. Sajith Vijayan, 27. 11. 2021.

Zusammenfassung

Kutiyattam, ein Sanskritdrama aus Kerala, dessen Tradition 2000 Jahre zurück reicht, stellt eine elitäre Kunstform dar. Die Darstellungen der Nationalepen durch «Visual Sacrifices» werden durch das Perkussionsinstrument *Mizhavu* begleitet. Männer der *Nambyar*-Kaste spielten das Instrument ausschliesslich in Tempeltheatern. Autorität wird nicht nur den *Mizhavu-Gurus* zugespro-

chen, sondern auch dem Instrument selbst. Als höchste Autorität werden die *Devas* (Gottheiten) angesehen, die zu Beginn jeder *Kutiyattam*-Performance vom *Mizhavu*-Spieler angerufen werden. Diese Invokation dient der Vertreibung der Dämonen sowie der Reinigung der Bühne. *Mizhavu*-Maestro P. K. N. Naranayan Nambiar, der die Kunst des *Mizhavu*-Spiels in traditioneller matrilinearer Erbfolge erlernt hatte, kam 1966 als erster *Guru* an das *Kutiyattam* Department des Kerala Kalamandalam, einer staatlichen Deemed University of Arts. Dieser Beitrag zeigt Veränderungen autoritärer Strukturen der Perkussionisten des *Mizhavu*-Departments am Kerala Kalamandalam von 1966 bis in die Gegenwart im Gegensatz zur Tradition der *Nambyar* auf.

Abstract

Kutiyattam, a Sanskrit drama from Kerala whose tradition goes back 2000 years, represents an elite art form. The depictions of the national epics through «Visual Sacrifices» are accompanied by the percussion instrument *mizhavu*. Men of the *Nambyar* caste played the instrument exclusively in temple theatres. Authority is attributed not only to the *mizhavu* gurus, but also to the instrument itself. The *devas* (deities), who are invoked by the *mizhavu* player at the beginning of each *kutiyattam* performance, are regarded as the highest authority. This invocation serves to drive away the demons as well as to purify the stage. *Mizhavu* maestro P. K. K. Naranayan Nambiar, who had learnt the art of *mizhavu* play in traditional matrilineal succession, joined the *Kutiyattam* Department of Kerala Kalamandalam, a state deemed University of Arts, as its first *Guru* in 1966. This chapter highlights changes in authoritarian structures of the percussionists of the *Mizhavu* Department at the Kerala Kalamandalam from 1966 to the present in contrast to the *Nambyar* tradition.

Schlagwörter

Perkussion, *Mizhavu*, *Kutiyattam*, Kerala, Kerala Kalamandalam, Drums, *Deva Vadyam*, *Guru*, Sanskritdrama

Karin Bindu

arbeitet als Kultur- und Sozialanthropologin mit ethnomusikologischem Schwerpunkt, als Autorin, Lektorin und als Perkussionistin im Bereich Bildung, Gender, Kunst und Kultur. Seit 1991 vertieft sie sich in die Perkussion im rituellen Kontext verschiedener Regionen (Indien, Trinidad, Afrika, Naher Osten), die sie auch in die Unterrichts- und Musikpraxis integriert. Ihre Dissertation *Percussion Art Forms* erschien 2013 beim Verlag Lit in Wien. Ihr derzeitiges Arts-based-Research-Vorhaben umfasst musikalische Traditionen und Strategien medialer Präsenz von Perkussionistinnen Südindiens. www.rhythmuse.at

Die Bikutsi-«Macher»

Die Rolle zweier kultureller Vermittler in der Etablierung von Bikutsi als Populärmusikgenre in Kamerun in den 1980er-Jahren

Anja Brunner

In der Etablierung von neuen Populärmusikgenres spielen Einzelpersonen oft eine zentrale Rolle. Diese agieren als *cultural intermediaries*, das sind Personen, die in spezifischen kulturellen Feldern durch ihre Expertise Einfluss auf Vermarktung und Präsentation haben und so effektiv neue Trends positionieren können – so auch im Falle von Bikutsi, einem der bekanntesten und beliebtesten Populärmusikgenres im afrikanischen Staat Kamerun, das im dortigen Musikmarkt in den frühen 1980er-Jahren nachhaltig verankert wurde. Im Prozess der Etablierung der E-Gitarren-basierten Variante von Xylofontanzmusik der ethnischen Gruppen der Beti sind ein Journalist und ein Produzent massgeblich als *cultural intermediaries* aktiv. Durch deren spezifische Positionierung im Feld der Kameruner Musik ist es ihnen möglich, eine vorhandene Musik so neu zu rahmen, dass sie für neue Publikumsschichten attraktiv wird und sich erfolgreich in der Kameruner Musiklandschaft als distinktes, mit Beti-Musiktradition verbundenes Populärmusikgenre behaupten kann.

In diesem Beitrag wird beschrieben, wie diese Positionierung zustande kommt und welche Rolle die beiden Bikutsi-«Macher» in diesem Prozess einnehmen. Dabei wird gezeigt, dass *cultural intermediaries* nicht nur auf die präsentatorische Rahmung, sondern auch auf die Musik selbst Einfluss nehmen und so als zentrale Autoritäten im Prozess der Etablierung eines Populärmusikgenres fungieren.

Bikutsi: Begrifflichkeiten und Grundlagen

Bikutsi ist eine Musiktradition der ethnischen Gruppen der Beti. Die Beti leben im südlichen Teil des zentralafrikanischen Staates Kamerun, vor allem in den administrativen Regionen Centre und Sud. In diesem Gebiet befindet sich auch die Hauptstadt Kameruns, Yaoundé. Die Beti sind sprachlich und kulturell eng mit den weiter südlich angesiedelten Fang verwandt; sie werden daher in der Literatur oft als Beti-Fang zusammengefasst (beispielsweise Guthrie 1970; Alexandre/Binet 1958; Mviena 1970). Der Name Beti heisst «die Noblen»; da sie im Gebiet des tropischen Regenwalds siedelten, bezeichnen sie sich selbst als «die Noblen der Wälder» (beispielsweise Noah 2004; Laburthe-Tolra 1977). Die Beti sprechen eine Tonsprache, die heutzutage vorwiegend Ewondo genannt wird. Ewondo ist die Bezeichnung der spezifischen Beti-Gruppe und ihrer Sprache, die rund um

und in Yaoundé ansässig ist. Ihre Sprache wurde zur Kolonialzeit von Missionaren als erste aufgeschrieben, gelernt, in der Kirche verwendet und gilt linguistisch heute als Standardsprache der Beti (Onguene-Essono 2012).

Bikutsi kann in der vielfältigen Musiktradition Unterschiedliches, aber durchaus Zusammengehörendes bezeichnen. Wörtlich heisst *bikutsi* «auf den Boden stampfen». Der Ausdruck setzt sich aus drei Wörtern beziehungsweise Partikeln zusammen: *bi* ist ein Pluralpartikel und zeigt die Wiederholung an, *kut* bedeutet «schlagen» oder «stampfen» und *si* bedeutet «der Boden» oder «die Erde». Bikutsi als Terminus beschreibt somit in erster Linie eine bestimmte Tanzbewegung. Manchmal tatsächlich ausgeführt, manchmal auch nur theoretisch möglich, ist eine potenzielle Stampfbewegung kennzeichnend für jegliche Bikutsi-Musik. Die Bewegung ist ein leichtes Hüpfen mit beiden Beinen wenige Zentimeter über dem Boden, um dann mit beiden Beinen gleichzeitig mit aller Kraft auf den Boden zu stampfen. Als Bikutsi im engeren Sinne werden a cappella gesungene und getanzte Lieder bezeichnet, die von Frauen beziehungsweise in reinen Frauengruppen aufgeführt werden und in denen diese Tanzbewegung immer zum Einsatz kommt. Diese Lieder werden meist in privaten oder halb privaten Kontexten gesungen und getanzt, und sie sind für ihren moralischen und gesellschaftskritischen Inhalt bekannt; sie gelten gewissermassen als Sprachrohr der Beti-Frauen. Die Lieder weisen üblicherweise eine strukturelle Zweiteilung auf, mit einem inhaltlichen Teil anfangs, gefolgt von einem für den, meist stampfenden, Tanz bestimmten zweiten Teil (Mbala 1985; Awona 1967?).

Neben diesen Bikutsi-Liedern in rein weiblichen Kontexten kann Bikutsi auch mit Musikinstrumenten gespielt werden und als Tanzmusik erklingen. Neben den Gitarren, die modernen Bikutsi dominieren (siehe unten), sind es dann meist *məndzáŋ*, die Xylofone der Beti, die gespielt werden und zu deren Musik auch Männer tanzen. *Məndzáŋ* ertönen in Ensembles zu drei bis fünf Instrumenten, und deren Musik dient – so sie nicht in der Kirche gespielt werden – vorwiegend der Unterhaltung und dem Tanz. *Məndzáŋ*-Musik wird dementsprechend bei Taufen oder Erstkommunionsfeiern ebenso gespielt wie in städtischen und ländlichen Bars. Das Repertoire der *məndzáŋ*-Ensembles umfasst traditionelle Beti-Tanzmusik, wie eben die, die als Bikutsi bezeichnet werden kann, ebenso wie Merengue- und Soukous-Stücke, die seit den 1950er- und 60er-Jahren ins *məndzáŋ*-Repertoire inkludiert wurden (für weitere Informationen zur *məndzáŋ*-Musik siehe Brunner 2021, S. 60–80).

Im Laufe der 1980er-Jahre bekam der Begriff Bikutsi eine weitere Bedeutungsebene, die mit einer Veränderung in der Kameruner Musiklandschaft einherging: Bikutsi wurde zur Bezeichnung für ein eigenständiges Populärmusikgenre. In den Entwicklungen, die zu dieser Erweiterung der semantischen Ebene von Bikutsi führen, nehmen – wie im Folgenden gezeigt wird – «kulturelle Vermittelnde» eine zentrale Rolle ein.

Beti-Musik in den 1970er-Jahren

Basis für die Musik, die in den 1980er-Jahren den Namen Bikutsi erhält, ist die moderne Beti-Tanzmusik der 1970er-Jahre. In dieser modernen Beti-Tanzmusik spielt die Gitarre eine zentrale Rolle. Sie ist in Kamerun seit spätestens den 1920er-Jahren bekannt und in den 1950er-Jahren bereits weitverbreitet. Wie überall auf dem afrikanischen Kontinent werden bereits in dieser Zeit auch in Kamerun lokale Musikstücke aus verschiedenen Traditionen, so auch aus den Beti-Musiktraditionen, auf die Gitarre übertragen; seit circa den 1960er-Jahren werden lokale Stücke auch für typisches Rock-/Pop-Instrumentarium inklusive der dann verfügbaren E-Gitarre adaptiert. Seit den 1960er-Jahren integrieren moderne Tanzmusikgruppen vor allem in den Beti-Regionen in und um Yaoundé vermehrt Beti-Tanzstücke in ihr Repertoire und adaptieren sie für die Besetzung eines Tanzensembles mit E-Gitarren, E-Bass, Schlagzeug, Perkussion und mehreren Singstimmen, wenn vorhanden auch Keyboards oder Bläsern. In den 1970er-Jahren verstärkt sich dieser Trend kontinuierlich. Zwar dominieren weiterhin die lateinamerikanisch geprägten Musikgenres Merengue und Soukous die Tanzmusikszene, die seit den 1950er-Jahren en vogue sind, doch sind in Yaoundés Diskotheken Stücke aus dem Beti-Kontext vom Publikum vermehrt gefragt und werden häufiger komponiert und gespielt. Hauptinspiration für die E-Gitarren-Ensembles ist das Beti-Tanzmusikrepertoire der *mə̀ndzán*-Ensembles. Dabei wird das Spiel der *mə̀ndzán* auf Gitarren auf der Soundebene ebenso imitiert wie in Struktur und Patterngestaltung (Brunner 2013).

Es ist diese moderne Beti-Musik, gespielt in Ensembles mit Pop-/Rock-Instrumentarium, die Ende der 1970er-Jahre mehr und mehr bekannt wird und die in den 1980er-Jahren als «Bikutsi» titulierte als neues Populärmusikgenre am Kameruner Musikmarkt erscheint. Speziell zwei Personen, die als *cultural intermediaries* agieren, haben diesen Prozess forciert: der Journalist und Musiker Jean-Marie Ahanda und der Produzent Claude Tchameni.

Cultural intermediaries: Theoretische Grundlagen

Der Begriff *cultural intermediaries* geht auf den französischen Soziologen Pierre Bourdieu zurück, wobei dieser ihn eher beiläufig für diejenigen Personen verwendet, die in die Produktion und Zirkulation von symbolischen Gütern und Dienstleistungen involviert sind, wie beispielsweise Produzenten/-innen von Kultursendungen in Fernsehen und Radio oder jegliche schreibende Kulturjournalisten/-innen, kurz: all die, die im weitesten Sinne an der Entstehung und Vermarktung eines kulturellen Produkts beteiligt sind.

Das Konzept der *cultural intermediaries* wurde seit seiner ersten vagen Theoretisierung durch Bourdieu vor allem in der Soziologie und den Cultural Studies verfeinert, immer vor dem Hintergrund der Verbindung zwischen Kultur und Ökonomie und der zentralen Rolle von spezifisch positionierten Individuen in der Vermittlung zwischen Produktion und Konsumation von kulturellen Praktiken

(Hesmondhalgh 2006; Negus 2006; Nixon/Gay 2002). Eine aktuelle Definition von *cultural intermediaries* bieten Jennifer Smith Maguire und Julian Matthews:

They construct value, by framing how others – end consumers, as well as other market actors including other cultural intermediaries – engage with goods, affecting and effecting others’ orientations towards those goods as legitimate – with ‘goods’ understood to include material products as well as services, ideas and behaviours. [...] In the struggle to influence others’ perceptions and attachments, cultural intermediaries are differentiated by their explicit claims to professional expertise in taste and value within specific cultural fields. (Smith Maguire/Matthews 2012, S. 552)

Smith Maguire und Matthews heben die professionelle Expertise hervor, die *cultural intermediaries* heranziehen können, um kulturellen Produkten Wert zuzuschreiben, indem diese in je spezifischer Weise gerahmt und präsentiert und für die Endkonsumenten/-innen aufbereitet werden. Sam Friedman bezeichnet in diesem Sinne *cultural intermediaries* als «the hidden tastemakers», also als Personen, die versteckt Geschmack steuern (Friedman 2014). *Cultural intermediaries* haben demnach in der Vermittlung und Positionierung einer Musik in einem bestimmten Feld eine zentrale Rolle und Autorität, die auch die musikalische Beschaffenheit und Präsentation der jeweiligen Musik einschliesst. Durch ihre besondere Position im jeweiligen kulturellen Feld beziehungsweise oft zwischen verschiedenen Feldern sowie ihr spezielles Kapital – im Sinne der Kapitalsorten nach Bourdieu (1982) – sind *cultural intermediaries* in der Lage, überzeugend neue Trends zu positionieren und eine Musik aus einem Feld in ein anderes erfolgreich zu transportieren.

Les Vétérans: Früher Bikutsi der 1980er-Jahre

Durch diese Neupositionierung wird Bikutsi erfolgreich als neues, distinktes Populärmusikgenre am Kameruner Musikmarkt eingeführt. Jean-Marie Ahanda und Claude Tchameni gelingt es, die Musik der in Yaoundé aktiven Gruppe Les Vétérans spezifisch zu rahmen und somit neuen Publikumsschichten zugänglich zu machen.

Die Gruppe Les Vétérans ist in den frühen 1980er-Jahren in Yaoundé ein Geheimtipp für gute, ausgelassene E-Gitarren-basierte Beti-Musik. Die Gruppe besteht in der Regel aus zehn Personen, ausschliesslich Männer; das sind Sänger, Gitarristen, Schlagzeuger und Perkussionisten. Im Gegensatz zu allen anderen in Yaoundé zur damaligen Zeit aktiven Musikgruppen sind die Musiker fix im Nachtclub Escalier Bar in Yaoundé engagiert; die Gruppe spielt demnach dort nahezu täglich (Brunner 2021, S. 113–117).

Die Musik von Les Vétérans entspricht der gängigen Tanzmusik der 1970er-Jahre in Yaoundé. Das Repertoire umfasst Merengue- und Soukous-Stücke ebenso wie Stücke, die von Beti-Musiktraditionen inspiriert sind. Die Sprache der Songs ist Ewondo oder andere dialektale Varianten. Im Laufe der Jahre seit der Gründung der Gruppe im Jahr 1974 und durch eine Neuaufstellung um

1980 wird die Beti-Musik im Repertoire wichtiger, und Les Vétérans spielen – vereinfacht gesagt – Beti-Unterhaltungsmusik, wie sie bei sonstigen Beti-Festlichkeiten von *məndzán* zum Besten gegeben wird – nur auf E-Gitarren und in einem städtischen Nachtclub. Dieser Fokus auf traditionelle Beti-Tanzmusik führt dazu, dass die Musik von Les Vétérans regelmässig abwertend als «wild», «dörflich» und «unzivilisiert» klassifiziert wird; sie scheint vor allem vorerst für die Kameruner Mittel- und Oberschicht nicht modern genug, sondern zu traditionell, zu wenig «urban», zu «rückständig». Die Besucherinnen und Besucher in der Escalier Bar, durchwegs Beti, schätzen allerdings gerade diese Atmosphäre von Ausgelassenheit, die sie mit Dorffesten oder ähnlichen Anlässen mit *məndzán*-Musik und mit dem dazugehörigen Tanz assoziieren; Escalier Bar ist bereits vor dem Erfolg von Les Vétérans durchaus gut besucht, die Gruppe aber darüber hinaus nicht weiter bekannt (Brunner 2021, S. 111–113). Dies ändert sich durch die Plattenproduktionen, die aus der Zusammenarbeit der Gruppe mit Ahanda und Tchameni entstehen.

Jean-Marie Ahanda und Claude Tchameni kurz vorgestellt

Kamerun ist in den frühen 1980er-Jahren ein Einparteienstaat und bleibt dies bis 1990, als auf Druck der Bevölkerung das Mehrparteiensystem eingeführt wird. Bis 1982 ist Ahmadou Ahidjo Präsident, danach übernimmt (bis heute) Paul Biya die Staatsführung. Kamerun ist in den 1980er-Jahren noch ein ausnahmslos autoritär und zentralistisch geführter Staat (auch dies gilt in weiten Teilen bis heute), was auch rigorose Medienkontrolle beinhaltet. So gibt es bis 1990, als die Medienfreiheit eingeführt wird, nur eine staatliche Tageszeitung, *Cameroon Tribune*, die in Englisch und Französisch erscheint, und einzig das staatliche Radio *Radio Cameroon*. Das staatliche Fernsehen wird 1985 eingeführt.

Es ist von politisch zentraler Bedeutung seit der Unabhängigkeit Kameruns im Jahr 1960, ein gemeinsames Nationalbewusstsein zu schaffen, trotz der überaus zahlreichen verschiedenen Bevölkerungs- und Sprachgruppen im Land. In diesen Bemühungen rund um die Präsentation einer vereinten Nation Kameruns spielte Musik eine zentrale Rolle und wurde bewusst gefördert. Dies zeigt sich in der Verankerung von Musikgruppen – Blasmusik und Tanzmusikgruppen – in den verschiedenen militärischen Staatstruppen ebenso wie in der persönlichen Unterstützung von einzelnen Musikerinnen und Musikern, der Radiopräsentationen von Musik und der Relevanz von Musikunterricht in Sekundarschulen. Viele spätere Musiker und Musikerinnen beginnen ihre Karriere in Schulbands, die regelmässig öffentlich auftreten, worüber auch regelmässig in der staatlichen Tageszeitung *Cameroon Tribune* berichtet wird (für mehr Information zum Zusammenhang zwischen Musik und Staatspolitik in Kamerun siehe Brunner 2016).

In diesem politischen Klima arbeitet Jean-Marie Ahanda in den frühen 1980er-Jahren als Journalist bei der damals einzigen und staatlichen Tageszeitung *Cameroon Tribune*. Obwohl Musikthemen hierin nicht oft zur Sprache kommen

und wenn, dann im Sinne der staatlichen Präsentation, wird doch immer wieder über aktuelle Entwicklungen in moderner Musik berichtet, da diese durchaus im politischen Prozess der Nationenbildung eine wichtige Rolle einnimmt (Brunner 2016). Jean-Marie Ahanda schreibt regelmässig über aktuelle Musikgruppen, Konzerte und Veröffentlichungen moderner Kameruner Musik. Er erhält während seiner Schulzeit, in den 1960er- und 70er-Jahren, profunde musikalische Ausbildung im College Vogt, das für seinen musikalischen Schwerpunkt bekannt ist. Dort erlernt er auch das Trompetenspiel und spielt in späteren Jahren als professioneller Musiker in einigen Formationen.

Claude Tchameni wächst in Yaoundé auf, ist demnach mit der Stadt und deren Beti-kulturellem Hintergrund intensiv vertraut und spricht fließend Ewondo, auch wenn er selbst der ethnischen Gruppe der Bamileke angehört. 1954 geboren, wird er als Elektriker ausgebildet. Anfang der 1980er-Jahre führt er einen Plattenladen in Yaoundé und arbeitet als Repräsentant für europäische Musiklabels. Aus dieser Tätigkeit heraus entsteht die Motivation, selbst Produzent zu werden.

Es ist Jean-Marie Ahanda, der Claude Tchameni dazu ermutigt, die Musik von Les Vétérans zu veröffentlichen. Ahanda besucht in den frühen 1980er-Jahren regelmässig die Escalier Bar und ist angetan von der Gruppe und der speziellen Atmosphäre in diesem Nachtclub. Einem Interview zufolge ist es ihm ein Anliegen, Beti-Musik und die Musik in Yaoundé bekannter zu machen. Er ist davon beeindruckt, dass «les gens qui ont été déracinés du village, retrouvent un peu leur identité, et viennent s’amuser entre eux» (Interview Ahanda 2007).¹ Das Heimatdorf spielt bei den in urbanen Gebieten ansässigen Beti eine zentrale Rolle. Egal, ob sie dort geboren sind oder nicht, gilt es als identitärer Marker und Anker, auch wenn sie dort nie gelebt haben oder vielleicht nie leben werden. In der Escalier Bar, so Ahanda, wird in der Musik diese vorhandene, doch verlorene Identität etwas wiederbelebt, wenn auch in imaginiertes Form (Brunner 2021, S. 116 f.).

Es kommt zur Zusammenarbeit zwischen Les Vétérans, Tchameni und Ahanda, die in die Produktion der ersten beiden Langspielplatten der Gruppe mündet: *Me Ne Ngon Oyap* (1983) und *Wa Dug Ma* (1983). Beide Platten sind ein kommerzieller Erfolg; die erste Auflage der Platte *Me Ne Ngon Oyap* ist binnen Tagen ausverkauft. Darauf befindet sich der Song *Kulu* – der bekannteste Song von Les Vétérans (für eine Diskussion dieses Songs siehe Brunner 2021, S. 125–135).

1 «Menschen, die aus dem Dorf vertrieben wurden, finden ein Stück weit ihre Identität wieder und kommen, um sich untereinander zu amüsieren.» (Übersetzung d. Hg.)

Spezifische Ressourcen: Das Kapital der *cultural intermediaries*

Das Vorhaben, die Musik von Les Vétérans zu produzieren, wird im Vorfeld als ein ernstes finanzielles Risiko für Tchameni wahrgenommen, wie verschiedene Musiker der damaligen Zeit in Interviews berichten. So meint der Sänger Ebogo Emerent, selbst zu jener Zeit aktiv daran beteiligt, Beti-Musik in modernem Setting voranzutreiben, dass damals niemand wirklich diese Musik hören wollte, sei sie doch als «Musik der Wilden» nicht mit einem modernen, urbanen Lebensstil vereinbar (Interview Emerent 2010). Onana Zacharie, Gitarrist von Les Vétérans, vergleicht das Vorhaben sogar damit, Lotto mit hohem Einsatz zu spielen (Interview Zacharie 2008).

Im historischen Rückblick wird deutlich, dass der Erfolg des Vermittlungsprojekts für eine Musik, die vormals verpönt war und abgewertet wurde, zu einem grossen Teil mit den Möglichkeiten und Ressourcen von Tchameni und Ahanda zu tun hat. Diese beiden haben zum damaligen Zeitpunkt eine optimale Positionierung im Feld der Kameruner Musik und das damit verbundene Kapital im Sinne Bourdieus, um neue Musik am Markt zu etablieren.

Neben den finanziellen Mitteln, die Claude Tchameni aus seinen Ersparnissen und mit Unterstützung von Freunden aus Frankreich einbringen kann, ist sein kulturelles Kapital in Form von Wissen um Musikproduktion und Musikmarkt, das er durch seine Tätigkeit bei internationalen Labels kumuliert hat und das er für die Veröffentlichung der Musik von Les Vétérans einsetzen kann. Weiter verfügt er über soziales Kapital in Form von relevanten Kontakten wie etwa zu Tonstudios in Paris, die die Produktion ebendort möglich machen. Da Tchameni als Produzent neu ins Feld der Kameruner Musiklandschaft einsteigt, hat er die kreative Freiheit und spürt womöglich auch die Notwendigkeit, sich am Markt mit neuer Musik zu versuchen. Tchameni gründet mit der ersten Platte der Gruppe Les Vétérans sein Label Ebobolo Fia, das die 1980er-Jahre hindurch *das* Label für aktuelle Bikutsi-Musik werden sollte (Brunner 2021, S. 110, 118–125).

Jean-Marie Ahanda verfügt dank seiner musikalischen Ausbildung und seines Wissens um die Beschaffenheit der Musikwelt Yaoundés über das nötige kulturelle Kapital, um die Musik von Les Vétérans zu verändern, sodass sie gewissermassen noch «wild» genug ist, um neu und attraktiv zu sein, gleichzeitig aber noch gängigen ästhetischen Kriterien genügt. Ahanda agiert als Manager der Gruppe, zeigt sich aber darüber hinaus vor allem für die Arrangements zuständig. In einem Interview macht er seinen Einfluss dabei klar: «Je leur ai dit que, si on met sur un disque exactement ce qui on joue au bar, il ne roud que le publique du bar, et le reste ne va pas suivre cette chose-là.» (Interview Ahanda 2007)² Dementsprechend überarbeitet Jean-Marie Ahanda die Musik und komponiert beispielsweise die Bläserarrangements neu, wozu er dank seiner professionellen Expertise als Musiker und als Kenner aktueller Tanzmusik fähig ist. Vom «Ori-

² «Ich habe ihnen gesagt, dass, wenn man auf eine Platte genau das aufnimmt, was in der Bar gespielt wird, nur Barpublikum mitkommt, der Rest aber nicht.» (Übersetzung d. Hg.)

ginal» der im Studio in Yaoundé aufgenommenen Songs bleiben auf der Platte Gesang, Gitarren und Perkussion. Die Mitglieder von Les Vétérans sind trotz der in Teilen abgegebenen Gesamtheit über ihre Musik mit dem musikalischen Output zufrieden – bringt er doch einen unerwarteten Erfolg (Brunner 2021, S. 118–125).

Ahanda kann darüber hinaus als Journalist bei der staatlichen Tageszeitung *Cameroon Tribune* auf soziales Kapital in Form von Vernetzung im relevanten Bereich der Medien zurückgreifen und hat symbolisches Kapital als etablierter Musikjournalist. Dadurch, dass diese Musik von Jean-Marie Ahanda in der *Cameroon Tribune* behandelt wird, erhält sie eine neue Form der Akzeptanz in der Mittel- und Oberschicht Kameruns. In der Folge verkaufen sich nicht nur die Platten von Les Vétérans sehr gut, auch die Escalier Bar selbst, wo Les Vétérans weiterhin regelmässig auftreten, wird Mitte der 1980er-Jahre berühmt für gute, nächtliche Bikutsi-Partys in Yaoundé. Als der Produzent Claude Tchameni im Jahr 2008 das Werk von Les Vétérans auf CD wieder publiziert, ist auf dem Cover der Hinweis «Escalier Bar» zu lesen; es ist der Hinweis auf die besondere Atmosphäre in der Escalier Bar in den frühen 1980er-Jahren, an die man sich auch noch in den 2000er-Jahren erinnert.

Bikutsi neu gerahmt und semantisch abgewandelt

Tchameni und Ahanda gelingt es, das Image von «Dorffesten» und Beti-Tradition, das Les Vétérans anhaftet und das diese auch bewusst kultivieren, produktiv für ihre gezielte Positionierung der Gruppe am Kameruner Musikmarkt zu nutzen. Sie können die Musik von Les Vétérans so rahmen, dass sie neue und andere Publikumsschichten erreicht als zuvor – auch vor allem aus der damaligen finanzkräftigen Mittel- und Oberschicht. Framing ist der Vorgang, den *cultural intermediaries* leisten, um kulturelle Produkte in einem bestimmten Feld als wertvoll und legitim darzustellen (Smith Maguire/Matthews 2012, S. 554 f.). So wird die Musik inhaltlich im Vergleich zu Nachtclubversionen geglättet, indem unmoralische und obszöne Textstellen getilgt werden, und musikalisch unter Beibehaltung der Verbindung zur Beti-Musik an ästhetische Standards angepasst, die der damaligen Tanzmusik entsprechen. Weiter wird die Musik gezielt in der Mittel- und Oberschicht beworben und dabei mit einem Begriff verbunden, der sowohl für Beti als auch für Nicht-Beti tanzbare Beti-Musik suggeriert: Bikutsi.

In dieser Vermarktung der Musik von Les Vétérans als «Bikutsi» forcieren Ahanda und Tchameni eine semantische Veränderung des Begriffs, die von den beiden bewusst und gezielt gesetzt wird und die nachhaltig bis heute wirkt. Mit der ersten Platte und der dazugehörigen Präsentation auf Plattencovern und in der Tageszeitung wird «Bikutsi» als Genrebezeichnung für die Musik von Les Vétérans eingeführt. Wurde in der modernen Kameruner Tanzmusik zuvor in der Genreklassifizierung der Lieder zwischen verschiedenen traditionellen Tänzen unterschieden, wie beispielsweise Elak, Ekang oder Koé, je nachdem,

welche rhythmisch-musikalische Basis das Lied hatte, so ist dies seit den Veröffentlichungen von Les Vétérans nicht mehr der Fall: Alles, was nicht Merengue oder Soukou ist und von Beti-Herkunft, wird als Bikutsi bezeichnet. Ahanda argumentiert im Interview, dass dies die Dinge vereinfacht habe. Diese in Kamerun oft kritisierte, weil eben vereinfachende Namensgebung hat sich rasch durchgesetzt, und die populäre Tanzmusik mit Beti-Bezug hat einen Namen erhalten – durch die kontinuierliche und effektive Vermarktung der Musik als «Bikutsi» durch Tchameni und Ahanda (Brunner 2021).

Conclusio

Der Blick auf die Umstände des Erfolgs der Gruppe Les Vétérans und der Rolle von Jean-Marie Ahanda und Claude Tchameni darin zeigt, dass *cultural intermediaries* generell beziehungsweise Ahanda und Tchameni im Speziellen durch ihre spezifische Positionierung und das damit verbundene Kapital im bourdieuschen Sinne Autorität über Musik und deren Framing und Legitimierung haben. Im Falle von Les Vétérans erfolgt aus dem Engagement der beiden *cultural intermediaries* eine effektive Veränderung der Wahrnehmung von populärer Beti-Musik, inklusive einer neuen Genrebezeichnung.

Diese Veränderung hat eine nachhaltige Auswirkung: Seit den 1980er-Jahren ist Bikutsi etwas anderes als zuvor. In der Literatur zur Musik der Beti vor den 1980er-Jahren kommt Bikutsi nicht vor, obwohl Bikutsi bereits damals ein zentraler, relevanter Bestandteil der Beti-Musikkultur war (Brunner 2021, S. 43–59). Seit den 1980er-Jahren aber gibt es keine Publikation, in der Bikutsi nicht vorkommt – Bikutsi wurde in die Beti-Musik ebenso wie in die Kameruner Populärmusik neu und anders eingeschrieben. Die Arbeit von Claude Tchameni und Jean-Marie Ahanda mit der Gruppe Les Vétérans hat einen Bedeutungswandel eingeleitet, der in den folgenden Jahrzehnten nachhaltig verankert wird und Bikutsi zu einem eigenständigen, erfolgreichen und bis heute weitverbreiteten Populärmusikgenre Kameruns werden lässt.

Bis heute ist Bikutsi als eigenes, weiterhin mit den Beti assoziiertes Musikgenre nicht aus dem Kameruner Musikmarkt wegzudenken. Die Gruppe Les Vétérans wird dabei immer wieder als Pioniergruppe in diesem Genre präsentiert und gewürdigt, gemeinsam mit der Gruppe Les Têtes Brulées, die es in den 1980er-Jahren kurz zu Bekanntheit in Europa brachte. Abgesehen davon aber kam Bikutsi selten auf den europäischen Weltmusikmarkt; die Musik bleibt bis heute weitgehend lokal in Kamerun verortet (Brunner 2017).

Referenzen

- Alexandre, Pierre, Jacques Binet (1958): *Le groupe dit Pahouin (Fang-Bulu-Beti)*, Paris: Presses universitaires de France.
- Awona, Stanislaus (1967?): Bikud-Si et Mvet, in: Ministère de l'Éducation, de la Jeunesse et de la Culture (Hg.): *Danses du Cameroun. Cameroonian Dances*, Yaoundé: Centres de'édition et de production de manuels et d'auxiliaires de l'enseignement, S. 87–104.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brunner, Anja (2013): Xylophone Music on Electric Guitars: Beti Popular Music in the 1970s, in: Gerd Grupe (Hg.): *Ethnomusicology and Popular Music Studies* (Grazer Beiträge zur Ethnomusikologie 25), Aachen: Shaker, S. 147–166.
- Brunner, Anja (2016): Popular Music and the Young Postcolonial State of Cameroon, 1960–1980, in: *Popular Music and Society* 40/1, DOI: 10.1080/03007766.2016.1230380.
- Brunner, Anja (2017): Bikutsi: Kameruner Popmusik abseits der Weltmusik, in: Claus Leggewie, Erik Meyer (Hg.): *Global Pop. Das Buch zur Weltmusik*, Stuttgart: Metzler, S. 366–372.
- Brunner, Anja (2021): *Bikutsi. A Beti Dance Music on the Rise, 1970–1990*, Sheffield: Equinox.
- Friedman, Sam (2014): The hidden tastemakers: Comedy scouts as cultural brokers at the Edinburgh Festival Fringe, in: *Poetics* 44, S. 22–41.
- Guthrie, Malcom (1970): *Comparative Bantu. An Introduction to the Comparative Linguistics and Prehistory of the Bantu Languages*, Bd. 3, Farnborough: Gregg International Publishers Ltd.
- Hesmondhalgh, David (2006): Bourdieu, the media and cultural production, in: *Media, Culture & Society* 28/2, S. 211–231.
- Laburthe-Tolra, Philippe (1977): *Minlaaba. Histoire et société traditionnelle chez les Béti du Sud Cameroun*, Dissertation Universität Lille.
- Les Vétérans (1983): *Me Ne Ngon Oyap*, LP, Yaoundé: Ebobolo Fia.
- Les Vétérans (1983): *Wa Dug Ma*, LP, Yaoundé: Ebobolo Fia.
- Mbala, Agnès Marie épouse Nkili (1985): *Bikutsi. Chants des femmes chez les Mvele*, Dissertation Universität Lille.
- Mviena, P. (1970): *Univers culturel et religieux du peuple beti*, Yaoundé: Saint-Paul.
- Negus, Keith (2006): The Work of Cultural Intermediaries and the Enduring Distance between Production and Consumption, in: *Cultural Studies* 16/4, S. 501–515.
- Nixon, Sean, Paul du Gay (2002): Who Needs Cultural Intermediaries?, in: *Cultural Studies* 16/4, S. 495–500.
- Noah, Jean Maurice (2004): *Le Bikutsi du Cameroun. Ethnomusicologie des Seigneurs de la forêt*, Yaoundé: Carrefour/Erika.
- Onguene-Essono, Louis-Martin (2012): La démocratie en chansons: les Bikut-si du Cameroun, in: *Politique africaine* 64, S. 52–61.
- Smith Maguire, Jennifer, Julian Matthews (2012): Are we all cultural intermediaries now? An introduction to cultural intermediaries in context, in: *European Journal of Cultural Studies* 15/1, S. 551–562.

Interviews

- Ahanda, Jean-Marie (2007), durchgeführt von Anja Brunner, Yaoundé, 11. 12.
- Emerent, Ebogo (2010), durchgeführt von Anja Brunner, Yaoundé, 23. 8.
- Zacharie, Onana (2008), durchgeführt von Anja Brunner, Yaoundé, 12. 9.

Zusammenfassung

Bikutsi, einer der erfolgreichsten Populärmusikstile in Kamerun, ist eine E-Gitarren-basierte Variante von Xylofontanzmusik der ethnischen Gruppen der Beti in Südkamerun. Die Etablierung dieser Musik am Kameruner Musikmarkt in den 1980er-Jahren gelingt aufgrund des Engagements von zwei Personen: einem Journalisten und Musiker sowie einem Produzenten. Deren spezifisches Know-how in Musik und ihre Verbindung zu den Medien generieren eine Form von Autorität, die den beiden Individuen erlaubt, als kulturelle Vermittler zu fungieren und vorhandene populäre Tanzmusik gezielt als «Bikutsi» am Musikmarkt zu verankern. Der Beitrag untersucht diesen Prozess der Etablierung von Bikutsi hinsichtlich der spezifischen Autorität, die diese beiden Vermittler innehatten. Als Hintergrund dienen das Konzept der *cultural intermediaries* sowie die Theorie der verschiedenen Kapitalsorten von Pierre Bourdieu, mittels derer gezeigt wird, welche individuellen Voraussetzungen sowie kontextspezifischen Bedingungen die zentrale Rolle der beiden Individuen in der Entwicklung von Bikutsi als Populärmusikgenre ermöglicht haben.

Abstract

Bikutsi, one of the most successful popular music styles in Cameroon, is an electric guitar-based variant of xylophone dance music of the Beti ethnic groups in Southern Cameroon. The establishment of this music on the Cameroonian music market in the 1980s succeeded due to the commitment of two people: a journalist and musician and a producer. Their specific expertise in music and connection to the media generates a form of authority that allows the two individuals to act as cultural mediators and to specifically establish existing popular dance music as «bikutsi» in the music market. This chapter examines this process of establishing bikutsi in terms of the specific authority held by these two intermediaries. The concept of cultural intermediaries as well as Pierre Bourdieu's theory of different types of capital serve as background, by means of which it is shown which individual preconditions as well as context-specific conditions made the central role of these two individuals in the development of bikutsi as a popular music genre possible.

Schlagwörter

Kamerun, Populärmusik, Bikutsi, Pierre Bourdieu

Anja Brunner

Assistenzprofessorin für Ethnomusikologie am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie an der mdw-Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Sie leitet derzeit zwei vom Österreichischen Wissenschaftsfonds

FWF geförderte Forschungsprojekte am Music and Minorities Research Center (mdw): «Syrische Musikerinnen: Performance, Netzwerke, Zugehörigkeiten nach der Migration» (2020–24) und «Ethnomusikologie umgekehrt: Migrant*innen forschen» (2023–25). Anja Brunner promovierte 2014 an der Universität Wien mit einer Arbeit zu Bikutsi in Kamerun. Sie war Universitätsassistentin für Ethnomusikologie an der Universität Wien (2010–15) sowie an der Universität Bern (2016–18). Ihre aktuellen Forschungsinteressen sind intersektionale Zugänge zu Musik und Ethnizität/Nationalität, postkoloniale Machtverhältnisse und Dekolonialisierung, angewandte Musikforschung sowie Musik und Migration.

Singen will gelernt sein

Neue Formen nicht institutionalisierter gesanglicher Praxis im Osten Österreichs

Martina R. Mühlbauer

Das Potenzial des Singens zu wecken, ist das Ziel dreier Vermittlerinnen, die in diesem Beitrag vorgestellt werden. Ihre Tätigkeit in Wien steht für einen neuen, an Popularität gewinnenden Zugang zum Singen. Das Phänomen wird hier unter musikethnologischer und kultur- und sozialanthropologischer Perspektiven eingeordnet.

Szenen in der Grossstadt Wien

Szene 1: Ein kleiner Kubus von einem Gebäude, anthrazitgrau, unscheinbar in der Umgebung der höchsten Gebäude der Stadt und von den Einheimischen liebevoll «Würfelkirche» genannt. Direkt vor dem imposanten Gebäude der UNO-City von Wien steht die kleine Donaucity-Kirche. Ihr Innenleben ist aber alles andere als unscheinbar und in dieser einen Nacht des Jahres mit den Gesängen von rund fünfhundert Menschen auch über mehrere Stunden unüberhörbar. Es ist die «Nacht der spirituellen Lieder» in Wien, die von 2009 bis 2015 jährlich zum ersten Samstag nach dem Heiligedreikönigstag am 6. Jänner von der Sängerin und Gesangsvermittlerin Heidi Clementi in dieser Kirche veranstaltet und mitgestaltet wird. 2016 ist die Veranstaltung aufgrund eines Wechsels in der Pfarrei in eine andere Kirche übersiedelt und ist dort nicht minder beliebt und besucht.

Szene 2: Im Resselpark neben der berühmten Karlskirche sieht man an einem späten Frühlingsnachmittag eine Traube von Menschen versammelt. Der Mittelpunkt der Menschengruppe ist aus der Distanz nicht erkennbar. Es könnte eine Schar Touristen sein, die sich um ihren Guide geschart hat. Beim Näherkommen wird jedoch lauter werdender Gesang hörbar, und schliesslich zeigt sich auch die Person, die in der Mitte das gemeinsame Singen von circa fünfzig bis sechzig Menschen mit ihrer Gitarrenbegleitung anführt: Anne Tscharmann, die Singkreisleiterin und Ritualbegleiterin, die seit 2009 unter dem Motto «Healing Songs» vielfältige gemeinschaftliche Singveranstaltungen anbietet. So organisiert sie zum wiederholten Male das sogenannte Sternsingen am «Tag der Mutter Erde»: Die Lieder, die an diesem Abend gesungen werden, sind der Mutter Erde und der Gemeinschaft gewidmet. Nach einer Prozession der singenden Gemeinschaft durch die Innenstadt ziehen diese Lieder am Stephansplatz mehrere Hundert Menschen in ihren Bann.

Szene 3: Im Festsaal der Volkshochschule der Inneren Stadt, der «Urania», wird Mitte Mai 2014 der Abschluss des 15. Lehrgangs für PolizistInnen aus ganz Österreich «Die Polizei in der Migrationsgesellschaft – Vom Umgang mit Vielfalt» gefeiert. Ein Baustein dieses Kurses ist die Vermittlung von Migrationszusammenhängen mittels der Tandemmethode. Dabei werden Polizisten/-innen mit Migranten/-innen zu einem Aufgabenteam zusammengeführt. Beim Abschlussfest werden die Ergebnisse dieser Arbeitsteams den anderen Lehrgangsteilnehmern/-innen und Festgästen präsentiert. Die Roma-Sängerin und Chorleiterin Ivana Ferencova, die vor mehr als zehn Jahren aus der Slowakei nach Wien migriert ist, ist Teil eines solchen Tandems. Sie hat mit allen sangesfreudigen Teilnehmern/-innen des Lehrgangs Roma-Lieder einstudiert und gesangliche Improvisation geübt. Beim Vortrag am Fest wird die Gruppe der Singenden noch um Mitglieder aus ihrem Chor *Frauen in Weiß* erweitert, und schliesslich wird die gesamte Festgesellschaft von mehr als hundert Personen unter ihrer Anleitung zu einer singenden Festgemeinde.

Autoritäten hinter den Szenen

Wie ist es möglich, dass es diesen drei Frauen in einer Zeit gesanglicher Abstinenz in der Alltagskultur gelingt, so viele Menschen zum gemeinsamen Singen im öffentlichen Raum zu bewegen? Was sind ihre Beweggründe und Fähigkeiten, welches sind ihre Gemeinsamkeiten, und unter welchen Rahmenbedingungen bilden sie ihre Autorität? Gemeinsames Singen ruft in Deutschland und Österreich wegen seiner missbrauchten Funktion im Nationalsozialismus auch heute noch bei manchen aus älteren Generationen Unbehagen hervor, hat in den letzten Jahrzehnten aber auch durch den Wertverlust musisch orientierter Bildung in der Schule an Bedeutung verloren. Gegenwärtig ist Singen primär Konsumware aus dem Mund beziehungsweise vom Mischpult von Experten/-innen geworden. Als solche erfüllt sie die durch den technischen Wandel hervorgerufenen hohen ästhetischen Ansprüche der Hörschaft. Lediglich im institutionalisierten Chorwesen, in der Volksmusik, teilweise in Kirchen, bei Popkonzerten, Sportevents und derlei Veranstaltungen singen grössere Menschengruppen noch gemeinsam. Jedoch sind in den letzten Jahren gemeinschaftliche Singangebote aufgetaucht, die abseits von klassischen Chören, pädagogischen Einrichtungen, kirchlichen Institutionen oder volksmusikalischen Traditionen Gesang als individuelle, soziale oder spirituelle Praxis wiederbeleben. Etliche habe ich in den letzten Jahren begleitet, dokumentiert und analysiert. Aus meinen Forschungen stammen die eingangs beschriebenen Szenen mit den drei genannten Autoritätspersonen der musikalischen Vermittlung.

Im Rahmen von kultur- und sozialanthropologischen Feldforschungen habe ich als teilnehmende Beobachterin zahlreiche Angebote, die dem Singen eine gesundheitsfördernde, heilsame, gemeinschaftsorientierte und spirituelle Funktion zuschreiben, unter die wissenschaftliche Lupe genommen. Ausgehend von

einer territorialen (Wien und angrenzende Bundesländer) und einer sozialen (Beziehungsgeflecht der beobachteten Akteure) Feldbegrenzung (Kremser 2014) suchte ich zwischen 2011 und 2016 Singkreise, Workshops, Mitsingkonzerte und Ähnliches auf und führte Interviews mit Anbietern/-innen und Teilnehmern/-innen durch. In diesem Beitrag konzentriere ich mich mit Anne Tscharmann und Heidi Clementi auf Akteurinnen als Autoritäten der gesanglichen Vermittlung, die in Wien oder nahe bei Wien leben und deren Singangebote ein wichtiger Bestandteil ihrer beruflichen Identität wie auch ihrer Erwerbsquelle darstellen.¹ Dass es sich dabei gerade um zwei Frauen handelt, ist eher ein Zufall, der sich aus der Erwerbsorientierung ergab, da die in Wien und Umgebung lebenden und von mir beobachteten Gesangsvermittler und Singkreisleiter ihr Angebot neben ihrer Haupterwerbsarbeit, also eher als Freizeitaktivität betreiben.

Das Beispiel der slowakischen Roma-Sängerin Ivana Ferencova (bürgerlich Hrcikova) entspringt einer weiteren Feldforschung. Von 2013 bis 2015 untersuchte ich ihre Vermittlungsarbeit als Leiterin von Workshops, ihren internationalen Frauenchor *Frauen in Weiß*, dem auch ich zwei Jahre angehörte, sowie ihre Lehrangebote an der Universität Wien und der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Wiederum waren teilnehmende Beobachtung und Interviews mit ihr und Chormitgliedern meine methodischen Zugänge zum Feld. Und auch bei diesem dritten Beispiel stelle ich mit Ivana Ferencova eine in Wien wohnhafte und massgeblich von Musik lebende Vermittlerin als Autorität in den Mittelpunkt der Forschung. Sie transferiert Roma-Lieder aus ihrem Heimatdorf in der Nordostslowakei nach Wien und zeigt uns damit die Bedeutung dieses Gesangs für eine in die Stadt migrierte Romni (Roma-Frau).

Szenen aus Theorien

Für die Analyse meiner Felddaten in meiner Dissertation dienten sowohl Theorien aus der Ritualforschung (Turner 2005), der Anthropologie des Heilens (Kremser 2010) als auch aus dem Paradigma des *embodiment*. Für die Untersuchung der Felddaten im Hinblick auf Autoritätsbildung erscheint mir das Paradigma des *embodiment*, als dessen bedeutendste Begründer/-innen und Vertreter/-innen Nancy Scheper-Hughes und Margaret Lock (1987) sowie Thomas Csordas (1990) gelten, besonders zielführend. Thomas Csordas, der sich bei der Darlegung dieser Theorie primär auf seine Forschungen über spirituelle Praktiken bei den Pfingstgemeinden bezog, ging vom Postulat aus, den Körper nicht als Objekt zu sehen, das man in Bezug auf die Kultur erforscht, vielmehr den Körper als das Subjekt der Kultur, sozusagen als den existenziellen Boden der Kultur wahrzunehmen (Csordas 1990). Nancy Scheper-Hughes und Margaret Lock, die aus der kritischen *medical anthropology* kommen, versuchten operationale Begriffe und Konzepte zu entwickeln, um mit diesem Theorem

¹ Heidi Clementi ist 2017 in ihre Heimat Südtirol zurückgekehrt.

arbeiten zu können, und beschreiben den Körper folgendermassen: «We will begin from the assumption of the body as simultaneously a physical and symbolic artefact, as both naturally and culturally produced, and as securely anchored in a particular historical moment.» (Scheper-Hughes/Lock 1987, S. 7)

Sie differenzierten den Begriff *embodiment* weiter aus und bestimmten unterschiedliche Körperdimensionen als beobachtbare Erscheinungsformen, nämlich den *individual body*, den *social body* sowie *body politics*, die die Mechanismen der Einwirkung auf den Körper beschreiben. Darüber hinaus orteten sie in den Emotionen eine wichtige Brückenfunktion zwischen Geist und Körper: «Insofar as emotions entail both feelings and cognitive orientations, public morality, and cultural ideology, we suggest that they provide an important <missing link> capable of bridging mind and body, individual, society, and body politics.» (Scheper-Hughes/Lock 1987, S. 29)

Diesem Zugang entsprechend besitzen die als Autoritäten anerkannten Personen individuelles Wissen und individuelle Fähigkeiten (*individual body*) und können Einwirkkräfte erfolgreich nutzen (*body politics*), beispielsweise mittels *emotions* wie etwa Angst, Freude, Liebe, Hass. Und auf diese Weise prägen Autoritäten nicht nur individuelle Körper anderer, sondern schaffen auch ein soziales Gemeinschaftsereignis, den *social body*. Sie sind zum einen aus sich selbst ermächtigt im Sinne von Können als auch durch andere ermächtigt im Sinne von Dürfen, um Einwirkkräfte auszuüben und diese auf individueller, sozialer und – im Sinne von Csordas – auch spiritueller Ebene einwirken zu lassen. Um welche körperlichen Ermächtigungen es sich bei den drei gewählten Gesangsvermittlerinnen handelt, erläutere ich im nachfolgenden Abschnitt. Zuvor allerdings werde ich noch zwei weitere theoretische Perspektiven skizzieren, um die Autoritätsbildung bei den gewählten Beispielen auch in ihrer gesellschaftlichen und ökonomischen Dimension fassen zu können.

Neben körperlichen Ermächtigungen geht es auch um gesellschaftliche Präsenz und Relevanz des Singens, wie sich schon an den anfänglichen präsentierten Szenenbildern erkennen lässt. Ich möchte hier mit dem Begriff Gesellschaft bewusst einen Begriff aus der Soziologie (Durkheim 1999 [1895]; Blaukopf 1996) und der Sozialanthropologie (Turner 2005 [1969]) verwenden. Nach Durkheim ist die Gesellschaft mehr als die Summe ihrer Individuen. Sie hat einen übersubjektiven Kern und besteht aus sozialen Tatsachen, die als System von Verhaltensregeln dem Individuum gegenüberstehen. Die gesellschaftliche Relevanz lässt sich somit auf der einen Seite dem Können und Wollen der Protagonisten/-innen zuordnen (ihrer Individualität) und auf der anderen Seite einem gesellschaftlichen Dürfen und/oder Sollen (den gesellschaftlichen Verhaltensregeln). Dabei spielen, wie wir im Detail sehen werden, Ausbildung und Sozialisation, kulturelle und historische Rahmenbedingungen wie auch Vernetzungen und Kontakte wichtige Rollen, die autoritätsbildend oder -stärkend wirken.

Darüber hinaus greife ich beim dritten Blickwinkel meiner Beobachtungen auf meine Erfahrungen aus meinem akademischen Ursprungsberuf zurück. Als

Betriebswirtin mit jahrelanger Berufserfahrung als Marketingspezialistin und Geschäftsführerin im Bildungsbereich ist für mich Autoritätsbildung auch eine Frage der Marktpositionierung. Denn in einer kapital- und marktorientierten Gesellschaft wirken auch die Marktmechanismen bei der Bildung von Autoritäten entscheidend mit. Es erscheint mir daher wichtig, einen Blick auf die Strategien und Werkzeuge zu werfen, die die drei Autoritätspersonen zur Erlangung und Festigung ihrer Marktposition benützen. Mithilfe der Konzepte von Philip Kotler (2015), einem der wichtigsten Begründer der modernen Marketinglehre, erläutere ich einige Aspekte des sogenannten Marketing-Mix, vier Politiken der Marktbeeinflussung, die die drei Autoritätspersönlichkeiten benützen, sofern sie in den Quellen (Websites, Newsletter, Flyer, CDs, Liederbücher und dergleichen) und aus den vielen Gesprächen und Beobachtungen verfügbar sind.

Körperautoritäten

Die drei Frauen benützen im Detail unterschiedliche, in ihren Prinzipien aber ähnliche Vermittlungsmethoden, um auf die *individual bodies* ihrer Teilnehmer/-innen einzuwirken (*body politics*). Grossteils sind es Methoden, die wir aus der volksmusikalischen Praxis kennen und unten näher beschreiben werden. Bei Anne Tscharmann und Heidi Clementi werden diese volksmusikalischen Methoden jedoch auf ein anderes Repertoire an Liedern, Mantras und Chants aus aller Welt angewendet, die darüber hinaus in einem neuen Kontext erklingen. Ivana Ferencova greift auf ihr traditionelles Roma-Liedgut ihrer Heimat zurück, das sie einem neuen Gesangskreis, nämlich meist Nicht-Roma in einem neuen Kontext, immer aber in Bezug zu ihrer kulturellen Herkunft vermittelt.

Sehen wir uns zunächst die *individual bodies* der drei Musikerinnen, wie sie durch Sozialisation und Ausbildung geprägt wurden, näher an. Anne Tscharmann ist ausgebildete Religionspädagogin, hat aber schon vor ihrer Ausbildung in ihrem Heimatort einen Chor begründet. Im Unterricht hat sie dann mit grosser Selbstverständlichkeit viel mit ihren Schülern/-innen zur Gitarrenbegleitung gesungen. Diese Fähigkeit brachte sie danach auch in ihre langsam wachsende Ritualarbeit mit Erwachsenen ein (www.maeterra.at), bis dann das Interesse ihrer Teilnehmer/-innen so gross wurde, dass sie sogar das heilsame Singen als eigenständiges Produktangebot ab 2009 platzierte (www.healingsongs.at)². In der Folge gab sie den Beruf der Religionspädagogin auf. Heidi Clementi wiederum ist ebenfalls studierte Pädagogin und hat viele Jahre als Beraterin in pädagogisch-didaktischen Bereichen gearbeitet. Sie ist mit dem Singen in ihrer Familie aufgewachsen, und bei ihr zu Hause in Südtirol wurde immer musikalische Mehrstimmigkeit im Gesang praktiziert. Neben ihrem pädagogischen Beruf baute sie sich allmählich auch eine Karriere als Sängerin auf,

² Diese Website gibt es inzwischen nicht mehr, ihr Inhalt wurde in die Website www.maeterra.at integriert.

bis sie schliesslich gänzlich von ihren pädagogisch-musikalischen und musikalisch-organisatorischen Angeboten leben konnte. Auch Ivana Ferencova ist mit Musik in der Familie gross geworden. Ihr Vater war selbst Musiker und sie wollte schon als Kind Sängerin werden und hatte schon früh als Kind Auftritte im slowakischen Rundfunk und Fernsehen. Zunächst begann sie ihre künstlerische Karriere als junge Schauspielerin in einem Roma-Theater und studierte zwei Jahre klassischen Gesang. Nach ihrer Migration nach Österreich arbeitete sie als Sängerin und Gesangsvermittlerin und die letzten Jahre zunehmend auch als Muttersprachlehrerin für Roma-Kinder in Wiener Schulen. Wir sehen, dass alle drei Frauen zum einen musikalisch sozialisiert sind und zum anderen pädagogische Erfahrungen aus ihren Ausbildungen beziehungsweise Berufen als Basis für ihre weitere Autoritätsbildung mitbringen. Und wie gehen sie mit diesen Erfahrungen in ihrer gesanglichen Vermittlungstätigkeit um?

Keine der drei Musikerinnen verwendet in ihrer Arbeit Noten, denn als das wichtigste Organ des Einwirkens in ihrer Anleitungspraxis auf die *individual bodies* ihrer Mitsängerschaft gelten ihnen die Ohren, also das Zuhören, das Hinhören, das Aufeinanderhören. Wobei Heidi Clementi und Anne Tscharmann nicht müde werden zu betonen, dass es ihnen dabei nicht um das richtige Intonieren geht, sondern um die Freiheit jeder/jedes einzelnen Beteiligten, zu singen, singen zu können und singen zu dürfen. Sie beziehen sich dabei auf wiederholt gemachte Erfahrungen von Menschen in unserer Gesellschaft, die entweder im familiären Umfeld oder in schulischen Institutionen vermittelt bekamen, sie könnten nicht singen. Die angebotenen Singkreise und Events sind somit ein Forum, Erfahrungen der gesellschaftlichen Einschränkungen aus der Kindheit und die dabei entstandenen Verletzungen aufzuheben. Ivana Ferencova hingegen ist diese Erfahrung aus ihrem kulturellen Hintergrund eher fremd, denn sie hat als Kind erfahren, dass jeder in der Gemeinschaft singen kann und am gemeinsamen Singen beteiligt ist. Doch sie hat einen bestimmten Klang vermittelt bekommen, den sie bei Workshops, im Chor, bei Lehrveranstaltungen und sonstigen Events weitergeben möchte. Und dieser Klang lässt sich nicht mit Noten weitergeben, sondern nur durch intensives Zuhören und Nachahmen.

Alle drei Musikerinnen verwenden ein Repertoire mit einfachen Melodien und Harmoniegestaltungen. Auch die Roma-Lieder von Ivana Ferencova, deren Melodien anfänglich etwas fremd erscheinen, sind weder melodisch noch harmonisch sehr komplex. Jedoch ist es für die Teilnehmenden wesentlich anspruchsvoller, ihren klanglichen wie auch rhythmischen Anforderungen zu entsprechen, als bei Heidi Clementi oder Anne Tscharmann mitzusingen. Die Praxis der Mehrstimmigkeit, auf die alle drei Musikerinnen grossen Wert legen, lag stets im Rahmen unserer westlich geprägten Dur- und Mollakkorde, und auch wenn Ivana Ferencova ihre Chorfrauen aufforderte, frei eine Ober- oder eine Unterstimme zu kreieren, so erfolgt dies nicht selten in Form von Terzparallelen.

Auch die Texte der Lieder und Chants sind in allen drei Fällen kurz, haben kaum viele Strophen und sind daher vom Umfang her leicht zu lernen. Allerdings

sind die meisten Liedtexte aufgrund der fremden Sprachen unverständlich: Sowohl bei Anne Tscharmann als auch bei Heidi Clementi gibt es nicht nur Lieder und Chants in englischer und deutscher Sprache, sondern etliche in unbekanntem und ungenau bezeichneten Sprachen wie in Sanskrit, Arabisch, Hebräisch, Maori, Hawaiianisch, in einer afrikanischen, dem Sufismus oder nordamerikanischen Indigenen zugeordneten Sprache, Hawaiianisch oder Maori. Grossteils wurden die Texte sinngemäss übertragen, nicht wörtlich übersetzt. Bei Ivana Ferencova sind es stets Lieder in Romanes, die Sprache der Roma, aber bei Übersetzungen sind die darin vorkommenden Metaphern nicht immer leicht zu verstehen. Somit ist es bei allen drei Musikerinnen eher eine innere Haltung zu einem Liedtext, die den Mitsingenden abverlangt wird, denn eine phonetisch korrekte Wiedergabe. Dadurch bleibt, wie mir Teilnehmer/-innen immer wieder bestätigt haben, mehr Konzentration für die Musik und die damit verbundenen klanglichen und emotionalen Empfindungen und Interpretationen.

Durch die stetige Wiederholung der Lieder und Chants werden fremde Texte bald in das Erinnerungsvermögen jedes/jeder Mitsängers/-in integriert. Dieses Wiederholen ist jedoch nicht ein didaktisches Werkzeug, sondern Teil der Performancepraxis. Welche Wirkungszintentionen damit verbunden werden, wie etwa Unbeschwertheit, *flow* oder gar tranceartige Zustände, wird von allen dreien nicht thematisiert. Was von ihnen hingegen in den Vordergrund gerückt wird, ist die Freiheit zur Improvisation. Ist es bei Ivana Ferencova zunächst die Freiheit, eine zweite oder dritte Stimme zu einem von ihr einstimmig vermittelten Roma-Lied neu zu schaffen, so geht die Anregung zur freien Gestaltung der gemeinsamen Gesänge bei Heidi Clementi und Anne Tscharmann über die von ihnen vermittelte Zwei- oder Dreistimmigkeit hinaus, indem sie die Mitsingenden anregen, noch ihre eigenen vierten, fünften oder sechsten Stimmen dazu zu singen. Diesbezüglich ist Ivana Ferencova rigider in ihrem klanglichen Anspruch, denn einmal gefundene Dreistimmigkeit wird beibehalten. Doch im Gegenzug gibt es Stücke, die sie «Improvisation» nennt. Ausgehend von einer einfachen kurzen Melodie, die entweder von ihr spontan komponiert oder von einer Mitsängerin eingebracht worden ist, entsteht ein vielstimmiges und sich teilweise frei veränderndes Klangorchester, über das sie frei schwebend einen Sologesang legt: jedes Mal neu, jedes Mal einzigartig, dennoch, um es mit einem Begriff von Thomas Turino (2009) zu beschreiben, doch gewissen unausgesprochenen *formulas* unterworfen.

Die Gitarre wird von allen drei Vermittlerinnen als rhythmus- und harmoniegebendes Begleitinstrument verwendet. Jede betrachtet sich diesbezüglich als nicht besonders professionell. Während Ivana Ferencova zur Vereinfachung viele der Lieder in a-Moll transponiert, da sie in dieser Tonart am besten begleiten kann, verwenden Anne Tscharmann und Heidi Clementi vielfach den Kapodaster zum Transponieren. Diese Einfachheit im Gitarrenspielen korrespondiert mit der Niederschwelligkeit des gesanglichen Zugangs aller Mitwirkenden.

Doch was liegt dem Vermittlungserfolg der drei Frauen neben ihrem sängerischen Wissen und Können eigentlich zugrunde? Weshalb vermögen sie teilweise eine grosse Schar Sangesfreudiger an sich zu binden? Verstehen lässt sich dies mit der erwähnten Brückenfunktion von Emotionen für «mind and body, individual, society, and body politics», wie Nancy Scheper-Hughes und Margaret Lock (1987, S. 29) es formulieren. Grundlage ihres Erfolges ist die Fähigkeit der drei Sängerinnen, die Freude am Gesang bei anderen wachzurufen und zu fördern, und dies dadurch, dass sie diese Freude leibhaftig als *individual body* voll und ganz verkörpern. Laut dem deutschen Neurowissenschaftler Gerald Hüther (2012) gelingt Lernen nur mit Begeisterung. Durch ihre eigene Begeisterung schaffen sie eine Atmosphäre der Begeisterung bei ihren Teilnehmern/-innen, die wie ein Schlüssel ihrer *body politics* wirkt. Sie öffnet ein Tor zu den Teilnehmenden und gibt ihnen die Möglichkeit, Emotionen zu wecken, auf die *individual bodies* ihrer Mitsänger/-innen einzuwirken, um damit letztlich einen *social body* zu schaffen, nämlich einen gemeinsamen Klangkörper in der Art einer temporären musikalischen *communitas* (Turner 2005). Gerald Hüther unterstreicht dies mit Blick auf die Potenzialentfaltung bei Kindern, die in Bildungseinrichtungen «die Erfahrung machen [müssen], dass sie [...] gemeinsam über sich hinauswachsen können» (Hüther 2011, S. 155). Ich erachte das als das erste Geheimnis der Autoritätsbildung der drei Protagonistinnen in der Praxis ihrer Gesangsvermittlung: gesangliche Freiheit und gesellschaftliche Verbundenheit gleichzeitig auf vielfältige Weise schaffen zu können. Auf diese Weise wird durch körperliche Praxis (*embodiment* bei Scheper-Hughes/Lock 1987) unter anderem die Möglichkeit geschaffen, individuelle heilsame und wachstumsfördernde Erfahrungen in der Gemeinschaft zu machen (Kremser 2010).

Gesellschaftsautoritäten

Ivana Ferencova ist als Angehörige einer stigmatisierten Minderheit in Österreich und in ihrer Heimat immer wieder gesellschaftlichen Anfeindungen ausgesetzt. Sie steht jedoch klar zu ihrer Herkunft. Bereits kurz nach ihrer Migration nach Wien arbeitete sie mit einem der bekanntesten Roma-Musiker Österreichs, Harry Stojka, zusammen. Dann gründete sie ihren eigenen Chor und rückte die Vermittlung sowohl ihrer musikalischen als auch sprachlichen Herkunft mehr in den Vordergrund. Während der Zeit zwischen 2014 und 2016, in der ich an ihrer musikalischen Vermittlungsarbeit beteiligt war, gab es diverse gesellschaftspolitische Veranstaltungen, bei denen ihr Chor auftrat. Die eingangs beschriebene Szene bei der Abschlussfeier des Polizeilehrgangs ist ein Beispiel. Auch das Jahr darauf war sie wieder mit dabei und beteiligte sich an der Tandearbeit gemeinsam mit den Chorfrauen. Knapp einen Monat davor sang der Chor anlässlich des Roma-Tages am 10. April im Rahmen einer Lesung. Im Juni folgte ein Auftritt bei einem Integrationsfest, und dazwischen gab es einen Auftritt ihres Kinderchores bei einer Gedenkfeier. Die von ihr vermittelten Roma-Gesänge waren somit

eingebunden in Feste und Zeremonien und quasi eine Verlängerung ihres kulturellen Erbes in die gesellschaftlichen Gegebenheiten ihrer neuen Heimat Wien. Immer wieder war sie mit ihren Kontakten mitten im gesellschaftlichen Leben der Roma in Wien und nahm ihre Chorfrauen, die grösstenteils keine Roma sind, hinein in ihr politisches Engagement für ihre Volksgruppe. Das gemeinsame Singen wurde somit zu einer gesellschaftspolitischen Gestaltungskraft. Parallel dazu wurden ihr durch die Unterstützung der Ethnomusikologin Ursula Hemetek die Türen in die universitäre Vermittlungstätigkeit geöffnet. Im Sinne einer *applied ethnomusicology* (Harrison et al. 2010) konnte sie erstmals ihr Können und Wissen als Vermittlerin von Roma-Gesängen in Workshops an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und der Universität Wien unter Beweis stellen und war damit auch die erste Roma-Musikerin, die am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien unterrichten durfte. Durch ihr Wirken wurde sie zu einer Autorität als Musikerin und Kulturvermittlerin sowohl für Roma in Wien als auch für Personen, die nicht aus ihrer Herkunftskultur stammen.

Während sich Ivana Ferencova für ihre Volksgruppe und für Integration von Migranten und Migrantinnen engagiert, setzt sich Anne Tscharmann für eine neue Ökologie und bewusste Erdverbundenheit des Menschen ein. Die ehemalige Religionspädagogin hat ihren Glauben zusehends weg von «Gottvater», hin zu «Mutter Erde» verschoben. Das Jahr wird nicht mehr nach dem katholischen Festkalender ausgerichtet, sondern nach einem Jahreskreis, der sich am sogenannten «Europäischen Medizinrad» orientiert und in dem es immer gesanglich gestaltete Singkreise und Feste gibt. In ihrem Heimatort Schattendorf hat sie mit ihrem Mann in jahrelanger Kleinarbeit ein Seminarzentrum aufgebaut, und «alte» Rituale wie Geburts-, Hochzeits- und Begräbnisrituale, die sie organisiert, erfahren durch ihr Weltbild eine neue Ausrichtung. So gründet sich ein Teil ihrer Autorität auf dem Pioniergeist, den sie für viele ihrer Seminar-, Singkreis- und Workshopteilnehmer/-innen verkörpert. Durch ihr Engagement ist sie auch sehr gut vernetzt und verfügt über viele Kontakte im In- und Ausland. Und so besteht ein Teil ihres gesanglichen Vermittlungseingagements auch in der Organisation von Workshops von Kollegen/-innen aus dem Ausland. Erwähnen möchte ich hier die Musikpädagogin Hagara Feinbier, die durch Vermittlung von Anne Tscharmann seit über zehn Jahren jährlich einen Workshop in Wien gibt. Hagara Feinbier verkörpert zunächst eine weltoffene, tolerante und gemeinschaftsfördernde Singorientierung, die sich vor allem in ihren Liederbüchern *Come Together Songs* und den dazugehörigen Workshops zum Ausdruck bringt. Darüber hinaus ist sie sich aber auch des historisch belastenden Erbes aus der Zeit des Nationalsozialismus beim Singen von alten Volksliedern bewusst, dem sie entgegenwirken möchte, und ich möchte dazu einen Text aus ihrer Website zitieren:

Lieder in der eigenen Muttersprache zu singen lässt die Seele tief fühlen, im Mitschwingen wie in der Ablehnung. Der Missbrauch der Volkskultur während der Zeit des Nationalsozialismus hat bei vielen zu einem gestörten Verhältnis zu deutschen Liedern und zum Singen überhaupt geführt. [...] Welche alten Volkslieder können

wir auch heute noch gerne singen? Welche neuen Lieder drücken heute unsere Suche nach Sinn und Zukunft aus? Deutsche Lieder. Wie steht jeder einzelne von uns dazu, warum konnten wir sie lange nicht mehr singen? (Feinbier 2016)

Ich erhielt zwar von Anne Tscharmann bisher nie weder eine explizite Stellungnahme zu dieser Position von Hagara Feinbier noch zum Missbrauch in Österreich. Doch fiel mir im Laufe meiner Forschung auf, dass sich in ihrem Repertoire in den letzten Jahren ein grosser Wandel vollzogen hat. Waren es am Anfang fast gar keine deutschsprachigen Lieder und *chants*, so verwendet sie in jüngster Zeit nun überwiegend deutschsprachige Liedtexte. Vielfach sind es jedoch neu komponierte Lieder von verschiedenen Liederschreiberinnen, darunter auch solche von ihr selbst. Ich vermute, Anne Tscharmann möchte mit diesen Liedern die nationalsozialistische Vergangenheit des österreichischen Liedgutes hinter sich lassen und darüber hinaus ihrer ökologischen Lebensphilosophie Ausdruck verleihen.

Ganz dem Motto «Jeder kann singen» hat sich Heidi Clementi verschrieben, proklamiert dies auch auf ihrer Website (www.singmit.at)³ und gibt damit ein gesellschaftlich relevantes Statement ab. Als professionelle Musikerin und Gesangsvermittlerin lotet sie seit Jahren das Phänomen Gesang voll und ganz bis zu seinen archaischen Wurzeln aus. «Die Nacht der spirituellen Lieder» ist nur eine Facette ihres Engagements für das Singen aus voller Kehle und mit grosser Freude. Wesentlich bei ihrer Arbeit ist wie bei Anne Tscharmann die Vernetzungsarbeit, die sie betreibt und die in der «Nacht der spirituellen Lieder» jedes Jahr ein Stück weit sichtbar wird. Gesänglich hat sie sich mittlerweile auch einen Namen als Jodlerin und Jodlervermittlerin gemacht. Im Kontrast zu den deutschsprachigen neuen Liedern bei Anne Tscharmann ist der textlose Gesang, wie er bei Jodlern, Joiks, Ninguns und dergleichen vorkommt, offenbar ihre Alternative, der wortmissbrauchenden Liedvergangenheit des Nationalsozialismus zu begegnen. Doch auch das Jodeln ist von Nazieinflüssen nicht verschont geblieben, wie wir am Beispiel von Alfred Pommer, dem grossen Sammler österreichischer Jodler um 1900, nachvollziehen können (siehe den Beitrag von Thomas Nußbaumer in diesem Band). Doch durch die Kombination mit anderen wortlosen Gesangstechniken, den Ninguns oder dem Joiken, wird ein neuer Bezugsrahmen geschaffen und neue Chancen für das Singen. Aufgrund ihres Erfolges wurde Heidi Clementi mittlerweile auch von Organisationen und Firmen für Kongresse und ähnliche Grossveranstaltungen entdeckt, sodass sie für diese öfter gemeinschaftsstiftende gesängliche Rahmenprogramme gestaltet und anleitet. Aber auch für Übergangsrituale zu Geburt, Hochzeit und Abschied ist sie eine gefragte Ritualbegleiterin.

3 Diese Website gibt es inzwischen nicht mehr.

Marktautoritäten

Für alle drei Gesangsvermittlerinnen ist ihre Tätigkeit von erwerbswirtschaftlicher Relevanz. Sie arbeiten als Freelancerinnen, das heisst, sie sind in ihrer musikalischen Tätigkeit keiner Institution durch ein dauerhaftes Dienstverhältnis verpflichtet, verfügen aber auch über keinerlei Einkommenssicherheit. Alle drei sind als selbständige Unternehmerinnen erfolgreich, worauf ihre über viele Jahre beobachtbare Marktpräsenz hinweist. Um ihre Erwerbsquelle möglichst professionell zu erschliessen, zu erweitern oder zu verändern, bedienen sie sich marketingmässiger Instrumente. Sie schaffen sich eigenständig ihren Marketing-Mix, dessen klassische Gestaltung nach Kotler (2015) vier Politiken umfasst: die Produkt- und Sortimentspolitik, die Preis- und Konditionenpolitik, Absatz- beziehungsweise Vertriebspolitik und die Kommunikationspolitik.

Beginnen wir bei der Produkt- und Sortimentspolitik. Es fällt auf, dass die drei Vermittlerinnen eine breite Palette von Produkten anbieten, von denen ich jeweils nur einige wenige erwähnt habe. Beispielsweise ist für Anne Tscharmann das Singen neben einer Fülle von Singkreisen in Wien, Burgenland und Linz ein integrierter Bestandteil vieler ihrer Seminare und Ritualangebote, wie Schwitzhütte, Sonnwendfeste, Visionssuche oder Übergangsrituale zu Geburt, Hochzeit und Abschied. Heidi Clementi ist in ihrer Produktpolitik näher am eigentlichen Singen orientiert. Dafür gestaltet sie dies in unzähligen Facetten. Beispielsweise «Die Nacht der spirituellen Lieder» wird von ihr nicht nur in Wien, sondern in fast jedem anderen Bundesland in Österreich organisiert und gestaltet. Sie ist im Marketingjargon eine Meisterin der Produktvariation und Produktdiversifikation. Sowohl Anne Tscharmann als auch Heidi Clementi verstehen es, ein zusammenhängendes Sortiment ihres Angebotes zu schaffen, das perfekt auf ihre Zielgruppe abgestimmt ist: Es sind dies vorwiegend Frauen im Alter zwischen vierzig und sechzig Jahren, für die Yoga und Meditation für ihr körperlich-geistiges Wohlbefinden zu wenig Gemeinschaft schaffen. Preislich sind ihre Angebote vergleichbar mit denjenigen im Feld von Yoga- und Meditationsangeboten oder alternativen Fortbildungsangeboten. Ihre Kundinnen und Kunden könnten daher auch leicht auf andere Angebote umsteigen. Doch arbeiten beide mittels einer ausgeklügelten Absatz- und Kommunikationspolitik dem gezielt entgegen. Sie bedienen mehrere räumlich nahe gelegene Märkte gleichzeitig und halten ihre Zielgruppe mittels stets aktueller Website sowie regelmässiger Newsletter auf dem Laufenden. Darüber hinaus bedient sich Anne Tscharmann des Mediums CD, sowohl als Produktergänzung als auch als Werbeträger, wohingegen Heidi Clementi denselben Effekt mittels Hörproben auf ihrer Website erzielt. Im Rahmen ihrer Kommunikationspolitik betreiben beide eine sehr erfolgreiche Vernetzungsarbeit.

Auch Ivana Ferencova ist eine ausgezeichnete Netzwerkerin und Kommunikatorin, doch einer oralen Überlieferungstradition folgend sind die neuen Medien weniger in ihrem Fokus. Sie hat keine Website, keinen Newsletter und

kaum CDs. Die Organisationsarbeit für ihren Chor wird grösstenteils auch von den TeilnehmerInnen mitgetragen. Durch diese Art der Partizipation entsteht in ihrem Chor ein zusätzliches Erleben intensiver Gemeinschaft und ein Bewusstsein für die gesellschaftspolitische Bedeutung des Singens. Ivana Ferencovas Zielgruppe besteht auch primär aus Frauen mit politischem Bewusstsein für Migration, Minderheiten und gesellschaftliche Stigmatisierung. Im Herbst 2015 zählte der Chor 16 TeilnehmerInnen. Davon hatten fünf einen eigenen Migrations- oder Roma-Hintergrund, fünf Frauen waren in helfenden Berufen wie Sozialarbeit und Psychotherapie tätig und vier Frauen waren Kultur- und Sozialanthropologinnen oder Ethnomusikologinnen. Jede von ihnen wirkt als Multiplikatorin für die Anliegen von Ivana Ferencova. Wichtig ist ihr aber auch der Klang der einzelnen Stimmen, sozusagen das Rohmaterial, mit dem sie arbeitet. Daher bietet sie auch Einzelunterricht in Gesang an und war Gesangslehrerin an der Vienna Gypsy Music School. Darüber hinaus ist auch in ihrem Muttersprachunterricht Singen ein integraler Bestandteil. So sehen wir auch bei Ivana Ferencova ein vielfältiges Vermittlungsangebot für ihren Roma-Gesang und Roma-Klang.

Schlussbemerkung

Es zeigt sich, dass jede der drei Musikerinnen ihren USP (Unique Selling Proposition) gut einzuschätzen weiss und diesen immer wieder neu auf dem Markt zu platzieren versteht. Zu diesem USP gehört neben der Besonderheit ihrer Produktangebote (Healing Songs, Roma-Lieder, archaisch wortlose Gesänge) ihr Pioniergeist, der letztlich die Ausgangsbasis ihrer Autoritätsbildung ausmacht. Durch ihre spezifische körperliche Gesangsvermittlungspraxis (*embodiment*, *body politics*) schaffen sie Rahmen für individuelle Wachstums- und Heilserfahrungen (Anthropologie des Heilens) sowie kollektive Gemeinschaftserlebnisse (*communitas*). Mit ihrem gesellschaftlichen Engagement verbinden sie dieses Können mit gesellschaftspolitisch relevanten Themen und Ereignissen und vervielfachen über ihre Autorität die Zahl der hörbaren Gesangstimmen. Es sind drei Frauen, die sich in Neuland hineingewagt haben und wagen und gezeigt haben, wie frau darin bestehen kann. Mit den in Österreich und in vielen anderen Ländern umgesetzten Massnahmen zur Einschränkung der Covid-19-Pandemie, die sich aus gesundheitlichen Überlegungen massiv auch gegen das gemeinschaftliche Singen gerichtet haben, wurde eine neue, traumatische Belastung des gemeinschaftlichen Singens geschaffen, die einer neuen wissenschaftlichen Aufarbeitung bedarf. Wie die drei Protagonistinnen dieses Artikels durch die Pandemie und darüber hinwegkamen, wäre eine weitere Untersuchung wert.

Referenzen

- Blaukopf, Kurt (1996): *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Clementi, Heidi (o. J.): www.singmit.at (inzwischen ungültig), 31. 12. 2017, und www.heidiclementi.at, 30. 11. 2023.
- Csordas, Thomas (1990): Embodiment as a paradigm for anthropology, in: *Ethos* 18/1, S. 5–47.
- Durkheim, Emile (1999 [1895]): *Die Regeln der soziologischen Methode*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Feinbier, Hagara (2016): Come Together Songs. Alte und neue deutsche Lieder, <https://come-together-songs.de/event/alte-und-neue-deutsche-lieder-2>, 27. 12. 2017.
- Harrison, Klisala, Elizabeth Mackinlay, Svanibor Pettan (Hg.) (2010): *Applied Ethnomusicology. Historical and Contemporary Approaches*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Hemetek, Ursula (2010): The Music of Minorities in Austria: Conflict and Intercultural Strategies, in: Klisala Harrison, Elisabeth Mackinlay, Svanibor Pettan (Hg.): *Applied Ethnomusicology. Historical and Contemporary Approaches*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. 182–199.
- Hüther, Gerald (2011): Lernen mit Begeisterung. Ein Plädoyer für eine neue Lernkultur, in: *Loccumer Pelikan* 4, S. 153–155.
- Hüther, Gerald (2012): *Lernen mit Begeisterung* (Referat), 7. 10. 2012 (nicht publiziert).
- Kotler, Philip (2015): *Marketing-Management. Konzepte – Instrumente – Unternehmensfallstudien*, Hallbergmoos: Pearson.
- Kremser, Manfred (2010): *Anthropologie des Heilens*, Vorlesungsmitschrift der Autorin, Universität Wien, Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, Wintersemester 2010 (nicht publiziert).
- Kremser, Manfred (2014 [1998]): Von der Feldforschung zur Felder-Forschung, in: Karl R. Wernart, Werner Zips (Hg.): *Ethnohistorie. Rekonstruktion, Kulturkritik und Repräsentation. Eine Einführung*, Wien: Promedia, S. 140–149.
- Scheper-Hughes, Nancy, Margaret M. Lock (1987): The mindful body: a prolegomenon to future work in medical anthropology, in: *Medical Anthropology Quarterly* 1/1, S. 6–41.
- Tscharmann, Anne (o. J.), www.healingsongs.at (inzwischen ungültig) und www.maeterra.at, 19. 11. 2016.
- Turino, Thomas (2009): Formulas and Improvisation in Participatory Music, in: Gabriel Solis, Bruno Nettle (Hg.): *Musical Improvisation. Art, Education, and Society*, Urbana: University of Illinois Press, S. 103–116.
- Turner, Victor (2005 [1969]): *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt am Main, New York: Campus.

Zusammenfassung

In der deutschsprachigen Gegenwarts- und Alltagskultur ist Singen seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts primär zu einer Konsumware aus dem Mund beziehungsweise vom Mischpult von Experten/-innen geworden. Getragen wurde diese Entwicklung vom technischen Wandel, vom Wertverlust in der musisch orientierten Schulbildung, von hohen ästhetischen Ansprüchen, Veränderungen in sozialen und spirituellen Praktiken und – in Deutschland und Österreich – vom massiven Missbrauch von Gesang in der Zeit des Nationalsozialismus. In den letzten Jahren entstanden jedoch neue Ansätze, um das Singen als einen wesentlichen Bestandteil des kulturellen Lebens wiederzugewinnen. Auf Basis

von Feldforschungsdaten werden drei Beispiele beschrieben, in denen Gesang als individuelle, soziale oder spirituelle Praxis ausserhalb von Institutionen wiederbelebt wurde und sich die Gesangsvermittlerinnen als Autoritäten positioniert haben. Autorität wird hier mit Bezug auf das Paradigma des *embodiment*, auf soziale und gesellschaftliche Rahmenbedingungen und auf betriebswirtschaftliche Mechanismen zu fassen versucht.

Abstract

Since the middle of the last century, singing in contemporary and everyday German culture has primarily become a consumer product from the mouths or mixing desks of experts. This development was driven by technical change by the loss of value in music-oriented school education, by high aesthetic demands, by changes in social and spiritual practices and – in Germany and Austria – by massive misuse of singing during the National Socialist era. In recent years, however, new approaches have emerged to reclaim singing as an essential part of cultural life. Based on field research data, three examples are described in which singing has been revived as an individual, social or spiritual practice outside institutions, and in which singing facilitators have positioned themselves as authorities. Authority is attempted to be grasped here with reference to the paradigm of embodiment, to social and societal frameworks and to managerial mechanisms.

Schlagwörter

Singen, Gesangsvermittlung, Gesangspraktiken, Singen in Gemeinschaft, Singen und embodiment, Singen und Heilen, Singen und Gesellschaft, musikalische Marktposition, Singen und Ritual

Martina R. Mühlbauer

ist Musikethnologin, Kultur- und Sozialanthropologin und Betriebswirtin. Sie ist erfahrene Projektleiterin, Geschäftsführerin, Coach und Trainerin in der Erwachsenenbildung. Ihr (musik)ethnologischer Forschungsschwerpunkt ist Singen im Kontext individueller und gesellschaftlicher Veränderungsprozesse ausserhalb institutioneller Gegebenheiten. Dabei geht sie Fragen zu Gemeinschaftsbildung, Spiritualität und Übergangsprozessen wie Geburt, Hochzeit oder Tod ebenso nach wie Gesundheitsförderung, Migration und Identität.

Stadt, Land, Ruslana

Konstruktionen von Autorität im Spannungsfeld von Ruralität und Urbanität in einem Musikvideo von Ruslana

Christian Diemer

Seit die ukrainische Rocksängerin Ruslana den Eurovision Song Contest für die Ukraine gewonnen hat, sind zwei Jahrzehnte vergangen. Es haben sich nicht nur zwei Revolutionen im Land ereignet (2004/05 und 2013/14), Russland hat die Ukraine in einen zunächst regional begrenzten,¹ dann flächendeckenden Angriffskrieg mit mittlerweile unverhohlenen genozidalem Charakter verstrickt. Die ukrainische Zivilgesellschaft und Kulturszene haben sich hochdynamisch entwickelt, ebenso ihre Strukturen und Institutionen. In der Folge verändert sich auch die internationale Wahrnehmung eines bis anhin vor allem exotisierten, wenn nicht gänzlich unbekanntes Landes, das seither zwei weitere Male (2016 und 2022) den Eurovision Song Contest für sich entschieden hat.² Ruslana gehört inzwischen zur älteren Garde.

Und dennoch ist es nicht verfehlt, Ruslana nach wie vor als eine *der* Autoritäten anzusehen, was musikalische Repräsentationen in und aus der Ukraine betrifft. Der Begriff musikalische Repräsentationen ist bewusst gewählt, weil hier die Frage nach demjenigen musikalischen Agieren interessant sein soll, welches meint, zugleich für die Ukraine insgesamt zu sprechen und auf Fragen ihrer Identität eine Antwort zu geben. Demzufolge ist Ruslana nicht nur eine

1 Die Ukraine sah sich seit 2014 im Krieg mit Russland, in dessen Verlauf bis 2021 ungefähr 14 000 Menschen getötet wurden. Auch die Bundesregierung, die EU, die NATO und internationale Organisationen wie die OSZE stufen die über acht Jahre anhaltenden kriegerischen Auseinandersetzungen in den Teilgebieten der *oblasti* Donec'k und Luhans'k (nach russischer Lesart Donec'ka und Luhans'ka Narodna Respublika [DNR und LNR, Donec'ker und Luhans'ker Volksrepublik]) völkerrechtlich als einen «internationalen bewaffneten Konflikt» ein. Russland dementierte bekanntlich, an dem Konflikt beteiligt zu sein. Die Beteiligung russischer Freischärler, regulärer Soldaten und Waffensysteme an den Kämpfen auch vor dem 24. 2. 2022 war gut belegt, durch die OSZE-Beobachtungsmission ebenso wie durch das investigative Recherchenetzwerk Bellingcat, das beispielsweise auf sozialen Medien gepostete Fotos russischer Soldaten oder diskrete Ordensverleihungen analysierte (Case/Anders 2016; Bellingcat 2016). Nicht zuletzt zweifelte die Vereinigung der Soldatenmütter in Russland (*Sojuz Komitetov Soldatskich Materej Rossii*) an, dass ihre gefallenen Angehörigen auf eigenes Betreiben im Urlaub in das ukrainische Kriegsgebiet gefahren seien, wie es die russische Führung glauben machen wollte (stellvertretend Žilin 2014).

2 Der vorliegende Aufsatz geht auf einen im November 2016 gehaltenen Vortrag zurück. Der Versuch einer mehr als punktuellen Aktualisierung wurde bewusst nicht unternommen, da als weder aussichtsreich noch, angesichts des konkreten Gegenstands der Analyse, notwendig erachtet. Dabei liegt auf der Hand, dass in der derzeitigen Kriegssituation Identitätsfragen in einem neuen, noch ungleich existenzielleren Licht erscheinen und die Verhältnisbestimmung etwa zu Russland eine 2016 kaum zu ahnende Drastik erhalten hat.

musikalische Autorität in beziehungsweise aus der Ukraine, sondern zugleich eine Autorität für die Ukraine, für Fragen von deren kultureller und nationaler Identität und der mit dieser verbundenen politischen Positionierung.³

Aus welchen Narrativen sich diese Autorität speisen kann und, mehr noch, in welchen ästhetischen Rezeptionsangeboten sie sich selbst inszeniert und reflektiert, soll zunächst in groben Zügen entfaltet, sodann anhand einer Analyse des Musikvideos zu Ruslanas Song *Kolomyjka*⁴ exemplifiziert werden.

Narrative (musikalischer) Autoritätskonstruktion in der Ukraine

Qualitative Interviews und Hintergrundgespräche, die ich begleitend zu mehrjähriger ethnografischer Feldforschung in unterschiedlichen Regionen der Ukraine geführt habe, insbesondere zwischen 2013 und 2017,⁵ förderten unterschiedliche Narrative zutage, mittels derer musikalischen Akteuren Aspekte von Autorität zugeschrieben werden, namentlich in der Frage ihres Beitrags zu musikalisch repräsentierter kultureller und nationaler Identität. Wiederkehrende Themen oder Argumentationsfiguren, mit denen musikalische Praktiken qualifiziert und ihre Güte oder Relevanz begründet werden, lassen sich unter anderen mit folgenden Begriffen überschreiben: Authentizität, Traditionalität, Patriotismus, Innovativität, regionale Verwurzelung, internationale Bekanntheit.

Der Begriff der Tradition (*tradycja*) selbst ist in der Ukraine vergleichsweise selten anzutreffen. Stattdessen wird bei an regionalen und traditionellen (oft fällt das zusammen) Bräuchen orientierten Praktiken meist von *fol'klornyj* (Folklore-) oder *narodnyj* (volkstümlich) gesprochen. Letzterer Begriff findet inflationäre Verwendung, etwa bei den Selbstbezeichnungen von Ensembles und Bands (*narodnyj ansambl'*, *narodnyj hurt* etc.).

Referenzen an Motive und Symbole aus der «Folklore» besitzen in musikalischen wie nicht musikalischen Kontexten grosse Relevanz und sind gängige Strategien, um Anerkennung zu erzeugen, etwa in Mode, Werbung und politischer Kommunikation. Der Übergang von diesen «Folklore»-Motiven zu patriotischen Symbolen und Bekenntnissen kann fließend sein. Mit Stolz blicken Ukrainer und Ukrainerinnen auf international angesehene Kulturbot-

3 Ruslana war eine der führenden Persönlichkeiten auf den monatelangen, von November 2013 bis März 2014, andauernden Majdan-Protesten, die sie teilweise mit täglichem Singen massgeblich prägte. Sie setzte sich ab März 2014 international für Sanktionen gegen Angehörige des Janukowyč-Regimes und Russland ein. Darüber hinaus ist sie in einer Fülle sozialer und politischer Initiativen aktiv, deren Bandbreite von Hilfe für Flutopfer über die Bekämpfung von Korruption und Justizwillkür bis hin zur Pflege ukrainischen traditionellen Erbes reicht. Oft haben ihre musikalischen Produktionen daher übergeordnete Anliegen; Fedyuk (2006, S. 4) konstatiert ein «blending [of] her music projects with a larger social agenda [...] aimed at creating a trend, a fashion, and an artistic and cultural space of Ukrainian music». Seit der russischen Invasion vom 24. 2. 2022 hat Ruslana sich regelmässig international zu Wort gemeldet.

4 Die Transliteration folgt slavistischen wissenschaftlichen Standards.

5 Genauere Angaben zur Feldforschung in Diemer 2015, 2018a, S. 57–93 und 139–195.

schafter ihres Landes, die nicht zuletzt ein wichtiges Gegengewicht darstellen zu russischen, auch kulturimperial vermittelten Bestrebungen, Souveränität und Existenz der Ukraine zu diskreditieren. Vertreter der Ukraine beim Eurovision Song Contest erfüllen somit eine wichtige autoritative Funktion mit inner- und internationaler Wirkung.

Mehrere wiederkehrende Begriffe scheinen als dialektische Paare angelegt und tauchen im Diskurs immer wieder in binärer Spannung auf: Tradition versus Globalisierung, Authentizität versus Kommerzialisierung etc. (Diemer 2018b). So sehen etwa ukrainische Musikethnologen ihre Hauptverantwortung darin, die Restbestände traditionellen Liedrepertoires – sogenannte *avtentyka* – in ländlichen Gegenden abzufragen und zu archivieren und sie so gegen die fortschreitende Kommerzialisierung, Urbanisierung und Globalisierung musikalischer Praktiken zu bewahren. Als fachliche und institutionelle Autoritäten sind sie Wächter über das «authentische» Traditionelle – oder das, was dafür gehalten wird – und zugleich Kämpfer auf verlorenem Posten, wenn sie in weiten Bereichen ihren Verfall und ihre Verflachung beklagen.⁶ Zugleich wird offenbar, dass eine hohe Flexibilität und Kompatibilität unterschiedlicher Autoritätskonstruktionen besteht: Ukrainische Musikethnologinnen sind es auch, mit denen Ruslana für ihr *Dyki tanci*-Projekt auf einer gemeinsamen Forschungsexpedition in den Karpaten musikalisches Material dokumentierte – das sie sodann, allen Realitäten und Massstäben der *avtentyka* zum Trotz, für den Eurovision Song Contest global showtauglich machen konnte.

Ähnliche Spannungen werden sichtbar, wenn der traditionellen ukrainischen Musik besonderer emotionaler Tiefgang im Unterschied zu globalisiertem, popmusikalischem «Geklingel»⁷ bescheinigt wird. Umgekehrt hört man von progressiv eingestellten Ukrainern mitunter Überdross an der allgegenwärtigen Folklore, die als auf der Stelle tretend oder rückwärtsgewandt wahrgenommen wird, während der Innovationskraft grössere Bedeutung beigemessen wird.

Doch favorisieren Ukrainer, welche die Folklore des x-ten Kindertanzkollektivs als langweilig bezeichnen, nicht zwangsläufig westlichen Pop – auch wenn sorgenvolle Stimmen das immer wieder beklagen. Gerade bei urbanen, gut gebildeten, international ausgerichteten jungen Ukrainern verfangen Formationen, die zeitgenössische mit traditionellen Materialien synthetisieren – ob ukrainische oder Kombinationen ukrainischer und ausserukrainischer. Mitunter wird ihnen sogar ein höheres Mass an «Authentizität» bescheinigt als rein traditionellen oder folkloristischen Ensembles. Insbesondere wenn es um die Konstruktion einer zeitgemässen ukrainischen kulturellen und nationalen Identität geht, wird künstlerischen Stilen, die Traditionalität und Innovativität, regionalen Fokus in Kombination mit transkultureller Integrationskraft offerieren, die Deutungshoheit

6 Teilnehmende Beobachtung auf ethnomusikologischen Feldforschungsexpeditionen (Diemer 2018a, S. 201–221).

7 Interviewaussage Hennadij Mykolaevyč Pačins'kyj, Siedlung Vil'ne bei Korosten', Oblast Žytomyr, Zentralukraine, 13. 9. 2014.

zugetraut, tatsächlich zu artikulieren, «wer wir sind» – so eine Respondentenaussage⁸ über die experimentelle Kyïver Formation Dachabracha, die sich zum Ziel gesetzt hat, aus der Synthese von «Ethnos» und «Chaos» eine «neue ukrainische kulturelle Identität» (Gorban 2014) jenseits einer als floskelhaft verstandenen Traditionsfortschreibung zu erschaffen.⁹

Ebenso wenig hindert das Fehlen regionaler oder traditioneller Anleihen eine reine Rockband wie Okean Elzy daran, hohe Glaubwürdigkeit und Authentizität zugeschrieben zu bekommen und – wie kaum eine andere musikalische Gruppe – in unterschiedlichen Regionen des Landes gleichermassen zum Identifikationspunkt intensiver patriotischer Gefühle zu werden. Auffällig in der ukrainischen Musiklandschaft ist, dass an angloamerikanischen Vorbildern orientierte musikalische Formationen in erdrückender Mehrzahl auf Ukrainisch singen – wie auch Okean Elzy. Kultstatus genossen die 1988 in L'viv gegründeten Bratja Hadjukiny, weil sie als eine der ersten Bands in der Ukraine Rockabilly sangen und dabei in einem selbst für ukrainische Hörer teilweise schwer verständlichen, alten galizischen Dialekt textierten.

Die Frage der Zielgruppe und Rezeptionsrichtung ist in diesem Zusammenhang entscheidend. Für die Repräsentation der Ukraine bei der Fussballeuropameisterschaft 2012, die in Polen und in der Ukraine ausgetragen wurde, wählte man die Band Los Colorados. Deren Repertoire besteht aus ironischen Covers westlicher Pophits, die mit Polkabeats und regionalen Instrumenten wie Harmonika, Trompeten und gezupftem Bass ein folkloristisches Kolorit übergezogen bekommen. In ihren Bühnenshows und Musikvideos bedient die Band konsequent Klischees eines westeuropäischen Publikums von etwas ungehobelten, schlecht angezogenen und unmöglich frisierten Osteuropäern; die englischen oder deutschen (im Falle des Rammstein-Covers *Du bast*) Texte werden mit breitem slawischem Akzent dargeboten.¹⁰ Ironisierung der eigenen kulturellen und nationalen Eigenheit und deren stereotypisierender, oft ignoranter Wahrnehmung im Ausland hat Autoren wie Jurij Andruchovyč, im Sommer 2016 mit der Goethe-Medaille ausgezeichnet, zu internationalen Vermittlern zwischen der Ukraine und dem Rest der Welt werden lassen – und somit auch zu in innerukrainischen Angelegenheiten hochgeachteten Autoritäten im In- und Ausland.

Hinsichtlich der Musikproduktionen von Ruslana weist Gemba (2007, S. 139) darauf hin, dass es sich ungeachtet der zur Schau gestellten Urwüchsigkeit und Wildheit (vgl. *Dyki tanci* [Wilde Tänze]) um einen «auf den Osten projizierten Barbarismus» handle (Hervorhebung C. D.). Fedyuk arbeitet in ihrem Vergleich der ukrainischen Kulturexporte Ruslana und Verka Serdjučka heraus, wie konsequent sich die Bildersprache von Ruslanas *Dyki tanci*-Projekt explizit an das von Unkenntnis, Exotismus und wahlweise negativen oder sexualisierten Stereotypen geprägte Ukrainebild eines europäischen Auditoriums richtet: «[...]

8 Interviewaussage Oleh Barasij, Bar Kanapa, Černivci, 20. 2. 2016.

9 Ausführlich zu Dachabracha Diemer 2018a, S. 225–276.

10 Ausführlicher zu Los Colorados Diemer 2018a, S. 288–296.

imagery and language [...] were chosen to assure a positive response from her foreign audience. To secure such a positive response, Ruslana had to use a language familiar to this audience and the imagery of mysticism and exoticism that would appeal to them» (Fedyuk 2006, S. 4); sowie:

Ruslana's image seduces the audience with the promise of discovery, mystery and exotism. She, in fact, managed to present a gray, post-Soviet space known as Ukraine as a mysterious land of old and colorful rites, a shaman closeness to nature, a place that has remained untouched by the industrial and pragmatic march of civilization. Her rendition of Ukraine is colorful and thrilling, and, unlike previous Soviet analogues, unthreatening in the sense that it uses familiar images and the language of pop culture. What makes it perfectly attractive is that it invites Ukraine to be explored, promising adventure and authenticity in the very heart of old and well-explored Europe. (Fedyuk 2006, S. 3)

Anhand einer Analyse des Musikvideoclips zu Ruslanas Song *Kolomyjka*¹¹ möchte ich das differenzierte Geflecht unterschiedlicher Autoritätsnarrative veranschaulichen.

Ruslana: Musikvideo zum Song *Kolomyjka*

Ruslana heisst mit vollem Namen Ruslana Stepanovna Lyžyčko und wurde 1973 im westukrainischen L'viv geboren. Ihr Song *Kolomyjka* erschien 2003 als sechster Track des Albums *Dyki tanci* (Wilde Tänze). Eine *Kolomyjka* ist eigentlich ein schneller huzulischer Tanz, oft mit Reimspielen. Die Huzulen sind eine der in den Karpaten ansässigen Ethnien und werden von vielen Ukrainern als die eigentlichen Träger authentisch-traditioneller (National-)Kultur gesehen (was ein gewisses Paradox beinhaltet). Auch weitere Titel auf dem Album nehmen Bezug auf die Region und auf ihre typischen musikalischen Ausdrucksformen (beispielsweise Track 7: *Huculka* [Huzulin/Huzulenmädchen]). Daneben stehen klassische Poptitel: 9. *Ce ljubov* (Das ist Liebe), 10. *Ja tebe ljublju* (Ich liebe dich). Mit dem für das Album titelgebenden Song *Dyki tanci* sollte Ruslana ein Jahr später den Eurovision Song Contest in Istanbul gewinnen und auf dem Höhepunkt ihrer popmusikalischen Karriere anlangen. Das Album erreichte in der Ukraine fünfmal Platinstatus für insgesamt 500 000 verkaufte CDs. Noch deutlicher wird das Ausmass des Erfolgs, wenn man sich vor Augen führt, dass *Dyki tanci* das erste Album war, das auf dem von Musikpiraterie geprägten ukrainischen Markt überhaupt jemals Platinstatus erreichte.

Wovon erzählt das *Kolomyjka*-Video? Casting-Agenten fallen in ein verschlafenes Karpatendorf ein, wo sie einen «Star» suchen. Neugierig laufen die Dorfbewohner zusammen, bewirten die Gäste aus der Stadt. Unterschiedliche Kandidaten aus der Mitte der Dorfbewohner präsentieren sich, darunter auch ein

¹¹ Ruslana Lyžyčko: Руслана – Коломийка (official music video), hochgeladen von CompMusicLimited, 11. 4. 2014, www.youtube.com/watch?v=y2J1LGc9PVI, 12. 12. 2016. Weitgehend identisch in Diemer 2018a, S. 277–287.

von Ruslana verkörpertes Dorfmadchen. Der echten Ruslana Lyžyčko, die Produzentin ihrer eigenen Videos ist, ist das Casting-Business wohlvertraut. Bevor sie mit *Dyki tanci* nach Istanbul reiste, hatte sie sich beispielsweise vor einer Jury einem nationalen Casting zu unterziehen.

Der Musikvideoclip zu *Kolomyjka* ist zwischen narrativer und situativer Ausrichtung angesiedelt (Keazor/Wübbena 2007, S. 27). Er erzählt die oben umrissene Geschichte – aber nicht ausschliesslich. Zugleich zeigt er Ruslana beim Singen und Performen, und zwar während der gesamten Dauer des Clips und mithin querliegend zur suggerierten Handlung. (Es wäre ja denkbar gewesen, die Ankunft der Agenten und die Vorbereitungen bis zum Beginn des Castings als Intro oder gar als dem eigentlichen Song vorgeschaltete Videosequenz zu realisieren. Genauso wäre es denkbar gewesen, die narrative Ebene von der situativen zu scheiden und das Video in zwei separaten, einander gegengeschnittenen Umgebungen zu entfalten, in deren einer Ruslana – die reale Musikerin Ruslana, vielleicht mit sichtbar in Erscheinung tretenden Bandmitgliedern – musiziert, während sie in der anderen das Dorfmadchen inmitten des Castings mimte.) Durch die logisch schiefe Vereinigung in ein und derselben Ebene wird allerdings klar: Ruslana *ist* das Dorfmadchen, und das Dorfmadchen ist Ruslana. Und die Agenten mögen angekommen sein oder noch nicht: gesungen wird sowieso, wurde schon vor ihnen, und zwar genau so, wie es eben ist.

Es geht also nicht zuletzt um eine Konfrontation ländlicher und städtischer Lebenswelten und der mit ihnen kolportierten Autoritätsansprüche. Die Bühne für das Video bietet die Landschaft der Karpaten selbst, die zum Eingang des Videos gezeigt wird: Sonnenuntergang, ein orthodoxes Kirchlein mit zahlreichen Kuppeln, ein Gebirgsfluss – überzeitlich und unverfälscht, existenziell so seiend wie die Bewohner und ihr Gesang. Doch bei einer Einstellung handelt es sich um eine Helikopteraufnahme. Was erst die volle Schönheit der Landschaft vor dem Auge des Betrachters entstehen lassen kann, erweist sich zugleich als eine privilegierte, urbane Perspektive auf die Natur, zudem buchstäblich von oben herab. (Es ist in dem Zusammenhang interessant zu wissen, dass Ruslana selbst sich vom Hubschrauber aus in den Karpaten auf ethnografische Spurensuche bei Einheimischen begab.)¹² Ein weiterer Shot ist offenbar aus einem sich bewegenden Fahrzeug aufgenommen. Dies stellt die Brücke her von den Landschaftsbildern zur Introduktion des Personals: der anreisenden Agenten. Der scheinbar überzeitlich-übersubjektive Blick auf die idealtypische Landschaft der Karpaten wird im Nachhinein personalisiert: als mit dem Auge der Besucher, der ortsfremden Städter gesehen. Doch umgekehrt erweisen auch sie, die Urbanen, sich als von Ländlichem affiziert: Nicht ein Hummer oder Range Rover (sonst gern in ukrainischen Musikvideos eingesetzt), nicht ein klimatisierter Agentur-Truck bringt sie ins Dorf, sondern ein alter Schulbus, wie er in den schwer zugänglichen

¹² Aussage der ukrainischen Musikethnologin Dr. Iryna Fedun, die Ruslana bei dieser Exkursion wissenschaftlich begleitete, während sie sonst zu Fuss zu gehen hat.

Karpatenregionen gebräuchlich ist. Von dessen Geräusch erwacht die gährende Ruslana¹³ in ihrem Bett.

Auch in anderen Episoden bleiben die Gegenpole Stadt und Land klar voneinander geschieden und doch subtil aufeinander bezogen. Das Video setzt dies an einer frühen Stelle detailfreudig in Szene. Zweimal (0:44–46, 0:48–49, nochmals sichtbar 1:07–08) wird ein Papieraushang gezeigt, den der Casting-Agent an einer für derartige Zwecke im Dorf stehenden Holztafel anbringt. Daneben mustert er mit hochgezogenen Augenbrauen das Haus, in dem das Casting stattfindet und das sich später als *kljub* des Dorfes erweist. Auf den Blatt steht in gedruckten Blockbuchstaben «Kasting zirok» (Casting der Stars) und, in etwas kleineren Lettern und mit leicht schräg versetzter Schriftlinie, «kolo myjky». Letzteres scheint zunächst eine Ortsangabe zu sein: beim/unweit des Waschhauses. Natürlich gibt diese mit den einheimischen Umständen allzu vertrauliche Ortsangabe aus der Feder der Casting-Agentur ebenso wenig Sinn wie der Umstand, dass die Bekanntmachung erst unmittelbar mit dem Eintreffen der Juroren erfolgt – was freilich auch nicht der Anspruch an ein Musikvideo sein muss. Entscheidender sind die im zweiten Shot aus Nahperspektive lesbaren Manipulationen am gedruckten Text, die als sofortige Stellungnahme der Dorfbewohner gelten müssen: Das aus dem Englischen entlehnte *Kasting* wurde durchgestrichen und durch das ukrainische Wort *vybory* (Wahl, Auswahl) ersetzt. *Kolo myjky* wurde mit einer feinen Linie geistesgegenwärtig zu *Kolomyjky*, dem Plural des Tanzes *Kolomyjka*, korrigiert. Dies mag bei genauerer Betrachtung als etwas bemüht von der Pointe aus zurückgerechnet erscheinen. Gleichwohl unterstreichen die gewissen logischen Unzulänglichkeiten eher noch die Inszenierung der dem Video zugrunde liegenden Konfliktlinie: englisch versus ukrainisch, gedruckter Aushang versus spontanes Gekritzeln, wirtschaftliche Planung und Organisation versus Mund-zu-Mund-Propaganda. Der städtischen Orientierung am international Etablierten stellt sich eine vielleicht etwas unbeholfene, aber störrische Gewissheit der Dörfler entgegen, wie es richtig zu heissen hat. Im vermeintlich Objektiven (der Ortsangabe) erkennen sie das Subjektive (den heimischen Tanz), das eigentlich gemeint sein muss und das vermeintlich Überlegene zum Schreibfehler degradiert.

Die Agenten sind in der Darstellung des Videos klar markiert: Überheblich und ignorant brechen sie in die Sphäre des Ländlichen ein. Klischees werden dabei ironisch überzeichnet: etwa wenn der dickbäuchige Agent mit Sonnenbrille, Ledermantel und schmierigen Haaren selbstzufrieden aus dem Bus in die morgendliche Karpatenluft steigt, dann in paternalistischer Geste seine AdjutantIn aus der Tür auf den Boden hebt, um ihr dann in aller ungenierten Ausführlichkeit die (anscheinend vergrößerten) Brüste zurechtzurücken. Die breit ausgeführte

13 Wenn in der Beschreibung der Handlung des Videos von «Ruslana» die Rede ist, ist, wohlverstanden, nicht die real existierende Ruslana Lyžyčko gemeint – wengleich, wie gezeigt wird, das Video sehr wohl als eine Inszenierung ihrer eigenen Künstlerpersönlichkeit verstanden werden kann.

sexuelle Begehrlichkeit und Übergriffigkeit der Agenten, später auch gegenüber den Objekten des Dorfes, dürfte als Seitenhieb gegen allfälligen Sexismus im ukrainischen Show- und Casting-Business zu verstehen sein.¹⁴

Demgegenüber ist das Geschehen im Dorf mit Markierungen des Ursprünglichen, Unverfälschten ausgestattet. Angelockt durch die Ankunft der Fremden, bahnen sich traditionell gekleidete Frauen mit Kopftüchern und Goldzähnen den Weg von den teils schneebedeckten Abhängen zum Austragungsort des Castings. Gerade die Teilnahme der versehrten Alten, von der hochpolierten und sexualisierten Uneigentlichkeit des Popbusiness denkbar weit entfernt, fungiert oft als – buchstäblich – Goldstandard der angeblichen Authentizität folkpopmusikalischer Musikvideos. Bevor gecastet werden kann, müssen die Gäste zunächst einmal ausgiebig mit einem grossen Aufgebot ukrainischer und huzulischer Speisen bewirtet werden, die sie gierig verschlingen.

Und wiederum wohnt dem vermeintlich Opponenten ein Echo des anderen inne; die Autorität des Traditionellen ist von vornherein mit konkurrierenden Autoritätsansprüchen kontaminiert:

- Die lang gestreckte Tafel mit einheimischen Speisen in sprichwörtlicher Überfülle für die Gäste ist ein Zitat der Jurytische der Casting-Shows.
- Auf den Text «serdce moe» (mein Herz) zeigt Ruslana mit beiden Händen eine Ebene vor ihrer Brust an, die sie der Kamera gleichsam entgeschleudert (0:53). Das erinnert trotz aller Unterschiedlichkeit an den Brustgrapscher des Agenten gegenüber seiner Adjutantin, so als böte auch Ruslana mit austeilenden Handgesten ihre Brüste dem Zuschauenden feil.
- Ruslana erwacht zwar, arglos gähnend, in der *vyšyvanka* (traditionelles weisses Hemd mit gestickten Verzierungen), als lege sie diese selbst zum Schlafen nicht ab. In ihrer Performance aber ist die *vyšyvanka* Teil einer Kombination mit hautengen Jeans und einem mit Fell und Stickereien besetzten Jackett, das immer wieder geöffnet und halb ausgezogen wird.
- Er klingt in den ersten, über die karpatischen Landschaften schweifenden Sekunden des Videos noch etwas, das in der freien Agogik und expressiven Art der stimmlichen Klangerzeugung teilweise an traditionellen ukrainischen Gesang gemahnt, so sind Musik und Performance Ruslanas und der mittanzenden Dorfbewohner im weiteren Verlauf von stampfenden Rockriffs geprägt, denen durch Trompeten und Posaunen ein moldauischer, mit hin regionaler¹⁵ Anstrich verliehen wird.
- Mehrfach wiederkehrende Chorusse werden von den um Ruslana heruntanzenden Männergruppen skandiert (1:17, 1:20). Während das klang-

¹⁴ In der Ukraine erfreuen sich Casting-Shows grosser Beliebtheit, etwa die an englische Vorbilder angelehnten *X-Faktor Ukraïna*, *Ukraïna mae talant* (Die Ukraine hat Talent), *Holos Kraïni* (Die Stimme des Landes) mit dem Frontmann der Band Okean Elzy, Svjatoslav Vakarcuk, als Jurymitglied und vielen mehr.

¹⁵ Die Musik der Karpaten vereint Elemente der in den Bergen ansässigen ethnischen Gruppen der Huzulen, Lemken und Bojken mit rumänisch-moldauischen und Lăutari-Einflüssen.

lich eher an martialische Darbietungen etwa von Kosaken-Shows erinnert, verweisen die begleitenden Handgesten sowie die nachdrückliche Nahperspektive der Kamera auf die vorgebeugten Deklamateure auf ein anderes Genre: Hip-Hop. Dazu passt eine zunächst irritierende Beobachtung der letzten Sekunden des Videos (ab 4:05): Bevor sich Ruslana, nunmehr allein, hinter die Tür des *kljub* zurückzieht, wiederholt sie, bereits unbegleitet und nicht mehr im Duktus des Singens, sondern achtlos alltagssprachlich hinterhergeworfen, die letzte Zeile des Refrains «naj na na na na, hej, hej» – aber aus dem Ruslana-typischen *hej* ist klar vernehmlich *yo* geworden, begleitet von der gleichlautenden Hip-Hop-Handgeste.

Viele der Dorfbewohner treten zum Casting an, ein Panoptikum von mit den Karpaten assoziierten Stereotypen:

- Eine Frau mit Schaf (1:47) löst prustendes Gelächter und höhnisches Fingerzeigen der Agenten aus: die Karpatenbewohner als zurückgebliebene Bergtrottel.
- Wenn in den Karpaten die wahre ukrainische Seele beheimatet ist, so darf ein echter Kosak – Schnauzbart, *čub*, mit den Bizepsmuskeln protzend – nicht fehlen (2:23) (wengleich die Kosaken mit der Zaporoger Sič ihre geografische Heimat tatsächlich 1000 Kilometer entfernt in der Südostukraine nahe der heutigen Industriestadt Zaporizžja hatten).¹⁶ Das verstehen sie auch in der Stadt: Der Agent nickt anerkennend (2:25).
- Auf ein spezifisch westukrainisches patriotisches Idol¹⁷ dürfte der eher unscheinbare Kandidat verweisen, der mit Käppi und Maschinengewehr auftaucht und den Juroren einen veritablen Schrecken einjagt (2:26). In

16 Der Kosak ist in der Ukraine als alltagskulturelles Mem selbst in banalen Kontexten weiterbreitet. So vertreibt etwa die Kosmetikkette Watsons, die sonst vor allem deutsche Markenprodukte importiert, eine Produktlinie von Servietten, Toilettenpapier und dergleichen unter dem Namen Jak Kosaky (Wie die Kosaken).

17 In patriotisch oder nationalistisch gestimmten Kreisen werden die entsprechenden Abzeichen und Symbole bis heute zum Ausdruck der Gesinnung verwendet, so etwa die schwarz-rote Bicolore der historischen Organisation Ukrainischer Nationalisten (OUN) begleitend zur blau-gelben ukrainischen Nationalflagge oder auf touristischen Artikeln (T-Shirts, Tassen). Einzelne Partisanenkämpfer wie Stepan Bandera werden – trotz ihrer Kollaboration mit den nationalsozialistischen Besatzern und ihrer Verwicklung in Verbrechen gegen die Menschlichkeit gegenüber Juden, Polen und Russen – verehrt als frühe Verfechter der Idee einer unabhängigen Ukraine. Dies lässt sich besonders in der touristischen Selbstvermarktung der westukrainischen Stadt L'viv beobachten, die nach wie vor einen Ruf als Hochburg national- und sprachbewusster Patrioten genießt. Hinwiederum versucht Russland mit nicht geringem Erfolg, die Ukraine seit dem Majdan-Umsturz als Land antisemitischer Faschisten darzustellen und damit in der zumeist uninformierten westlichen Öffentlichkeit maximal zu diskreditieren – bis hin zur Kernbegründung des Angriffskriegs vom 24. 2. 2022 als «Spezialoperation» zur «Denazifizierung» der Ukraine. Der Terminus *banderivci* (Banderaner, Bandera-Anhänger) ist in Russland zum weitverbreiteten Kampfbegriff für Ukrainer an sich geworden. Welch absurde Auswüchse dies annehmen kann, wird deutlich an dem in ukrainophoben russischen Kreisen anzutreffenden Schimpfwort *židobandera*. Es handelt sich um ein Kofferwort aus *žid*, sehr abwertend für Jude, und *Bandera*, also gewissermassen «Banderadrechtsjude». Ukrainer sind in dieser Lesart Antisemiten und Juden zugleich (Ganijeva 2014, S. 141).

der Westukraine hatten während des Zweiten Weltkriegs nationalistische ukrainische Paramilitärs ihre Basis, die zunächst in der Hoffnung auf einen eigenständigen ukrainischen Staat von Hitlers Gnaden mit Wehrmacht und SS kollaborierten, sodann einen aussichtslosen Kampf gegen diese sowie gegen die Rote Armee führten. Noch nach der Einverleibung des ukrainischen Territoriums in die Sowjetunion hielt sich letzter Widerstand bis in die 1950er-Jahre in den schwer zugänglichen Bergen der Karpaten.¹⁸

- Unter den Kuriositäten des Karpatendorfes ist eine Kandidatin, die die Choreografien des Showbusiness in vorauseilendem Gehorsam verinnerlicht hat (2:35). Ihr (urbanes) Outfit lässt sie in Teilen gleich zu Beginn fallen, um vor der Jury einen anrühigen Tanz vorzuführen, der mit sexistisch-pornografischen Körperbewegungen und Ausdrucksrepertoires die Klischees des weiblichen Popauftritts grotesk übersteigert. Die Übertreibung als Subversion zu lesen, bleibt dem Betrachter vorbehalten. Im Video wird der Auftritt vom zweiten, jüngeren Agenten goutiert: Er reagiert mit verträumtem Lächeln, in seine Augen ist sogar ein kleines Glänzen hineinanimiert.

Im Gegensatz zu ihren Konkurrentinnen und Konkurrenten muss Ruslana von robusten Tanten zum Auftreten geschoben werden (obwohl sie ja zugleich – der verschmolzenen Musikvideoebene geschuldet – bereits seit Beginn des Videos am Auftreten ist). Dennoch oder gerade umso mehr begeistert sie die Agenten. Sie wird ausgewählt. Ihr Erfolg hat jedoch für sie persönlich unliebsame Folgen. Die *babuški* (Grossmütter, ältere Frauen) des Dorfes unterwerfen sie einem qualvollen Schönheitsprogramm, das sie erst zu trotzigem Weinen und dann zu einem wütenden Ausbruch bringt. Zwar geht sie mit den Agenten mit, doch noch im Türrahmen vergreift sich deren Anführer an ihr. Sie stösst ihn entrüstet zurück.

An dieser Stelle wird die bereits zuvor unterminierte Gegenentwürflichkeit von ruraler und urbaner Welt endgültig aufgebrochen. Nicht mehr ist es nur die globalisierte Welt der Städter, die über die Dorfbewohner hereinbricht und ebenso anmassend wie übergriffig ist. Auch die vermeintlich so urwüchsig-harmonische traditionelle Sphäre erweist sich als Schauplatz unbarmherziger Konventionen und Vergewaltigung. In Gestalt der *babuški* sind

¹⁸ Prinzipiell wären natürlich auch andere Assoziationen denkbar, etwa an den sogenannten Grossen Vaterländischen Krieg gegen das nationalsozialistische Deutschland. War dieser lange Zeit im gemeinsamen kollektiven Gedächtnis von Ukrainern und Russen fest verankert, so liess sich in den letzten Jahren aufseiten Russlands der Versuch beobachten, Leiden und Verdienst des Siegs über den Faschismus zu renationalisieren – in eklatantem Widerspruch zum immensen Blutzzoll auf ukrainischem und belarusischem Territorium und in den dortigen Bevölkerungen –, während der Ukraine die Rolle der Kollaborateure und Faschisten zugeschrieben wurde (Prochasko 2014, S. 126–128). Mit den Feierlichkeiten zum 9. 5. 2022 kann der Prozess einer Gleichsetzung des identitätsstiftenden Kampfs gegen den Faschismus im Vaterländischen Krieg und jedweder imperialen Ambitionen Russlands heutzutage als vollendet angesehen werden.

es just die Kronzeugen der Unverfälschtheit des Landlebens, die an Ruslana zu den rücksichtslosesten Vollstreckern der Schönheits- und Gendervorgaben der Popindustrie werden.

Indem sich Ruslana gegen die Zumutungen und Übergriffigkeiten sowohl der Agenten wie der *babuški* verwarht, entsteht eine dritte Ebene: Die trotzige Urwüchsigkeit Ruslanas, die bis dahin kongruent mit der Urwüchsigkeit des Landlebens gezeigt wurde, löst sich von deren prekären Konditionen ab und wird zu einer frei stehenden Individualität und Authentizität zwischen den Polen von globalem Showbusiness und reaktionärem Traditionsbeharren.

Die somit vollzogene Aufspaltung wird nur scheinbar rückabgewickelt, als sich die Dorfmitbewohner nunmehr mit Ruslana solidarisieren und das Gegrapsche des Agenten mit einer urkarpatischen Prügelei vergelten, welche die Eindringlinge schliesslich in panische Flucht treibt. In Wahrheit wird nicht Ruslana in die Mitte der traditionellen Umgebung zurückgeholt, sondern sie nimmt diese mit sich mit. Ohne die Hilfe der verscheuchten Casting-Agenten, so suggerieren die letzten Sekunden des Videos, gelingt die Weltkarriere der dörflichen Musikanformation. Die Fotos ihres Line-up erscheinen vor den Metropolen der Welt montiert: Toronto,¹⁹ Sydney, Peking. Dennoch gehen sie in dem globalen Erfolg nicht auf: Die hausbackene Inszenierung weltweiten Reüssierens konserviert die hinterwäldlerische Bodenständigkeit, wie sie zugleich die kritiklose Adaption ukrainischer «Welt»-Klischees ironisiert.

Fazit

Das Video inszeniert das Ringen zweier konkurrierender Autoritätszuschreibungen: Eine gründet in ländlicher Authentizität und traditionellem So-Sein, die andere in städtisch-globalisierter Entgrenzung und der Verheissung kommerziellen Erfolgs. Beide werden durch das Video als Strategien der Machtausübung entlarvt. Aus deren Spannungsfeld erwächst eine dritte Autorität in der Verweigerung gegenüber den Zumutungen beider sowie in der innovativen Vereinigung traditioneller wie globalisierter, authentischer wie kommerzieller Elemente. In gewisser Weise allegorisiert das Video die Verortung von Ruslanas realem Erfolg und ihrer Autorität – innerukrainisch wie auch gerade international – als Repräsentantin einer neu gestalteten ukrainischen Identität zwischen den Polen von regionaler Verwurzelung und globalem Durchsetzungsvermögen.

Eine Pointe besteht darin, dass die eigentliche Künstlerpersönlichkeit und internationale Kulturbotschafterin Ruslana mitnichten Exponentin der ruralen, sondern der urbanen Welt ist, sosehr sie im Video in die Rolle des Karpatenmädels schlüpft. Ihre Autorität bezieht sie keineswegs aus einer ländlichen Ur-

¹⁹ Dass hier die Skyline von Toronto und nicht etwa von Manhattan stellvertretend für den Erfolg in Nordamerika steht, mag zunächst überraschen, erklärt sich aber als Referenz an die ukrainische Diaspora in Kanada, das – nach der Ukraine selbst und Russland – die drittgrösste ukrainische Gemeinde weltweit beheimatet.

wüchsigkeit, sondern aus ihrer internationalen Anerkennung. Diese wiederum gründet in einer reflexiven Aneignung und Aufbereitung traditioneller Elemente und ihrer Fokussierung auf ein urbanes und internationales Publikum, das mit diesen Elementen nicht oder nur partiell zu tun hat.

Demzufolge stösst dieser künstlerische Markenkern Ruslanas samt dem mit ihm verbundenen Autoritätsanspruch auf unterschiedliche Resonanz. Im internationalen Wettstreit setzte sie sich mit *Dyki tanci* durch und gewann 2004 den Eurovision Song Contest. In den Karpaten stellte sie sich zwar wissenschaftlichen Autoritäten in Gestalt von Archivaren der *avtentyka*, also der nach ukrainischen ethnografischen Massstäben authentisch traditionellen Musikpraxis, zur Seite. Doch halten diese Autoritäten ihre musikalische Neuschöpfung weder für Teil der *avtentyka* noch für wert, zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung zu werden. Selbst Karpatenbewohner äussern sich offenbar ablehnend und beklagen, dass mit Ruslanas Anverwandlung des Ländlichen zur Beanspruchung ihrer künstlerischen Deutungshoheit ein verzerrtes Bild des Lebens in den Karpaten geschaffen worden sei (Potoczniak 2011, S. 22 f., 30–32).

Fedyuk kommt zu einer kritischen Würdigung von Ruslanas Inszenierung der Ukraine und insbesondere der Huzulen als Hort vormoderner Authentizität:

In such a discourse, the language of stereotyping places a group of people and their cultural practices into «another time», denying them continuity and variety by classifying culture as either authentic or «non-authentic» [...], positioning them essentially in opposition to civilization by labeling their culture as wild, exotic and ancient, even if meant in the most positive sense of these words. [...] Contrary to her intentions for popularizing Hutsul culture, such imagining of the Hutsul people leaves them out of place in modern, present day Europe. So far, this kind of displacement has not had an impact on the everyday life and self-identification of Hutsuls, as it has after decades of implementation in North America. However, it does not provide the groundwork for Ukraine's integration into Europe, as Ruslana would like to achieve. On the contrary, it solidifies the image of Ukraine as a European Other, and a mere exotic setting. (Fedyuk 2006, S. 3 f.)

Diese Kritik hat, bezogen auf die faktische Wahrnehmung Ruslanas, insbesondere im Ausland, sicherlich Gültigkeit. Die detailgenaue Analyse von *Kolomyjka* ergibt indes eine komplexere Gemengelage, da das Video die von Fedyuk beschriebene Konfrontation beider Ebenen vielschichtig und kritisch inszeniert und reflektiert. Dabei positioniert es sich keineswegs eindeutig zugunsten der vermeintlich unverfälschten Tradition. Stattdessen erscheinen bei genauer Betrachtung sowohl die globalisierte als auch die scheinbar autochthone Perspektive als aus Projektionen und Stereotypen kompiliert, vor deren Hintergrund sich die hybride, zugleich globale wie ukrainische Kunstfigur Ruslana als dritte Ebene absetzt.

Auch muss konstatiert werden, dass die von Fedjuk als kolonial beanstandete Darstellung der Karpaten und der Huzulen in Teilen der heutigen ukrainischen Gesellschaft internalisiert zu sein scheint – so wie auch das Video sich an einer primär innerukrainischen interkulturellen Auseinandersetzung zwischen Stadt und Land abzuarbeiten scheint. Inwieweit dies bereits eine Folge von Ruslanas Wirken ist, kann im Rahmen dieses Aufsatzes nicht entschieden werden.

Referenzen

- Bellingcat (2016): *Russia's War in Ukraine. The Medals and Treacherous Numbers. A Bellingcat Investigation*, Leicester: Bellingcat, www.bellingcat.com/wp-content/uploads/2016/08/RussiasWarinUkraine_TheMedals_and_TreacherousNumbers-4.pdf, 8. 4. 2018.
- Case, Sean, Klement Anders (2016): *Putin's Undeclared War: Summer 14 – Russian Artillery Strikes against Ukraine. A Bellingcat Investigation*, Leicester: Bellingcat, www.bellingcat.com/news/uk-and-europe/2016/12/21/russian-artillery-strikes-against-ukraine, 8. 4. 2018.
- Diemer, Christian (2015): Mutterlandpop. Lokale Markierung und Entgrenzung musikalischer Darbietungen auf ukrainischen Feiertagen, in: Dietrich Helms, Thomas Phleps (Hg.): *Speaking in Tongues. Pop lokal global*, Tagungsband Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung, Osnabrück, 29. September bis 2. Oktober 2014 (Beiträge zur Populärmusikforschung 42), Bielefeld: transcript, S. 81–108.
- Diemer, Christian (2018a): *Traditionelle Musik in der Ukraine. Nationale Identität und Globalisierung*, Dissertation Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar.
- Diemer, Christian (2018b): Die Erfindung der Nation aus dem Geiste des Crossover. Transgressive und transkulturelle Popmusik in der Ukraine, in: Stefanie Alisch, Susanne Binas-Preisendörfer, Werner Jauk (Hg.): *Darüber hinaus ... Populäre Musik und Überschreitung(en). Proceedings 2. IASPM D-A-CH Konferenz/Graz 2016*, Oldenburg: BIS, S. 13–26.
- Fedyuk, Olena (2006): Exporting Ukraine West and East. Ruslana vs. Serdutchka, in: *Kakanien revisited*, www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/OFedyuk1.pdf, 17. 12. 2016.
- Ganijeva, Alissa (2014): Wir Nationalverräter, übersetzt aus dem Russischen von Christiane Körner, in: Juri Andruchowytch (Hg.): *Euromaidan. Was in der Ukraine auf dem Spiel steht*, mit einem Fotoessay von Jevgenija Belorusets, Berlin: Suhrkamp, S. 141–148.
- Gemba, Holger (2007): Ruslana. Interkulturelles Marketing aus den Karpaten, in: Birgit Menzel, Ulrich Schmid (Hg.): *Der Osten im Westen. Importe der Populärkultur*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, S. 137–149.
- Gorban, Iryna (2014): Folk Fest preview: DakhaBrakha want to be ambassadors for Ukrainian culture. Group feels pressure due to political events at home, in: *Dachabrakha*, www.dakhabrakha.com.ua/eng/press/481, 12. 12. 2016, Original englisch, Übersetzung des Autors.
- Keazor, Henry, Thorsten Wübbena (2007): *Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*, Bielefeld: transcript.
- Lyžyčko, Ruslana (2004): Руслана – Коломийка (official music video), CompMusicLimited, 11. 4. 2014, www.youtube.com/watch?v=y2J1LGc9PVI, 12. 12. 2016.
- Potoczniak, Anthony G. (2011): *Cultural Heritage in States of Transition. Authorities, Entrepreneurs, and Sound Archives in Ukraine*, Dissertation Rice University, Houston, TX, <https://hdl.handle.net/1911/70393>.
- Prochasko, Jurko (2014): Kleine Europäische Revolution, in: Juri Andruchowytch (Hg.): *Euromaidan. Was in der Ukraine auf dem Spiel steht*, mit einem Fotoessay von Jevgenija Belorusets, Berlin: Suhrkamp, S. 113–130.

Žilin, Ivan (2014): «On otdal svoju žizn', a ego privezli vot tak ...». Rossijskij soldat-kontraktnik Sergej Andrijanov pogib na vostoce Ukrainy. Ob etom ego devuška raskazala korrespondentu «Novoj» [«Er hat sein Leben gelassen, und sie haben ihn so hergebracht ...». Der russische Berufssoldat Sergej Adrijanov fiel im Osten der Ukraine. Darüber erzählt seine Freundin dem «Novaja»-Korrespondenten], in: *Novaja Gazeta*, 24. 11. 2014, <https://novayagazeta.ru/articles/2014/11/24/62060-171-on-otdal-svoyu-zhizn-a-ego-privezli-vot-tak-133-187>, 3. 12. 2023.

Zusammenfassung

Das Paper unternimmt eine detaillierte Analyse des Musikvideos *Kolomyjka* der ukrainischen Popsängerin und Kulturbotschafterin Ruslana. Es wird gezeigt, dass das Video das Ringen zweier konkurrierender Autoritätszuschreibungen inszeniert: Eine gründet in ländlicher Authentizität und traditionellem So-Sein, die andere in städtisch-globalisierter Entgrenzung und der Verheissung kommerziellen Erfolgs. Beide werden durch das Video als Strategien der Machtausübung entlarvt. Aus deren Spannungsfeld erwächst eine dritte Autorität in der Verweigerung gegenüber den Zumutungen beider sowie in der innovativen Vereinigung traditioneller wie globalisierter, authentischer wie kommerzieller Elemente. Somit allegorisiert das Video die Verortung von Ruslanas realem Erfolg und ihrer Autorität als Repräsentantin einer neu gestalteten ukrainischen Identität zwischen den Polen von regionaler Verwurzelung und globalem Durchsetzungsvermögen.

Abstract

The chapter undertakes a detailed analysis of the music video *Kolomyjka* by the Ukrainian pop singer and cultural ambassador Ruslana. It is shown that the video stages the struggle of two competing attributions of authority: One grounded in rural authenticity and traditional suchness, the other in urban-globalized dissolution of boundaries and the promise of commercial success. Both are unmasked by the video as strategies of exercising power. A third authority arises out of their tension in the refusal of the impositions of both, as well as in the innovative unification of traditional and globalized, authentic and commercial elements. In this way, the video allegorizes the location of Ruslana's real success and her authority as a representative of a newly formed Ukrainian identity between the poles of regional rootedness and global assertiveness.

Schlagwörter

Ukraine, Identität, traditionelle Musik, Folklore, populäre Musik, Ruslana

Christian Diemer

studierte Komposition, Musikwissenschaft und Kulturmanagement in Trossingen, Weimar, Sankt Petersburg und Paris. Promotion über traditionelle Musik und nationale Identität in der Ukraine. Seine Oper *Bonnie und Clyde* wurde 2017 am Theater Nordhausen uraufgeführt. Christian Diemer war Geschäftsführer des Onlinemagazins *Europe & Me* und Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes. 2019 Aufnahme in die Rotationslaufbahn des Goethe-Instituts, 2019–2023 Leitung des EU-Programms «House of Europe» in der Ukraine, seit 2023 Leitung des des Goethe-Instituts Jordanien.

Kinästhetisches Wissen

Autorität durch Tanz und Gesang in Madagaskar

Cornelia Gruber

Während eines Interviews mit der Musikerin Petraka 2015 in Madagaskar wurden wir unterbrochen, denn eine Frau im Dorf war erkrankt. Ein Geist hatte sie erkranken lassen, um, wie sich später herausstellte, einen ernsten sozialen Konflikt in ihrer Familie anzusprechen, der unbedingt gelöst werden musste. In Zusammenarbeit mit einer Heilerin schaffte es Petraka, die Erkrankte durch Singen und Klatschen gemeinsam mit allen Anwesenden zum Bewegen zu bringen. Erst durch das Hören der Musik, das allmählich zur körperlichen Synchronisation zwischen dem Geist und dem Körper der Frau führte, konnte der Geist zum Sprechen gebracht werden. Um die Bedeutung von Musik und Tanz als Modalitäten des Wissens und der Interaktionen mit nicht sichtbaren Wesen im Südwesten Madagaskars zu behandeln, ist es jedoch wichtig, lokale Konzepte von Körper und Verkörperung sowie von Sinneswahrnehmungen über die klassischen fünf Sinne, Gehör-, Seh-, Geschmacks-, Geruchs- und Tastsinn, hinaus zu berücksichtigen, und somit besonders auch die Sinnesempfindung von Bewegungen und Positionen des Körpers – Kinästhesie – mitzudenken.

In diesem Beitrag geht es darum, zu reflektieren, wie kinästhetisches Wissen performativ dazu führt, Autorität zu generieren und zu etablieren. Der Begriff performativ ist hier auf zweifache Weise gedacht, einerseits im Sinne der verkörperten Performanz von Musik und Tanz und andererseits im butlerschen Sinn der Normalisierung wiederholter (vergeschlechtlichter) Handlungen zu dem, was als Realität und somit im weiteren Sinn als Wissen etabliert ist. In den ersten beiden Teilen des Beitrags werden bedeutende agierende Entitäten und deren Interaktionsräume vorgestellt sowie deren Interaktionen mit Menschen und die daraus folgenden Reibungspunkte erläutert. Anschliessend werden anhand des oben genannten Beispiels zwei konkrete, sehr unterschiedliche Fälle der Verkörperung von Helo-Geistern diskutiert. Als Basis werden hier Musik und Tanz als kinästhetische Prozesse thematisiert, konkret als Prozesse zur Konfliktlösung und Heilung. Dabei werden die Handlungsfähigkeiten der agierenden Entitäten, sichtbar verkörpert oder unsichtbar, die Definitionsmacht via Grenzziehungen zwischen Vorstellungen von Gesundheit und Krankheit sowie genderspezifische Handlungsräume und die Situationsbedingtheit von Autorität und Normativität, besonders im Kontext von Musik und Tanz, diskutiert und aufgezeigt.

Entitäten und deren Interaktionsräume

Während meiner Forschungsaufenthalte im mittleren Onilahy-Tal im Südwesten Madagaskars wurde durch die Teilnahme am täglichen Leben klar, dass unterschiedliche Lebensformen verschiedene Lebensräume einnehmen, die durch bestimmte Handlungsweisen zu respektieren sind. Während es im Dorf bestimmte Begrüßungsformen und Körperhaltungen beim Vorbeigehen an anderen Menschen einzuhalten gilt, muss ausserhalb des Dorfes unter anderem auch auf bestimmte Bäume, Grotten oder Gewässer als Lebensräume geachtet werden. Die «lebendigen Menschen» (Olonbelo)¹ als eine Art von Entitäten, die vor allem im Dorf leben, aber auch im Wald und auf Feldern arbeiten, zeichnen sich dabei besonders durch ihre sichtbaren «Körper» (Vata) aus, die den «menschlichen Geist» (Saina oder Fañahy)² verkörpern. Ihr verkörperter Geist ermöglicht ihnen, über ihre körperliche Wahrnehmung und in Interaktion miteinander Wissen zu generieren. Bei menschlichem Wissen und Handeln sind besonders Geschlecht, Alter, Familienzugehörigkeit und Generation zu beachten.

Wenn ein menschlicher Geist jedoch durch den Tod seine Körperlichkeit verliert, wird er nicht mehr als Saina konzeptualisiert, sondern als Lolo bezeichnet. Lolo sind entweder Geister von kürzlich verstorbenen Menschen oder Geister, deren Körper nicht entsprechend der Praxis der eigenen Familienangehörigen begraben wurden. Da diese Geister gefährlich sein können, werden deren Grabstätten – ausser bei Begräbnissen – gemieden. Durch eine entsprechende Totenfeier und die Beerdigung wird der «Geist» (Lolo) zur «Ahnin» oder zum «Ahnen» (Raza). Ahninnen und Ahnen sind verstorbene Familienmitglieder, die durch Geburt, Hochzeit, Adoption oder Blutsgeschwisterschaft in verwandtschaftlicher Beziehung zu den Lebenden stehen. «Ahnin/Ahne» ist auch ein Überbegriff für die Vorfahren von lebenden Menschen, die je nach Kontext individuell, familiär, ethnisch oder national gedacht werden. Dieser Wandel vom Geist zur Ahnin oder zum Ahnen findet statt, sobald die Körper der Verstorbenen auf die entsprechende Art und Weise begraben sind. In Abgrenzung davon sind Lolo daher Geister verstorbener Menschen, deren Körper nicht konform begraben wurden, aber auch eine allgemeine Bezeichnung für Geister von Verstorbenen, bei denen es sich nicht um die eigenen Ahnen handelt.

Eine weitere Art von Geistern verstorbener Menschen sind Doany oder Tromba.³ Diese werden als Ahninnen und Ahnen angesehen, jedoch nicht als in-

1 Dieser Aufsatz basiert auf mehrmaligen Forschungsaufenthalten in der Provinz Toliara, spezifisch im mittleren Onilahy-Tal im Distrikt Betioky, zwischen 2008 und 2015.

2 Die madagassische Orthografie in diesem Beitrag bezieht sich auf den Tanosy-Dialekt im Südwesten und nicht auf den Merina-Dialekt, der als Standardmadagassisch gilt. Im Madagassischen wird «o» als «u» ausgesprochen; «ñ», das besonders in den Dialekten des Südens vorkommt, ist ein stimmhafter velarer Nasal und wird wie in «singen» ausgesprochen; in der Literatur wird er auch als «gn» geschrieben. – Madagassische Hauptwörter sind in diesem Beitrag wie im Deutschen gross geschrieben und nicht kursiv gesetzt, die übrigen Wörter kursiv.

3 Diese beiden Begriffe werden in Wörterbüchern meist unterschiedlich übersetzt. Saina wird als «Verstand», «Bewusstsein» oder «Geist» übersetzt und Fañahy als «Seele», «Persönlichkeit»

dividuelle, sondern meist als ethnische, königliche oder nationale Ahninnen und Ahnen, besonders aus fremden Ethnien und Nationalitäten. Doany haben ganz bestimmte Persönlichkeiten und hatten zu Lebzeiten meist einen hohen Status, beispielsweise durch die Zugehörigkeit zu einer königlichen Familie. Sie werden auch entsprechend ihres Status, den sie als Menschen hatten, hierarchisch nach Generationen in Grosseltern, Kinder und Enkelkinder eingeteilt (Sharp 1996, S. 120, 147).

Im Gegensatz zu den verstorbenen menschlichen «Geistern» (Lolo oder Anga-dolo)⁴ gibt es eine weitere Gruppe von Geistern, die in der wissenschaftlichen Literatur als Naturgeister übersetzt werden (Sharp 1996, S. 137). Diese waren nie als Menschen mit Körper geboren worden, und ihre Lebensräume sind bestimmte Grotten, Gewässer oder Bäume in Wäldern. Diese Geister tragen verschiedene Bezeichnungen, wie etwa Raha («Ding», «Sache»), Rahadraha, Anga-draha, Helo, Kokolampy oder Biby (eine allgemeine Bezeichnung für Tiere und nicht zuordenbare Wesen), und sind nur in seltenen Fällen sichtbar. Geister dieser Art gelten als unberechenbarer als andere.

Eine weitere unsichtbare Entität ist Zañahary. Zañahary wird sowohl plural (Lombard 1973, bei den Sakalava; Nielssen 2012, bei den Betsimisaraka) als auch singular gedacht (Sambo 1993, bei den Tanosy). Im singularen Sinn gilt Zañahary als Schöpfer der Welt, womit Zañahary dem Schöpfergott im Christentum gleichgesetzt ist. Im Gegensatz zu den bisher genannten Wesen wird Zañahary nicht ortsbezogen definiert, wobei die pluralen Konzeptionen von den singularen abweichen. Laut den pluralen Konzeptionen gibt es mehrere Zañahary, die an unterschiedlichen Orten ausserhalb der Dörfer und Grabstätten leben und Lombard (1973) zufolge als «Boten» eines singularen Zañahary gedeutet werden. In anderen Interpretationen werden Zañahary auch als oberste Ahninnen und Ahnen oder als Gottheiten definiert – Ahninnen und Ahnen werden hierbei als Vermittelnde zwischen Zañahary und den Menschen gesehen (Sharp 1996, S. 121, 128, 135) – oder können königliche Ahninnen und Ahnen zu Zañahary werden (Kent 1968, S. 540). Demnach werden auch sie als ehemals verstorbene Menschen verstanden.

oder «Geist». In Interviews im Kontext der Geisterbesessenheit wurden jedoch beide Begriffe synonym im Sinne des lebendigen, menschlichen, denkenden Geistes verwendet.

- 4 Im Onilahy-Tal wird besonders der Begriff Doany benutzt. An der Westküste Madagaskars, wo der Begriff Tromba für diese Art von Geistern benutzt wird, verweist der Begriff Doany hingegen auf den Tromba-Schrein, ein Tromba-Haus oder den Schrein der Sakalava (Lambek 1998, S. 107; Nielssen 2012, S. 147, 262 f.). Im Süden Madagaskars, in Androy (unter anderem bei den Karembola), deutet der Begriff Doany wie auch im Onilahy-Tal auf einen Geist oder auf die damit in Verbindung stehende Besessenheitszeremonie (Heurtebize 1977; Middleton 2002, S. 197). Ich verwende fortan den Begriff Doany, beziehe damit jedoch auch Tromba im weitesten Sinn mit ein, da beide Begriffe auch im Onilahy-Tal synonym verwendet werden.

Modalitäten der Interaktionen und Konflikte

Der Spannungspunkt der Interaktion zwischen den genannten Entitäten liegt besonders in der Gegenüberstellung der sichtbaren, verkörperten, lebendigen Menschen und der meist nicht sichtbaren, nicht verkörperten Ahninnen und Ahnen und Geistern. Als analytischer Ausgangspunkt der Interaktionen dient in diesem Beitrag kinästhetisches Wissen, wo körperliche Bewegung als sensorische Modalität (Farnell 2012, S. 121) und somit als Ressource zur Bedeutungs- und Wissensproduktion fungiert. Kinästhesie ist gemeinhin die Selbstwahrnehmung von Bewegungen, die physiologisch über Propriozeptoren an Gelenken, Muskeln und Sehnen durch das Empfinden von unterschiedlichen Stärken von Druck wahrgenommen werden und somit Informationen über motorische Handlungen geben (Farnell 2012, S. 118 f.). Zudem inkludiert die Kultur- und Sozialanthropologin Brenda Farnell auch das innere Ohr als Sinnesorgan zur Wahrnehmung von Bewegungen und Positionen (Farnell 2016, S. 483). Um jedoch die Relationen und die daraus entstehenden Bedeutungen von verkörpertem und kinästhetischem Wissen im Umgang mit diesen verschiedenen Entitäten zu theoretisieren, muss erst ein Verständnis für die unterschiedlichen Handlungsweisen und -modalitäten bestehen, innerhalb und anhand derer Menschen mit den Ahninnen und Ahnen und Geistern unterschiedlicher Art interagieren. Als Basis und als Resultat dieser Interaktion steht Wissen in unterschiedlicher Form, das zur (Re-)Produktion sozialer Realitäten und Normen führt.

Mit den Ahninnen und Ahnen und mit Zañahary kommunizieren Menschen vor allem durch vokale, meist sprachliche Modalitäten: Segnungen (Soro), Gebete (Fitsaboa) und Gesang.⁵ Während alle älteren Menschen ihre Nachfahren und Nachfahren segnen können, steht besonders bei rituellen Ereignissen die Segnung durch das Familienoberhaupt, dem ältesten Mann der ältesten Generation einer Familienlinie, im Vordergrund. Er agiert dabei als Vermittelnder zwischen den Menschen und den Ahninnen und Ahnen und ruft während seiner Segnung auch Zañahary, den Schöpfer der Menschen, an, da dieser nicht nur für die Schöpfung, sondern auch für das «individuelle Schicksal» (Vinta) von Menschen verantwortlich gemacht wird. Neben Gebeten und Gesang wird auch eine verkörperte Form des Betens als Interaktion mit Zañahary und den Ahnen begriffen, und zwar eine Frisur namens Talin'bilu, die von Müttern bei der Beschneidungszeremonie ihrer Söhne sowie von Frauen, die an Bilu (siehe unten) erkrankt sind, getragen wird (Gruber 2018, S. 190, 224).

Dieses Schicksal wird abseits von Segnungen durch ältere lebende Menschen auch durch «Heilende»/«Astrologinnen und Astrologen» (Ombiasa) verhandelt. Diese besitzen astrologisches Wissen (etwa die Deutung des Mondkalenders) sowie das Wissen, Sikily durchzuführen. Sikily ist eine Methode, um vergangene, gegenwärtige und bevorstehende Ereignisse durch Legen von Körnern zu deuten

⁵ Angatse ist ebenso ein Überbegriff für Geister. Er kann durch einen Zusatz präzisiert werden: Anga-dolo bezeichnet den Geist eines Menschen, während Anga-draha (siehe weiter unten) sich auf einen nichtmenschlichen Geist bezieht.

(Chemillier et al. 2007). Die Ombiasa legen Körner nach binären mathematischen Formeln zu einer Konstellation verschiedener Figuren und zeigen anhand der richtigen Interpretation unterschiedliche Handlungsmöglichkeiten auf, um mit Krankheiten und Konflikten umzugehen, die entweder als von Zañahary⁶ oder von anderen Geistern oder böswilligen «Zaubernden» (Mpamosavy) induziert angesehen werden. Die (Be-)Handlungen umfassen innerlich oder äusserlich am Körper angewandte Pflanzen, Erde, mit diversen Metallen behandeltes Wasser sowie Verordnungen zum Tragen individuell angefertigter Amulette oder zum Erleben kinästhetischer Prozesse, wie Tanzen im Fall von Bilo.

Eine an Bilo erkrankte Person kann nur durch regelmässiges Tanzen geheilt werden. Ihre Familie lädt dazu eine Musikgruppe ein und lässt sie spielen. Wenn die erkrankte Person beginnt, auf das Gehörte zu reagieren, und schlussendlich vom Krankenbett aufsteht, um sich zum Klang zu bewegen, wird die Gruppe für die Dauer des Krankheitsverlaufs engagiert. Sie spielt dann jeden Tag mehrmals, bis die Person wieder gesund ist, was von einer Woche bis zu einem Monat dauern kann. Fühlt sich hingegen die kranke Person durch die Musik nicht animiert, aufzustehen, muss eine andere Musikgruppe eingeladen werden. Während in manchen Regionen Bilo als eine Besessenheitskrankheit erlebt wird (Fiéloux/Lombard 1987; Lombard 1973), wird im Onilahy-Tal zwar davon ausgegangen, dass Bilo von einem Geist oder böswilligen Zaubernden ausgelöst wurde, jedoch nicht in dem Sinn, dass die Person von einer Geistentität besessen wäre. Trotzdem wird die Krankheit wie eine Art Besessenheit thematisiert, da die erkrankte Person, von der Krankheit bestimmt, ganz spezifische Begierden nach Klängen, Farben und Personen hat. Die Heilung tritt erst mit der kinästhetischen Erfahrung des Tanzens und mit der dadurch erneut erlangten Kontrolle über die eigenen verkörperten Begierden ein (Gruber 2018, S. 221 f., 238 f.).

Im Fall von Doany handelt es sich, vergleichbar mit Bilo, um eine ganzkörperliche Erfahrung, die bei einem bestimmten Menschen von einer anderen Entität ausgehend ausgelöst wird – in diesem Fall steht der Mensch jedoch in einer vermittelnden Position. Nicht eine ganzkörperliche Krankheit bestimmt Handlungen, Emotionen und Begierden, sondern ein Geist. Für diesen ist eine multisensorische Verkörperung eine Notwendigkeit für die kohärente Kommunikation mit anderen Wesen, in diesem Fall mit Menschen. Ein Doany-Geist

6 Eine Segnung wird meist von älteren Menschen ausgeführt, in formalisierten Kontexten im Südwesten Madagaskars vom ältesten Mann der ältesten Generation (Mpisoro oder Hazoman-ga), und beinhaltet die Anrufung von Zañahary und/oder den Ahn*innen. Durch eine Segnung werden die Nachfahren und deren Handlungen und Vorhaben gutgeheissen, geschützt und somit legitimiert; dies kann auch die Änderung von sozialen Positionen beinhalten, wie zum Beispiel bei einer Hochzeit. «Beten» (mitsabo) kann als Anrufung aller Wesen verstanden werden, die keine lebenden Menschen sind, bei denen jedoch davon ausgegangen wird, dass sie Einfluss auf das Leben der Menschen haben, zum Beispiel der «Schöpfergott» Zañahary, die «Ahn*innen» Razana oder diverse «Geister» wie Tromba, Doany, Helo, Lolo. Meist ist mit Beten ein Bitten gemeint, dass ein Unterfangen gut verläuft. Dies kann in gesprochener oder gesungener Sprache oder durch verkörperte und materielle Symbole, wie bestimmte Frisuren oder Kleidungsstücke, funktionieren. Christliches Beten wird als mivavaka bezeichnet.

kann beim ersten Kontakt mit dem zukünftigen – zu Beginn unfreiwilligen – menschlichen Medium die Verkörperung übernehmen. Darauf werden die beiden Entitäten durch eine Zeremonie miteinander rituell verbunden, sodass der Geist langfristig bei dem Menschen lebt und dieser dem Geist unter bestimmten Umständen als Medium seinen Körper zur Verfügung stellt. Dieses regelmässige beabsichtigte «Aufwecken» des Geistes wird durch Musik initiiert (Schmidhofer 2005, 2013). Durch die auditive und kinästhetische Erfahrung des Mediums – das Synchronisieren der Bewegungen zur gehörten Musik – übernimmt der Geist die Verkörperung. Der «Geist des lebenden Menschen» (Saina) erinnert sich jedoch danach nicht daran, denn ab dem Zeitpunkt seines Erwachens übernimmt der Geist die Sinneswahrnehmungen und Handlungen. Jeder Doany-Geist hat eine Geschichte als Mensch, einen Namen, eine bestimmte Persönlichkeit, ein Geschlecht, ein bestimmtes Alter sowie spezifische Präferenzen für Musik, Bewegungen, Getränke, Düfte und Kleidung.

Die Medien stellen also während solcher Zeremonien den Geistern ihren Körper zur Verfügung, damit sie durch diesen handeln. Sie werden von andren Menschen aufgesucht und zum Zweck der Heilung sowie zur Lösung von Problemen konsultiert. Die Medien und die Geister werden oft auch als «(Ehe-)Partnerinnen» oder «(Ehe-)Partner» (Vady/Valy) bezeichnet (Sharp 1996, S. 175). Sie dienen als Gatekeeper zwischen der Welt der Lebenden und der Totenwelt sowie zwischen Gegenwart und Vergangenheit (Sharp 1996, S. 208). Die Medien verfügen daher über lokale Quellen der Macht und des Wissens der Ahninnen und Ahnen, beispielsweise über zahlreiche Heilpflanzen. Als Ahninnen und Ahnen gelten Doany- und Tromba-Geister als positiv in ihren Auswirkungen auf die Lebenden, wobei sie genauso wie alle Ahninnen und Ahnen auch einen starken eigenen Willen haben und daher mitunter auch Schmerzen und Sorgen im Medium auslösen.

Eine weitere Art von Geistern, die mit Menschen über Verkörperungsprozesse interagieren, sind spezielle «Naturgeister». Ein Typus sind Helo-Geister, die auch einen Menschen in Besitz nehmen können und wie Zañahary auch in Gebeten angerufen werden. Die Besessenheit durch Helo-Geister kann kurzfristig und auf gefährliche Art und Weise passieren, worauf die Opfer mit Krankheit reagieren. Oder sie können auch langfristig mit einer Person leben und durch diese, die dann als Medium dient, heilendes Wissen vermitteln. Das Zusammenleben von Mensch und Helo-Geist ist jedoch schwieriger als beispielsweise dasjenige von Mensch und Doany-Geist. Helo-Geister sind während der Phasen der Besessenheit in der Kommunikation nicht so kohärent wie Doany-Geister und haben keine ausgeprägte Persönlichkeit. Ein vormalig Helo in sich tragender älterer Mann berichtete mir, dass er auch ausserhalb einer Beratungs-Séance mit seinem Helo-Geist sprach, der ihm unter anderem bestimmte Tabus in Bezug auf Essen auferlegte. Obwohl Helo keine Geister verstorbener Menschen sind, können sie einer befallenen Person mitunter anthropomorph erscheinen. Beispielsweise beschrieb mir der eben erwähnte Mann, dass er den Geist als männliche Person sah, die jedoch keinen Unterkörper besass. Ein Musiker beschrieb mir einen Helo-Geist als eine Art nicht

näher definierbares Tier, das ihm im Wald begegnete. Helo werden als sehr böse, gefährlich oder gar zerstörerisch erlebt, weswegen sie von ihren Opfern häufig nicht akzeptiert und folglich ausgetrieben werden. Im Gegensatz zu Doany brauchen Helo-Geister nicht unbedingt bestimmte strukturierte Klänge, um in ihren Medien verkörpert aufzutreten, in vielen Fällen wirken Klänge aber beschleunigend auf den Prozess der Verkörperung.

Agieren lebendige Menschen ausserhalb des Dorfes, das heisst in von nicht domestizierten Tieren und unsichtbaren Wesen belebten Räumen, muss darauf geachtet werden, welche Bäume und Gewässer bekanntermassen von solchen bewohnt werden und somit zu meiden sind. Auf dem Weg zum/vom täglichen Reisanbau oder zum/vom Waschen an einem Gewässer werden bestimmte Stellen wie etwa Bäume oder Büsche sowie Gräber umgangen.

Ganzheitlich verkörpertes Wissen als Basis und Effekt der Interaktion: ein Beispiel

Zur genaueren und konkreteren Analyse einer ganzheitlich verkörperten Geist-Mensch-Interaktion soll nun eine Heilungszeremonie (Takasy, «Gebet») beschrieben werden, an der ich selbst teilgenommen habe. Während eines Interviews mit der Musikerin Petraka in ihrem Haus wurde sie zu Hilfe gerufen, um an der Heilung einer von einem Helo-Geist befallenen Frau teilzunehmen. Wir betraten die zur Heilung vorgesehene Schilfhütte, in der bereits 20 bis 30 Frauen unterschiedlichen Alters sowie ein Heiler (Ombiasa) und sein Assistent sangen und klatschten, während eine Helo-Geist-Heilerin Heilmittel vorbereitete. Aufgrund unserer Ankunft wurde kurz unterbrochen und Petraka darüber informiert, was bisher geschehen war. Es handelte sich um die Heilung einer Frau, die folgende Symptome zeigte: Sie war nicht mehr ansprechbar, wimmerte vor Schmerzen, und ihr ganzer Körper war steif geworden. Zur Behandlung wurde sie zu dieser Heilerin gebracht, die dauerhaft mit einem Helo-Geist lebt und dessen Wissen zum Heilen anwendet. Die Anwesenden hatten bereits über längere Zeit versucht, die Heilung durch Gesang und Klatschen voranzutreiben, doch bisher ohne sichtbaren Erfolg; die Frau lag bei unserer Ankunft nach wie vor völlig steif in den Armen einer anderen Frau, mit starr nach oben, ins Nichts gerichtetem Blick. Auf ihren Körper war bereits an bestimmten Punkten die weisse Heilerde Kaolin aufgetragen worden. Petraka begann als Vorsängerin zu singen, und alle Anwesenden stimmten sofort mit Gesang und Klatschen ein (Abb. 1). Sie schaffte es, den Heilungsprozess in kürzester Zeit in Gang zu setzen. Durch ihren Gesang begann die Erkrankte sich etwas regelmässiger und lockerer zum regelmässigen Klatschen zu bewegen. Zwischendurch wusch die Heilerin die Gesichter der Erkrankten und der Sängerin mit durch Silberringe und Goldmünzen gereinigtem Wasser (Abb. 2), verabreichte der Erkrankten Tee und gab ihr auch das Wasser, mit dem sie zuvor der Sängerin das Gesicht gewaschen hatte, zu trinken. Nach eini-



Abb. 1: Die Sängerin Petraka singt und klatscht gemeinsam mit den anderen Anwesenden, um die Heilung der von einem Helo-Geist befallenen Frau voranzutreiben (Isalovaratse 2015, Foto: Cornelia Gruber).

ger Zeit schüttelte die Erkrankte ihren Kopf abwechselnd seitlich zum Puls des Klatschens, dann auch ihre Arme und ihren Oberkörper. Die Helo-Heilerin setzte sich zu ihr und bewegte sich ebenfalls zur Musik. Nach etwa 15 Minuten Behandlung mit den Stimmen und dem Klatschen von Petraka und den anderen Sängerinnen und Sängern fiel die Erkrankte plötzlich mit dem Oberkörper nach hinten. Die Heilerin, die Vorsängerin und der Heiler begannen, dem Helo-Geist wiederholt zuzurufen, er solle doch sprechen. Leise, stotternd und schwer verständlich meldete sich der nun verkörperte Helo-Geist durch die Erkrankte zu Wort. Die Musikerin Petraka wiederholte das Gesagte in grösserer Lautstärke, sodass es für die anderen Anwesenden auch verständlich wurde.

In dieser Interaktion waren mehrere Entitäten, auf unterschiedliche Weise verkörpert, beteiligt. Zunächst verkörperte die Heilerin den Geist, der in Abstimmung mit ihr lebt und dem sie zu bestimmten Zeiten ihre Sinnesempfindungen und körperlichen Handlungsfähigkeiten zur Verfügung stellt, um dessen Wissen über Heilung durch ihre Kinästhetik anzuwenden. Die beiden stehen also auf gewisse Weise in gegenseitiger Abhängigkeit. Der Naturgeist, der das Heilungswissen besitzt, braucht eine Verkörperung, um dieses zu realisieren. Der zweite



Abb. 2: Die durch einen Helo-Geist erkrankte Frau bewegt sich zum Gesang und zum Klatschen der Anwesenden. Die Helo-Geist-Heilerin bereitet die Schüsseln mit Silberarmreifen und Münzen vor, die zum Reinigen des Wassers benutzt werden (Isalovaratse 2015, Foto: Cornelia Gruber).

Helo-Geist brauchte wiederum einer Verkörperung, um sich verbal mitzuteilen. Hierfür reichte es jedoch nicht, einfach den Körper einer Frau zu «besetzen». Während der Besessenheit musste der Geist erst die kinästhetische Erfahrung durch den Körper der Frau erleben, indem er sich zur auditiven Wahrnehmung des Gesangs und des Klatschens synchronisierte. Dafür wiederum war das auditive Wissen der Singenden und Klatschenden notwendig. Petraka erreichte durch ihre Kompetenz als erfahrene Sängerin und Tänzerin, dass der Geist fähig wurde, durch den Gesang und das Klatschen seine neu erworbenen kinästhetischen und anderen sensorischen Empfindungen zu bündeln und seine Nachricht – wenn auch etwas inkohärent – zu verbalisieren: «Der Onkel dieser Frau solle seinen Streit mit deren Mutter schlichten, sonst würde die erkrankte Frau sterben.» Die Frau selbst hingegen verlor dabei kurzfristig ihre Verkörperung. Ihr Körper wurde steif und sie konnte sich nicht mehr mitteilen. Als Effekt hatte der kurzzeitig verkörperte Helo-Geist nicht nur Kontrolle über den Körper der Frau, sondern über das ganze Dorf. Die befallene Frau musste hörbar, sichtbar und spürbar unter dem Verkörperungsversuch des Geistes leiden und erkrankte. Dadurch wurde das Sorgen und Heilen eine Angelegenheit der zum Zeitpunkt des

Vorfalls anwesenden Dorfgemeinschaft, die durch Klatschen dazu beitrug, den Geist zur Verkörperung und dadurch zur Kommunikation zu bewegen.

Eine Behandlung wie die eben Beschriebene zielt jedoch nicht darauf ab, den Geist einfach auszutreiben, sondern dessen Verkörperung erst ganzheitlich herbeizuführen, wie auch Ron Emoff in Bezug auf Tromba feststellt: «Possession cures the illness.» (Emoff 2002, S. 180) Der kinästhetisch unerfahrene Geist allein konnte nur unkontrolliert und steif im Körper der Frau agieren, wodurch er Schmerzen und Krankheit verursachte. Dieses spezifische Beispiel von Autoritätsbildung und Konfliktlösung deutet also auf ein komplexes Verhältnis von Geist und Körper hin. Während sich Körper und Geist nach dem Tod eines Menschen voneinander lösen, ist der Prozess der Verkörperung wiederum für eine kohärentere Kommunikation zwischen Mensch und Tromba-Geist, oder anderen Geistern und Menschen, notwendig. Während in ethnografischen Arbeiten häufiger der negativ konnotierte Begriff Besessenheit verwendet wird, ist die kinästhetische Übernahme des eigenen Körpers durch einen Geist zwar gefährlich und potenziell schmerzhaft, doch auch ein wichtiger Beitrag für Konfliktlösung, weil dadurch auch Wesen, die nicht lebendige Menschen sind, ihre Anliegen verdeutlichen können. Die Lösung des Konflikts ist daher nicht, den Geist auszutreiben, sondern dessen Wissen und Anliegen als relevant für lebende Menschen zu bewerten und die Notwendigkeit seiner Verkörperung zuzulassen, um auch Probleme besser zu verstehen, die für Menschen nicht immer sichtbar oder verständlich sind.⁷

Bei allen Entitäten geht es also in irgendeiner Form um verkörpertes, kinästhetisches Wissen, das zur Konfliktlösung, ob sozial oder somatisch, beiträgt. In der Heilungszeremonie wurde nicht nur Kontrolle über die individuelle Verkörperung der Frau erlangt, sondern über das gesamte soziale Gefüge. Durch die erfolgreiche Mitteilung wird nicht nur die individuelle Frau geheilt und die Hello-Geist-Heilerin und die Sängerin Petraka in ihrem Wissen und ihrer Autorität performativ bestärkt, sondern das lokale Netzwerk der Anwesenden gestärkt. Dieses Netzwerk besteht strukturell, durch geschlechterspezifische Arbeitsteilung bedingt, vor allem aus Frauen. Im oben beschriebenen Fall waren viele der Anwesenden auch Mitglieder des lokalen Frauenvereins. So merkt Sharp, die zu Tromba-Medien im Westen Madagaskars forschte, an: «Tromba is the point at which social, religious, political, and economic forces converge.» (Sharp 1996, S. 19) Frauen sind tatsächlich häufiger Tromba-Medien, werden aber auch öfter von Krankheiten wie *Bilo* befallen (ebd., S. 277). Diese kollektiven Heilungszeremonien bekräftigen Zusammenhalt und Strukturen auch ausserhalb des dem männlichen Familienoberhaupt (*Hazomanga*) untergeordneten Systems Familie.

Der Status von heilenden Medien und Heilenden (*Ombiasa*) – auch wenn die verabreichte Medizin in Form von Musik gegeben wird – ist innerhalb

⁷ Von *Zañahary* ausgelöste Krankheiten wurden mir gegenüber französisch oft als «natürliche» Krankheiten übersetzt; vgl. Nielssen 2012, S. 57: «one may just be «struck by the gods» (*voan'ny zanahary*)».

dieser Kontexte gesellschaftlich hoch zu bewerten. Sharp verweist auf die Autorität und den Status von Heilenden: «[Healers have] authority and stature that accompanies their knowledge and abilities they are often asked to assist in a variety of crisis situations»; sie geben Ratschläge, verleihen Geld, und sie vermitteln auch zwischen Menschen (Sharp 1996, S. 209). Wie auch im oben beschriebenen Beispiel wird Heilung als Prozess hin zu allgemeinem Wohlbefinden verstanden, der auch persönliche Fähigkeiten und Macht der Heilenden im Verhältnis zu den lokalen, sozialen, ökonomischen und politischen Ordnungen beinhaltet (ebd., S. 203). Einer der am stärksten autoritätsbildenden Momente des Beispiels der Helo-Zeremonie ist daher die Anwendung von Wissen über Konfliktlösung.

Wie das Beispiel der Musikerin Petraka zeigt, geht die Behandlung und Konfliktlösung über materielle Heilmittel hinaus. Entsprechend definiert Sharp beispielsweise Medizin (Fanafode) als eine Substanz, die eine Veränderung des gesundheitlichen Zustands einer Person herbeiführen kann, gleich, ob negativ oder positiv, wobei «Substanz» hier nicht nur als sichtbar und materiell im Sinne von heilenden Pflanzen, Ölen, Erde und Tees zum Trinken, Waschen oder Auftragen zu verstehen ist. Diese materiellen Substanzen benötigen für ihre Wirksamkeit oftmals Sprechakte, also gesprochene Formeln (Sharp 1996, S. 205), oder müssen mit verkörperten Handlungen, gesungenen oder instrumental gespielten (strukturierten) Klängen kombiniert werden. Als Vermittelnde schafften es die Heilerin, die Sängerin und die Anwesenden durch eine Kombination von unterschiedlichen Modalitäten des Wissens und der Autorität zur Heilung und Konfliktlösung zu führen.

Als Medizin ist somit auch das auditive und kinästhetische Erlebnis, das durch Petraka zustande kam, zu werten. Sie war die Einzige, die durch dieses Spezialwissen in Bezug auf Musik und Tanz die Behandlung vorantreiben konnte. Die Sängerin hatte somit Autorität über den Geist, konnte ihn zum Synchronisieren und somit zum Kommunizieren bringen. Wiederum konnte der Helo-Geist durch sein kurzzeitiges Krankmachen einer Frau einen sozialen Konflikt ansprechen und sein Wissen über die Ernsthaftigkeit dieses Konflikts vermitteln. Obwohl die Frau die Kontrolle über ihre eigene Verkörperung verlor – es wird auch auf geschlechterspezifische Weise argumentiert, dass Frauen schwächer seien als Männer und somit anfälliger für solche Geister –, wurde sie nicht marginalisiert wahrgenommen. Gerade durch den Heilungsprozess, an dem sich eine grosse Gruppe von Frauen beteiligte, wurde sie in ihrer Bedeutung als Person bestätigt. Ihre Besessenheit hat daher auch weitreichende Effekte – es wird auf ein Problem hingewiesen, das die ganze Gesellschaft beeinträchtigt – und somit politische Bedeutung. So merkt Sharp in Bezug auf Tromba-Zeremonien an, dass der menschliche Körper ein machtvolles Medium für die Artikulation von Problemen darstellt (Sharp 1996, S. 277). Somit sind kinästhetisches Wissen und kinästhetische Erfahrungen, etwa ein Medium für einen Geist zu sein oder zu tanzen, als autoritätsbildend zu verstehen. Diese vielschichtigen Handlungen innerhalb einer Zeremonie interdependieren mit Machtverhältnissen und

sind somit auch historisch, nämlich in der Veränderbarkeit dieser Verhältnisse durch die Performativität derselben Handlungen.

Wissen und Autorität normativ und situationsbedingt

Das Wissen über Heilung und Konfliktlösung reproduziert und verweist darauf, was innerhalb einer Gesellschaft als «gesund» und «normal» zu verstehen ist, und zeigt somit auch lokale Machtverhältnisse auf. So schreibt Sharp (1996, S. 278): «Healing rituals [...] reveal the nature of local power and the problems of the vulnerable. Tromba simultaneously provides a setting for expressing individual and social ills and a means to alleviate them.» Die oben genannten Beispiele verdeutlichen, dass besonders Frauen unterschiedlichen Alters und unterschiedlicher Generation im Rahmen sozialer und körperlicher Konflikte in Madagaskar agieren. Einerseits begründet sich dies strukturell auf genderspezifischer Raumnutzung (zum Beispiel sind untertags vor allem Frauen, Ältere und Kinder im Dorf) und Handlungsmöglichkeiten aufgrund von Arbeitsteilung (etwa Fürsorge und Erziehung). Andererseits spielen auch repräsentative Vorstellungen von Frau- und Mannsein eine Rolle, in deren Rahmen Frauen als verletzlicher und angreifbarer gelten.

Doch solche Autoritätsbildungen und Handlungsräume sind immer auch kontext- und situationsabhängig zu verstehen, denn die Unterscheidung zwischen Normalität, Besessenheit, Krankheit oder Verrücktheit ist eine Frage der Definitionsmacht etwa der Familie, der Heilenden (Ombiasa) und des dörflichen Kontextes. Schmidhofer (2013, S. 314) schreibt: «Krank (*marary*) ist jemand, der zur Heilung der Hilfe durch Andere bedarf. Verhaltensauffällige Menschen, die selbst scheinbar nicht darunter leiden, etwa Demente (*very saina*, das Gedächtnis verloren), «Verrückte» (*adala, môla*) und «Spinner» (*adaladala, môlamôla, tsy ampiampy*) werden nicht als Kranke betrachtet und daher in der Regel auch keiner Behandlung (*mitsabo*, behandeln) zugeführt.» Und Sharp (1996, S. 247) präsentiert eine Tabelle zur Unterscheidung zwischen Besessenheit, Besessenheitskrankheit und Verrücktheit, wobei sie vor allem die Kontrolle über den eigenen Körper, den Auslöser für den Zustand, die Kommunikationsfähigkeit sowie die Dauer des Zustandes als Unterscheidungskriterien anführt.

Die Definitionsmacht sowie das Wissen zur Heilung und Konfliktlösung werden daher mitunter auch als gefährlich oder als Mittel zur persönlichen Bereicherung interpretiert. Dies hängt immer mit der Position der zu bewertenden Person innerhalb des situationsbedingt relevanten Netzwerks zusammen, besonders innerhalb normativer Diskurse von Familienzugehörigkeit. Während die Autorität und das Heilungspotenzial Heilender ausserhalb des eigenen Familiennetzwerks oft kritisch betrachtet werden, werden diese Autoritäten innerhalb des eigenen Netzwerks von Klientinnen, Klienten, Patientinnen und Patienten hoch anerkannt und unter Umständen auch dementsprechend entlohnt. Die gleiche Person, die für die einen als anerkannte Heilerin (Ombiasa) gilt, kann für

andere, die dieser misstrauen oder keine familiäre Vertrauensbeziehung zu ihr haben, als «Zaubernde» (Mpamosavy) gelten.

Eine ähnliche Diskrepanz gilt auch in Bezug auf das Musizieren: Musik und Tanz können im alltäglichen Leben auch als eine Art Grad von Verrücktheit oder Subversion gesehen werden. So erzählte mir Petraka, dass sie oft von anderen als verrückt bezeichnet wird, wenn sie allein im Haus und ausserhalb eines festlichen Kontexts singt und tanzt. Des Weiteren wurde ihre Autorität als Musikerin erst zu einer ernsthaften Handlungsmöglichkeit, nachdem sie keine Kinder mehr zur Welt brachte und sie somit ihr Musizieren und Tanzen nicht mehr über die Arbeit der Kindererziehung als Mutter stellen musste. Zwei männliche Mitglieder eines Lautenensembles, das ebenfalls häufig bei Heilungszeremonien spielt, berichteten mir von ähnlichen Erfahrungen. Sie würden von anderen nicht ernst genommen, da an den Innenwänden ihrer Häuser ihre Musikinstrumente hängen statt Spaten und Axt fürs Beackern von Reisfeldern und Fällen von Bäumen. Zwar ist die Laute Mandoliny an sich ein bei Auftritten exklusiv von jungen Männern gespieltes Instrument – und Lautenensembles erfreuen sich grosser Beliebtheit –, doch wird dies nur bis zu einem gewissen Alter respektiert; sobald sie für die Versorgung von Kindern verantwortlich sind, entspricht dies nicht mehr den lokal vorherrschenden Männlichkeitsvorstellungen.

Musizieren, Tanzen und Krankheit beziehungsweise Verrücktheit können also in bestimmten Kontexten als gefährliche oder nonnormative Handlungsweisen gesehen werden, während sie in anderen Fällen durch das kinästhetische Wissen zur Heilung und Konfliktlösung zwischen Menschen und anderen Wesen autoritätsbildende Effekte haben. Durch ihre spezifische Situationsbedingtheit ist diese Art von Heilungszeremonien auf keinen Fall als marginalisiertes Phänomen oder als Ausdruck (weiblicher) Machtlosigkeit zu werten (Sharp 1996, S. 174), sondern als eine Form der Handlungsfähigkeit – des Umgangs mit Konflikten und Krankheit. Personen mit dem Wissen, zu heilen – seien die jeweiligen Medikamente nun aufzutragen, einzunehmen oder, wie Musik und Tanz, auszuführen –, sind von grosser Bedeutung und haben einen performativen, autoritätsbildenden Effekt.

Referenzen

- Butler, Judith (1993): *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*, New York: Routledge.
- Chemillier, Marc, Denis Jacquet, Victor Randrianary, Marc Zabalía (2007): Aspects mathématiques et cognitifs: de la divination sikidy à Madagascar, in: *L'Homme* 181, S. 7–39.
- Emoff, Ron (2002): *Recollecting from the Past. Musical Practice and Spirit Possession on the East Coast of Madagascar*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Farnell, Brenda (2012): *Dynamic Embodiment for Social Theory. «I Move Therefore I am»*, London, New York: Routledge.
- Farnell, Brenda (2016): The Kinesthetic System, in: Harold L. Miller (Hg.): *The SAGE Encyclopedia of Theory in Psychology*, Bd. 1, Brigham Young University: Sage Publications, S. 483–485.
- Fiéloux, Michèle, Jacques Lombard (1990): La fête de l'argent ou le «bilo» du coton, in: *Cahiers des sciences humaines* 25/4, S. 499–509.

- Gruber, Cornelia (2018): *Gendered Dance Spaces. The Interdependency of Gender through Dancing in Southwest Madagascar*, Dissertation Universität Wien.
- Heurtebize, Georges (1977): Le Traitement du «Doany» dans L'Androy, in: *Omalý sy Anio* 5–6, S. 373–385.
- Kent, Raymond K. (1968): Madagascar and Africa: II. The Sakalava, Maroserana, Dady and Tromba before 1700, in: *The Journal of African History* 9/4, S. 617–546.
- Lambek, Michael (1998): The Sakalava Poiesis of History: Realizing the Past Through Spirit Possession in Madagascar, in: *American Ethnologist* 25/2, S. 106–127.
- Lombard, Jacques (1973): *La royauté Sakalava. Formation, développement et effondrement du XVII^e au XX^e siècle. Essai d'analyse d'un système politique*, Tananarive: ORSTOM.
- McLeod, Norma (1964): The Status of Musical Specialists in Madagascar, in: *Ethnomusicology* 8/3, S. 278–289.
- Middleton, Karen (2002): Ancestral Incests and Postcolonial Subjectivities in Karembola (Madagascar), in: Richard Werbner (Hg.): *Postcolonial Subjectivities in Africa*, London: Zed, S. 191–224.
- Nielssen, Hilde (2012): *Ritual Imagination. A Study of Tromba Possession among the Betsimisaraka in Eastern Madagascar*, Leiden: Brill.
- Sambo, Clément (1993): Destins astrologiques et liberté humaine, in: *Religions, Études océan Indien* 16, S. 1–30.
- Schmidhofer, August (2005): *Musik – Bewegung – Trance. Zur tranceinduzierenden Wirkung des Rhythmus*, Tagungsband, Krems.
- Schmidhofer, August (2013): Musikheilung im kulturellen Kontext: Bilo und Tromba in Madagaskar, in: Veronica Futterknecht, Michaela Noseck-Licul, Manfred Kremser (Hg.): *Heilung in den Religionen. Religiöse, spirituelle und leibliche Dimensionen*, Wien: Lit.
- Sharp, Lesley A. (1996): *The Possessed and the Dispossessed. Spirits, Identity, and Power in a Madagascar Migrant Town*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Zusammenfassung

In Madagaskar spielt der Kontakt mit nichtmenschlichen Entitäten in vielen Kontexten eine bedeutende Rolle. Die Positionalität der Personen und die spezifische Modalität ihrer körperlichen Handlungen sind beim Gelingen dieser Kontaktaufnahme von zentraler Bedeutung: Durch verbale Segnungen des ältesten Mannes der ältesten lebenden Generation, durch Divination von Heilenden oder durch Gesang und Tanz – besonders von Frauen – wird zwischen den Ahninnen und Ahnen, den Geistern oder «Gott» und den lebenden Menschen vermittelt. Somit wird die Autorität bestimmter Positionierungen wiederholt hergestellt. Die Analyse einer Heilungszeremonie, bei der eine von einem Geist besessene Erkrankte durch die Zusammenarbeit mehrerer Personen – einer Helo-Geist-Heilerin, eines Ombiasa-Heiler, einer Sängerin und einer Gruppe von singenden und klatschenden Frauen – behandelt wird, zeigt, wie kinästhetisches und auditives Wissen die Kommunikation mit nichtmenschlichen Entitäten ermöglicht und somit auch Musikerinnen und Musiker eine Position als Vermittelnde und Heilende einnehmen können. Dieses Spezialwissen über die Kontaktaufnahme und Verhandlung mit den Geistern ist aussergewöhnlich, teils lukrativ für die Ausführenden und gleichzeitig ambivalent, da die Grenzen zwischen Normalität, Heilung, «Zauberei», Krankheit und Verrücktheit je nach Situation

und Perspektive verschwimmen. Zur Diskussion steht die Frage, wie Geschlecht, Alter, Familien- und Arbeitsverhältnisse diese Prozesse der Autoritätsbildung formen, die durch die Interaktion mit nichtmenschlichen Entitäten generiert und mit der menschlichen Gemeinschaft verhandelt werden.

Abstract

In Madagascar, being in contact with non-human entities plays a significant role in many contexts. Succeeding in this endeavour depends on the positionality of the persons involved and their specific modality of embodied action – the most senior man of the oldest living generation conducts verbal blessings, the healer conducts divination, and mostly women sing and dance to mediate between the ancestors, spirits or «God» and living human beings. Through these acts, the authority of these positionalities are continuously (re)produced. The analysis of a healing ceremony, in which a *helo*-spirit healer, an *ombiasa* healer, a singer and a group of women singing and clapping collaborate to heal a woman who had fallen ill of a spirit-possession, will show: first, how kinaesthetic and auditive knowledge enables communication with non-human entities and second, how musicians may additionally fulfil a mediating and healing role. This specialist knowledge on how to contact and negotiate with spirits is uncommon as well as potentially lucrativ for those conducting the ceremonies; At the same time, the healer's and musician's positionalities are ambivalent as the borders of normality, healing, «magic», sickness and insanity blur depending on the situation and perspective. This chapter addresses how gender, age, family affiliation and working relations form these processes of engendering authority, generated in interaction with non-human entities and negotiated within the human community.

Schlagwörter

Madagaskar, Kinästhetik, Verkörperung, Geistermedium, Krankheit, Gender, Tanz und Gesang

Cornelia Gruber

ist Academy Scientist im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien. In deren Doktorarbeit an der Universität Wien beschäftigte sich Gruber mit Fragen der Verkörperung und Performativität interdependenter Genderkonstruktionen durch Tanz im Südwesten Madagaskars. Deren Interessensgebiete in Lehre und Forschung liegen im Bereich Gender und Queer Studies sowie bei ethnografischen Methoden aus kolonialitätskritischer, feministischer Perspektive. In aktuellen Projekten geht es um die Rezirkulierung von historischen Tonaufnahmen, das Umkehren von *Othering*-Prozessen durch *citizen music ethnography* und Erinnerungsforschung.

«Warum singen die Geister?»

Klangontologien und Autoritätenbildung bei den Pemón

Matthias Lewy, Balbina Lambos

Im einführenden Text zu diesem Band wird die These vertreten, dass übernatürliche Entitäten als Autoritäten einen Einfluss auf die Menschen und deren Gesellschaft haben – beispielsweise indem sie Menschen Gesänge lehren –, wobei die Positionierung von Autorität als dynamisch zu verstehen sei, die ständig neu hergestellt und bestätigt werden müsse. Im Folgenden diskutieren wir diese These am Beispiel der indigenen Gruppe der Pemón. Es handelt sich hierbei um Karib-SprecherInnen, die im Dreiländereck zwischen dem südlichen Venezuela, dem östlichen Guyana und dem nördlichen Brasilien leben. Sie werden in drei weitere Untergruppen gegliedert: Arekuna, Kamarakoto und Taurepán. Seit nunmehr fünfzehn Jahren unternehmen wir in dieser Region in regelmässigen Abständen Feldforschungen, und der Erstautor konnte dabei ein weitreichendes Netz von Pemón-Lehrerinnen und -Lehrern schaffen.

In den Gesprächen über die gemeinsamen Forschungen mit diesen Lehrerinnen und Lehrern stehen immer wieder theoretische Ansätze des akademischen Diskurses im Mittelpunkt. Balbina Lambos und Maria Isabel Girón Girón¹ interessieren sich für die poststrukturalistischen Theorien von Lévi-Strauss-Schülern wie Eduardo Viveiros de Castro und Philippe Descola, die in der westlichen Welt nur schwer Gehör finden. Dies liegt unter anderem daran, dass im Rahmen indigener Diskurse die Einbeziehung der Nichtmenschen wie Geister, Tiere und Pflanzen bei der Betrachtung der menschlichen Gesellschaft und des menschlichen Verhaltens eine grössere Rolle spielt als in der westlichen Welt.

Die Theorien der beiden Anthropologen vernachlässigen allerdings Aspekte des Klanges und argumentieren vornehmlich aus der visuellen Sichtweise; es ist auch nicht ihre Intention sich mit (ethno)musikologischen Ansätzen zu beschäftigen. Im Folgenden sollen nun einige Aspekte dieser Theorien kurz umschrieben werden, um sich im Anschluss daran der Antwort auf die titelgebende Frage – Warum singen die Geister? – anzunähern. Des Weiteren soll untersucht werden, welche Art von Autorität die Geister mit dieser konkreten Aktion verfolgen und wie diese Autorität ausgehandelt wird.

Im Vorfeld muss hierzu geklärt werden, was unter dem Begriff Geister zu verstehen ist. Einzelne Aspekte der Vorstellungswelt der Indigenen werden hierbei als Gewissheit (Wittgenstein 1970) behandelt, auf der die weiterführenden Argumentationen aufbauen. Eine grundlegende Gewissheit indigener Epistemo-

¹ Maria Isabel Girón Girón ist leider vor kurzem viel zu jung verstorben.

logien der Guyanas ist die Autorschaft der Geister als Komponisten von Gesängen (Lewy 2014, siehe auch Brabec de Mori 2016). Demnach muss die Transmission der Gesänge von den Geistern zu den Menschen untersucht und die beiderseitigen Intentionen abgeleitet werden. Um sich dieser Art der transspezifischen Interaktion und der gegenseitigen Abhängigkeiten und Einflussnahmen annähern zu können, wird eine kurze theoretische Vorbemerkung eingeschoben.

Die mythische Welt und die Welt der Mythen

Die Überlegungen zur besagten transspezifischen Interaktion fassen auf den Theorien des amerindischen Perspektivismus (Viveiros de Castro 1997, 2015) und des Neuen Animismus (Descola 2013). Beide Konzeptionen basieren wiederum auf einer Überlegung von Claude Lévi-Strauss hinsichtlich einer Definition von Mythos, die er in einem Gespräch mit Didier Éribon wie folgt skizziert:

I would like to ask a simple question. What is a myth? It's the very opposite of a simple question [...]. If you were to ask an American Indian, he would most likely tell you that it is a story of the time before men and animals became distinct beings.

This definition seems very profound to me. (Lévi-Strauss/Éribon 1991, S. 139, zitiert in Viveiros de Castro 2014, S. 65)

Viveiros de Castro führt diese Feststellung weiter aus und setzt diese Beschreibung der mythischen Welt mit der diesseitigen Welt in Bezug, die er als abgeschlossenes System versteht, in dem jede Spezies intern homogen ist (Viveiros de Castro 2014, S. 67) und sich selbst als Mensch und die Welt so sieht, wie es der jeweilige Körper definiert. Mit anderen Worten: Der Gesichtspunkt befindet sich im Körper und nicht im Geist. Dies ist die Kernthese des amerindischen Perspektivismus, auf der sein Paradigma der Predation (Viveiros de Castro 1997) beruht. In diesem Modell sehen zum Beispiel Beutetiere ihre menschlichen Jäger auch als Geister. Von ihnen geht dieselbe Gefahr aus wie von den Geistern für die Menschen.

Ähnlich äussert sich Philippe Descola (2013), welcher der Dichotomie Kultur/Natur eine ontologische Typologie gegenüberstellt, die auf der Dichotomie Interiorität/Physikalität beruht. Für das indigene Amerika besetzt er den Animismusbegriff neu, indem er diesen über die Aussage definiert, dass die Wahrnehmung der Wesenheiten grundsätzlich auf einer ähnlichen Interiorität und differentiellen Physikalität beruht, wobei die Interiorität hier auch eine menschliche Konstante für Nichtmenschen mit einschliesst. Diese unterscheiden sich – ebenso wie bei Viveiros de Castro – durch die Diskontinuität der Physis.

Lewy hat sich andernorts ausführlicher mit diesen Theorien beschäftigt und sie in Beziehung zur Rolle von Klang gesetzt (Lewy 2011, 2012, 2015a, 2015b, 2016, 2017; siehe auch Brabec de Mori 2012, 2015; Brabec de Mori/See-ger 2013).² Wichtig ist festzuhalten, dass die Interaktion zwischen Menschen

² Wie bereits erwähnt, lebte Lewy über 15 Jahre in der Region, und alle Interpretationen wurden gemeinsam mit indigenen Spezialistinnen und Spezialisten über diese Jahre erarbeitet. Her-

und Nichtmenschen das Wesen der Klangproduktion und Klangperzeption in ganz Amazonien ausmacht. Insofern kann Musik und/oder Klang nicht nur auf menschliche Interaktionen begrenzt werden, gerade wenn es um die Beziehung zu nichtmenschlichen Entitäten wie zum Beispiel Geistern geht.³

Was nun die Geister namens *mawariton* (Plural von *mawari*) der Pemón betrifft, so sind sie weder eine definierte Spezies, noch besitzen sie einen klar definierten Körper. Wenn sie auch von den Menschen als Menschen gesehen werden, sind sie doch aufgrund spezifischer Ornamente schnell als Geister auszumachen. Auch interagieren sie nicht in einer klar definierten Zeit, sie sind zwar Teil der Mythen, ihre Welt unterscheidet sich jedoch von der mythischen Welt (*pia daktai*). Um es an dieser Stelle klar auf den Punkt zu bringen: Eine Vielzahl der Mythen der Pemón haben die Interaktionen zwischen Menschen und Tieren zum Inhalt, wobei beide Kategorien von Wesenheiten menschlich miteinander agieren. Die Geister hingegen sind in dieser Welt der Mythen bereits entweder Geister oder Menschen, die sich während des Erzählverlaufs in Geister transformieren.

Die Regel besagt, dass, wenn in der heutigen Zeit (*serewarö*) ein Mensch einen Geist in der Form eines Menschen sieht, dies seinen nahenden Tod bedeutet – zumindest was Pemón betrifft, die nicht als *pia'sán* oder *pia'sán pachi*⁴ (Schamane/Schamanin) agieren.⁵ Für diese ist die Interaktion mit der Geisterwelt der wichtigste Bestandteil seiner oder ihrer Arbeit. Eine perspektivistische Analogie findet sich in der Interpretation der Wahrnehmung der Beutetiere, die während der Jagd ihre Jäger sehen und somit den nahenden Tod verkündet wissen (Lewy 2012).

Die Analyse der Mythen und Legenden der Pemón verdeutlicht, dass es mehrere Kategorien dieser Art von Erzählungen gibt. Neben der Entstehung der Landschaft werden auch die Definitionen von spezifischen Tieren und anderen Wesenheiten sowie die Interaktion der Menschen mit diesen Entitäten in der mythischen Zeit durch Mythen erzählt. Menschliche Spezialistinnen und Spezialisten (*pia'sán*, *pachi*) können jederzeit Zugang in die mythische Welt (*pia daktai*) finden und gemeinsam mit den Bewohnerinnen und Bewohnern dieser Raumzeit Einfluss auf das Leben und die Sichtweisen der Menschen in der Gegenwart

vorzuheben ist in diesem Zusammenhang die kollaborative Forschung mit Balbina Lambos: Lambos/Lewy 2018 sowie hierselbst.

- 3 Im Kontext des modernen Denkens über Musik herrscht häufig noch eine Trennung zwischen profaner und ritueller Musik vor. Transspezifische Kommunikationen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Entitäten können aber je nach indigener Taxonomie durchaus in den verschiedensten Genres vorkommen. Für die Pemón bedeuten die Genres des *parishara* oder des *tukuik* keine sonderliche Ritualmusik, es wird dennoch mit nichtmenschlichen Interioritäten von zum Beispiel Tapiren oder Fischen interagiert.
- 4 Der Begriff *pia'sán pachi* steht für die weibliche Form, *pia'sán* für die männliche. In dieser Arbeit wird der Begriff Schamanin oder Schamane zum allgemeinen Verständnis verwendet. *Pia'sán* oder *pia'sán pachi* sind Menschen, die den Anfang und das Ende von allem kennen. Sie haben die Fähigkeit, mit ihrer Seele (*yekatón*) ausserhalb ihres Körpers zu agieren.
- 5 Siehe hierzu auch Mythos M3.

(*serewarö*) nehmen. Die Mythen reflektieren diese mythische Welt und die dort stattfindenden Interaktionen und deren Einfluss auf die hiesige Welt beziehungsweise verweisen darauf. Die Reflexionsebenen sind dabei nicht eindimensional begrenzt. So kann es auch vorkommen, dass ein Mythos mehrere Ebenen der Interaktion mit einschließt, also einen Mythos im Mythos erzählt.

Im Folgenden werden Mythen der Pemón ausgewählt und interpretiert, die die Transmission von Gesängen und Tänzen unter der Fragestellung nach der transspezifischen Interaktion und der besonderen Berücksichtigung des Aushandelns von beiderseitiger Autorität thematisieren. Zum näheren Verständnis wurde ein Liedtext aus dem Archiv des Missionars Cesareo de Armellada⁶ als Vergleichstext hinzugezogen.

Die Transformation der Menschen in Geister

Der erste Mythos (M1) beschreibt die Entstehung des Tanzgesangs «Kukuyikog», der Teil des «Mauarí (*mawari*, Anm. der AutorInnen) – Tanzgesanges» ist, wie der Ethnologe und Linguist Theodor Koch-Grünberg⁷ (1916, S. 121) am Ende der zugehörigen Erzählung erklärt.

Die Geschichte beginnt mit einem weinenden Kind, das nicht von seiner Mutter getrennt sein möchte. Die Mutter gab dem Kind zwei Maniokblätter, um es zu beruhigen und um ihre Arbeit fortzusetzen. Sie war mit dem Herausziehen der Maniokwurzeln beschäftigt. Das Kind beruhigt sich jedoch nicht:

Die Mutter kehrte sich nicht daran, sondern fuhr fort, Maniokwurzeln auszuziehen. Da nahm das Kind in jedes Händchen ein Maniokblatt. Es wechselte den Ton des Weinens. Es schrie: «*ā-b(x)-h(x)-h(x) ā-b(x)-h(x)-h(x) ā-b(x)-h(x)-h(x) ē-h(x)-h(x)-h(x) ē-ē h(x)-h(x)-h(x)*.» Es schlug mit den Maniokblättern hin und her, und diese verwandelten sich in Flügel. Die Mutter drehte sich um, als das Kind den Schrei veränderte. Da sah sie, wie das Kind hochflog. Es flog in die Höhe und setzte sich auf einen Baum über der Mutter. Da rief die Mutter: «*maná entana-ké mā nō!*» «Nimm die Brust, meine Tochter!» Das Kind aber war in einen kleinen Habicht, Kukúí, verwandelt und flog in die Höhe davon.

Dann fing die Mutter an zu weinen, weil ihr Kindchen weg war. Da veränderte sich das Weinen der Mutter zu dem Ruf des Habichts *Enakín*: «*ē--ē--ē-é-é-é!*» Sie wurde in den Habicht *Enakín* verwandelt und flog davon. (Koch-Grünberg 1916, S. 120)

6 Das Armellada-Archiv befindet sich in der Mission von Santa Elena de Uairén (Venezuela). Besonderer Dank gilt Jesús García für die Bereitstellung des Materials zur Bearbeitung.

7 Theodor Koch-Grünberg war ein deutscher Ethnologe und Linguist, der im Jahr 1911 die Gegend um den Roraima besuchte. Er sammelte in diesem Zusammenhang eine Vielzahl von Mythen und machte darüber hinaus Aufnahmen auf 50 Wachswalzen in Koimélemong, die im Berliner Phonogramm-Archiv lagern.

Dieser erste Teil verweist auf die Funktion von Klängen. Es handelt sich hier um zwei abgeschlossene Transformationen. Das Kind und seine Mutter verwandeln sich in Vögel und existieren fortan als *mawariton* (Geister) mit einem Vogelkörper. Die Transformation wird durch das Verändern des Tones vom menschlichen Weinen in den eines Vogels angezeigt. Es handelt sich also um eine Klangtransformation, die auch eine Referenzfunktion erfüllt. Die Klangquelle ist hierbei eindeutig einem Körper und seiner Form zugeordnet, die Pars pro Toto für die Spezies steht.

Im zweiten Teil des Mythos geht es darum, dass die Grossmutter sich Sorgen um ihre Tochter und ihre Enkelin macht und aus diesem Grund einen *pia'sán* (Schamanen) aufsucht:

[Die Großmutter] kam nach Hause und ließ den Zauberarzt rufen, um zu erfahren, wo sie waren. Sie band Blätter für den Zauberarzt zusammen. Der Zauberarzt sang in der Nacht und schlug mit den Blättern. Der erste Mauarí (*mawarí*, Anm. der AutorInnen), dem der Zauberarzt begegnete, war das Kind. Dann kam die Mutter. Die Großmutter fragte, wo das Kind herumginge. Da sagte das Kind, «Meine Mutter wollte mir die Brust nicht geben! Ich war durstig. Ich weinte, damit sie mir die Brust gäbe! Dann gab sie mir Maniokblätter. Da wurde ich still. Dann ging sie weg, um Maniokwurzeln auszuziehen. Da fing ich wieder an zu weinen. Sie hörte nicht darauf. Da ergriff ich die Maniokblätter. Sie drehte mir den Rücken zu. Ich ergriff die Blätter und flog empor und setzte mich auf einen Baum, der über ihr war. Da sagte sie: «Nimm die Brust, meine Tochter!» Ich wollte aber nichts mehr wissen und flog davon. Da fing meine Mutter an zu weinen. – Niemals sehe ich dich wieder meine Großmutter! Jetzt bin ich ein Tier, ein Habicht! Jetzt bin ich kein Mensch mehr!» Dann sagte das Kind: «Ich will etwas für dich singen, meine Großmutter! Dieser Gesang soll bleiben für euch alle, für alle Taulipáng!» Dann sang das Kind:

«*ā - ā - ā - aí - aí*
kesé-la zapéle-kétu
kukúyu uté-pe
betálan-tepé-poi-le».

«Mit Flügeln aus Maniokblättern,
 Als Kukúí bin ich weggegangen
 Nach dem Betálan-Gebirge»

Dann ging das Kind weg. Es wollte nicht mehr bei der Grossmutter bleiben, da es kein Mensch mehr war, sondern ein Vogel geworden war (Koch Grünberg 1916, S. 121).

Dieser zweite Teil des Mythos verdeutlicht eine erste Idee bezüglich der Beantwortung der Frage, warum die Geister singen. Zunächst einmal handelt es sich um einen kindlichen Geist, der von der Interiorität her zwar menschlich ist, hinsichtlich der Physikalität sich jedoch gewandelt hat. Im Gespräch zwischen der Grossmutter und der menschlichen Interiorität des transformierten Kindes stellt sich heraus, aus welchen Gründen sich das Kind entschlossen hat, die menschl-

che Welt zu verlassen. Als *mawarí* (Geist) ist die Enkelin in der Lage, sich mitzuteilen und ihre klare Intention für die Transformation zu erklären. Auch wenn die Vermittlerrolle des *pia'sán* nicht auszublenden ist, ist es doch von Bedeutung, dass sich das Kind als *mawarí* nun umfassend ausdrücken und mitteilen kann.⁸ Demnach können sich Geisterkinder als Interiorität aus der mythischen Welt heraus der menschlichen Sprache bedienen. Auch ihre Mutter entscheidet sich, in die Welt der *mawarí* (Geister) einzugehen und das Menschsein für ihre Tochter aufzugeben, tritt aber in der Geschichte nicht mehr in Erscheinung.

Eine erste Interpretation wäre demnach, dass der Mythos als ethische Vorlage für das Erziehen von Kindern gelesen werden kann. Eine Mutter möge ihrem Kind mehr Aufmerksamkeit zuteilwerden lassen, damit solche Transformationen nicht passieren. Eine zweite Interpretation bezieht sich auf den Akt der Transmission des gesanglichen Wissens. Das Kind übermittelt der Grossmutter, die stellvertretend für die Menschen steht, einen Gesang, den die Menschen als neuen Bestandteil ihrer Tanzgesänge aufführen können. An dieser Stelle ist festzuhalten, dass die Übermittlung dieses Gesangs in der menschlichen Sprache erst nach der Transformation des Kindes und aus der mythischen Welt möglich wurde.

Eine ähnliche Form des Wissenstransfers findet sich auch in einem weiteren Mythos (M₂) unter dem Titel «Wie der Tanz Urayukurukog entstand»:

Ein Mädchen, *Pelaínale*, und ihre Schwestern *Tauaíneke* und *Ekétome* sagten zu ihrem Schwiegervater *Ataínale*, er sei häßlich, er sei bebartet. («*nálig tándziale líe Ataínale!*») Der Alte wollte die drei Mädchen zu seinen Frauen haben. Da sang der Alte:

«*ā-za ā-án-ai*
wolai ataínale-na imuye tan kotúnu.»

«Die Mädchen sagten, *Ataínale* sei sehr bebartet, sei sehr häßlich.»

Er hatte einen Schwiegersohn, *Talínameípu*. Er nahm ihn mit, *Nelupá*⁹ auszugraben. Er wollte ihn töten. Er hatte gesagt: «Ich will diesen Schwiegersohn nicht haben! Er hat Beine wie eine Biene!» Er befahl ihm, die *Nelupá* recht tief auszuscharren. Als sich der Schwiegersohn tief in das Loch bückte, das er grub, ergriff der Alte ein Stück Holz und schlug ihn in den Nacken, so daß er tot in das Loch fiel. Dann ging er nach Hause und ließ den Schwiegersohn im Loche liegen. Da sang *Ataínale*, er habe seinen Schwiegersohn im Loche liegen gelassen wie ein Gürteltier:

«*āi-āi-hā-háya*
mulúime epemún tumá tané epoítole džinámaĩ.»

«(Wie ein) Gürteltier in der Erde grabend ließ ich den Schwiegersohn liegen.»

Dieser Gesang blieb für uns. — Der Alte verwandelte sich in einen *Mauarí* und ging

8 Auch wenn bei Koch-Grünberg das Alter des Kindes nicht angegeben ist, verweist doch sein Verlangen nach der Mutterbrust auf das Säuglingsalter, in dem das Kind wohl keine zusammenhängende Erklärung abzugeben imstande ist.

9 *Atta cephalotes* (Ameisen).

weg. Der Schwiegersohn erwachte, erhob sich und ging nach Hause. Im Hause der Nachbarn gab es *Kaschirí*.¹⁰ Sie riefen ihn dorthin, *Kaschirí* zu trinken. *Talĩnameĩpu* ging hin. Er wurde betrunken. Die Nachbarn forderten ihn auf, zu tanzen und zu singen. Er sang:

«*ā-za a-ai-ai*

wan bĩzi keneyiwón talĩnameĩpu.»

«Bienenbeine, sagte er, hätte ich, *Talĩnameĩpu.*»

So sang er und wurde ganz betrunken von *Kaschirí*. Dann verließ er das Haus und ging weg und verwandelte sich in einen *Mauarí*. Dieser Gesang blieb für uns.

«Der Gesang des Schwiegervaters heißt: *Urāyukurukog.*

Der Gesang des Schwiegersohnes heißt: *Urāyukurukog-yenusán.*» (Koch-Grünberg 1916, S. 122 f.)

Dieser Mythos (M2) beschreibt laut dem Taurepán Mayuluaiúpu, Erzähler des von Koch-Grünbergs verschriftlichten Mythos, die Entstehung des eigentlichen *mauarí*-Tanzgesangs (Koch-Grünberg 1916, S. 122, Anm. 1).

Die Handlung lässt sich nur sehr schwer als moralisch motivierte Erzählung verstehen. Die Intention ist sicherlich auch nicht im ethischen Bereich zu verorten, wie es bei M1 der Fall ist. Atáinale ist zwar mit schlechten Charaktereigenschaften behaftet, da er seine Schwiegertöchter belästigt und auch versucht, seinen Schwiegersohn aus scheinbar niederen Beweggründen umzubringen. Dieses Thema könnte sicher in der Deutungstradition von Lévi-Strauss unter Gesichtspunkten wie «Frauentausch» und «Inzestverbot» weitergehend analysiert werden.¹¹ Jedoch zeigen sich unter der Prämisse, den gesamten Kontext der Performance dieser Mythen zu berücksichtigen, auch andere Interpretationsmöglichkeiten, speziell ausgehend vom Hörstandpunkt.

Ebenso wie das Lied zum Kukuuyikog (M1) reflektieren die Gesangstexte den Handlungsverlauf des Mythos, was als eine Form der Mnemotechnik gedeutet werden kann. Laut der Taurepán-Pemón Maria Isabel gehört zu jedem Gesang ein Mythos und auch eine magische Zauberformel. Die kurzen Liedformeln lassen sich sehr schnell einprägen und dienen als Referenz zum Mythos. Doch es kommt diesen Gesängen noch eine weitere Funktion zu. Denn der *mauarí*- (Koch-Grünberg) beziehungsweise *mawarí*- (Balbina Lambos) Tanzgesang darf laut meinen Lehrerinnen nur von Schamaninnen und Schamanen aufgeführt werden. Hierbei sind zwei Kontexte zu unterscheiden. Es gab Aufführungen während grosser intertribaler Festivitäten, bei denen einzelne Gruppen verschiedene Arten von Tanzgesängen aufführten. So tanzten etwa beim *parishara*-Festival die Gastgeber den gleichnamigen Tanz, während die ankommenden Gäste den *tukuik* tanzten. Daneben gab es auch die Gruppe

¹⁰ Fermentiertes Getränk auf der Basis von Süsskartoffeln und Maniok.

¹¹ Mit Inzestverbot ist die These von Lévi-Strauss (1981) gemeint, auf der er seine Überlegungen zu verwandtschaftlichen Beziehungen und zur Reziprozität aufbaut.

der Schamaninnen und Schamanen, die Tänze wie den *mawarí* oder den *murúa* tanzten, wobei aber nur ausgewählte Erwachsene anwesend sein durften. Kindern wurde nicht nur die Teilnahme, sondern auch das Zusehen untersagt. Der Grund hierfür ist, dass die Gesänge die in den beiden Mythen beschriebenen *mawariton* (Geister) anlocken. Kinder sind in ihrer Körper-Seelen-Konstellation aber noch zu labil und könnten schnell von den Geistern verführt werden. Dies hat mit der zweiten Kontextebene der *murúa*-Lieder zu tun, welche die konkreten Performanzen der Heilung der *pia'sán pachi* oder des *pia'sán* (Schamanin/Schamane) reflektiert.

Ein Geist als Lehrmeister

Diese indigene Denkweise verdeutlicht sich in einem weiteren Mythos (M₃), den Koch-Grünberg aufzeichnete und der die Vermittlung des Gesangs zur Heilung zum Inhalt hat. Unter dem Titel «Wie der Tanz Murúa entstand» erzählte der Taurepán Mayuluáipu den Mythos des Aufeinandertreffens eines Geistes namens Uazála-luéni mit dem Schamanen Amēluazaípu.

In alter Zeit wohnte im Quellgebiet des *Surún* [Surumú, Anm. der AutorInnen] auf der Savanne *Mauai-batéi* in der Nähe des Gebirges *Mé-tepe* gegenüber dem hohen Gebirge *Waitilyén* ein Zauberarzt Namens *Amēluazaípu*. Als er gerade einmal Wasser brach, begegnete ihm der *Mauarí Uazála-luéni*, der in der Nähe auch Wasser gebrochen hatte, und sprach mit ihm. Dann ging der *Mauarí* wieder weg.

Andere Leute riefen *Amēluazaípu*, daß er mit ihnen *Kaschirí* tränke und tanze. Nur er allein wußte den Tanz und Gesang *Muruá*. Er hatte sich ihn allein ausgedacht. Er ging hin tanzen. Seine Schwester hieß *Aleuanápen*. Er tanzte mit seiner Schwester. Viele Leute tanzten hinter ihnen. Da wurde *Amēluazaípu* sehr betrunken, sodaß er nicht mehr tanzen konnte. Er legte sich in seine Hängematte und fiel in Schlaf. Da kam ein anderer und weckte ihn und sagte zu ihm: «Komm tanzen, Schwager!» Er erhob sich, um zu tanzen. Er ging aus dem Haus mit einem dicken Tanzstab aus Bambus, *Walungá*, in der Hand. Er ging tanzend weiter. Da kamen die *Mauarí* aus ihrem Haus *Mé-tepe* und begegneten ihm. Er sang:

«*epá taká le yáwe uyé poléme*
epá taká le yáwe wazálalu-wenin
á-ya á-ya há-ya
ameluazaípu epá taká le yáwe.»

«Es war eine Lüge, daß er Wasser brach, als ich ihn traf.

Es war eine Lüge, daß er Wasser brach, *Aráva*-Töter.

Amēluazaípu, es war eine Lüge, daß er Wasser brach.»

Da nahmen ihn die *Mauarí* mit in ihr Haus *Amátá-tepe*. Die Schwester nahmen die *Mauarí* in ihr Haus *Mé-tepe*. Bevor die Schwester eintrat, hing sie ihre Scham-schürze über den Eingang des Hauses. *Amēluazaípu* hing seinen Hals schmuck aus

Schweinszähnen, *Amātá*, über den Eingang des Hauses. Dort sieht man die Sachen noch heute.

Wenn eine Person sterben soll und kommt an diesem Ort vorüber, so erscheint *Amēluazaípu* mit dem *Amātá* um den Hals und dem *Walungá* in der Hand vor der Türe seines Hauses *Amātá-tepe*. Der Mensch, der dies sieht, geht nach Hause und stirbt nach wenigen Tagen.

«Der Gesang, den *Amēluazaípu* sang, bevor er in das Haus eintrat, ist der *Muruá*, den wir heute singen. — *Amēluazaípu* ist jetzt Vortänzer der *Mauarí*.» (Koch-Grünberg 1916, S. 123 f.)

Bei der Interpretation dieser Erzählung gilt es, sich bewusst zu machen, dass die Performanz eines Mythos genauso wie Tänze und Gesänge den Gesetzen der indigenen Praxis unterliegen. Mythen werden nicht nur erzählt, sie werden unter Verwendung verschiedenster Stilmittel inszeniert. Wie in den vorangegangenen Mythendarstellungen bereits zu lesen war, werden Klangsymbole und vor allem Lieder mit einbezogen. Die indigene Form der Tradierung war und ist das gesprochene oder gesungene Wort und nicht der geschriebene Text. Das hat nicht nur Variantenbildungen zur Folge, sondern auch die Manipulation, das Täuschen oder das Auslassen von Gesängen oder Textfragmenten je nach Kontext (siehe auch Brabec de Mori 2012, S. 86 f.). Wenn die Geister Gesangstexte hören können, warum sollten sie nicht auch den Mythos hören können? Wenn demnach *Mayuluaípu* einen Mythos aufführte, musste er Rücksicht auf die Zuhörenden nehmen. *Mayuluaípu* löst diese Aufgabe mit Geschick, nicht indem er etwas manipuliert oder die Deixis ändert, sondern indem er etwas nicht singt und somit darauf hindeutet, dass die Dinge anders liegen könnten.

Zunächst gilt es zu erklären, dass die Aktion des «Erbrechens von Wasser» als die eigentliche Lehrform des Singens gebraucht wird. Zum einen wird damit auf Wasserfälle verwiesen, wo die Transmission von Gesängen spezifischer Geister an die *pia'sán* meistens stattfindet, zum anderen bedeutet das Stärken der Stimme durch Erbrechen, dass ein konkretes Lied erlernt wird (Koch Grünberg 1923, S. 212; Lewy 2012, S. 58). Dabei lehrt der Geist (*mawarí*) den menschlichen *pia'sán* und *pia'sán pachi* ein Lied. Wenn es nun im Liedtext heisst, dass die Liedtransmission eine Lüge gewesen sei, so bedient sich *Mayuluaípu* hier bewusst der Verschleierung, denn er singt diese Aussage anstelle des eigentlichen Liedtextes. Mit anderen Worten: Es ist aus indigener Perspektive offensichtlich, dass der Geist *Uazála-luéni* dem Schamanen *Amēluazaípu* einen *murua*-Gesang überbrachte, der nicht davon handelte, dass es eine Lüge sei, dass er ihm diesen *murua*-Gesang überbrachte, was über das Gleichnis des Erbrechens für die Liedtransmission ausgedrückt wird.

Die angedeutete, aber unausgesprochene Übermittlung eines *murua*-Gesangs von *Uazála-luéni* an *Amēluazaípu* macht es für Insider verständlich, dass der übermittelte Gesang nicht die Lüge des Wasserbrechens zum Thema haben konnte. Auf der Erzählebene erscheinen die Geister, nachdem sich der Schamane betrunken hat. Denn sie wissen genau, was *Amēluazaípu* mit diesem

Text beschreibt, und sie sind nicht erfreut, dass die Übermittlung des konkreten Liedtextes gelegnet wird, weshalb sie ihn und seine Schwester zu sich mitnehmen. Der Erzähler des Mythos, Mayuluaípu, erklärt den Liedtext dem Ethnologen nicht, da er im Moment der Mythenaufführung mit den Geistern interagiert, indem er ihnen mitteilt, dass Uazála-luéni nicht die Wahrheit gesagt habe – «Es war eine Lüge, daß er Wasser brach» (siehe oben). Er übermittelt ihnen also singend, dass keine Liedtransmission stattgefunden habe. Dieses Auslassen der eigentlichen Mitteilung durch Mayuluaípu diene vor allem dem Ethnologen zum Schutz (Lewy 2016), der wiederum befriedigt wurde, da durch den Gesang im Mythos davon auszugehen war, dass er den Titel des Mythos erklärt.

Diese Interpretation verstärkt sich, wenn man berücksichtigt, wie die Heilung vonstatten geht. Mayuluaípu war selbst Schamane. Er hat eine übliche Schutzmassnahme ergriffen, der sich alle Schamaninnen und Schamanen bedienen, wenn es um ihre Arbeit geht. Der hier im Mythos (M₃) erwähnte Liedtext eines *murua* zeigt einen ironisch kodierten Liedtext, der auf die Interaktion mit den Geistern und das beschriebene Spezialwissen des Schamanen verweist und sich somit gut für die Aufführung auf Festivitäten eignet. Zum Vergleich sei ein *murua*-Text zur Heilung aus dem Archiv des Missionars Cesareo de Armellada ins Feld geführt:

Tab. 1: Text *murua*

1. muruwa muruwa	muruwa muruwa
2. yunekakö yunekö	ich verwandle/transformiere
3. upachi yekatonyu	Die Seele der Frau
4. uyanapai uyanapai	am Ort der uyana (Geister)
5. uyana kuretana pai	zwischen den uyana
6. nakoto kuretana pai	zwischen den nakoto (Geister)
7. jan aee an aee!	jan aee an aee!
8. yentakakö yunekö	ich verwandle/transformiere
9. yentakakö yunekö	ich verwandle/transformiere
10. kesenuremapönin pa	gegen die Krankheit
11. kepokoyumapönin pa	gegen die Traurigkeit
12. jan aee an aee!	jan aee an aee!
13. jan aee an aeeee!	jan aee an aeeee!
14. jush ush ush ush ush ush!	jush ush ush ush ush ush!
15. jyarö rö yarö rö yarö rö yarö rö!	steh auf, steh auf, steh auf, steh auf
16. je' e' e' e'!	je' e' e' e'!
17. jtuna anenpai..!	Gib mir Wasser!

Quelle: Armellada-Archiv, Sänger nicht identifiziert, Textanalyse und Transkription: Balbina Lambos/Matthias Lewy.

Der Text gibt im ersten Teil die konkrete Aktion des *pia'sán* wieder. Auch sind die Geister namentlich erwähnt, mit denen er interagiert. Klangsilben wie «*an aee an aee*» oder «*ush ush ush ush ush ush ush*» sind Zeichen dafür, dass diese Geister anwesend sind und der *pia'sán* konkret mit ihnen aushandelt, was die Seele der Patientin betrifft. Während der Transkription des Textes und der Interpretation fiel Lambos die Zeile 17, «*jtuna anenpai..!*» («Gib mir Wasser»), ins Auge. Es handelt sich hierbei um eine Aussage des *pia'sán*. Er bittet um Wasser, um von der Schwäche der Kranken abzulenken, damit die anwesenden Geister den noch geschwächten Körper der Patientin nicht wahrnehmen. Nachdem er geäußert hat, sie möge aufstehen («*yarö rö*»), täuscht er nun die Geister mit der Aussage, dass er Wasser brauche. Wie auch in der vorangegangenen Interpretation der Mythenperformanz von Mayuluáipu zu lesen war, ist es für Schamanen typisch, dass sie die Geister täuschen und ablenken, hier, indem der Sänger die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, hat er doch seinen Soldaten Ayuk (das Blätterbündel) bei sich und ist so kaum angreifbar für die Geister. Dieses Blätterbündel, dessen Interiorität die stärkste Kampfkraft des *pia'sán* in der mythischen Welt bedeutet, spielt auch im folgenden Mythos eine Rolle.

Die Geister als Verführer und Entführer

Die Geister sind vor allem als Verführer gefürchtet, da sie in der Regel die Entführung der menschlichen Seele (*yekatón*) beabsichtigen. Welche Form der Verführung sie dabei anwenden, wird im Mythos zur Entstehung des Tanzgesangs *Sapala-melu*¹² (M4) deutlich (Koch-Grünberg 1916, S. 117 f.). Hier wird erzählt, dass es einmal eine *Maloka* (Haus) der Sapara gab. Die Männer gingen auf die Jagd und liessen die Frauen allein zurück. Die Geister *mawariton* bekamen das mit und näherten sich dem Haus, wobei sie mit Spinnweben an Ohren und Hals geschmückt waren, ein Ornament, das auf ihre Zugehörigkeit zu den *mawariton* anspielt. Weiter heisst es, dass sie singend und tanzend vor die *Maloka* traten:

Tab. 2: Text *sapala-melu*

1. <i>mañuaká mulé</i>	1. Der Ente Kinder
2. <i>mañuaká mulé</i>	2. Der Ente Kinder
3. <i>mañuaká mulé</i>	3. Der Ente Kinder
4. <i>zalálani paitaue</i>	4. In des <i>Zalálani</i> Tiefe

Quelle: Koch-Grünberg 1916, S. 117.

¹² Koch-Grünberg 1916, S. 17 verwendet beide Schreibweisen, also *Sapala-melu*, was er als *Sapara*-Gesang (Fussnote 1) übersetzt.

Dieser Gesang wurde endlos wiederholt. Die Frauen tanzten mit den Geistern und liessen sich auch mit *kumí*, dem Extrakt aus einer Pflanze anblasen, die bei den Pemón als Mittel zur Transformation bekannt ist. Auch wurde wieder viel *Kashiri* getrunken. Die Frauen folgten den Geistern zu jenem See Zalálani, wo alle im Kreis tanzten und einen weiteren Gesang anstimmten, um in den See einzutauchen:

Tab. 3: Text *kumí*

1. <i>zalálani-tau kesé womene</i>	1. In den <i>Zalálani</i> laßt uns eindringen!
2. <i>mauáli múre-pe kesé womene</i>	2. Als der <i>Mauari</i> Kinder laßt uns eindringen!
3. <i>zalálani-tau</i>	3. In den <i>Zalálani</i>
4. <i>mauáli múre-pe</i>	4. Als der <i>Mauari</i> Kinder
5. <i>mauáli múre-pe kesé womene</i>	5. Als der <i>Mauari</i> Kinder laßt uns eindringen!

Quelle: Koch-Grünberg 1916, S. 118.

Sie tauchten alle in den See ein und verschwanden. Als sich die Männer in der *Maloka* einfanden, war niemand da. Sie folgten den Spuren und gelangten an den See. Dort trafen sie auf einen Hund, der ihnen erzählte, was er gesehen und vor allem gehört hatte. Die Männer lernten die beiden Gesänge vom Hund. Während sie den zweiten Gesang zum Eintauchen in den See intonierten, verwendeten sie ebenfalls die Pflanze *kumí*. Sie verwandelten sich also wie ihre Frauen in *mawariton*. Der Mythos endet mit der Aussage, dass der Gesang von einem Hund entdeckt und so für die Menschen zugänglich wurde (Koch-Grünberg 1916, S. 119). Die Fähigkeit des Hundes, in der Sprache der Menschen zu kommunizieren, ist ein Indiz für die mythische Zeit, in der Menschen und Tiere noch nicht getrennt waren.

Die in diesem Mythos aufgeführten Gesänge, die wiederum mit einem konkreten Tanz in Verbindung stehen, deuten auf drei Funktionen hin. Die erste ist die konkrete Verführung der Frauen, die nicht am Liedtext ablesbar ist, sondern auf die Performanz von Singen und Tanzen verweist. Denn diese steht im Bezug zu Festivitäten und Amüsement, da auch in diesem Zusammenhang immer der Verzehr des fermentierten Getränkes *Kashiri* im Zentrum steht. Die Geister wissen um diese menschliche Schwäche und verführen so die Frauen (dies kann wiederum als eine Art ethische Funktion gelesen werden). Der zweite Gesang verweist auf eine direkte Transformation. Hierbei werden erst die Frauen und dann die Männer durch den Gesang im Zusammenspiel mit *kumí* in Geister verwandelt. Das ist notwendig, um unter Wasser leben zu können, denn dort haben die Geister ihren Wohnsitz.¹³

¹³ In der Regel wird den *mawariton* der Wohnort der Tafelberge zugeschrieben. Es gibt aber auch die Wassergeister der Familie *rató*, die eine Untergruppe der *mawariton* bilden (Lewy 2011).

Zusammenfassung

Der Vergleich des Mythos M₄ mit M₁ und M₂ zeigt, dass sich die jeweiligen Hauptakteure in verschiedenen Zuständen finden. In den ersten beiden Fällen transformieren sich Menschen in Geister. Kurz davor hinterlassen sie den anderen Menschen ihre Lieder. In den letzten beiden Mythen verführen Geister Menschen mit ihren Gesängen und Tänzen. Sie werden als gefährlich für Menschen eingestuft, wenn dies auch nicht immer erkannt wird, wie hier von den verheirateten Frauen während der Verführung. Dadurch gehen alle Frauen in die Welt der Geister ein (M₄). Die Gesänge der *mawariton* können natürlich auch Männer verführen, wie Lewys Lehrerinnen in diesem Zusammenhang erläuterten. Schamaninnen würden aus ihrer Perspektive dagegen die Verführung von Männern durch weibliche *mawariton* beschreiben.

Die Geister haben nicht die Intention, den Menschen die Gesänge mitzuteilen. Sie werden eher durch einen unauffälligen Anwesenden wie den Hund den Menschen weitergegeben (M₄). Eine Besonderheit bildet der Mythos M₃: Hier trifft ein Geist auf einen menschlichen Schamanen und teilt ihm einen kodierten Gesang mit. Meistens sind es aber die Seelen verstorbener Zauberärzte, die ihren lebenden Kollegen, die häufig ihre Novizen waren, die Gesänge mitteilen, um sie in der mythischen Welt kontaktieren zu können. Diese besondere Beziehung verdeutlicht, dass der *pia'sán* oder die *pia'sán pachi* der Geisterwelt manchmal näherstehen als der eigenen menschlichen Gesellschaft. Dies schafft einerseits Autorität der Schamanin oder des Schamanen gegenüber ihren Mitmenschen, andererseits aber möglicherweise ein Abhängigkeitsverhältnis gegenüber dem Geist, der somit Autorität gegenüber der Schamanin oder dem Schamanen behält, war er oder sie doch zu Lebzeiten auch oft die Lehrmeisterin oder der Lehrmeister.

Die Autoritätsbildung ist demnach unterschiedlich zu bewerten. Im Fall von M₁ und M₂ ist es die Idee der Geister, den Menschen etwas zu hinterlassen, was ihre Gesellschaft trägt und massgeblich bestimmt. Diese Intention der Transmission geht von den Geistern aus, die einerseits in Kontakt bleiben wollen und andererseits Inhalte für die intertribalen Tanzfestivitäten liefern. Das Stehlen oder «in Erfahrung bringen» der Gesänge wie in M₄ kann ebenfalls in diese Richtung gedeutet werden. Die «Kulturbringenden» sind die Geister, die wiederum ein Interesse an den Menschen haben.

Die Geister verführen die Menschen mit Gesang und Tanz, nicht um sie vorsätzlich zu töten, sondern um mit ihrer Interiorität, also ihrer Seele, zu leben. Hierbei wird häufig eine eheliche Beziehung angestrebt, was eine gewisse Ambivalenz in sich trägt. So müssen die Menschen ihren menschlichen Körper aufgeben, um als Geist in der Welt der Geister weiterleben und auch Familien gründen zu können. In letzter Konsequenz bedeutet dies – aus menschlicher Perspektive – zu sterben.

Es ist die Aufgabe der *pia'sán* und *pia'sán pachi*, zu verhindern, dass sich Seele und Körper von Menschen trennen. Das Interesse der Geister liegt in der

Kontaktaufnahme, der Pflege von Kontakten und der Verführung und letztlich Entführung menschlicher Seelen mittels Gesängen. Der *pia'sán* oder die *pia'sán pachi* halten wiederum einen risikoreichen, ebenso über Gesänge vollzogenen Kontakt mit der Welt der Geister, um solche schädlichen Interessen frühzeitig zu erkennen und mögliche Aktionen zu unterbinden oder einzugreifen, wo es nötig ist. Durch die Präsenz und die Intention der Geister bekommen die *pia'sán* und *pia'sán pachi* eine besondere Autorität innerhalb der indigenen Gemeinschaft, die auf seinen oder ihren Fähigkeiten und umfangreichem Spezialwissen beruht. Grundsätzlich bedienen sich die Geister und die menschlichen Spezialistinnen und Spezialisten bei dieser transspezifischen Interaktion des strukturierten Klanges, um Machtverhältnisse und Autoritäten gegenseitig ständig aufs Neue auszuhandeln.

Referenzen

- Brabec de Mori, Bernd (2012): About Magical Singing, Sonic Perspectives, Ambient Multinatures, and the Conscious Experience, in: *Indiana* 29, S. 73–101.
- Brabec de Mori, Bernd (2015): Sonic Substances and Silent Sounds: an Auditory Anthropology of Ritual Songs, in: *Tipiti* 13/2, S. 25–43.
- Brabec de Mori, Bernd (2016): What Makes Natives Unique? Overview of Knowledge Systems among the World's Indigenous People, in: *Taiwan Journal of Indigenous Studies* 8, S. 43–61.
- Brabec de Mori, Bernd, Matthias Lewy, Miguel A. García (Hg.) (2015): *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*, Berlin: IAI und Gebr. Mann.
- Brabec de Mori, Bernd, Anthony Seeger (2013): Introduction: Considering Music, Humans, and Non-humans, in: *Ethnomusicology Forum* 22/3, S. 269–286.
- Descola, Philippe (2013): *Beyond Nature and Culture*, Chicago: University of Chicago Press.
- Koch-Grünberg, Theodor (1916): *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911–1913*, Bd. 2, Stuttgart: Strecker und Schröder.
- Lambos, Balbina, Matthias Lewy (2018): Theodor Koch-Grünberg's Living Musical Archive and the «sharing knowledge» project. Reflections about an Engaged Ethnomusicological Project, in: *V Jornada de Etnomusicología e III Colóquio Amazônico de Etnomusicologia*, Belém: UFPA.
- Lévi-Strauss, Claude (1981): *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lévi-Strauss, Claude, Didier Éribon (1991): *Conversations with Claude Lévi-Strauss*, Chicago: University of Chicago Press.
- Lewy, Matthias (2011): *Die Rituale areruya und cho'chiman bei den Pemón (Gran Sabana, Venezuela)*, Dissertation Freie Universität Berlin, www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_00000025007?lang=en, 3. 8. 2018.
- Lewy, Matthias (2012): Different «Seeing» – Similar «Hearing». Ritual and Sound among the Pemón (Gran Sabana, Venezuela), in: *Indiana* 29, S. 53–71.
- Lewy, Matthias (2014): Konzeptionen zu Klang, Körper und Seele in Amazonien, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.): *Ins Offene? Neue Musik und Natur*, Mainz etc.: Schott, S. 114–129.
- Lewy, Matthias (2015a): Más allá del punto de vista: sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas, in: Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy, Miguel García (Hg.): *Sudamérica y sus mundos audibles* (Estudios Indiana 8), Berlin: Gebr. Mann, S. 83–98.

- Lewy, Matthias (2015b): Resonance and Theorizing in Ethnomusicology. Thinking, Singing, and Murmuring in Pemón Sound Ontologies, in: *Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, [Anais do] VII ENABET, Florianópolis: PPGAS/UFSC, S. 267–279.
- Lewy, Matthias (2016): The Transformations of the World(s) and the Becoming of «Real Humans». Amerindian Sound Ontologies in Guiana's songs and myths, in: Antenor Feirrerá Corrêa (Hg.): *Music in an Intercultural Perspective*, Brasília: Strong Edições, S. 49–60.
- Viveiros de Castro, Eduardo (1997): Die kosmologischen Pronomina und der indianische Perspektivismus, in: *Société suisse des américanistes. Bulletin* 61, S. 99–114.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2014): *Cannibal Metaphysics*, Minneapolis: Univocal Publishing.
- Wittgenstein, Ludwig (1970): *Über Gewißheit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Zusammenfassung

Der Beitrag gründet auf der indigenen Gewissheit (Wittgenstein 1970) der Existenz von Welten bei den Pemón (Taurepán, Arekuna, Kamarakoto), die Teile des Guayana-Schilds bewohnen (Brasilien, Venezuela, Guyana). Die Sound-Ontologien spielen hierbei eine besondere Rolle bei der Betrachtung der Interaktion zwischen diesen Welten, die, vereinfacht ausgedrückt, von menschlichen und nichtmenschlichen Wesen bewohnt werden. Das wichtigste ontologische Axiom ist die Herkunft der Klangkomposition zur transspezifischen Verständigung, die zumeist den Nichtmenschen – Geistern, Tieren, Pflanzen – zugesprochen wird. Strukturierte Klänge, wie Lieder oder magische Zauberformeln (*tarén*), werden von den Nichtmenschen zu den Menschen gebracht. Die Frage ist demnach, warum und wie diese Transmission erfolgt. Anhand ausgewählter Beispiele wird dies zu beantworten versucht. Es werden einzelne Klangagenten (Lieder, Zauberformeln, Klangsymbole) und deren Strukturen vorgestellt, um die Besonderheiten des indigenen Hörstandpunktes herauszuarbeiten und darzustellen.

Abstract

This chapter is based on the indigenous certainty (Wittgenstein) of the existence of worlds among the Pemón (Taurepán, Arekuna, Kamarakoto) who inhabit parts of the Guiana Shield (Brazil, Venezuela, Guyana). Sound ontologies play a special role here in considering the interaction between these worlds, which, to put it simply, are inhabited by human and non-human beings. The most important ontological axiom is the origin of sound composition for trans-specific communication, which is mostly attributed to non-humans – spirits, animals, plants. Structured sounds, such as songs or magical incantations (*tarén*), are brought to humans by non-humans. The question is therefore why and how this transmission takes place. This is attempted to be answered by means of selected examples. Individual sound agents (songs, magic formulas, sound symbols) and their structures are presented in order to work out and present the special features of the indigenous listening point of view.

Schlagwörter

Pemón, Venezuela, Guyana, Brasilien, Heilung, Gesang, Mythos, Perspektivismus, Neuer Animismus, Theodor Koch-Grünberg

Matthias Lewy

ist Kulturanthropologe und Musikethnologe. Seine mehrjährigen Feldforschungserfahrungen sammelte er vor allem bei den Pemón in der Gran Sabana (Venezuela). Seine Interessengebiete sind die historische Musikethnologie, jüngere Klangpraktiken und ontologische Auseinandersetzungen mit Klanglandschaften sowie musikarchäologische Arbeiten in Südamerika und im Alten Mexiko. Des Weiteren beschäftigt er sich mit Theorien und der Konzeption einer auditiven Anthropologie.

Balbina Lambos

ist unabhängige Forscherin aus der venezolanischen indigenen Gruppe Kamarakoto-Pemón. Sie arbeitet seit dreissig Jahren in selbst entwickelten Herangehensweisen und Methoden an der Vermittlung und Übersetzung indigenen Wissens. Dabei legt sie ein Hauptaugenmerk auf die Besonderheiten indigener Mythologien und deren Bedeutung für den akademischen Diskurs und dessen kritische Reflexion.

Tuning in-to Tuna

Transformativität menschlicher und nichtmenschlicher Shuar

Nora Bammer

Tuning in

Ich treibe durch Raum und Zeit und verwandle mich in Tiere, andere Geister und in Menschen. Ich bin nicht eine oder einer, sondern viele und verwandle mein Äusseres je nach Bedarf. Ich fühle, rege mich auf und werde wütend, ich beschütze und bestrafe, ich lehre und leite. Ich höre meine Geistergefährten ebenso wie die Tiere, Bäume, Steine und das Wasser. Ich begeben mich hinunter zum Fluss, um einen Newsfeed vom fließenden Wasser darüber zu bekommen, was dort draussen gerade passiert. Meine Geistergefährten Nunkui, Shakaim, Etsa, Tsunki und all die Ahnengeister leben auf ähnliche Weise wie ich, aber sie haben spezifische Aufgaben. Ich hingegen bin das, was alle haben und sein müssen.

Ich bin untrennbar mit allen menschlichen und nichtmenschlichen Seelen verbunden. Menschen bitten mich um einen Blick auf ihr Schicksal oder um Rat und Kraft, wenn sie welche benötigen und wenn noch nie Kräfte auf sie übertragen wurden. Meine vielfältigen Fähigkeiten helfen den Menschen beim Überleben und beim Lösen von Problemen. Ich bemerke, dass die Menschen durch ihre visuelle, auditive und tastbare Umgebung ihre eigentlichen Ziele aus den Augen verlieren. Sie verlieren den Kontakt zu sich selbst und zu mir. Deshalb brauchen sie immer wieder meine Kraft, gemeinsam mit jener ihres Lebestieres. Es ist nicht immer einfach, mit den Menschen zum richtigen Zeitpunkt in Kontakt zu treten. Besonders dann, wenn ich ihr Ruflied nicht klar genug höre. Aber wenn ich es höre, dann verwandle ich mich in das Tier, das sie brauchen, und mache mich sichtbar – in ihren Träumen, ihren rituellen Visionen und immer dann, wenn ich denke, dass ich in Erscheinung treten muss. Um Kraft oder Weisheit zu erlangen, können sie in diesen Träumen, Visionen oder auch im richtigen Leben dadurch in die Haut ihres Tieres schlüpfen. Nun, eigentlich schlüpfen sie ja in meine Haut. Sie fühlen sich dadurch wie in einem mächtigen, schützenden Kostüm.

Die Menschen um mich kommunizieren durch Sprache in Shuar Chicham¹ und Spanisch. Ich habe zwischen 2000 und 47 000 gesprochene Wörter pro Tag gezählt. Es ist für mich ziemlich schwierig, herauszufinden, welche davon wichtig sind, welche sie an mich richten und welche dieser Wörter um Hilfe bitten. Aus diesem Grund verpacken die Menschen alles, was echt und wichtig ist, in

¹ Shuar gehört als Sprache der *Chicham Aénis*-Sprachfamilie an, welche die indigenen Nationalitäten der Shuar, Achuar, Huambisa, Shiwiar und Aguajun umfasst. Begriffe in Shuar werden in diesem Beitrag kursiv gesetzt.

Lieder, in Melodien, in gesungene Wörter oder gedachte *Ánent*. *Ánent* sind die Lieder, die wir hauptsächlich zur Kommunikation miteinander nutzen. Ich höre die Menschen singen, ich höre sie, wenn sie die Lieder denken, und ich singe selbst. Die Melodie ist für mich hörbar, egal ob sie laut oder leise ist. In diesen Liedern imitieren wir auch Tiere, Geräusche und einander.

Wasser ist ein sehr wichtiges Element im täglichen Leben der Menschen. Sie trinken es, waschen ihre Haut, ihre Kostüme und ihre maskierten Gesichter. Manchmal schwimmen sie aber auch und haben Spass im Wasser – eine Freude, die wir teilen. Ich verwandle mich oft in Wasser, besonders in *Tuna*, den Wasserfall. Wenn ich *Tuna* bin, bin ich durchsichtig und zugänglich, ganz ohne Körper und Gesicht. Um mich durch die Visionen in *Tuna* zu treffen, halten die Menschen, bisher hauptsächlich Männer, mehrere Tage Diät. Sie verzichten dabei auf bestimmte Fisch- und Wildarten, sie gehen gemeinsam mit erfahrenen Helfern, manchmal mit *Uwishín* (Heilern), tagelang durch den Regenwald. Sie kommen zum Wasser, zu *Tuna*, da sie und ich wissen, dass uns dieser Ort gut miteinander verbindet. Scharfsinnig wie hungrige Jaguare nach Tagen der Abstinenz und Wanderung, trinken sie *Natem*² oder auch Tabakessenzen. Dadurch erbrechen sie all das Unnötige, werden von Schwindel erfasst und verlieren ihren üblichen Sehsinn, damit sie mich besser hören.

Und dann treffen wir uns. Wir treffen uns im Lied.

Wenn die Menschen eine Vision brauchen, erscheine ich ihnen beispielsweise als Jaguar; damit zeige ich ihnen, dass sie mutig und stark sein werden. Wenn sie jedoch Schutz für einen Kampf oder eine gefährliche Situation in der Zukunft benötigen, verwandle ich mich in eine Anakonda und wickle mich um sie herum, wie ein Schutzschild. Und dann verwandle ich mich mit dem Tier in *Apachur* oder *Nukuchur*, die jeweiligen männlichen oder weiblichen Grosseitern oder weisen Alten, um auch deren Stärke und ihr *Kakáram*, ihre Macht, zu bündeln. Und danach, um die Kraft auch wirklich von mir, dem Tier und *Apachur* oder *Nukuchur* zu übertragen, lasse ich den Menschen sich in mich verwandeln. Diese Verwandlungen passieren gleichsam durch die Vision selbst, aber auch durch das Lied, das wir aneinander richten.

Diesen *Ánent* sang Agustín³ an mich in seiner *Tuna*-Vision, nachdem er *Natem* getrunken hatte:

2 *Natem* ist eine halluzinogene Flüssigkeit auf Basis der Banisteriopsis-Liane (Descola 2011, S. 452).

3 Der Sänger, Agustín Tsukanka, war zur Zeit der Aufnahme etwa 70 Jahre alt, Landwirt, *Uwishín* (Heiler) und politisch aktiv. Ort der Aufnahme: Kurints, Yacuambi, Zamora Chinchipe, Ecuador, 7. 8. 2012. Transkription und Übersetzung ins Spanische: Andrés Kayap, Zamora 2012. Übersetzung ins Deutsche von der Autorin.

Tab. 1: *Tuna Ánent*

TUNA ÁNENT

- 1 *apachurunata apachurunata //*
- 2 *warinki wemameya //*
- 3 *apachuruta apachuruta //*
- 4 *arutcha asamesha //*
- 5 *apachurunata waitia anentrusia //*
- 6 *kanusa wajantame //*
- 7 *naka naka winiajaitia //*
- 8 *apachuruta apachuruta //*
- 9 *yukartin panki asamesha //*
- 10 *waitia anentrusia //*
- 11 *apachuru nata //*
- 12 *uchi mitiaik asanaku //*
- 13 *tepea tepea winiajaitia //*
- 14 *apachuru apachuru //*
- 15 *watia pujajaitia //*
- 16 *apachuru apachuru //*
- 17 *tuna aents asamsba //*
- 18 *waitiu anentrusia //*

ÁNENT A LA CASCADA

- 1 a mi abuelito abuelito //
- 2 que mismo te transformaste //
- 3 abuelito abuelito //
- 4 aunque no seas antiguo //
- 5 abuelito abuelito, ten compasión conmigo //
- 6 en el río estarás //
- 7 sacando pecho vengo //
- 8 abuelito abuelito //
- 9 aunque seas lagarto //
- 10 téngame compasión //
- 11 abuelito mío //
- 12 porque soy un niño huérfano //
- 13 gateando gateando vengo //
- 14 abuelito abuelito //
- 15 padeciendo paso //
- 16 abuelito abuelito //
- 17 aunque seas hombre de cascada //
- 18 tenga compasión //

ÁNENT AN DEN WASSERFALL

- 1 Mein Grossväterchen, Grossväterchen //
- 2 worin hast du dich verwandelt //
- 3 Grossväterchen, Grossväterchen //
- 4 auch wenn du nicht alt bist //
- 5 Grossväterchen Grossväterchen, hab Mitgefühl mit mir //
- 6 im Fluss wirst du wohl sein //
- 7 ich komme voller Stolz //
- 8 Grossväterchen, Grossväterchen //
- 9 selbst wenn du eine Echse bist //
- 10 hab Mitgefühl mit mir //
- 11 Grossväterchen mein //
- 12 denn ich bin ein Waisenkind //
- 13 ich komme krabbelnd //
- 14 Grossväterchen, Grossväterchen //
- 15 leidend Schritt für Schritt //
- 16 Grossväterchen, Grossväterchen //
- 17 auch wenn du der Mann im Wasserfall bist //
- 18 hab Mitgefühl mit mir //

Agustín meint damit in etwa: *Apachuru* (damit benennt er den verstorbenen Grossvater und mich), du warst immer hier und jetzt bist du fort. Im Fluss wirst du sein – ich möchte, dass du mich bei *Tuna* wäschst, dass du mich reinigst. Ich möchte so leben, wie du gelebt hast. In was hast du dich verwandelt? In einen

weisen Alten, eine Echse, einen Jaguar oder in den Wasserfall? Ich bin nur ein Waisenkind – hab Mitgefühl mit mir und gib mir die Kraft, die du hast.

Tuning out: Perspektivische Auflösung

Wie Sie beim Lesen der vorangehenden Abschnitte bemerkt haben, beschrieb ich nicht meine eigene Lebens- und Denkweise. Stattdessen habe ich mir erlaubt, für einen Moment die Rolle von *Arútam*⁴ einzunehmen, einem omnipotenten Geistwesen der Shuar im ecuadorianischen Amazonasbecken, welcher auf der Suche nach Visionen und Lebenskraft am einfachsten in *Tuna*, dem Wasserfall, zu finden ist. Das vorübergehende «Tuning in-to *Tuna*» ist als perspektivische explorative Methode zum Zweck der eigenen Verständniserweiterung zu verstehen. Ausgangspunkt dafür war die Beobachtung, dass es in der ethnomusikologischen (wie in der kultur- und sozialanthropologischen) Forschung üblich ist, sich in die Position der Individuen im erforschten sozialen Gefüge zu versetzen, um eine emische Vorstellung etwa von Leben, Weltsicht oder sozialer Position zu musikalischen Praxen zu bekommen. Dies wird vorrangig durch Informationen von Interviewpartner*innen ermöglicht. Die Situation mit nicht befragbaren Geistern im sozialen Gefüge gebärdet sich allerdings als wesentlich komplexer. Wie bekomme ich ohne ein für mich wahrnehmbares Miteinander ein Gefühl für Charakteristika, Fähigkeiten und gesellschaftlichen Einfluss eines Geistwesens? Ich konnte im oben genannten Beispiel eine potenzielle Perspektive auf *Arútam* vergegenwärtigen, die zwar fiktional und imaginiert ist, jedoch auch eine nützliche explorative Methode zur Überprüfung des eigenen Wissens oder der eigenen Vorannahmen in der ontologischen Ethnografie darstellt. Diese explorative Methode in Bezug auf nichtmenschliche Wesen im sozialen Gefüge beschreibe ich als informiert-fiktionalisierte Imagination aus der Ich-Perspektive, da sie überwiegend auf konkreten Forschungsinformationen beruht. Es handelt sich dabei nicht nur deshalb um eine perspektivistische Exploration, weil es um eine Gesellschaft mit perspektivistischer Kosmovision geht. Auch bei der ethnografischen Arbeit wechseln wir Perspektiven, ziehen uns zum Zweck der Annäherung an emische Sichtweisen gedanklich «Kostüme» anderer Menschen und in diesem Fall der Geistwesen an. Einfluss auf meinen alternativen Versuch nahm zudem, dass Beschreibungen der Ontologien indigener Gruppen nach wie vor so oder ähnlich kolonial formuliert werden: «Die Menschen X *glauben*, dass der Gott Y die folgenden Mächte besitze.» Dieses Narrativ stellt ein paradoxes (post-)koloniales Machtgefälle dar, welches suggeriert, dass sie (die Menschen, deren Lebensarten wir beforschen und beschreiben) *glauben* und *wir* (westlich ausgebildete Forschende) *wissen* oder dass *wir* das Erforschte (den Glauben der Indi-

4 Da es generell im Shuar Chicham keine schriftlichen Akzente gibt, variiert die Schreibweise je nach Autor*in. Um in diesem Beitrag nachvollziehbare Varianten zu verwenden, beziehe ich mich bei allen Ausdrücken in Shuar Chicham auf *Chicham. Diccionario Shuar-Castellano* (2005) von Siro Pellizzaro und Fausto Náwech.

genen) erst in «*wirkliches Wissen*» (wissenschaftliche Texte) *umwandeln* könnten (siehe Rivera Cusicanqui/Sousa Santos 2015, S. 89). Daraus ergab sich für mich im Sinne des Kulturrelativismus der Gedanke, nicht nur die eigenen Wissenslücken aufzudecken, ohne diese Aufgabe ausschliesslich meinen Feldforschungspartner*innen zu überlassen, sondern auch die sozial integrierten Geistwesen selbst in die Methodik meiner ethnografischen Forschung einfließen zu lassen.

Der Imagination lagen einerseits Informationen aus Beschreibungen von *Chicham Aénts*-Forschenden,⁵ andererseits Ergebnisse meiner eigenen Forschung zugrunde, die es erlaubten, die wichtigsten Charakteristika von *Arútam* zu erfassen und sie in meinen Perspektivenwechsel einzubeziehen.⁶ Diese imaginative Exploration – ich bin ebenso sehr oder ebenso wenig *Arútam* wie jedes andere Wesen auch, also ist meine fiktionalisierte Imagination ohne Vollständigkeits- oder Wahrheitsanspruch, allerdings zusammengesetzt aus einem Baukasten der mir verfügbaren Informationen. Ich erfinde *Arútam* nicht, sondern stelle ihn mir vor. Die Sinnhaftigkeit und ethische Vertretbarkeit dieser imaginativen Methode konnte ich speziell im Rahmen von informellen Gesprächen mit Washington und Rufino Tiwi in El Kiim, der Familie des verstorbenen Agustín Tsukanka in Kurints und mit Raquel Antun in Sevilla Don Bosco im November und Dezember 2019 besprechen. Mein Vorgehen mit dem Ziel, Wissenslücken in der Datenerhebung und im Verständnis der Kosmvision zu füllen, wurde von allen befragten Feldforschungspartner*innen als ethisch vertretbar und sinnvoll befunden. Die folgenden Theorien, die meiner Methode zum besseren Verständnis der Shuar-Ontologie sowie methodischen Zugängen anderer Forschenden zugrunde liegen, betreffen die Transformativitätsprozesse von Individuen, von Identität und von Autorität. Sie werden hier einander gegenübergestellt.

Der in den 1990er-Jahren anthropologisch neu definierte Animismus beschreibt ein Weltbild, in dem alles Sicht- und Nichtsichtbare über eine Seele und über soziale Charakteristiken verfügt (beispielsweise Tiere, Pflanzen, Dinge, Menschen und Geister; siehe Descola 2010, 2011, 2012). Sichtbare und unsichtbare Dinge und Wesen besitzen demnach eine ähnliche Interiorität und unterscheiden sich allein durch ihre Exteriorität oder Körperlichkeit. Basierend darauf konzipiert Eduardo Viveiros de Castro die Perspektivismustheorie. Darin haben alle handelnden menschlichen und nichtmenschlichen Akteur*innen oder Agency's eine *menschliche* Seele als gemeinsame Interiorität. Jedoch ist nicht nur ihr Körper oder ihr Kostüm (Exteriorität) Transformationen unterworfen, sondern auch die von diesem Kostüm begründeten Blickwinkel auf die Umgebung. Dinge und Wesen können demnach in verschiedenen Konstellationen unterschiedliche Kostüme tragen. Diesen Wandel der Kostüme und damit der Perspektiven bezeichnet Viveiros

5 Siehe Antun et al., 1991, S. 68 f.; Descola 2011, S. 129 f., 321–330; Mader 1999, S. 15, 314–347, 375; Meiser 2011; Pellizzaro 1988; Taylor 1983, S. 5, 18 etc.

6 Um den Effekt des Narrativs nicht zu stören, wurde der Erzähltext aus *Arútam's* Perspektive zu Beginn dieses Beitrags grafisch nicht hervorgehoben.

de Castro als «kosmologischen Transformismus», also als die Fähigkeit, sich in verschiedene irdische und nichtirdische Entitäten zu verwandeln (Viveiros de Castro 1997, S. 101). Ich gehe davon aus, dass jedes Wesen in der Welt der Shuar verwandelbar ist – und zwar in andere sichtbare wie auch unsichtbare Wesen. Die Frage, wie diese Verwandlung ausgelöst wird, steht im Fall der Shuar in Verbindung mit der Art von Kommunikation zwischen den Welten. Visionen, Lieder und Träume wären beispielsweise solche Kommunikationswege.

Ausgehend vom Transformismus entwickelt Carlo Severi den Terminus Transmutation weiter, bei dem es um Interpretationsweisen oder Übersetzungsarten von einem nonverbalen System in ein anderes geht. Musik oder rituelle Gesten können demnach andere spezifische nonverbale Inhalte, wie beispielsweise Botschaften von Geistern, übersetzen. Laut Severi kann die Analyse dieser Transmutationsprozesse eine spezielle Art der Wahrnehmung (*cognition*) über die Ontologie enthüllen, welche zur Konstruktion interspezifischer Wesen führt (Severi 2014, S. 47). In meinem Versuch, mich in eine mögliche Innenperspektive *Arútams* zu versetzen, wurde ein solches interspezifisches Wesen kreiert, um die Transmutationsprozesse der Shuar von der Nachricht zum Lied zu verstehen. Severi erweitert die Vorstellung, dass sichtbare oder unsichtbare Kostüme oder Körper die Perspektive eines Wesens sowie dessen Identität ausmachen, durch das Kostüm der Botschaften selbst. Musik als Botschaft von und an nicht sichtbare Wesen ist also nicht nur ein Indikator für deren Identitäten, vielmehr ist Musik selbst als Haut oder Kostüm zu verstehen, die ein Wesen überstreifen oder imitieren kann (ebd., S. 52). Indem ich mich eingangs als *Arútam* in einer spezifischen Form geäußert habe, streifte ich mir also für die Dauer der Exploration leihweise ein Shuar-Kostüm über. Ich gehe davon aus, dass mein Tragen dieses Kostüms sowie mein Narrativ stark von meiner Sozialisierung als Wissenschaftlerin des globalen Nordens beeinflusst und auf meinen Interessen zur Forschungsarbeit innerhalb einer westeuropäischen Forschungsinstitution basieren und sich sicherlich von einem emischen Narrativ unterscheiden. Das heisst, dass die Kostüme eines ontologischen Systems sowie eine soziokulturell sinnvolle Transmutation mit dem jeweiligen soziokulturell geprägten Hör- und Kommunikationsvermögen verknüpft sind.

Um die Tragweite der Transformations- und Transmutationsprozesse bei den Shuar weiter zu erfassen, möchte ich die deleuzesche Theorie des *becoming* heranziehen. Diese besagt, dass Identität und Subjekt Illusion sind, da beide einem kontinuierlichen Wandel oder einem transformativen Werden unterliegen; sie sind also nicht stabil oder ein seiendes Wesen, *being*, sondern ein werdendes Wesen, ein *becoming*. Das *becoming* besteht zudem nicht aus einer einzelnen werdenden Einheit, sondern aus den *multiplicities*, also aus den vielen intersektionalen und transformativen Identitätsebenen. Diese *multiplicities* versteht Deleuze als die Anzahl der inhärenten Dimensionen und Variationen, hier interpretierbar als Kombination der individuellen und der sozialen Identitäten eines werdenden Wesens: «The self is only a threshold, a door, a becoming between two multiplici-

ties.» (Deleuze/Guattari 2014, S. 291, 271–360) Im Fall der perspektivistischen Ontologien Amazoniens müssen in Bezug auf diese *multiplicities* sowohl die menschlichen als auch die nichtmenschlichen transformativen *multiplicities* (mit sich verändernden körperlichen Erscheinungsbildern und Identitäten) bedacht werden, die durch Lieder miteinander kommunizieren. Die Lieder der Shuar sind das Mittel der Metamorphose von der (vermeintlich) einzelnen zur multiplen Identität, von der individuellen zur kollektiven oder auch vom menschlichen zum nichtmenschlichen Wesen und vom *being* zum *becoming* (siehe Bammer 2015). Elke Mader untermauert diesen Ansatz, indem sie menschliche Shuar als fluktuierende Konglomerate versteht. Ihre Komponenten oder Identitätsaspekte sind ihnen bei der Geburt gegeben oder werden im Leben erreicht. Als positive Attribute des Individuums verstanden, werden Macht oder Lebenskraft durch Visionen, Träume oder Lebenserfahrungen laufend gesammelt und erweitert. Der Mensch wird also als Prozess begriffen; Schritt für Schritt zusammengesetzt und transformativ (Mader 1999, S. 15 und 375).

Die Transformativität oder Metamorphose dieser Körper und Identitäten verschafft dem Individuum Autorität, da mit jeder Verwandlung ein Erkenntnis- und Kraftzuwachs⁷ einhergeht. Um die Bedeutung von Autorität bei den Shuar zu verstehen, ist es also hilfreich, auch die eigene Perspektive auf die involvierten und transformativen Agencys zu verändern, wie in der unternommenen Exploration gezeigt wurde.

Ein explorativer Perspektivenwechsel kann vor allem auch Wissenslücken bei schwer greifbaren Themen aufdecken. In meiner Forschung mit den Shuar ergaben sich dadurch beispielsweise die Fragen nach der Art und Dauer der Verwandlung, den rituellen Diäten und halluzinogenen Substanzen. Ferner fragte ich mich, ob und warum diese Substanzen den Visionsausgang beeinflussen; ob *Ánent* überhaupt ausserhalb des rituellen Settings funktionieren können und ob ihre Lautstärke eine Rolle spielt; was passiert, wenn die Lieder nicht korrekt oder mit veränderten klanglichen Parametern interpretiert werden; wer eigentlich genau als Urheber*in der Lieder oder der Performance verstanden wird; ob unsichtbare Wesen im Verständnis der Shuar hören oder selbst auch singen etc. Am Anfang des exemplarischen Selbstversuchs stand vor allem die Frage nach den Eigenschaften *Arútams* – wie Geschlecht, Körperlichkeit, Sinneswahrnehmungen – sowie nach *Arútams* Macht, dem Einfluss und der Kommunikationsweise.⁸

7 *Kakáram* oder Kraft (spanisch *poder*) kann hier sein: Macht, Wissen, Mut, Einsicht, Erfahrung, Stärke etc.

8 Den Selbstversuch habe ich in der Folge auch für andere Geistwesen angewendet und kam auch damit zu nützlichen Ergebnissen.

Die Autorität *Arútams*

Die im Folgenden angeführten Wesensmerkmale von *Arútam* ergeben sich aus den Ergebnissen der bestehenden Forschungsliteratur und den Interviews aus meinen Feldforschungen, die vor und nach dem Experiment durchgeführt wurden und sich meist als Gespräch zu einem *Tuna Ánent* ergaben.

*Arútam*⁹ ist als spirituelles Wesen der Shuar nicht personifiziert und nicht vergeschlechtlicht.¹⁰ *Arútam* ist nichthierarchisch, transformativ und in allen Existenzebenen, Wesenheiten, Dingen und in aller sichtbaren und nicht sichtbaren Materie vorhanden und somit als multidimensional zu begreifen. *Arútam* kann als Autorität oder Machteinheit verstanden werden, die sowohl für sich existiert, jedoch als Kraft oder Macht¹¹ auch von Menschen erlangt, gesammelt, erneuert und weitergegeben werden kann.

Visionen haben das Ziel, diese nichtmenschlichen Kräfte in menschliche Kräfte und Fähigkeiten zu verwandeln. Eine Person besitzt *Arútam*, versucht es zu bekommen oder *Arútam* zu sein. Wasser, als Lebenselixier und wesentliches Element, ist *Arútams* bevorzugte und fließende Existenzumgebung. Im Zusammenhang mit der lebenslangen Suche nach Kraft und Lösungen für schwierige Lebenssituationen sowie mit der rituellen Initiation junger Männer und Heiler hat somit besonders der Wasserfall eine wichtige Bedeutung. Der Wasserfall, *Tuna*, ist letztlich das Zentrum der Kraftübertragung, der Visionen, Weisungen *Arútams* und der Entstehung der *Tuna Ánent*.¹² Dort integriert sich *Arútam* durch die Visionen in denjenigen menschlichen Körper, der die spezifischen Kräfte erhält, und beginnt damit den Kraftzyklus. Die Brust und das Herz sind diejenigen Regionen, in denen sich *Arútam* im Körper ansiedelt. Jedoch scheint auch der Kopf ein Ort für die Kraft *Arútams* zu sein, da die *Tsantsa*¹³ deshalb angefertigt wurden, um sich die darin gebündelten Kräfte des Feindes

9 Anne Christine Taylors etymologische Beschreibung lautet: «From arút, meaning «old, used, or «overgrown» when applied to a garden. The word arútam, which Harner (op. cit. passim) renders as «ancient spectre soul», derives from the same root.» (Taylor 1983, S. 27)

10 In den Interviews in spanischer Sprache wird stets die männliche Form verwendet, um über *Arútam* zu sprechen. Dies kann überwiegend auf den Vergleich mit Gott im katholischen Sinne durch die Missionen zurückgeführt werden. Im Shuar Chicham ist mit der Idee *Arútams*, vor der Verwandlung in ein anderes Wesen, linguistisch und konzeptuell kein Geschlecht assoziiert.

11 Kraft oder Macht, die vom Menschen erlangt werden kann, wird in Shuar Chicham üblicherweise als *Kakáram* bezeichnet. Da diese aber in sich weitere besondere Qualitäten und Verwendungsmöglichkeiten hat, bleibe ich zum Zweck des thematischen Gedankenflusses hier bei «*Arútams* Kraft oder Macht».

12 Visionen von *Arútam* können allerdings auch im Traum, im Feld oder an jedem anderen Ort auftreten.

13 *Tsantsa* sind Schrumpfköpfe, die bis in die 1960er-Jahre aus den Köpfen enthaupteter Männer verfeindeter Familien oder benachbarter Gruppen der Shuar hergestellt wurden. Selbst nach dem Verbot dieser Praxis werden bis heute illegale Schrumpfkopfanfertigungen verzeichnet, wie beispielsweise einige damit in Verbindung gebrachte Fälle in den Provinzen Pastaza und Morona Santiago 2009/10 zeigen (siehe www.elcomercio.com/actualidad/mercado-negrotzantas-degenera-rito.html, 28. 11. 2018). Sie ergeben sich allerdings aus dem illegalen internationalen Handel und dienen einem kommerziellen Zweck, statt dem Erhalt feindlicher *Arútam*-Kräfte.

anzueignen. Die Tiere und Ahnen, die in den Visionen und in den daraus entstehenden Liedern erwähnt werden, sind Medien für *Arútam* und seine Kraft. Er schlüpft in ihre sichtbaren und unsichtbaren Körper, um zu handeln und um Visionen und Kräfte zu übermitteln. Auch die anderen Geister wie *Nunkui*, *Shakaim*, *Etsa*, *Tsunki* etc. sind Manifestationen *Arútams*. Sogar als Tier kann *Arútam* unsichtbar sein, jedoch bleibt er selbst dann immer hörbar.

Die Verkörperung von *Arútam* kann auch eine temporäre Auswechselbarkeit zwischen dem menschlichen Wesen und *Arútam* hervorrufen. Verschiedene Interviewpartner*innen erklärten, sich im Traum oder in der Vision in ihr persönliches *Arútam*-Medium, wie beispielsweise den Jaguar, verwandeln zu können. *Arútam* wird zudem vor allem in Liedern meistens als *apachur* (Grossvater) oder *nukuchur* (Grossmutter), auch als *apar* (Vater) oder *nukur* (Mutter) angesprochen, wobei sich all diese Bezeichnungen auf eine bilaterale maskuline oder feminine Verwandtschaft der vergangenen Generationen beziehen (Mader 1999, S. 324 f.). Diese Umbenennung oder Auswechselbarkeit *Arútams* geschieht einerseits aus Gründen des Respekts, um *Arútam* nicht direkt anzusprechen, andererseits in der Hoffnung auf die Übertragung der akkumulierten Energie der Ahnen durch die Lieder und Visionen auf die Sängerin oder den Sänger.

Während des *Tuna*-Rituals wird *Arútam* nach Tagen der Abstinenz und der Wanderung, nach einer Nacht in *Ayámtai*, einer selbst gebauten Hütte, und frühmorgens, bevor der Ruf des *Jempe*-Kolibris erklingt,¹⁴ am Wasserfall mit einem *Tuna Ánent* gerufen. Wie Agustíns *Tuna Ánent* zeigt, wird dabei *Arútam* oder der Grossvater als Repräsentant *Arútams* gerufen und um seinen Rat, eine Vision, seine Kraft und sein Mitgefühl gebeten.¹⁵ *Arútam* erscheint darauf als Tier in einer Vision und überträgt sowohl eine bestimmte mit diesem Tier verbundene Kraft, erlaubt aber auch Weissagungen über die Zukunft. So stehen beispielsweise Visionen von Schildkröten für ein langes Leben oder von Ameisen für eine grosse Familie.¹⁶ Der Inhalt dieser Visionen wird wiederum zu weiteren *Tuna Ánent* verarbeitet, quasi um die Kraft und die Weissagung in einem neuen Lied zu bündeln. Das Ausbleiben einer Vision kann mitunter das Lebensglück oder gar die Kraft zu überleben beeinflussen. Auch unerzogene Kinder werden zu *Tuna* geschickt, weil schlechtes Verhalten mit dem Fehlen von Visionen oder der fehlenden Kraft *Arútams* verbunden wird.

Elke Mader analysiert verschiedenste Erklärungen und Zuschreibungen für den Begriff und das Verständnis von *Arútam* und erklärt, warum *Arútam* nicht Seele oder Ahnengeist, Machtwesen, Kraft, Stärke oder potenzielles Schicksal ist, wie von wichtigen Shuar-Forschenden vorgeschlagen wurde (beispielsweise von Brown 1986; Chinkim 1987; Descola 1989; Harner 1994; Karsten 2000; Taylor

14 Um Visionen von *Arútam* zu erhalten, sollte *Tuna* am Morgen zuvor noch nicht von einem anderen Wesen berührt worden sein (Interview mit Margarita, Rufino und Washington Tiwi am 21. 7. 2012 in El Kiim).

15 Interview mit Maria Luisa Tiwi am 5. 2. 2016 in El Kiim.

16 Interview mit Agustín Tsukanka am 7. 8. 2012 in Kurints.

1993). Vielmehr besteht *Arútam* aus all diesen verschiedenen Dimensionen und spezifiziert sich erst durch die Nachrichten der anthropomorphen Erscheinungen innerhalb der Visionen (Mader 1999, S. 314 und 343). Mader versteht *Arútam* als aktionsgebundene akkumulierbare Energie, die von Mensch zu Mensch unterschiedlich sein kann und erst durch die Visionen selbst von der unpersönlichen zur persönlichen Qualität und Fähigkeit wird. Weiters können Menschen *Arútam* bekommen, aber auch verlieren; die Kraft kann ihnen übertragen werden; und sie können diese nach ihrem Tod auch weitergeben (Mader 1999, S. 315).

Eine der aktuellen Herausforderungen in Befragungen meiner Forschungspartner*innen zu nicht sichtbaren Wesen ist der Konzeptwandel, der mit der Missionierung einhergeht.¹⁷ Ältere Shuar, die bereits in den Missionsschulen aufwuchsen, benennen alle Geister auch mit katholischen Heiligen, so *Nunkui* als heilige Maria, *Arútam* als Gott, *Shakaim* als Jesus etc. Ein oberflächlicher Zugang zu den Shuar-Ontologien geht von einer Integration indigener Konzepte in das kolonial dominante katholische Konzept aus und versteht sie als Katholizismus mit indigenen Elementen. Auch hier war mein Experiment klärend für das Verständnis der nunmehr synkretistischen Wesen.¹⁸ So verstand ich, dass die Missionierung der Shuar zu spirituellen Konzepten führte, die sich weder primär durch indigene noch primär durch katholische Verständnisse erschliessen, sondern in ihrem Zusammenspiel, im Rahmen machtpolitischer Konstellationen und als neue, synkretistische Ontologien zu analysieren sind. Die Geistwesen sind so als eigene synkretische Entitäten zu verstehen, deren Charaktereigenschaften, Autoritäten und Kräfte es auf allen Einflussebenen zu erfragen und zu begreifen gilt.

Conclusio

Die Komplexität indigener Ontologien ist meiner Erfahrung nach nur schwer durch den objektiven Blick auf ausschliesslich sichtbare Gegebenheiten zu erfassen. Eine Annäherung an sie ist eher durch ein temporäres Eintauchen in die Vielschichtigkeit der nicht sichtbaren transformativen Agency's möglich. Es gilt dabei nicht nur das Verständnis für Weltanschauungen zu verinnerlichen, mit denen man nicht von Kindheit an sozialisiert und vertraut ist. Sondern auch die eigenen Herangehensweisen und Feldforschungsmethoden der Existenz nicht sichtbarer Dimensionen anzupassen, sich die eigenen Wissenslücken zu komplexen Wissenssystemen klarzumachen und adäquate Fragen zu generieren. Die bewusste, quasi erzwungene temporäre Veränderung der eigenen Identität und der eigenen Perspektive kann das Verständnis indigener Ontologien massgeblich

17 Missionen der Salesianer und Franziskaner wurden in Morona Santiago und Zamora-Chinchipe ab Ende des 19. Jahrhunderts gebaut. In Missionsschulen und Internaten wurden indigene Kinder und Jugendliche ab den späten 1950er-Jahren gezwungen, zum christlichen Glauben zu konvertieren.

18 Vgl. Antun' et al. 1991, S. 31 f., 68 f.; Meiser 2011.

verbessern, auch wenn die möglichen Problematiken einer potenziell unwissenschaftlichen Theatralik oder der kulturellen Aneignung versus kultureller Wertschätzung stets (selbst)kritisch mitgedacht werden müssen. Mein neuer Blick auf *Arútam* hat keine wissenschaftlich haltbare Sicht darauf geboten, was und wie *Arútam* tatsächlich denkt oder wie Forschende über ihn schreiben sollen. Eckpfeiler des Konzeptes *Arútam* konnten jedoch verifiziert oder Annahmen widerlegt sowie wichtige Wissenslücken identifiziert und im Anschluss geklärt werden. Hierarchien zwischen den unterschiedlichen Geistwesen wurden aufgebrochen, da es ungleich dem christlichen Gott keinen offensichtlichen Grund gibt, warum *Arútam* vertikal erhaben oder übergeordnet sein soll anstatt horizontal gleichgestellt und verwandelbar. Demnach ist und hat *Arútam* zwar für sich eine wichtige Autorität, ist jedoch gleichzeitig allen sichtbaren und nicht sichtbaren Wesen zugehörig. Agustín, der Sänger, dessen *Tuna Ánent* ich oben eingesetzt habe, war zur Zeit der Aufnahme im Jahr 2012 etwa 70 Jahre alt und ist zwei Jahre später verstorben. «Er lebt jetzt im Fluss Yacuambi und im Wasserfall und wird ein richtendes Auge auf alle Shuar haben, ein schützendes über seine Familie, und jenen nahestehenden Personen Kräfte übergeben, die zu ihm kommen und Visionen benötigen.»¹⁹ Das hat mir seine Familie von seinen letzten Worten und Wünschen erzählt, von seiner Vision, und davon, wie seine Kraft, sein *Arútam* und sein Geist sich nach seinem Tod verwandeln werden.

Die informiert-fiktionalisierte Imagination hat es mir ermöglicht die Bedeutung und Vielschichtigkeit dieser Verwandlungen leichter zu begreifen. Die Grenzen, die mein anthropozentrisch trainierter Geist kreierte, wurden dadurch entfernt, dass ich einfach die Perspektiven gewechselt habe. Dies ist allerdings nur ein Beispiel für eine ganze Palette neuer Einblicke und methodischer Möglichkeiten, die sich durch einen wiederholten Perspektivenwechsel ergeben können. Alle Entitäten und Agencys, welche Einfluss auf die beschriebenen soziokulturellen Kontexte haben, können damit auf allen Ebenen besser erfasst werden.

Unser Ziel als Ethnomusikologinnen und Ethnomusikologen ist, ohne (Vor-)Urteile aufzunehmen, zu analysieren, niederzuschreiben und zu theoretisieren. Alleine durch unsere selektive Beschreibung der menschlichen Perspektive auf spirituelle Themen fällen wir jedoch bereits ein Urteil. Wir bevorzugen eine Perspektive vor einer anderen. Dabei wird eine anthropozentrische Realität geschaffen, die «Geschichten über Nichtmenschen» zwar einbezieht, jedoch nicht mit der Logik der Shuar und ihrer Geister konform geht. Denn diese Logik wird von den Nichtmenschen erst kreierte. Die informiert-fiktionalisierte Imagination als Methode soll keine essenzialisierte Metaontologie erschaffen oder gar beurteilen, was «real» ist oder was «*DIE glauben* und *WIR wissen*». Vielmehr wird die subjektive, unbewusst voreingenommene Wahrnehmung auf die Probe gestellt, um schliesslich besser zu verstehen, «was *DIE wissen* und *WIR glauben*».

19 Interview mit Agustíns Kindern und seiner Witwe Ricardina de Rocio Tsetsem am 15. 2. 2016 in Kurints.

Referenzen

- Antun' Tsamaraint, Raquel, Chiriap Inchit', Victor Hilario (1991): *Tsentsak. La experiencia chamánica en el pueblo Shuar*, Quito: MLAL.
- Bammer, Nora (2015): 'Becoming' Tsunki. The concept of change in the gender imagery of Shuar magical song, in: Anja Gruber, Cornelia Brunner, August Schmidhofer (Hg.): *Transgressions of a Musical Kind*, Aachen: Shaker, S. 231–247.
- Brown, Michael F. (1986): Tsewa's Gift. Magic and Meaning in an Amazonian Society, in: William L. Merrill, Ivan Karp (Hg.): *Smithsonian Series (Ethnographic Inquiry)*, Washington, London: Smithsonian Institution Press.
- Chinkim, Luis, Raul Petsain, Juan J. Jimpikiti (1987): *El tigre y la anaconda*, Ediciones Abya Yala, Quito, Bomboiza: Instituto Bilingüe Intercultural Shuar Bomboiza & Ediciones Abya-Yala.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari (2014): *A Thousand Plateaus*, London: Bloomsbury.
- Descola, Philippe (1989): Head-Shrinkers Versus Shrinks: Jivaroan Dream Analysis, in: *Man* 24/3, S. 439–450, DOI: 10.2307/2802700.
- Descola, Philippe (2010): Cognition, Perception and Worlding, in: *Interdisciplinary Science Reviews*, 35/3–4, S. 334–340.
- Descola, Philippe (2011): Human Natures, in: *Quaderns* 27, S. 11–25.
- Descola, Philippe (2012): Beyond nature and culture: Forms of attachment, in: *HAU. Journal of Ethnographic Theory* 2/1, S. 447–471, DOI: 10.14318/hau2.1.020.
- Descola, Philippe (2014): Modes of being and forms of predication, in: *HAU. Journal of Ethnographic Theory* 4/1, S. 271–280.
- Fischer, Michael M. J. (2014): The lightness of existence and the origami of «French» anthropology: Latour, Descola, Viveiros de Castro, Meillassoux, and their so-called ontological turn, in: *HAU. Journal of Ethnographic Theory* 4/1, S. 331–355, DOI: 10.14318/hau4.1.018.
- Harner, Michael J. (1994): *Shuar. Pueblo de las cascadas sagradas* (Colección Biblioteca Abya-Yala 8), 3. Auflage, Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Jackson, Jason Baird (2021): On Cultural Appropriation, in: *Journal of Folklore Research* 58/1, S. 77–122.
- Karsten, Rafael (2000 [1935]): *La vida y la cultura de los Shuar. Cazadores de cabezas del amazonas occidental*, Quito: Abya-Yala.
- Kohn, Eduardo (2013): *How Forests Think. Toward an Anthropology beyond the Human*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Mader, Elke (1996): *Arutam: Person, Vision und Macht in der Gesellschaft der Shuar und Achuar (Ecuador/Peru). Eine ethnologische Studie*, Habilitationsschrift Universität Wien.
- Mader, Elke, R. Gómez (1999): *Metamorfosis del poder. Persona, mito y visión en la sociedad Shuar y Achuar (Ecuador, Perú)*, Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Meiser, Anna (2011): Jesus is the same Arutam: Logics of Appropriation among Missionized Indians and Indigenized Missionaries, in: *Anthropos* 106/2, S. 493–510.
- Pellizzaro, Siro (1988): *Arutam. Mitos y ritos para propiciar a los espíritus*, 2. Auflage, Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Pellizzaro, Siro, Fausto Osvaldo Náwech (2005): *Chicham. Diccionario Shuar-Castellano*, 2. Auflage, Quito: Editorial Abya Yala.
- Rivera Cusicanqui, Silvia, Boaventura de Sousa Santos (2015): Conversa del mundo, in: Boaventura de Sousa Santos (Hg.): *Revueltas de indignación y otras conversas*, La Paz: OXFAM, CIDES-UMSA, Ministerio de Autonomías, S. 80–123.
- Severi, Carlo (2014): Transmutating beings. A proposal for an anthropology of thought, in: *HAU. Journal of Ethnographic Theory* 4/2, S. 41–71.
- Taylor, Anne Christine (1993): Remembering to Forget: Identity, Mourning and Memory Among the Jivaro, in: *Man* 28/4, S. 653–678, DOI: 10.2307/2803991.

Taylor, Anne Christine, Ernesto Chau (1983): Jivaroan magical songs. Achuar anent of connubial love, in: *Amerindia* 8, S. 87–127.

Thiele, Kathrin (2008): *The Thought of Becoming. Gilles Deleuze's Poetics of Life*, Zürich, Berlin: diaphanes.

Viveiros de Castro, Eduardo (1997): Die kosmologischen Pronomina und der indianische Perspektivismus, in: *Société suisse des américanistes. Bulletin* 61, S. 99–114.

Zusammenfassung

Die Gesellschaften der Shuar im Amazonasbecken Ecuadors bestehen aus sichtbaren und unsichtbaren Menschen, Geistwesen und Seelen. *Arútam* ist einer dieser Geister und lebt überwiegend in *Tuna*, dem Wasserfall. Menschliche und nichtmenschliche Akteur*innen der Shuar sind im Verständnis des Perspektivismus durch dieselbe Seele miteinander verbunden. Allein die momentane körperliche Erscheinung (ihr Kostüm oder ihre Haut) unterscheidet sie voneinander. Mithilfe von Visionen und Liedern wird zwischen diesen Instanzen kommuniziert und Wissen vermittelt. In einer selbstkritischen perspektivistischen Exploration, inspiriert vom *ontological turn*, wird der Frage nachgegangen, wie die sozialen Interaktionen, auditives Wissen und die Verwandlung zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Entitäten der Shuar funktionieren. Die bewusste Veränderung des Blickwinkels im Rahmen der informiert-fiktionalisierten Imagination deckt methodologische Lücken und Probleme einseitiger Herangehensweisen auf und macht die Machthierarchien in der perspektivistischen Kosmvision der Shuar sichtbar.

Abstract

Shuar societies in the Ecuadorian Amazon basin consist of visible and invisible beings, spirits and souls. *Arútam* is one of these spirits and lives predominantly in *tuna*, the waterfall. Human and non-human Shuar actors are connected by the same soul in the understanding of perspectivism. Only their momentary physical appearance (their costume or skin) distinguishes them from each other. With the help of visions and songs, communication and knowledge are conveyed between these entities. A self-critical perspectivistic exploration inspired by the *ontological turn* explores the question of how Shuar social interaction, auditory knowledge and transformation between human and non-human entities work. The informed-fictionalized imagination causes a deliberate shift in perspectives and exposes methodological gaps and problems of one-sided approaches and visibilizes power hierarchies in Shuar perspectivist cosmivision.

Schlagwörter

Shuar, Arútam, Ánent, perspectivism, informed-fictionalized imagination

Nora Bammer

studierte Musikwissenschaft, Spanisch und Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien und schloss mit dem Thema «Die Marimba in Ecuador» ab. Während mehrerer Jahre war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Angewandte Musikforschung an der Donau-Universität Krems und später als Universitätsassistentin am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien tätig. Zurzeit ist sie Universitätsassistentin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. Im Rahmen ihrer Dissertation forscht sie seit 2009 zu den Liedern der Shuar im Amazonasbecken Ecuadors.

Des Schweizers «Hang fürs Praktische» oder: Wie man sich Autorität im Diskurs um die Musikpädagogik erwirbt

Jürg Huber

Zwei konträre Sozialformen der neuzeitlichen abendländischen Musiktradition faszinieren bis heute in besonderem Masse. Zum einen ist es das Streichquartett, von Goethe zur gleichberechtigten Partnerschaft mehrerer Individuen stilisiert: «[M]an hört vier vernünftige Leute sich unter einander unterhalten, glaubt ihren Discursen etwas abzugewinnen und die Eigenthümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen.» (Goethe an Zelter, 9. 11. 1829) Dem gegenüber steht das Orchester mit der Figur des (bis vor kurzem ausschliesslich männlichen) Dirigenten, der gemäss Elias Canetti «[d]iese oder jene Stimme [...] plötzlich zum Leben [weckt] durch eine ganz kleine Bewegung, und was immer er will, verstummt. So hat er Macht über Leben und Tod der Stimmen. Eine Stimme, die lange tot ist, kann auf seinen Befehl wiederauferstehen.» Kurzum: «Es gibt keinen anschaulicheren Ausdruck für Macht als die Tätigkeit des Dirigenten.» (Canetti 1980 [1960], S. 442)

Macht (und damit auch Autorität)¹ auf der einen Seite, Diskurs auf der anderen: Wie diese beiden Konzepte zusammenhängen und wie dieser Zusammenhang fruchtbar gemacht werden kann, um einen musikpädagogischen Text auf Autoritätsbildungen hin zu untersuchen, ist Thema dieses Beitrages. Im ersten Teil werde ich die beiden Begriffe diskutieren, um anschliessend die Möglichkeiten ihrer Anwendung an einem Beispiel zu überprüfen. Untersuchungsobjekt ist eine Rezension des Sammelbandes *Möglichkeiten und Probleme des Musikunterrichts*, von Peter Mraz 1985 herausgegeben, die in der Januarnummer 1986 der *Schweizer musikpädagogischen Blätter* erschienen ist.²

Macht und Autorität

«*Macht* bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel[,] worauf diese Chance beruht.» (Weber 1922, S. 28; Hervorhebung im Original) Schon Max Webers klassische Definition der Macht betont den Beziehungscharakter, der erst die Chance zur Machtausübung eröffnet. Macht ist demnach nicht statisch

1 Die Gleichsetzung stützt sich auf French/Raven (1968), die eine sehr grosse Ähnlichkeit von legitimer Macht und dem Konzept legitimer Autorität feststellen (S. 265).

2 Die Rezension ist Teil eines Textkorpus, der im Rahmen des vom Schweizer Nationalfonds (SNF) geförderten Projekts «Schulmusikalische Diskurse in der Deutschschweiz von 1970 bis 2010» untersucht wurde.

und einer Person eigen, sondern konstituiert sich erst durch ihre Anerkennung. Gleiches gilt für die Autorität: «Ihr Kennzeichen ist die fraglose Anerkennung seitens derer, denen Gehorsam abverlangt wird; sie bedarf weder des Zwangs, noch der Überredung.» (Arendt 1970, S. 46) Der Versuch, jemanden durch Argumente zu überzeugen, unterminiert die Autorität oder führt gar zu deren Verlust; solches Handeln nennt Hannah Arendt «demokratisch» (ebd.). Die «freiwillige Anerkenntnis», folgert Julia Schulze Wessel (2006, S. 63), ist deshalb «die Voraussetzung für ein stabiles, dauerhaftes Verhältnis, dem Autorität zugrunde liegt». Dies betonen auch Wolfgang Sofsky und Rainer Paris, wenn sie die Zuschreibung oder Zuerkennung als erstes von neun Strukturmerkmalen der Autoritätsbeziehung nennen und dazu festhalten: «Autoritäten sind Autoritäten durch andere.» (Sofsky/Paris 1991, S. 20) Die Zuschreibung muss aus freien Stücken erfolgen, denn «wo sie abgefordert oder gar erzwungen werden muss, ist der Autoritätsglaube bereits brüchig. Aufgenötigte Anerkennung ist keine.» (Ebd., S. 21) Vielmehr gründet die Autoritätszuschreibung «in der Anerkennung einer fremden Überlegenheit», die «als eine quasi-moralische Qualität» erscheint: «Die Macht der Autorität ist gewissermassen eine <waffenlose Macht>.» (Ebd.) So können Sofsky und Paris von «Autoritätsgläubigen» auf der einen und «Autoritäten» auf der anderen Seite sprechen und die Beziehung solcherart definieren: «Die Autoritätsgeltung des einen ist der Autoritätsglaube der anderen.» (Ebd., S. 20) Folgerichtig ist diesem Verhältnis eine gewisse Reziprozität eigen: «Mit der Selbstunterordnung unter die Autorität verbindet der Autoritätsgläubige auch *Forderungen und Anforderungen* an die Autorität, die sie nicht dauerhaft enttäuschen darf.» (Ebd., S. 26; Hervorhebungen im Original) Der Stärke und Überlegenheit der Autorität erwächst die Verantwortung zur Sorge, Obhut und Förderung jener, die ihr vertrauen (ebd., S. 27). Folgt man Weber, ist «der genuin-charismatische Herrscher gerade umgekehrt den Beherrschten verantwortlich» und muss «Absetzung und Tod» gewärtigen, «wenn es seiner Verwaltung nicht gelingt[,] eine Not der Beherrschten zu bannen» (Weber 1922, S. 755). Schliesslich übt die Autorität eine Ordnungsfunktion aus, die ein System stabilisiert: «Ein Herrscher, der Autorität genießt, kann seine Herrschaft durch das Geben und Nehmen von Anerkennung regulieren.» (Sofsky/Paris 1991, S. 33)

Herrschaftsfreier Diskurs

Bleibt bei der Diskussion des Autoritätsbegriffs – trotz der aktiveren Rolle, die der vermeintlich unterliegenden Seite nun zugeschrieben wird – die Ambivalenz eines nicht restlich geklärten Verhältnisses zurück, so scheint, zumindest auf den ersten Blick, beim Begriff Diskurs die Ausrichtung klar. Der egalitäre Austausch gleichgestellter Individuen, wie ihn Goethe insinuiert, erscheint als Idealbild einer demokratisch verfassten Gesellschaft, in der jeder gleichermassen seine Argumente vorbringen wie auch Gehör finden kann. In der Diskursethik, die Jürgen Habermas zusammen mit Karl-Otto Apel ausgearbeitet hat, findet

dieses demokratische Ideal seine theoretische Fundierung. Ihr zugrunde liegt die Vorstellung einer «idealen Sprechsituation»,³ in der «der eigentümlich zwanglose Zwang des besseren Arguments» (Habermas 2009 [1971], S. 148) herrscht. «Der Vorgriff auf eine ideale Sprechsituation gibt allein Gewähr dafür, dass wir mit einem faktisch erzielten Konsensus den Anspruch des vernünftigen Konsensus verbinden dürfen.» (Ebd., S. 147; Hervorhebung im Original) Es handelt sich gleichsam um einen Vertrauensvorschuss, den Akteure eines Sprachspiels einander entgegenbringen. Der Hintergrundkonsens für das Funktionieren dieses Spiels beruht auf der reziproken Anerkennung der vier Geltungsansprüche Verständlichkeit,⁴ (objektive) Wahrheit, normative Richtigkeit sowie (subjektive) Wahrhaftigkeit (ebd., S. 137 f.). Allerdings lehrt die Erfahrung, dass in tatsächlich stattfindenden Diskursen diese Bedingungen oft oder sogar meistens nicht diesem Hintergrundkonsens entsprechen. «Gleichwohl gehört es zur Struktur möglicher Rede, dass wir im Vollzug der Sprechakte (und der Handlungen) kontrafaktisch so tun, als sei die ideale Sprechsituation (oder das Modell reinen kommunikativen Handelns) nicht bloss fiktiv, sondern wirklich – eben das nennen wir eine Unterstellung.» (Ebd., S. 155) Die ideale Sprechsituation ist also «weder ein empirisches Phänomen noch blosses Konstrukt» (Habermas 2009 [1973], S. 266). Vielmehr ist diese Unterstellung in Diskursen gemäss Habermas unvermeidlich und wird reziprok vorgenommen. Selbst wenn sie kontrafaktisch erfolgt, «ist sie eine im Kommunikationsvorgang operativ wirksame Fiktion» (ebd.), die systematische Verzerrungen ausschliesst und «eine symmetrische Verteilung der Chancen, Sprechakte zu wählen und auszuüben», gewährleistet (Habermas 2009 [1971], S. 149). Es geht somit um die Chancengleichheit, «Deutungen, Behauptungen, Erklärungen und Rechtfertigungen vorzutragen, zu begründen und zu widerlegen» (ebd.). Grundsätzlich ist jede Vormeinung thematisierbar und kritisierbar: Eine herrschaftsfreie Diskussion mit «universale[r] Austauschbarkeit der Dialogrollen» (ebd.) kann geführt werden.

Damit verbunden ist ein starkes Subjekt, das zwar nicht völlig autonom bestehen kann, doch im Raum der Intersubjektivität eine Verständigung mit anderen Individuen findet; diese Situation scheint in ihrer Idealität Goethes Beobachtungen recht nahe zu kommen, ist ihm doch das Quartettspiel, eben das Gespräch vier vernünftiger Menschen, «von jeher von der Instrumentalmusik das Verständlichste» (Goethe 1829). Eine ideale Sprechsituation also? – Beim zweiten Hinsehen regen sich Einwände: Spielen die vier nicht nach den Noten, die ihnen ein anderer, der Komponist nämlich, vorgesetzt hat? Sind die vernünftigen Menschen also lediglich Werkzeuge für die Vernunft eines anderen Subjekts, ist

3 Habermas hat diesen Begriff in der Ausarbeitung seiner Theorie des kommunikativen Handelns aufgegeben und seine Einführung später bedauert (Habermas 2016, S. 808). Da die betreffenden Texte jedoch Aufnahme fanden in die fünfbandige *Studienausgabe Philosophische Texte* von 2009, die Habermas selbst redigiert hat, erlaube ich mir, den Begriff für meine Argumentation weiter zu verwenden.

4 Dieser Aspekt wurde von Habermas bei späteren Fassungen seiner Theorie weggelassen.

die Vernunft ihrer Unterhaltung determiniert, die Freiheit ihrer Gespräche nur eine scheinbare und gelenkt von einem anderen selbstbestimmten Subjekt, dem Komponisten? Und hat dieser nicht bloss die «Eigenthümlichkeiten der Instrumente» (ebd.) zur Geltung gebracht, ist er also gleichfalls ein Subjekt mit beschränkter Gestaltungsmacht, das nicht seine innere Subjektivität zum Ausdruck bringt, sondern etwas ausser ihm Stehendem Form verleiht?

Überindividuelle Praxis

Um diesen Bereich auszuleuchten, ist ein anderer Diskursbegriff nötig, wie ihn Michel Foucault konträr zu jenem von Habermas und Apel in den späten 1960er-Jahren geprägt hat. Deren Reflexionsbegriff des Diskurses steht der foucaultsche Formationsbegriff des Diskurses gegenüber (Kleimann 2000, S. 127), der das Gewicht von intentional und autonom handelnden Akteuren auf den Diskurs selbst verlagert. Demnach sind Diskurse nicht «Veranstaltungen mit dem Ziel, kognitive Äusserungen zu begründen» (Habermas 2009 [1971], S. 143), sondern werden als Praktiken verstanden, die «systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen» (Foucault 2013 [1969], S. 74). Zwar sind auch hier Sprecher/-innen beteiligt, doch liegt das Augenmerk nicht auf ihren Absichten und Begründungen, sondern darauf, was damit im sozialen Feld geschieht: «Die diskursive Praxis ist nicht das Sprechen oder die Konversation zwischen sprachkompetenten und in ihrem Sprechen allein durch Intentionalität ausgezeichneten Sprechern. Die diskursive Praxis ist die anonyme, d. h. überindividuelle Praxis, die in einem Feld die Begriffe mit Bedeutung füllt, die Objekte bezeichnet, diese damit erst sozial wahrnehmbar macht.» (Diaz-Bone 2006, S. 73 f.)

Foucault bestimmt den Diskurs also nicht von den (gleichberechtigten) Subjekten her, sondern richtet den Fokus auf das System der Aussagen selbst: «Diskurs wird man eine Menge von Äusserungen nennen, insoweit sie zur selben diskursiven Formation gehören. [...] Er wird durch eine begrenzte Zahl von Aussagen konstituiert, für die man eine Menge von Existenzbedingungen definieren kann.» (Foucault 2013 [1969], S. 170) Es geht ihm folglich darum,

[d]ie Gesamtheit von Bedingungen in Erscheinung treten zu lassen, die zu einem gegebenen Zeitpunkt und in einer bestimmten Gesellschaft das Auftreten von Aussagen regieren, ihre Aufbewahrung, die zwischen ihnen errichteten Beziehungen, die Weise, in der man sie zu ordnungsgemässen Gesamtheiten gruppiert, die Rolle, die sie ausüben, das Spiel der Werte und die Sakralisierungen, von denen sie affiziert werden, die Art und Weise, in der sie in Praktiken und Verhaltensweisen eingebettet sind, die Prinzipien, gemäss deren sie zirkulieren, verdrängt, vergessen, zerstört oder reaktiviert werden. (Foucault 2001 [1968b], S. 902)

Während in der europäischen Ideengeschichte die Absicht eines sprechenden Subjekts zentral ist, spart Foucault den «Bezug auf ein Cogito» (Foucault 2013 [1969], S. 178) aus und analysiert Diskurse «in der Dimension ihrer Äusserlichkeit» (Foucault 2001 [1968a], S. 870). Somit stellt sich die Analyse der Aussagen

«auf die Ebene des ‹man sagt› [...]. Man darf darunter keine grosse anonyme Stimme verstehen, die notwendig durch die Diskurse eines jeden spräche, sondern die Menge der gesagten Dinge, die Relationen, die Regelmässigkeiten und Transformationen, die darin beobachtet werden können.» (Foucault 2013 [1969], S. 178) Die Frage ist dann nicht mehr, «wer spricht, sondern von wo aus gesprochen wird» (Landwehr 2008, S. 71) und damit auch: «[Wie] kommt es, dass eine bestimmte Aussage erschienen ist und keine andere an ihrer Stelle?» (Foucault 2013 [1969], S. 42)

Zweierlei Subjekte

Die beiden programmatischen Akzentuierungen, die der Diskursbegriff im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts durch Habermas und Foucault erfahren hat, gehen einher mit einem unterschiedlich gedachten Subjekt. Eine schillernde Ambivalenz zwischen aktivem Weltzugang und passiver Manipulierbarkeit, zwischen autonomem Bewusstsein und heteronomer Bestimmung ist im Subjektbegriff selbst angelegt, der von seiner lateinischen Herkunft her (*subiectum*) das Zu-grundeliegende ebenso meinen kann wie das Unterworfene (Zima 2000, S. XI). Foucault spielt darauf an:

Das Wort ‹Subjekt› hat zwei Bedeutungen: Es bezeichnet das Subjekt, das der Herrschaft eines anderen unterworfen ist und in seiner Abhängigkeit steht; und es bezeichnet das Subjekt, das durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden ist. In beiden Fällen suggeriert das Wort eine Form von Macht, die unterjocht und unterwirft. (Foucault 2005 [1982b], S. 275)

Das Subjekt interessiert folglich nicht als Opposition zu einem Objekt, sondern die dem Subjektbegriff innewohnende Ambivalenz selbst wird zum Gegenstand der Analyse. Während sich Habermas den Bedingungen widmet, unter denen eine intersubjektive (sprachliche) Verständigung möglich ist und so «das Paradigma der Erkenntnis von Gegenständen durch das Paradigma der Verständigung zwischen sprach- und handlungsfähigen Subjekten» ablöst (Habermas 1985, S. 345), sieht Foucault das individuelle Subjekt in den Worten Peter Zimas (2000, S. 238) als «ein Produkt von Machtkonstellationen, die als diskursive Formationen beschreibbar sind».

Der Blick auf Machtkonstellationen hat sich bei Foucault im Laufe der Zeit konkretisiert. Sein (diskurstheoretischer) Ausgangspunkt ist, «dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und Gefahren des Diskurses zu bändigen» (Foucault 2014 [1972], S. 10 f.). Diese Prozeduren zeigen sich in Ausschlussystemen, internen Kontrollmechanismen und der Verknappung der sprechenden Subjekte (ebd., S. 10–30; vgl. Landwehr 2008, S. 73), die schon im Erziehungssystem wirksam sind: «Jedes Erziehungssystem ist eine politische Methode, die Aneignung der Diskurse mitsamt ihrem Wissen und ihrer Macht aufrechtzuerhalten oder zu verändern.»

(Foucault 2014 [1972], S. 30) Im Verlauf der 1970er-Jahre hat Foucault seinen Machtbegriff stärker auf den Beziehungsaspekt hin ausgerichtet und ihn damit in einer Weise akzentuiert, dass er dem eingangs diskutierten ähnelt: «Die Macht ist nicht etwas, was man erwirbt, wegnimmt, teilt, was man bewahrt oder verliert; die Macht ist etwas, was sich von unzähligen Punkten aus und im Spiel ungleicher und beweglicher Beziehungen vollzieht.» (Foucault 2014 [1977], S. 94) Die Wahrnehmung dieser (Macht-)Beziehungen ist ein wichtiger Aspekt der Subjektbildung: «Wenn ich über mich selbst wahr-sage [sic], so wie ich es tue, so konstituiere ich mich zu einem Teil durch eine gewisse Anzahl von Machtbeziehungen, die an mir ausgeübt werden und die ich an anderen ausübe, als Subjekt.» (Foucault 2005 [1982a], S. 547)

Halten wir also fest: Macht (und die ihr verwandte Autorität) ist als Beziehungsphänomen nicht absolut gegeben, sondern benötigt Anerkennung. Diskurse wiederum können unter zweierlei Perspektiven analysiert werden. In beiden Perspektiven ist der Aspekt der Macht bedeutsam, das eine Mal durch seine idealiter gänzliche Abwesenheit (der «herrschaftsfreie Diskurs» in einer «idealen Sprechsituation» bei Habermas), das andere Mal als konstitutives Element «im Spiel ungleicher und beweglicher Beziehungen» (Foucault). Einher gehen diese beiden Perspektiven mit unterschiedlichen Positionierungen im Feld der Subjektivität.

Von der «idealen Sprechsituation» zum Machtspiel

Der Fokus ist also auf Machteffekte und das Etablieren von Autorität in Diskursen gerichtet. Als Beispiel dient die Rezension des 1985 erschienenen Sammelbandes *Möglichkeiten und Probleme des Musikunterrichts* (Mraz 1985a), die in der Januarnummer 1986 der *Schweizer musikpädagogischen Blätter* (Billeter 1986) erschienen ist. Die Veröffentlichung des Bandes steht im Kontext verstärkter musikpädagogischer Aktivitäten zum Europäischen Jahr der Musik 1985. Die darauf folgende Rezension ist insofern bedeutsam für die Musikpädagogik in der Schweiz, als dass hier die erste Sammelpublikation der Schweizerischen Gesellschaft für musikpädagogische Forschung kritisch besprochen wird. Diese Vereinigung wurde 1983 von Peter Mraz gegründet, der ein Jahr später seine musikpädagogische Dissertation an der Universität Freiburg im Breisgau veröffentlichte (Mraz 1984) und der nun als Herausgeber und Autor des rezensierten Sammelbandes fungiert. Erklärtes Ziel ist eine «Verwissenschaftlichung der Musikpädagogik» (Mraz 1985b, S. 49), nachdem ein ähnlicher Ansatz ein knappes Jahrzehnt zuvor nicht den gewünschten Effekt gezeitigt hat. Paul Kälin hat damals das Fehlen «eine[r] systematisch aufgebaute[n] musikalische[n] Bildung und Erziehung in der Schweiz» (Kälin 1976, S. 1) zum Ausgangspunkt seiner Dissertation genommen und anschliessend einen «Bestand an Informationen aufgebaut, der eine gesamtschweizerisch koordinierte und wissenschaftlich vorbereitete Reform des Faches Musik ermöglicht» (ebd., S. 175).

Um eine breite Basis zu schaffen und ein differenziertes Bild der Musikpädagogik in der Schweiz zu erhalten, lässt Mraz deshalb ganz unterschiedliche Persönlichkeiten zu Wort kommen. Frauen sind, wie der Herausgeber bedauernd festhält, mit einer Ausnahme keine darunter, und aus der Westschweiz stammt nur ein einziger Beitrag. Dennoch «werden hier verschiedene Meinungen wiedergegeben; interessant durch das, was als wichtig beschrieben wird, aber auch durch das, was als irrelevant beiseite blieb – verschiedene Meinungen, welche, nebeneinander gestellt, die Möglichkeit eröffnen[,] die heutige Lage der Musikerziehung in unserem Land besser zu verstehen» (Mraz 1985a, S. 92). Dass, im foucaultschen Sinne, zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort nicht alles gesagt werden kann, scheint dem Herausgeber also durchaus bewusst.

Der Rezensent Bernhard Billeter, zugleich verantwortlicher Redaktor der *Schweizer musikpädagogischen Blätter*, bespricht die Publikation in dreieinhalb Spalten, was der doppelten Länge einer üblichen Rezension entspricht. Seiner Chronistenpflicht tut er genüge, indem er alle am Band beteiligten Autoren auflistet und ihren Beitrag kurz würdigt. Im Sinne einer «idealen Sprechsituation» erhalten die verschiedenen Perspektiven ihre Anerkennung, wiewohl in unterschiedlicher Gewichtung. Gegenüber den beiden Beiträgen des Herausgebers, in denen Mraz einerseits die Ergebnisse einer schriftlichen Umfrage präsentiert, andererseits seine Vorstellung von einer wissenschaftlichen Musikpädagogik entfaltet, nimmt Billeter eine kritische Haltung ein:

Pädagogik ist in der Schweiz heute wieder gefragt. Aber pädagogische Wissenschaft? Da hat der Schweizer mit seinem Hang fürs Praktische und seiner Nüchternheit gewisse Vorbehalte. Dabei wären dringende Forschungsaufgaben vorhanden, nicht auf dem Gebiet der Meinungsforschung, sondern der Bestandesaufnahme, des kritischen Vergleichs von Lehrplänen, Ausbildungsgängen und Prüfungsanforderungen, der Begleitung von Schulversuchen usw. (Billeter 1986, S. 33)

Um sich gegen die «pädagogische Wissenschaft» zu positionieren, die offenbar vor allem «Meinungsforschung» betreibt, greift der Rezensent ein Argument aus dem Sammelband auf, wo Alfred Rubeli «[e]ine Forschung um ihrer selbst willen, ein Schrifttum, das unter sich musikpädagogische Probleme erörtert, ohne dem Praktiker Hilfeleistung zu bieten», ablehnt (Rubeli 1985, S. 55). Damit wird zunächst der Widerstreit zweier Wissen(schaft)skulturen virulent (Huber 2016): Soll die Musikpädagogik an die Musikwissenschaft, in der sowohl Billeter wie Rubeli promoviert haben, als Bezugsdisziplin angebunden bleiben, oder soll sie sich davon emanzipieren und in Richtung Erziehungswissenschaften bewegen? Billeter's Vorbehalte gegenüber einer pädagogischen Wissenschaft deuten auf ein Konkurrenzverhältnis dieser offenbar als unvereinbar empfundenen Wissenschaftskulturen hin. Zwar begrüsst er den stärkeren Fokus auf pädagogische Fragen und die damit einhergehende Reflexion der eigenen Unterrichtstätigkeit – und dies mit den modernsten Mitteln der Zeit –, beharrt jedoch auf dem Primat der Praxis:

Diese Reflexion wird aber nicht durch Vorlesungen von Erziehungstheorien und Methoden gefördert, sondern durch praxisnahe Unterrichtsformen in möglichst enger, institutionalisierter Zusammenarbeit zwischen Fachdidaktiker [sic] und Pädagogen anhand der Besprechungen von Probelektionen, auch mit Hilfe der Videokamera. (Billeter 1986, S. 33)

Gerichtet ist diese Argumentation gegen das erziehungswissenschaftliche «Technologie-Modell» (Neuweg 2007), gemäss dem der pädagogischen Alltagsmeinung lernbares «reichhaltiges wissenschaftliches Wissen über Erziehung und Unterricht gegenüber[steht]», das «von angehenden Lehrer/inn/en angeeignet werden und Handeln über vorgelagerte Entscheidungsprozesse steuern» soll (ebd., S. 227). Mit seiner Kritik an diesem Modell trifft Billeter einen durchaus diskussionswürdigen Punkt, der zeitgleich auch in den *Beiträgen zur Lehrerbildung* (1985) aufgegriffen wurde.

«Hiesige Praxis zuerst» als Doktrin

Eine entscheidende Verschiebung ist indes in der Argumentation auszumachen. Unter dem doppelten Fokus auf Autorität und Diskurs fällt auf, wie der Rezensent die Anerkennung im Feld sichern will. Sein fachlicher Hintergrund als praktizierender Musiker wie als promovierter Musikhistoriker verleiht ihm zwar Glaubwürdigkeit und Autorität auf künstlerischem wie akademischem Feld. Gegenüber dem promovierten Musikpädagogen hat er indessen ein Legitimationsdefizit, was er durch das Praxisargument («Hang fürs Praktische») aufzuwiegen versucht. Da dieser ebenfalls ausübender Musiker ist, reicht die einfache Hervorhebung der entsprechenden Kompetenz nicht. Mit dem Rekurs auf «den Schweizer» wird nun erstens ein Nationalcharakter in Anschlag gebracht, der naturgemäss im Vagen bleibt. Nicht das Argument soll also überzeugen, sondern der Verweis auf die profunde Kenntnis der hiesigen Mentalität soll die Autorität des Rezensenten im Feld sichern. Zweitens spielt er mehr oder weniger offen auf die ausländische Herkunft des Autors an, der aus Prag in die Schweiz gezogen ist. Dass dies durchaus Methode hat, zeigt ein zweiter Ausschnitt der Rezension, in dem er dessen Umfrage unter Musiklehrpersonen nicht nur als methodisch unzulänglich qualifiziert, sondern gewisse Ergebnisse («Ziele des Musikunterrichts») gar als irrelevant taxiert: «Das Umfrageergebnis sagt nichts aus, dokumentiert höchstens des Schweizers Scheu im Gebrauch hoher Worte.» (Billeter 1986, S. 33) Damit unterstellt er Mraz abermals, keine Ahnung von den hiesigen Verhältnissen zu haben, obwohl dieser sich mit der Formulierung «in unserem Land» (Mraz 1985a, S. 92) explizit als assimiliert darstellt.⁵ Hier, in der Ausein-

5 Interessanterweise wiederholt sich das Szenario fünf Jahre später, wenn in einer kleinen Kontroverse der Konservatoriumsdirektor Peter Wettstein Peter Mraz mangelnde Informiertheit vorwirft, worauf dieser auf die von ihm initiierte Interviewreihe in *Möglichkeiten und Probleme des Musikunterrichts* hinweist, um schliesslich rhetorisch zu fragen: «Wieviel muss man denn eigentlich noch machen, um nicht mangelhaft orientiert zu sein!?» (Mraz/Wettstein

andersetzung um die «richtige» Musikpädagogik für die Schweiz, entfernt sich der Rezensent offensichtlich immer weiter von einer «idealen Sprechsituation», indem er zwar vordergründig rationale Argumente vorbringt, zugleich aber bewusst oder unbewusst eine Ausschlussstrategie verfolgt, die ihm Autorität bei der Leserschaft verspricht.

Wenn der Rezensent strategisch vorgeht und den Kontrahenten implizit als der hiesigen Verhältnisse unkundig schildert, unterwirft er sich gleichzeitig einem Diskurs, der die Praxis als unhintergebar ins Zentrum stellt. Anerkennung als Autorität in diesem Feld erwirbt sich nur, wer sich in diesen Praxisdiskurs einlinkt (ausführlich dazu Huber 2016), der sich gleichsam zur Doktrin im Sinne Foucaults verfestigt hat.⁶ Auf der anderen Seite ist es Mraz, obwohl akademisch dafür nobilitiert, offenbar nicht gelungen, die Deutungshoheit im Feld zu gewinnen und als Autorität anerkannt zu werden. Die Implementierung einer wissenschaftlichen Musikpädagogik kann sich gegenüber der geltenden Doktrin von «Praxis zuerst» nicht durchsetzen. In seiner Replik auf die Besprechung des Sammelbandes verteidigt Mraz die (sozialwissenschaftliche) Methodik: «Den vielzitierten Begriff «Praxis» möchten Vertreter verschiedenster Richtungen beanspruchen, die Erfassung der Lehrerfahrungen hilft uns aber zu begreifen, wie die Praxis eigentlich aussieht.» (Mraz 1986, S. 179) Die entsprechende Diskussion wird in den *Schweizer musikpädagogischen Blättern* jedoch nicht weitergeführt. Möglicherweise desillusioniert von der Vergeblichkeit seiner Bemühungen, bleibt ihm Jahre später in einer Publikation mit dem Titel *Musikpädagogik für die Praxis* nur noch die Flucht in die Ironie:

Dieses Buch kann auch als eine Auseinandersetzung mit dem zitierten Musiker und Musiklehrer Comodo Praticcini [der im Buch als parodistische Figur in mehreren Karikaturen in Erscheinung tritt, J. H.] um den richtigen Musikunterricht angesehen werden. Seine Meinungen sind je nach den bisherigen Erfahrungen der Leserinnen und Leser nicht ernst/ernst zu nehmen. Ich hoffe, dass damit die Praxisnähe dieses Buches nicht allzu vorangetrieben wurde. (Mraz 1995, S. 2)

Geht es darum, Anerkennung als Autorität im Feld der Musikpädagogik zu erringen, wiegen also die ganz in der Praxis verhafteten «Eigenthümlichkeiten der [hiesigen] Instrumente» schwerer als der «Discurs vernünftige[r] Leute». Nicht zu unterschätzen ist dabei die Rolle des Dirigenten, der diese «Eigenthümlichkeiten» nach Belieben zum Klingen bringt. Seiner «Macht über Leben und Tod der Stimmen» ist sich Bernhard Billeter als Gatekeeper durchaus bewusst: «Es waren 14 Jahrgänge, in deren Verlauf ich immer von schreibwilligen Autoren unterstützt wurde, die mir so viel wertvolle Beiträge lieferten, dass ich auswählen

1991, S. 49) Auch ein Hinweis auf die besonderen Schweizer Verhältnisse bleibt nicht aus, wenn Wettstein Mraz darauf aufmerksam macht, dass man gewisse Aussagen eines deutschen Musikpädagogen nicht auf die Schweiz übertragen dürfe (ebd., S. 48).

6 «Die Doktrin bindet die Individuen an bestimmte Aussagetypen und verbietet ihnen folglich alle anderen; aber sie bedient sich auch gewisser Aussagetypen, um die Individuen miteinander zu verbinden und sie dadurch von allen anderen abzugrenzen.» (Foucault 2014 [1972], S. 29)

und so das Niveau hoch halten konnte», schreibt der langjährige Chefredaktor der *Schweizer musikpädagogischen Blätter* im Rückblick auf seine Tätigkeit (Billeter 2008, S. 7). Zwar blendet diese Formulierung den Machtaspekt elegant aus, wenn die inhaltliche Selektion allein mit der Sorge um das Niveau der Zeitschrift begründet wird. Der foucaultsche Beiklang, den der Diskurs dabei erhält, ist für entsprechend sensibilisierte Ohren dennoch unüberhörbar.

Referenzen

- Arendt, Hannah (1970): *Macht und Gewalt*, München: Piper.
- Beiträge zur Lehrerbildung (1985), Sondernummer «Zehn Jahre ›Lehrerbildung von morgen‹ (LEMO)».
- Billeter, Bernhard (1986): Rezension: Möglichkeiten und Probleme des Musikunterrichts, in: *Schweizer musikpädagogische Blätter* 74, S. 32–34.
- Billeter, Bernhard (2008): Vom Sängerblatt zur SMZ, in: *Schweizer Musikzeitung* 1, S. 5–7.
- Canetti, Elias (1980 [1960]): *Masse und Macht*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Diaz-Bone, Rainer (2006): Die interpretative Analytik als methodologische Position, in: Brigitte Kerchner, Silke Schneider (Hg.): *Foucault: Diskursanalyse der Politik. Eine Einführung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 68–84.
- Foucault, Michel (2001 [1968a]): Antwort auf eine Frage, in: ders.: *Schriften in vier Bänden*, Bd. 1: 1954–1969, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 859–886.
- Foucault, Michel (2001 [1968b]): Über die Archäologie der Wissenschaften, in: ders.: *Schriften in vier Bänden*, Bd. 1: 1954–1969, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 887–931.
- Foucault, Michel (2005 [1982a]): Strukturalismus und Poststrukturalismus, in: ders.: *Schriften in vier Bänden*, Bd. 4: 1980–1988, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 521–555.
- Foucault, Michel (2005 [1982b]): Subjekt und Macht, in: ders.: *Schriften in vier Bänden*, Bd. 4: 1980–1988, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 269–294.
- Foucault, Michel (2013 [1969]): *Archäologie des Wissens*, übersetzt von Ulrich Köppen, 16. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2014 [1972]): *Die Ordnung des Diskurses*, 13. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Foucault, Michel (2014 [1977]): *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*, 20. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- French, John R. P. Jr., Bertram Raven (1968): The bases of social power, in: Dorwin Cartwright, Alvin Zander (Hg.): *Group Dynamics*, 3. Auflage, New York: Harper & Row, S. 259–269.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1829, 9. November): Brief an Carl Friedrich Zelter, www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1829,13.4.2017.
- Habermas, Jürgen (1985): *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1971): Vorlesungen zu einer sprachtheoretischen Grundlegung der Soziologie, in: ders.: *Sprachtheoretische Grundlegung der Soziologie* (Philosophische Texte, Bd. 1, Studienausgabe), Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 29–156.
- Habermas, Jürgen (2009 [1973]): Wahrheitstheorien, in: ders.: *Rationalitäts- und Sprachtheorie* (Philosophische Texte, Bd. 2, Studienausgabe). Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 208–269.
- Habermas, Jürgen (2016): Interview: Kommunikative Vernunft. Jürgen Habermas, interviewt von Christoph Demmerling und Hans-Peter Krüger, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 64/5, S. 806–827.

- Huber, Jürg (2016): «Tasten- und Saitenhandwerker» vs. «Forschergilde»: Der Diskurs um die «richtige» Musiklehrer_innenbildung in der Deutschschweiz, in: Jens Knigge, Anne Niessen (Hg.): *Musikpädagogik und Erziehungswissenschaft*, Münster: Waxmann, S. 45–58.
- Kälin, Paul (1976): *Stellung und Bedeutung des Faches Musik in den Lehrplänen der schweizerischen Primar-, Real-, Sekundar- und Bezirksschulen. Studie zur Situation der Musikerziehung anhand des Vergleichs von Resultaten einer Lehrplananalyse mit neueren Ergebnissen aus der Entwicklungspsychologie und der Curriculumforschung*, Dissertation Universität Freiburg im Üchtland.
- Kleimann, Bernd (2000): Konfliktbearbeitung durch Verständigung: Überlegungen zu Begriff und Funktion des Diskurses, in: Heinz-Ulrich Nennen (Hg.): *Diskurs. Begriff und Realisierung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 127–139.
- Landwehr, Achim (2008): *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt am Main, New York: Campus.
- Mráz, Peter (1984): *Leitende Lernziele des Schulfaches Musik der Gegenwart und die Möglichkeiten seiner Legitimation*, Zürich: ADAG Administration & Druck AG.
- Mraz, Peter (Hg.) (1985a): *Möglichkeiten und Probleme des Musikunterrichts. Aufsätze, Interviews, Lehrerumfrage*, Zürich: Pan.
- Mraz, Peter (1985b): Vorstellungen und Erwartungen hinsichtlich der wissenschaftlich fundierten Musikpädagogik in der Schweiz, in: ders. (Hg.): *Möglichkeiten und Probleme des Musikunterrichts. Aufsätze, Interviews, Lehrerumfrage*, Zürich: Pan, S. 42–53.
- Mraz, Peter (1986): Zur Rezension des Buches «Möglichkeiten und Probleme des Musikunterrichts», in: *Schweizer musikpädagogische Blätter* 74/1, S. 179.
- Mraz, Peter (Hg.) (1995): *Musikpädagogik für die Praxis*, 2., überarbeitete Auflage, Münster: Lit.
- Mraz, Peter, Peter Wettstein (1991): Diskussion, in: *Schweizer musikpädagogische Blätter* 79, S. 48 f.
- Neuweg, Georg Hans (2007): Ist das Technologie-Modell am Ende? Zu den Möglichkeiten und Grenzen der Förderung durch erziehungswissenschaftlich-technologisches Wissen, in: Christian Kraler, Michael Schratz (Hg.): *Ausbildungsqualität und Kompetenz im Lehrerberuf*, Wien etc.: Lit, S. 227–245.
- Rubeli, Alfred (1985): Ist eine musikpädagogische Forschung in der Schweiz sinnvoll und realisierbar?, in: Peter Mraz (Hg.): *Möglichkeiten und Probleme des Musikunterrichts. Aufsätze, Interviews, Lehrerumfrage*, Zürich: Pan, S. 54–57.
- Schulze Wessel, Julia (2006): Über Autorität, in: Hans Vorländer (Hg.): *Die Deutungsmacht der Verfassungsgerichtsbarkeit*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 57–65.
- Sofsky, Wolfgang, Rainer Paris (1991): *Figurationen sozialer Macht. Autorität, Stellvertretung, Koalition*, Opladen: Leske + Budrich.
- Weber, Max (1922): *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen: Mohr.
- Zima, Peter V. (2000): *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen, Basel: Francke.

Zusammenfassung

Die uneingeschränkte Autorität des Dirigenten und das gleichberechtigt zusammenspielende Streichquartett markieren zwei konträre Positionen im klassischen Konzertbetrieb. Bei näherem Hinsehen relativieren sich die beiden Extreme indessen: Um seine Autorität auszuspielen, ist der Dirigent auf die Anerkennung der Orchestermitglieder angewiesen; die «vier vernünftigen Leute» eines Streichquartetts sind bei ihren «Discursen» (Goethe) einem fremden Willen unterworfen. Die theoretische Fundierung von Autorität und Diskurs zwischen «idealer Sprechsituation» (Habermas) und Machtspiel (Foucault) stellt das

Analysewerkzeug bereit, um eine Rezension in den Blick zu nehmen, die mit unterschiedlichen Strategien einen Sammelband zum Stand der Musikpädagogik in der Schweiz im Jahr 1985 bespricht und dabei einer wissenschaftlichen Musikpädagogik eine Abfuhr erteilt.

Abstract

The unrestricted authority of the conductor and the string quartet playing together as equals mark two contrary positions in the classical concert business. On closer inspection, however, the two extremes become relative: In order to exercise his authority, the conductor is dependent on the recognition of the orchestra members; the «four reasonable people» of a string quartet are subject to an external will in their «discourses» (Goethe). The theoretical foundation of authority and discourse between «ideal speech situation» (Habermas) and power play (Foucault) provides the analytical tool for looking at a review that uses different strategies to discuss an anthology on the state of music education in Switzerland in 1985 and in the process gives a rebuff to scientific music education.

Schlagwörter

Diskurstheorie, Diskursanalyse, Machtanalyse, Subjektivierung, Praxisdiskurs, historische Musikpädagogik, Deutschschweiz

Jürg Huber

hat Schulmusik und Dirigieren an der Akademie für Schul- und Kirchenmusik Luzern sowie Musikwissenschaft, Musikethnologie und Medienlinguistik an der Universität Zürich studiert. Er unterrichtete an verschiedenen Gymnasien und Seminaren sowie an der Pädagogischen Hochschule Luzern, arbeitete als Musikjournalist und ist als Ensembleleiter aktiv. Schwerpunkt seiner 2006 aufgenommenen Forschungs- und Lehrtätigkeit an der Hochschule Luzern ist die Schulmusik.

Notation als Autorität

Die problematische Beziehung der Musiktranskription zu mündlich überliefertem Gesang im Alpenraum

Yannick Wey

Dieser Beitrag¹ hinterfragt die autoritative Funktion der Musiknotation in Bezug auf mündlich überlieferten Gesang im Alpenraum, unter besonderer Berücksichtigung des Naturjodels in der Schweiz. Die Einführung der Musikschrift in die mündliche Tradition um 1800 wird auf Problemstellungen und immer wieder debattierte Widersprüche untersucht, um daraus Erkenntnisse zum Verständnis der aktuellen Problematik der Jodelnotation zu gewinnen. Obwohl ein Konsens besteht, dass Jodel heutzutage durch Musiknotation nicht zufriedenstellend repräsentiert werden kann, besteht ein Bedürfnis nach Verschriftlichung, um Jodel lernen und unterrichten, komponieren und aufführen, erhalten und archivieren zu können. Die daraus resultierenden Zwiespälte wurden bereits thematisiert in Beiträgen mit entsprechenden Titeln wie *Jodlerfeste – von Noten und anderen Nöten* des Schweizer Komponisten Emil Wallimann (2015) und *Jodeln nach Noten? – Schade darum!* des österreichischen Musikwissenschaftlers Wolfgang Dreier-Andres (2007). «Hören und fühlen kann man den Jodel, schildern nicht» (zitiert nach Gassmann 1948, S. 305), so lautet ein Satz des Schriftstellers Heinrich Federer, der gern zitiert wird.

Notation als Autorität

In den vergangenen dreissig Jahren wurde die Rolle der Musiknotation als Autorität in verschiedenen Zusammenhängen kritisch hinterfragt (Schuiling 2021, S. 429). «While sound [...] is evolving and dynamic, notation is characterised by its ossifying imperative», kritisiert Rob Casey (2015, S. 160); Musiknotation entferne sich als «ocularcentric tradition» von der musikalischen Praxis (Cook 2016, S. 339); Nicholas Kenyon schrieb der Musikwissenschaft eine zentrale Rolle bei der Etablierung des Notentexts als Autorität zu: «[...] for generations musicologists have behaved as if scores were the only real thing about music. The original focus of musicology on the establishing of authoritative texts was derived from philology, and helped the emerging discipline in the nineteenth century as a positivist sense of scientific authority.» (Kenyon 2012, S. 11) Hinzu

1 Der Beitrag entstand im Herbst 2016 (überarbeitet im Frühjahr 2022) im Rahmen des Dissertationsprojekts «Transkription wortloser Gesänge» an der Universität Innsbruck, dessen Resultate 2019 veröffentlicht wurden: <http://dx.doi.org/10.15203/3187-81-8>.

kommt, dass die Musiktranskription viel musiktheoretisches Wissen voraussetzt (Kozlovsky 2021) und somit als Speichermöglichkeit für die eigene Musik nicht allen zugänglich ist. Solche kritischen Voten zeigen, dass der Erforschung von Beziehungen zwischen Notation und mündlich überlieferter Musik wieder eine grössere Bedeutung beigemessen wird, zugleich weiterer Forschungsbedarf besteht. Lawson (2010, S. 441) folgerte, dass weitere Untersuchungen der Beziehungen zwischen Notation und musikalischer Praxis in bestimmten historischen und kulturellen Umwelten sinnvoll seien.

Während die autoritative Seite von Musiknotation als gegebene Problematik bekannt ist, ist sie in Bezug auf Gesangsstile im Alpenraum zwar erkannt und an einigen Punkten gestreift worden, aber nicht einer genaueren Betrachtung mit Interpretation ihrer Konsequenzen unterzogen worden. In der Praxis des Naturjodels, eines Gesangsstils, der durch Registerwechsel und Textlosigkeit gekennzeichnet ist, treten Friktionen zwischen musikalischer Praxis und autoritativer Notation deutlich zutage (Leuthold 1981): Der Naturjodel wurde im 20. Jahrhundert zunehmend als unkultiviert und fehlerhaft betrachtet und konnte an den Jodlerfesten des Eidgenössischen Jodlerverbands (EJV) nicht innerhalb bestehender Wertungskategorien gewürdigt werden – dort stand die «Bedeutung des Papiers, des Schwarz-Weiss-Gedruckten», im Vordergrund (Röthlisberger 2012, o. S.). Im Bewusstsein, dass so die regionalen Traditionen mit ihren ästhetischen Differenzierungen nicht mehr gepflegt würden, verzichtet der EJV an Jodlerfesten auf die Bewertung nach Noten bei «ungeschriebenen» Naturjodeln (Kammermann 2022, S. 27). Das heisst nicht, dass die Naturjodel konsequent ohne schriftliche Vorgaben beurteilt werden; der Jodelkomponist Emil Wallimann wies darauf hin, dass bei neun von zehn als ungeschrieben angemeldeten Naturjodeln Noten existieren und in acht dieser neun Fälle die Jury die Noten besitzt (Wallimann 2015, S. 1). Der Jodlerverband hat denn auch im Jahr 2021 die Terminologie angepasst: «Für nicht im vollständigen Satz notierte, früher als «ungeschriebene» bezeichnete Naturjodel» müssen für Wettvorträge keine Noten eingereicht werden (EJV 2021, S. 4). Aber diese Noten sind im Zusammenhang mit der inzwischen anerkannten Spezifik des Naturjodels nicht als strenge Vorschrift oder als Modell für eine ideale Wiedergabe in der Praxis zu verstehen. Es handelt sich dabei vielmehr um eine Gedankenstütze, um eine «Dirigentennotiz» des Naturjodels – eine Bezeichnung, die der Dirigent Edi Gasser prägte (Gasser 2011, S. 1). Die Dirigentennotiz ist eine einfache, präskriptive Notation eines Jodels, die den Dirigentinnen und Dirigenten eines Jodelchors als Grundlage dienen soll. Sie lässt jedoch, besonders in Bezug auf Vokalisation und Rhythmus, bewusst Spielraum für die Interpretation.

Einführung der Musikschrift in die Jodeltradition

Die Notenschrift ist nur ein Faktor im Spannungsfeld musikalischer Autoritätsbildungen und ist daher nicht isoliert zu betrachten. Es gibt gute Argumente dafür, dass seit der Verbreitung der Schallplatte repräsentative Tonaufnahmen eine wichtigere autoritative Position einnehmen als die Notenschrift. Kulturgeschichtlich liegen jedoch zwischen dem Aufkommen der Notation des Jodels, nehmen wir hier als Anhaltspunkt Gottfried Ebels Publikation von Alpen gesängen (Ebel 1798, Anhang), und den ersten Tonaufnahmen des Jodelns, den Wachswalzen George P. Watsons² zwischen 1896 und 1899, rund hundert Jahre. In diesem Zeitraum wirkte die Notenschrift als einzige Form der dauerhaften Dokumentation und als externes Gedächtnis, um musikalische Strukturen über zeitliche und geografische Distanzen zu konservieren und zu reproduzieren (Effelsberg 2020, S. 17). Es lohnt sich deshalb, die Einführung der Musikschrift in die mündliche Überlieferung genauer zu erörtern.

Die Anfänge der Transkription alpenländischer Gesänge im 18. Jahrhundert waren von grossen Schwierigkeiten geprägt. Um 1720 organisierte der Trogener Arzt Laurenz Zellweger (1692–1764) gesundheitsfördernde Molkenkuren in der Ostschweiz, die auch den Zürcher Dichter Johann Jakob Bodmer (1698–1783) kurierten. In der folgenden Korrespondenz fragt Bodmer nach dem «Kühreyen», einem Hirtengesang im Appenzell, und bittet Zellweger um eine Transkription desselben. Im Brief an Bodmer vom 23. August 1724 schreibt er: «Der Kühreyen ist ein Gesang, der fast eine Stunde dauert, wenn ihn unsere Kuhhirten singen. Ich habe trotz einigen Recherchen, die ich seit fast 10 Jahren gemacht habe, noch keine einzige Abschrift finden können, wenn man eine verlangt, dann lachen diese Teufel nur.» (Nachlass Bodmer, Ms Bodmer 6a.02, Nr. 003, S. 1–4, 2012 transkribiert von Karin Marti-Weißbach, Übersetzung aus dem Französischen vom Verfasser.) Die Notenschrift Zellwegers ist nicht überliefert. Ob es sich dabei um denselben Gesang handelt, der sich um 1730 als «kue reien» im Liederbuch der Appenzeller Nonne Barbara Broger wiederfindet, konnte nicht geklärt werden (Wey 2019, S. 76).

Doch finden wir in Berichten von einigen Reisenden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Noten von sogenannten Kuhreihen. Bei diesen Notenexemplaren handelt es sich nicht immer um Transkripte von den Reisenden selbst, sondern teilweise um Abschriften älterer Quellen, beispielsweise bei Friedrich Leopold Stolberg (1794, Anhang) und Heinrich Zschokke (1797, Anhang). Die besonders umfangreichen Reiseberichte Johann Gottfried Ebels (1798, Anhang) enthalten

2 Alpine speciality: Yodel song by George P. Watson, Edison Record: 4027, www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder17117, 11. 4. 2022. Eine frühere Aufnahme eines Jodels soll bereits 1877 durch Johann (John) Krüsi entstanden sein, der als Mechaniker vom 4. bis 6. 12. 1877 nach Thomas Edisons Zeichnungen dessen Fonografen baute. Krüsi wohnte bei einer Schweizer Gastfamilie, deren Tochter, Mathilde Kiefer, in Begleitung ihres Vaters an der Handorgel für die Aufnahme auf dem Fonografen-Prototypen jodelte (Nachlass Margaret Engler, Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik, Roothuus Gonten, Pa.006/007/012). Diese Aufnahme bleibt zu lokalisieren, so sie denn erhalten ist.

einen Anhang mit insgesamt sieben Notationen einstimmiger «Alpengesänge», bei denen es sich teilweise um neue Veröffentlichungen handelt. In einigen Fällen werden die Bedenken und die Schwierigkeiten, die mit der Verschriftlichung dieser schwer fassbaren Musik einhergingen, beschrieben. Diese «Alp-Musick» (Walser 1770, S. 157 f.) wurde, anders als spätere Fusionen urbaner Salonmusik mit tradierten Jodelmelodien, von Reisenden als exotisches Kulturgut der Bergbevölkerung wahrgenommen und zusammen mit Zeichnungen, Karten und Anekdoten in die Reiseliteratur aufgenommen. Als der Komponist Giovanni Battista Viotti 1792 ein Transkript einer Melodie anfertigte, die er auf seiner Reise in der Schweiz gehört hatte, setzte er keinerlei Taktstriche, da er zum Schluss kam, jedwede rhythmische Einteilung würde den Ausdruck der Musik verfälschen (Eymar 1799 oder 1800, S. 46). Diese frühe Einsicht zeigt einerseits auf, dass eine Sensibilität für gewollte oder ungewollte Rückwirkungen der Verschriftlichung auf die Musik stark ausgeprägt war, andererseits sehen wir, dass ungeachtet dieser Zurückhaltung eine schnell wachsende musikalische Literatur der aufgezeichneten, bearbeiteten, weiterkomponierten und gelegentlich auch klassisch harmonisierten Jodelgesänge, Kuhreihen, Hirtenlieder und dergleichen im Entstehen begriffen war. Den Sammlungen von Schweizer Kuhreihen und Volksliedern, welche in den ersten Auflagen einstimmige Melodien enthielten (Wagner 1805 und Kuhn 1812), wurde wenige Jahre darauf eine Klavierbegleitung (Wyss/Kuhn 1818) und später eine Gitarrenbegleitung (Wyss 1826) beigefügt. Die paradoxe Situation illustriert eine Gegenüberstellung zweier Quellen: Im Vorwort zur 1812 erschienenen Edition *Sammlung von Schweizer Kuhreihen und alten Volksliedern* schrieb einerseits Gottlieb Jakob Kuhn zum Kuhreihen: «Es ist mehr ein frohes Jauchzen als eigentlicher Gesang» (Kuhn 1812, S. III);³ andererseits hatte zu diesem Zeitpunkt der Komponist Hans Georg Nägeli den «Appenzeller Kuhreihen» bereits mit Klavierbegleitung arrangiert (Nägeli 1800) und in eine «salonfähige» Form gebracht. Auch die erwähnte Notation Viottis, die sein Freund Ange-Marie d'Eymar per Brief vom Komponisten erhalten hatte und ohne editorische Eingriffe in seinen *Anecdotes sur Viotti* publizierte, erfuhr in den 1810er- und 20er-Jahren Bearbeitungen mit Takteinteilungen in wechselweise 2/4- und 6/8-Takt, verschiedenen Tempoangaben und musikalischen Vortragsbezeichnungen, möglicherweise um die Melodie so für ein musikalisch gebildetes Publikum interessanter und reifer erscheinen zu lassen (Wey 2019, S. 101).

Die Verfassung von harmonischen Begleitungen war ein entscheidender Eingriff in die Musik, erstens, weil sie eine diatonische Harmonik verlangte, zweitens, weil so eine vertikale Struktur der Musik entstand (zusätzlich zu einer horizontalen, melodischen). Die Verfasser dieser Klavier- und Gitarrenbegleitungen – es waren im Fall der Schweizer Kuhreihen die beiden Komponisten Ferdinand Fürchtgott Huber und Xaver Schnyder von Wartensee (Ammann

3 Kuhn betont weiter die Rolle der Mündlichkeit für die Gesangsästhetik: «Und dieses Gejauchze war nie nach Noten, sondern immer nur nach dem Gehör gelernt, war so ganz der freyen Willkühr des Sängers [...] Preis gegeben.» (Kuhn 1812, S. III)

et al. 2019, S. 89) – gaben sich bei der Harmonisierung der bestehenden einstimmigen Melodien einer Annahme hin, die im ethnomusikologischen Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts «latentes Harmoniegefühl» (Abraham/Hornbostel 1905, S. 141) genannt werden sollte. Das heisst, es wird davon ausgegangen, dass eine Melodie stets eine Harmonik impliziert und diese intrinsische Harmonie mittels sachverständigen Musikverstands ergründet werden kann. Das Harmonisieren von Melodien aus diversen Musikkulturen war bis ins 20. Jahrhundert hinein Teil der wissenschaftlichen Praxis, die Vermutung, eine diatonische Tonalität und Harmonik könnte eine musikalische Universalie darstellen, wurde erst später abschliessend widerlegt. So argumentierte der amerikanische Musiktheoretiker John Comfort Fillmore (1899, S. 302), dass Melodien der Kwakiutl und der Navaho in Nordamerika in Durtonarten stünden, und schrieb dazu mehrstimmige Sätze in Dreiklangsharmonik. Oder Abraham Jeremias Polak, der 1905 einen Band mit harmonisierten Melodien herausgab, die teilweise aus Publikationen Erich Moritz von Hornbostels stammten, beschrieb seinen Prozess des Ergründens latenter Harmonien als Aufgabe, «nicht eine beliebige harmonische Bearbeitung eines gegebenen *Cantus firmus* herzustellen, sondern den *Cantus firmus* so auf sich einwirken zu lassen, dass die Harmonie, die ihm zugrunde liegt und auf welcher er entstanden ist, sich ihm selber offenbarte» (Polak 1905, S. 64). Bei diesem Prozess hat Polak jedoch die Originalmelodien in entscheidenden Punkten abgeändert und abweichende Tonhöhen an die erwarteten Tonalitäten angeglichen, wie Abraham und Hornbostel (1905) in ihrer Replik aufgezeigt haben.

Im Alpenraum entstanden im 19. Jahrhundert durch die Harmonisierung einstimmiger Kuhreihen auf der Basis transkribierter Gesänge mehrstimmige Partituren, die auch in einem kunstmusikalischen Kontext verwendet werden konnten. Die Aufgabe einer Partitur ist, gemäss der Notationstheorie von Goodman (1995, S. 125 f.), die Identifikation eines Werks mit sich selbst. Das musikalische Werk kann bei jeder Aufführung der Partitur identifiziert werden, ungeachtet diverser Interpretationsweisen und Aufführungszusammenhänge. Diese Definition steht im Kontrast zum Jodelgesang, wie er in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts beschrieben wurde. Der Burgdorfer Pfarrer Gottlieb Jakob Kuhn schreibt in der Einleitung zur Edition der *Sammlung von Schweizer Kühreihen* von 1818:

Der Kühreihen ist wohl unstreitig ein sehr alter Gesang, und auf Ohr und Kehle eines frohen kunstlosen Hirtenvolkes berechnet. Wir geben zwar gerne zu, dass weder der Text noch die Melodie desselben das ästhetische Gefühl eines Dichters oder Musikers befriedigen wird. [...] Von der Wirkung eines Kühreihens aber kann man keine wahre Vorstellung bekommen, wenn man ihn nicht auf den Bergen selbst hört. [...] Es ist mehr ein frohes Jauchzen als eigentlicher Gesang [...]. Und dieses Gejauchze war nicht nach Noten, sondern immer nur nach dem Gehör erlernt [...]. Daher singen kaum zwey Hirten völlig überein, daher ist es so schwierig eine solche Musik in Noten zu setzen, daher verliert sie so ganz ihren Charakter, wenn sie auf Saiten-Instrumenten gespielt [...] wird. (Wyss/Kuhn 1818, S. 2 f.)

Dass in eine Edition mit Jodelgesängen eine kritische Anmerkung zu deren Notationsschwierigkeit aufgenommen wurde, deutet das bereits angesprochene grundsätzliche Problemfeld an: Solche Editionen mündlich überlieferter Musik dienten deren Valorisierung und Etablierung in der Gesellschaft, als Formen hegemonialer schriftlicher Musikkultur vereinnahmten sie damit auch die mündlich überlieferte Musik. Es fand ein vertikaler kultureller Transfer statt, da die notierten Gesänge nicht mehr von Hirtinnen und Hirten, sondern von Menschen aus dem bürgerlichen und schulischen Umfeld genutzt wurden. Als initiiierende Kraft dieser Bewegung gilt Johann Gottfried Herder (Ammann et al. 2019, S. 87). Herder selbst äusserte Bedenken bezüglich der Bearbeitung der Volkslieder, die er in seiner Sammlung *Stimmen der Völker in Liedern* veröffentlichte (Herder 1807). Er kontrastiert die Empfindsamkeit der Volkslieder, die im Wesen der Melodie liegt, mit dem romantischen Ausdruck, der sich in der Verwendung von Bildern und Farben manifestiert. Der romantischen Verfassung von Musik als Gemälde setzt er den Begriff der Weise als stilbildende Wesenheit des Liedes entgegen. In diesem Rahmen kritisiert er editorische Vervollständigungen des musikalischen Materials:

Das Wesen des Liedes ist der Gesang, nicht Gemälde; seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gange der Leidenschaft und Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck: Weise nennen könnte. Fehlt diese einem Liede, [...] habe es Bild und Bilder, und Zusammensetzung und Niedlichkeit der Farben, so viel es wolle, es ist kein Lied mehr. [...] bringt ein fremder Verbesserer hier eine Parenthese von mahlerischer Komposition, dort eine niedliche Farbe von Beiwort u. s. hinein, bey der wir den Augenblick aus dem Ton des Sängers, aus der Melodie des Gesanges hinaus sind, und ein schönes, aber hartes und nahrungsloses Farbkorn kauen: hinweg Gesang! hinweg Lied und Freude! (Herder, postum 1807, S. 93 f.)

Herder, der einen kulturellrelativistischen Ansatz ante litteram vertrat (Noyes 2015), veröffentlichte im Unterschied zu Wagner (1805), Kuhn (1812) und Wyss (1818, 1826) nur Liedtexte, keine Notenschriften. Eine Reduktion auf scheinbar «Wesentliches» in der Notation kann jedoch täuschen, indem sie ein Grundgerüst aus Tonhöhen und Rhythmen als Klangabbild anbietet. Die wegen der raschen und tiefgreifenden Bearbeitung der transkribierten Musik berechnete Kritik an romantischer «Niedlichkeit der Farben» mag ausblenden, dass im Jodelgesang die Klangfarbe eine zentrale Rolle spielt, die durch Notationen nicht festgehalten wurde (Dreier-Andres 2017; Shuster/Wey 2021, S. 132).

Dissemination schriftlich überlieferten Gesangs durch die Musikpädagogik und das Chorwesen

Das Aufkommen von notierten Jodelgesängen geht zeitlich mit der Entstehung des Chorwesens in der Schweiz einher. Die Verschiebung von der mündlichen zur schriftlichen Vermittlung ist nicht denkbar ohne die Gründung von musikpädagogischen Initiativen, welche die notierte Musik an ein breites Publikum, eingeschlossen die mit der Musikschrift nicht Vertrauten, weitergibt.

Wenn wir die Quellen aus der Gründungszeit der Chorbewegung lesen, ahnen wir, dass die kulturelle Bedeutung des Chorgesangs weit zu fassen ist. 1810 veröffentlichte Hans Georg Nägeli den ersten Teil seiner Gesangsschule, die *Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen*, 1812 erschien deren zweiter Teil, die *Chorgesangsschule*, und 1833 erschien Nägelis erstes *Schulgesangsbuch* (Geering 2003, S. 9–15). Hans Georg Nägeli, der gemäss Thomann (1948, S. 367) als Gründer des vierstimmigen Chorwesens, sowohl der gemischten Chöre als auch der Männerchöre gilt, war überzeugt vom Potenzial sängerischer Kollektiverfahrungen:

Wir alle, die wir singen können, versündigen uns, wenn wir den vaterländischen Gesang vernachlässigen. Wir wollen Gott singend für unsere Freiheit Dank sagen [...]. Daher ist unser höchster Künstlerwunsch, es möchten sich unsere Männer zu möglichst grossen Chören vereinigen, und wenn irgendwo statt vierzig vierhundert Sänger unsere Chöre ausführen, so dürften wir uns eine nicht bloss mathematisch verstärkte Wirkung versprechen. (Nägeli, zitiert nach Thomann 1948, S. 368)

Der Walder Pfarrer Samuel Weishaupt, ein Anhänger der Chorschule Hans Georg Nägelis, beschrieb die Art des Singens an zeitgenössischen Volksfesten 1823 als defizitär und schlug die Gründung eines «wohlgeordneten Chors» vor:

[...] selbst an der Landsgemeinde, diesem frohesten aller Volksfeste, ist von keiner Vereinigung der heranziehenden einzelnen Singgesellschaften die Rede; jede stellt sich in eine eigene Ecke, singt allein, und ihr Gesang verliert sich im Geräusche des Volkes. Wie erhebend müsste es dagegen sein, wenn alle diese von verschiedenen Seiten singend herbeiziehenden Haufen sich zu einem grossen Chore um den Stuhl versammelten, brüderlich sich die Hände reichten und vereinigt das Lob Gottes und der Freiheit erschallen liessen! So würde die Macht der Harmonie das Geräusch der wogenden Menge überwinden, die Aufmerksamkeit Aller auf sich ziehen und ihre Herzen mit hinreissender Kraft gewinnen. (Weishaupt, zitiert nach Tunger 1989, S. 100)

Im pädagogischen Wesen ausserhalb der Sängervereinigungen wurde derweil ebenfalls eine fortschreitende Strukturierung der Musik erzeugenden bürgerlichen Tätigkeiten angestrebt. Zur Motivation für die Gründung einer allgemeinen Musikschule in Basel schrieb Johann Jakob Schäublin: «Überall, wo sich Menschen zu gemeinsamer Tätigkeit [...] verbinden, sei es von Staats wegen oder als freie Genossenschaft, macht sich das Bedürfnis nach organischer Gliederung [...] geltend. Einzig die Musik entbehrt bei uns noch vielfach dieser einheitlichen Idee.» (Zitiert nach Oesch 1967, S. 143)

Die Sängerfeste, die seit den 1820er-Jahren stattfanden, sind vermutlich die ersten dokumentierten musikalisch motivierten Zusammenkünfte dieser Grösse im schweizerischen alpinen Raum (Thomann 1948, S. 367 f.). Die Kompositionen für den Gesamtchor kamen aus der Feder von Komponisten aus dem Umkreis des Sängervereins neben Nägeli ist hier Heinrich Tobler zu nennen, dessen *Ode an Gott* als emblematisch für die Literatur der Sängervereine betrachtet werden kann (Tunger 1989, S. 101 f.). Der Übergang von der mündlichen Über-

lieferung zur Dissemination von Noten förderte einerseits die Standardisierung des traditionellen Gesangs, andererseits wertete sie diesen gesellschaftlich auf.

Conclusio

Der Eingriff in die mündliche Tradierung des Jodelns und Kuhreihensingens⁴ erfolgte zuerst deskriptiv, mit Transkriptionen zur Illustration von Reiseberichten aus den Alpen. Transkribierende kamen zum Schluss, dass die verfügbare Musiknotation nicht imstande war, tonale und metrische Charakteristiken dieser Musik abzubilden, und dennoch wurde der Schritt hin zu formalisierten und nach Kriterien der Kunstmusik arrangierten Notationen erstaunlich schnell vollzogen.

Die Etablierung des Chorsingens und der Schulmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts popularisierte das Singen nach Noten und taxierte abweichende Intonationssysteme als *falsch*; ein Übergang vom *frohen Jauchzen* (Kuhn 1812) zum *wohlgeordneten Chor* (Weishaupt 1823) wurde initiiert. Diese Entwicklung verlief parallel mit der Aufzeichnung von mündlich überlieferten Gesängen zu deren Bewahrung, im Bewusstsein, es sei «so schwierig eine solche Musik in Noten zu setzen» (Kuhn 1812, S. III).

Die Einführung der Musikschrift in die Tradition des mündlich überlieferten Gesangs hat somit entgegengesetzte Wirkungen: Gesangsstile, die von der notierten Form abweichen, in diesem Fall der Naturjodel, können als «falsch» empfunden und abgewertet werden; gleichzeitig dient die Notenschrift der Etablierung und Valorisierung eines Musikstils. Die Notation des Jodels setzt jedoch einen kritischen und rücksichtsvollen Umgang mit den Normen der Musikschrift und den durch konventionelle Musikschrift nicht fassbaren musikalischen Qualitäten voraus.

Referenzen

- Abraham, Otto, Erich Moritz von Hornbostel (1905): Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 7/1, S. 138–141.
- Ammann, Raymond, Andrea Kammermann, Yannick Wey (2019): *Alpenstimmung. Musikalische Beziehung zwischen Alphorn und Jodel – Fakt oder Ideologie?*, Zürich: Chronos.
- Casey, Rob (2015): Developing a Phenomenological Approach to Music Notation, in: *Organised Sound* 20/2, S. 160–170.
- Cook, Nicholas (2016): Making Music Together, or Improvisation and its Others, in: ders.: *Music, Performance, Meaning. Selected Essays*, 2. Auflage, Aldershot: Ashgate, S. 231–341.

4 «Jodel» und «Kuhreihen» mögen in einigen Fällen unterschiedliche Bezeichnungen für dieselbe Musiktradition sein. «Jodeln» wurde erst Ende des 18. Jahrhunderts in die Terminologie aufgenommen, zuvor wurden lokale Dialektbegriffe verwendet sowie «Kuhreihen» als nicht klar definierter Oberbegriff für den Gesang in mündlich überlieferten Traditionen der Bergbevölkerung, der sich von urbanen Musikstilen unterschied; Gabriel Walser (1770, S. 157 f.) prägte dafür die erwähnte Bezeichnung «Alp-Musick».

- Dreier-Andres, Wolfgang (2007): Jodeln nach Noten? – Schade drum! Annäherungen an ein hochkomplexes Musikkonzept am Beispiel historischer Aufnahmen, in: *Vierteltakt* 3, S. 12–16.
- Dreier-Andres, Wolfgang (2017): Multidimensional in Klang, Form und Kontext. Der Jodler und sein Image im Wandel der Zeit, in: Florian Wimmer, Monika Primas, Christian Hartl, Zuzana Ronck (Hg.): *Positionen zur Rolle alpiner Musiktraditionen in einer globalisierten Welt. Tagungsband zum Grazer Herbstsymposium zu Volksmusikforschung und -praxis, 22.–24. Oktober 2015. Gedenkschrift für Helmut Brenner (1957–2017)* (Grazer Schriften zur Volksmusikforschung und -praxis), Graz: Verlag Steirisches Volksliedwerk, S. 80–94.
- Ebel, Johann Gottfried (1798): *Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell*, Leipzig: Peter Philipp Wolf.
- Effelsberg, Florian (2020): Perspektiven einer schriftbildkritischen Musikwissenschaft, in: Matteo Nanni, Kira Henkel (Hg.): *Von der Oralität zum SchriftBild. Visuelle Kultur und musikalische Notation (9.–13. Jahrhundert)*, Paderborn: Brill, Wilhelm Fink, S. 17–36.
- Eidgenössischer Jodlerverband (EJV) (Hg.) (2021): *Bestimmungen EJV für die Wettvorträge an Jodlerfesten*, www.jodlerverband.ch/fileadmin/Downloads/Bestimmungen/Bestimmungen_EJV_fur_die_Wettvortra_ge_an_Jodlerfesten_D_und_F.pdf, 12. 4. 2022.
- Eidgenössischer Jodlerverband und Bernisch-Kantonaler Jodlerverband (Hg.) (1951): *Oskar Friedrich Schmalz und der heimatliche Jodelgesang*, Thun: Fritz Weibel.
- Eymar, Ange Marie d' (1799 oder 1800): *Anecdotes sur Viotti, précédés de quelques réflexions sur l'expression en musique*, Genf: Luc Sestié.
- Fillmore, John Comfort (1899): The Harmonic Structure of Indian Music, in: *American Anthropologist* 1/2, S. 297–318.
- Gasser, Edi (2011): *Geschriebener oder ungeschriebener Naturjodel?*, www.ejdkv.ch/fileadmin/user_upload/dokumente/fachartikel/Geschriebener_oder_ungeschriebener_Naturjodel.pdf, 6. 4. 2022.
- Gassmann, Alfred Leonz (1948): Unser Alpen-Jodelgesang, in: Gottfried Schmid (Hg.): *Musica Aeterna*, Bd. 2, Zürich: Max S. Metz, S. 303–320.
- Geering, Mireille (2003): *Die Sologesangschule von Hans Georg Nägeli*, Bd. 1, Zürich: Hug.
- Goodman, Nelson (1995): *Sprachen der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Herder, Johann Gottfried (1807): *Stimmen der Völker in Liedern*, Tübingen: Cotta.
- Kammermann, Andrea (2022): *Naturjodel und Emotion. Interdependenzen mit Fokus auf Unterwalden*, Innsbruck: Innsbruck University Press.
- Kenyon, Nicholas (2012): Performance Today, in: Colin Lawson, Robin Stowell (Hg.): *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 3–34.
- Kozlovsky, Mirela. 2021. The Importance of Music Theory in Transcribing the Musical Text as an Ethnomusicological Document, in: *Învățămint, Cercetare, Creație* 7/1, S. 217–223.
- Kuhn, Gottlieb Jakob (1812): *Sammlung von Schweizer Kühreihen und alten Volksliedern, nach ihren bekannten Melodien in Musik gesetzt*, Bern: J. J. Burgdorfer.
- Lawson, Francesca R. Sborgi (2010): Rethinking the Orality-Literacy Paradigm in Musicology, in: *Oral Tradition* 25/2, S. 429–446.
- Leuthold, Heinrich (1981): *Der Naturjodel in der Schweiz. Wesen, Entstehung, Charakteristik, Verbreitung. Ein Forschungsergebnis über den Naturjodel in der Schweiz*, Altdorf: Fellmann.
- Nägeli, Hans Georg (1800): *Appenzeller Kühreihen mit Begleitung des Pianoforte*, unveröffentlichtes Manuskript, Zentralbibliothek Zürich, <https://doi.org/10.3931/e-rara-22740>.
- Noyes, John K. (2015): *Herder. Aesthetics against Imperialism*, Toronto: University of Toronto Press.
- Oesch, Hans (1967): *Die Musikakademie der Stadt Basel. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Musikschule Basel 1867–1967*, Basel: Schwabe.
- Polak, Abraham Jeremias (1905): *Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- Röthlisberger, Jürg (2012): Echter Naturjodel muss echt bleiben, in: *Alpenrosen* 2, www.pflanzplaez.ch/gedanken/189-echter-naturjodel-muss-echt-bleiben, 11. 4. 2022.
- Schuiling, Floris (2019): Notation cultures: Towards an ethnomusicology of notation, in: *Journal of the Royal Musical Association* 144/2, S. 429–458.
- Schuiling, Floris, Emily Payne (Hg.) (2022): *Material Cultures of Music Notation. New Perspectives on Musical Inscription*, London: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780429342837>.
- Shuster, Lawrence, Yannick Wey (2021): Mapping Vowel Color and Morphology: A Cross-cultural Analysis of Vocal Timbres in Four Yodeling Traditions, in: *AAWM Music & Nature* 1, S. 99–132, <https://doi.org/10.5281/zenodo.5607797>.
- Stahelin, Martin (1976): Herkunftangaben zu Stücken der «Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern» vom Jahre 1812, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 71/1, S. 1–7.
- Stolberg, Friedrich Leopold zu (1794): *Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien*, Königsberg: Friedrich Nicolovius.
- Thomann, Robert (1948): Die Feste der Schweizer Sängler, in: Gottfried Schmid (Hg.): *Musica Aeterna*, Bd. 2, Zürich: Max S. Metz, S. 367–376.
- Tunger, Albrecht (1989): *Johann Heinrich Tobler. Chorgesang als Volkskunst*, Herisau: Schläpfer & Co.
- Wagner, Sigmund (1805): *Acht Schweizer Kühreihen, mit Musik und Text*, Bern: Ludwig Albrecht Haller.
- Wallimann, Emil (2015): *Jodlerfeste – Von Noten und anderen Nöten*, www.ejdkv.ch/fileadmin/template_ejdkv/user_upload/header/pdf/Interessante_Fachartikel/Jodlerfeste/Jodlerfeste_-_von_Noten_und_anderen_Noeten.pdf, S. 4. 2022.
- Walser, Gabriel (1770): *Kurz gefasste Schweizer-Geographie. Samt den Merkwürdigkeiten in den Alpen und hohen Bergen*, Zürich: Orell, Gessner und Compagnie.
- Wey, Yannick (2019): *Transkription wortloser Gesänge. Technik und Rückwirkungen der Verschriftlichung des Jodelns und verwandter Gesänge im deutschsprachigen Alpenraum*, Innsbruck: Innsbruck University Press, <http://dx.doi.org/10.15203/3187-81-8>.
- Wyss, Johann Rudolf, Gottlieb Jakob Kuhn (1818): *Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern*, Bern: J. J. Burgdorfer.
- Wyss, Johann Rudolf (1826): *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern*, Bern: J. J. Burgdorfer.
- Zschokke, Heinrich (1997): *Die Wallfahrt nach Paris. Zweiter Teil*, Zürich: o. V.

Zusammenfassung

Gesang im Alpenraum wurde bis Ende des 18. Jahrhunderts fast ausschliesslich mündlich überliefert. Insbesondere gilt dies für das Jodeln und seine verwandten Gesangsstile. Dies ändert sich nach den volksmusikalischen Schriften Herders, die diverse Autoren zu Forschungen und musikalischen Transkriptionsversuchen anregen. Auch wenn diese Autoren, insbesondere Reiseschriftsteller, die Unmöglichkeit einer authentischen Transkription betonen, ist der Schritt hin zu einer konventionellen Edition erstaunlich klein. Solche Editionen erscheinen zu Beginn des 19. Jahrhunderts in diversen Formen, sowohl in der deutsch- als auch französischsprachigen Schweiz. Es kann gezeigt werden, dass die frühen Editionen dieser Kühreihen von der Absicht getragen waren, eine Volkskunst zu schaffen, die eine Projektion von romantisierenden Idealen auf die ländliche Bevölkerung darstellt und gleichzeitig mit Mitteln der Kunstmusik aufgewertet werden sollte, einhergehend mit einer breiteren Entwicklung hin zur Bildung des

Volkes durch Musik. Die autoritative Wirkung dieser Bewegung klingt bis heute nach und rahmt das nach wie vor problematische Verhältnis des Naturjodels zur verschriftlichten Vermittlung.

Abstract

Until the end of the 18th century, singing in the Alpine region was almost exclusively passed down orally. This is especially true for yodeling and its related singing styles. This changes after the folk music writings of Herder, which stimulated various authors to do research and attempt musical transcriptions. Even though these authors, especially travel writers, emphasize the impossibility of an authentic transcription, the step towards a conventional edition is surprisingly small. Such editions appear in diverse forms at the beginning of the 19th century, both in German and French-speaking Switzerland. It can be shown that the early editions of these cow rows were motivated by the intention to create a folk art that represented a projection of romanticizing ideals onto the rural population and at the same time was to be valorized by means of art music, accompanying a broader development towards the education of the people through music. The authoritative impact of this movement resonates to this day and frames the still problematic relationship of natural yodel to written mediation.

Schlagwörter

Alpen, Autorität, Jodel, Kuhreihen, Notation, Transkription

Yannick Wey

studierte Trompete an der Zürcher Hochschule der Künste und Musikwissenschaft an der Leopold-Franzens-Universität. 2012–2015 arbeitete er als wissenschaftliche Hilfskraft an der Pädagogischen Hochschule FHNW, als Lehrer und als freischaffender Musiker, seit 2015 als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule Luzern – Musik. Seine Dissertation, *Transkription wortloser Gesänge*, wurde 2019 von der Innsbruck University Press veröffentlicht. Zuletzt erschien 2021 im Verlag Chronos das Buch *Jodeln im Kopf*, zusammen mit Raymond Ammann (Projektleitung) und Andrea Kammermann. Aktuell arbeitet er an Forschungsprojekten in den Bereichen alpine Volksmusik, Klangfarbenanalyse, immaterielles Kulturerbe sowie Digitalisierung in der Musikdidaktik.

Fingerpicking/Fingerstyle

Mikrokosmos des antiautoritären Unterrichts?

Anita Mellmer

In diesem Beitrag soll anhand eines musikalischen Mikrokosmos gezeigt werden, wie sich eine Lehrart entwickelte, die man durchaus als Beispiel des antiautoritären Unterrichts beschreiben kann und die bis heute Bestand hat. Mit Einblicken in die Unterrichts- und Spielweise der Vergangenheit und Gegenwart soll das Bild dieser nicht schriftlich tradierten Spielart abgerundet werden.

Doch bevor genauer in die Bedeutung von Fingerpicking oder Fingerstyle eingetaucht wird, sei ein Blick auf die Begrifflichkeit des Autoritären und Antiautoritären vor allem in Bezug zur Pädagogik gestattet, findet sich doch vor allem bei Ersterem eine unscharf kennzeichnende Nutzung. Das Wort «Autorität» hat seinen Ursprung im lateinischen «auctor», was so viel wie Ratgeber bedeutet. In diesem originären Verständnis steckt die selbstbestimmte Zurücknahme hinter beziehungsweise unter die Ratgebende Person (Eschenburg 1965, S. 10–12). Im heutigen Verständnis wird Autorität ähnlich wie Gehorsam undifferenziert verwendet (Haid 2017). Gemeint sein können Adornos «Konzept der autoritären Persönlichkeit» (Adorno 1973) oder autoritäre Verhaltensweisen, aber auch, wie bei Arendt beschrieben, die Anerkennung von Autorität (Arendt 2015). Arendt erklärt neben dem Anerkennungs- und Vertrauensverhältnis auch den Gehorsamsdiskurs und Legitimität von Hierarchie.

Im Gegensatz dazu steht das Konzept der antiautoritären Erziehung, das in den Sechzigerjahren im engen Miteinander der Studenten- und der Kinderladenbewegung entstand. Ziel war es, neue pädagogische Strategien frei von Unterdrückung und Bevormundung zu entwickeln sowie «freiere und kritikfähigere Kinder darauf vor[zubereiten] [...], als Erwachsene den «Kampf um die Überwindung der Klassengesellschaft» weiterzuführen» (Spektrum 2000). In ihrer Umsetzung sieht sich die antiautoritäre Erziehung in der Pflicht, die freie Persönlichkeitsbildung, die Kreativität, das Selbstbewusstsein und die Eigenverantwortung mit Respekt und Freundlichkeit auf Augenhöhe zu fördern (Neill 2011).

Im weiteren Verlauf dieses Artikels wird ersichtlich, dass im Unterricht des Fingerpickings oder Fingerstyles die von Neill bereits 1969 definierten Ziele auf besondere Art und Weise umgesetzt werden: autodidaktisch, mit einem hohen Mass an Kreativität, Freundlichkeit, mit der individuellen Verantwortung des Spielers der Musik gegenüber und in den Anfängen ausschliesslich von einer musikkulturellen Minderheit praktiziert.

Was bedeuten die Begriffe Fingerpicking/Fingerstyle?

Fingerpicking oder der häufig synonym verwendete Begriff Fingerstyle bezeichnet eine Spielweise auf der Gitarre, die sich um 1900 in den USA entwickelte und in ihren Anfängen den pianistischen Ragtime zu imitieren versuchte. Hierbei wird mit dem Daumen der Wechselbass, mit dem Zeigefinger die Mittelstimme und mit dem Mittelfinger die Melodie gespielt. Bis dato finden sich sehr mangelhafte oder keine Lexikoneinträge mit Begriffsdefinition von Fingerpicking/Fingerstyle. Exemplarisch sei eine aktuelle Onlinesuche im MGG zu Fingerpicking angeführt: Sie ergab lediglich Verweise auf die Artikel «Blues» (Hoffmann 2016) und «Memphis Minnie»¹ (Kilian 2004), jedoch keinen mit einer umfassenden Erklärung dieser Spielart. Des Weiteren werden die Begriffe häufig mit gitarristischer Liedbegleitung gleichgesetzt und damit ihre musikalischen Wurzeln in der afroamerikanischen Musiziertradition des Blues ausgeblendet (Pearson 2003). Die Spieltechnik findet sich beispielsweise im Delta Blues bei Musikern wie «Mississippi» John Hurt, Charlie Patton und vielen mehr, im Texas Blues bei seinen Vertretern Blind Lemon Jefferson, Leadbelly und anderen wie auch im Piedmont Blues bei Reverend Gary Davis, Elizabeth Cotten und Blind Blake als instrumentalen Virtuosen. Das Piedmont ist ein plateauartiges Gebiet im Osten der USA, das durch die Atlantikküste und die Appalachen begrenzt wird und in Atlanta sein musikalisches Zentrum hat. Die einzelnen Bluesbereiche unterscheiden sich beispielsweise in ihrer Textgestaltung, in Spielweisen und Instrumentalstimmungen. So werden Instrument und Gesang im Texas Blues zu gleichwertigen Partnern, während sich der Piedmont Blues durch hohe Virtuosität, den typischen Ragtime-Wechselbass und humorvolle Texte auszeichnet. Der Delta Blues hingegen beschreibt mit sparsamer Akkordbegleitung und dem typischen Bottleneck-Spiel den harten Arbeitsalltag im Mississippi-Delta.²

Unabhängig von ihrer musikalischen Herkunft waren die Musikerinnen und Musiker des Fingerpickings in den Anfängen fast ausschliesslich afroamerikanische Männer, die sich aufgrund ihrer Blindheit den Lebensunterhalt als Strassenmusiker verdienen mussten. Das Leben auf der Strasse war rau und auch Nächte im Gefängnis waren keine Seltenheit. So findet sich in Reverend Gary Davis' Biografie folgende Beschreibung: «Yes I played in the streets there and I got run off the street by police and got put in jail. All kinds of stuff like that. Still kept on playing, you understand.» (Tilling 2010, S. 13)

1 Memphis Minnie, bürgerlich als Elizabeth Douglas bekannt, brachte sich mit sieben Banjo und mit elf Jahren das Gitarrenspiel bei. Schon in jungen Jahren war sie eine hervorragende Gitarristin, spielte um gutes Geld in Bars und wurde 1929 von einem Talentscout von Columbia entdeckt. Sie war die erste Musikerin, die Resonatorgitarren und E-Gitarren benutzte und die in einem Blues-Wettbewerb mit Big Bill Broonzy als Gewinnerin hervorging. Ihr Musikstil wie auch ihr Leben spiegelt sich in ihren 200 Tonaufnahmen wider. Sie verstarb 76-jährig in einem Altersheim in Memphis und wurde 1980 in die Blues Hall of Fame aufgenommen.

2 Weitere, umfassende Informationen zu dieser Spielart finden sich bei Cohen (1996) und Johnson (1976) sowie natürlich in meinem Band zur Geschichte von Fingerpicking/Fingerstyle (Mellmer 2022).

Es fanden sich auch Frauen als Interpretinnen dieser Spielart. Diese Musikerinnen waren rar und sie spielten nicht in den Strassen der Städte, sondern in den Parlors, den Salons der viktorianischen Häuser. Den meisten Gitarristinnen und Gitarristen der Anfänge blieb der Wohlstand versagt. Sie erhielten ihre wohlverdiente Anerkennung erst mit dem Folk-Revival der 1960er-Jahre.

Die Strassenmusiker mussten, um über die Runden zu kommen, die Zuhörer unterhalten und nahmen die neue, populäre Musik des Ragtime auf und vermischten diese mit ihrer eigenen Bluestradition. Die künstlerische Motivation soll ihnen hier nicht abgesprochen werden, es überwog allerdings die Notwendigkeit, das Geld für das eigene Leben zu verdienen. Für die weisse Bevölkerung waren die afroamerikanischen Fingerpicker eine musikkulturelle Minderheit, ein musikalisches Kuriosum. Einige Musiker verstanden diesen Umstand geschickt für sich zu verwenden und erhielten regelmässige Engagements bei weissen Plantagenbesitzern. Geboten wurde neben gekonntem Gitarrenspiel und den allseits beliebten Ragtimeklängen vor allem Entertainment wie beispielsweise das Imitieren von Tieren auf dem Instrument, das Spielen hinter dem Rücken oder zwischen den Beinen.

Der Fingerpicker darf also als Alleinunterhalter oder One-Man-Band bezeichnet werden. Dass es hierbei auch darum ging, am Puls der Zeit zu bleiben und die Menschen zu erfreuen, zeigt eine Erzählung des Gitarristen Son House; vermutlich gehört sie in den Rahmen der Aufnahmesitzungen für Paramount Records im August 1930:

House sagte, er und Patton hätten Tanzstücke gespielt, die ohne Pause bis zu einer halben Stunde lang gewesen seien. Breakdowns und Square-Dances hätten als altmodisch gegolten; die Leute wollten die aktuellste Musik und die neuesten Tänze hören.

Blues erfüllte diesen Zweck auf ideale Weise. (Reichert 2001, S. 52)

Die ersten stilbildenden Fingerpicker waren überwiegend autodidaktisch geschulte Musiker, die sich ihre ersten Sporen auf dem Banjo und der Fiedel verdienten. Das Banjo sei hier besonders hervorgehoben, da sich der Begriff «picking» erstmals in den frühen Banjo-Schulen (zwischen 1855 und 1892 erschienen) zur Benennung des «guitar style» wiederfindet.

Fingerpicking oder Fingerstyle ist, gemäss umfassender historischer Aufarbeitung, Interviews mit stilbildenden Fingerpickern wie Tommy Emmanuel, Leo Kottke etc. und der Analyse von 1175 Stücken von 29 Künstlern, keine Gitarrenbegleitung der alpenländischen Volksmusik, keine klassische Gitarrenmusik und auch keine Bossa-nova-Gitarrenbegleitung. Fingerpicking ist ebenso wenig für Schrammelmusik oder für eine Bluesgitarre in einer Band eine zutreffende Bezeichnung, denn bei all diesen Beispielen fehlt der Bezug zu Blues und Ragtime wie auch das Element der One-Man-Band (Mellmer 2022).

Unterricht im Sinne von Fingerpicking/Fingerstyle

Die Kunst dieser Instrumentalspielart wurde seit je vom Spieler an den interessierten Hörer weitergegeben. Das Prinzip beruhte auf Vor- und Nachmachen. Obwohl Fingerpicking die weisse Bevölkerung begeisterte, beschränkte sich die Ausübung dieser Spielart bis circa 1920 auf die afroamerikanische Bevölkerung. Eine mündlich überlieferte, nicht näher belegbare Legende beschreibt, wie das Fingerpicking in den Kohleminen von Kentucky einem weissen Arbeiter namens Doc Watson von einem afroamerikanischen Kollegen beigebracht wurde. Gemäss den Forschungsarbeiten der Musikwissenschaftlerin Cecelia Conway handelt es sich um einen damals sehr gängigen Weg des Transfers musikalischen Wissens:

Their [the African Americans'] work patterns reflect the fact that the mines, like the railroad, accounted for increased contact between whites and blacks. Moreover, frequent string-music gatherings, especially at Christmas, provided [...] opportunities for musical exchange with whites like [...] Doc Watson [...]. (Conway 1993, S. 151)

Die Legende beschreibt den Weg bis hin zu Merle Travis, dem ersten Solokünstler der Country Music, der Hallen mit Tausenden Zuhörern füllte. Die eigenen Kompositionen wurden zu Papier gebracht, die Noten publiziert und interessierten Instrumentalisten, die das «Travis Picking» erlernen wollten, zum Kauf angeboten. Damit transformierte sich die vormals informelle Vermittlung des Fingerpickings durch Vorspielen und Nachmachen im Laufe der Jahre. Im Vordergrund stand hier das Lernen mittels Radioaufnahmen, im Nacheifern eines Idols und in der Begeisterung für die Spielart. Ob Merle Travis auch persönlich in Workshops unterrichtet hat, kann nicht einwandfrei nachgewiesen werden. Dies machten jedoch Musiker, die seiner Spieltradition folgten. Im Besonderen ist hier Chat Atkins hervorzuheben, der mit seiner Reihe «Get Started on Guitar» bereits Ende der 1970er- und Anfang der 1980er-Jahre die Gitarre und im Besonderen das Fingerpicking einer breiten Öffentlichkeit via TV und später VHS zugänglich machte. Die Reihe wurde im Verlag Mel Bay inklusive Tabulaturen 2006 neu herausgebracht. Originalvideos von «Get Started on Guitar» finden sich mittlerweile auch auf Youtube. Festgehalten werden muss, dass die Country-Ära mit dem Fingerpicking-Lernschema des persönlichen Kontaktes zwischen Lehrer und Schüler bricht. Die hinzukommende Europäisierung dieses Spielstils – es wurden beispielsweise Anleihen bei Blues und Ragtime mit der Country-Tradition vermischt, traditionelle Texte durch neues Textmaterial ersetzt etc. – weist Ähnlichkeiten mit der Entwicklung des Banjos Mitte des 19. Jahrhunderts auf:

Der Exportartikel «Musik aus Amerika» war zu Beginn des 20. Jahrhunderts von kommerziellem Interesse für die europäische Notenindustrie, wobei an den Noteconditionen zum Teil Adaptionen vorgenommen wurden, um sie für ein europäisches Publikum, für europäische Musiker, annehmbar zu machen. [Es verhält sich nämlich so, dass] ursprünglich aus Europa kommende Musik und Tänze nach dem «Verwandlungsprozess» der ihnen in Amerika widerfährt, erst erklärt werden müssen, wenn sie in neuem «Kleid» und unter veränderten historischen und sozialen Verhält-

nissen wieder reüssieren sollen. Auf die (verbale) Europäisierung der afrikanischen Musik erfolgt die Afrikanisierung der (selben) Musik, wodurch sie in Europa zum Verkaufsschlager wird. (Harer 2007, S. 175)

Ab den 1920er-Jahren erlebte der Begriff Folk in den Vereinigten Staaten eine substanzielle Veränderung, die dem Entstehen der ersten Massenmedien, der landesweiten Verbreitung von Musik, dem Aufkommen der Hillbilly-Musik mit ihren regionalen Liedbezügen (beispielsweise John Denvers «Blue Ridge Mountains» im Lied *Country Roads*) und Nashville als neuem Mekka der Folkszene geschuldet war (Sandberg/Weissman 1976). Bereits 1928 wurde das Archive of American Folk Songs in der Library of Congress eröffnet, das in den späten Siebzigerjahren zum American Folklife Center ausgebaut wurde. Folk Music beschrieb die sozialen und politischen Schwierigkeiten und entwickelte sich zusehends zu einem wesentlichen gesellschaftlichen Medium. In den 1950er-Jahren wandte sich vermehrt die Jugend der Folk Music zu, was auch an Musikern wie Woodie Guthrie (*This Land is My Land, This Land is Your Land*) und Pete Seeger (*We Shall Overcome*) lag. Es folgte eine Verflechtung der Folk Music mit Country Music und Blues (Paulin 1980). In den deutschen Sprachgebrauch wurde der Begriff Folk durch das Folk-Revival der 1960er-Jahre aufgenommen. Einer Zeit, die geprägt war von schwarzen Bürgerrechtsbewegungen und Anti-Vietnamkrieg-Kundgebungen (Hamm 1980) und die Folk Music «durch das Aufgreifen und Thematisieren sozialer und politischer Missstände definierte» (Mellmer 2022, S. 70).

Die Ursprünge des für das Fingerpicking so wichtige Folk-Revival finden sich in den Vereinigten Staaten der 1950er-Jahre. Das Revival wurde zu einem Raum der Identitätspflege und des Wiederentdeckens traditioneller Musik (Livingston 2001):

The term «folk music revival» is used to describe the phenomenon of younger singers and players from outside a traditional culture perpetuating its music. Attitudes of these younger performers vary greatly. Some take what is essentially an academic approach, imitating more-or-less exactly the work of the older traditional musicians; they regard change as irresponsible or improper, or as a process beyond their ability, preference, or concern. Their work is valuable, and its imitativeness does not necessarily prevent the artists from being entertaining and spirited performers. (Sandberg/Weissman 1976, S. 99)

Die vom Folk-Revival geprägten 1960er-Jahre zeigen eine Rückbesinnung auf die Ursprünge des nicht verstärkten Fingerpickings und ein Sichabwenden von kommerziell vermarkteter Musik. Bluesgrößen längst vergangener Tage wurden wiederentdeckt und erlebten eine zweite Karriere, beispielsweise Elizabeth Cotten, die mit weit über achtzig Jahren einen Grammy Award überreicht bekam. Die begeisterten Zuhörer wollten die Spielart dieser afroamerikanischen Musikgrößen erlernen, belagerten die Wohnhäuser oder Hotels der ersten stilbildenden Fingerpicker und gründeten sogenannte Schulen. Bei diesen «Schulen» trafen sich Fans, versuchten Stücke ihres Vorbilds nachzuspielen und hofften auf

Tipps und Tricks ihres Idols. Einer der am längsten dienenden Lehrmeister war Reverend Gary Davis, dessen Haus oft von mehreren Dutzend Schülern besucht und dessen Veranda und Garten von ihnen regelrecht belagert wurde. Unterricht in Fingerpicking war auch zu dieser Zeit kein auf Noten basierender Frontalunterricht, sondern entspannter Small Talk im Haus oder Garten (Tilling 2010). Reverend Gary Davis hatte einen sehr kraftvollen Spielstil, seine Bewegungen kamen nicht aus dem Fingergrundgelenk oder der Handwurzel, sondern aus der Schulter. Stabilisiert wurde das Instrument durch einen Gurt, den er um den Hals trug. Zusätzlich diente der Daumen der linken Spielhand als Greiffinger für die Basssaiten. Eine durchaus typische Spielart der afroamerikanischen Fingerpicker wie Davis, Blind Blake, Elizabeth Cotten etc. Weiters bewegte sich bei Reverend Gary Davis immer die ganze linke Spielhand über das Griffbrett und nicht nur ein Finger, was ständig veränderte Fingersätze zur Folge hatte. Für ihn als blinden Musiker war dadurch der ständige Kontakt zum Instrument gewährleistet. Der Spielstil Davis' war und ist für einen Sehenden nur schwer nachzuahmen, und so war bei seinen Schülern ein hohes Mass an Kreativität gefragt. Erlaubt ist, was funktioniert und klingt. Es brauchte den individuellen Willen jedes Schülers und auch musikalische Selbstverantwortung, um Davis' Musik mit den eigenen Möglichkeiten auf dem Instrument umsetzen zu können. Nichtsdestotrotz wurde durch Vorspielen und Nachmachen gelehrt und gelernt. Nicht nur von Lehrer zu Schüler, sondern auch die Schüler versuchten einander weiterzuhelfen. Freundlichkeit, Engagement, Kreativität und die Liebe zur Musik waren wesentliche Säulen des damaligen Unterrichts (Townley 2010).

Als wichtigstes Element für die instrumentale Umsetzung eines Stückes galt das Hören. Die Fingerpicker von damals und heute waren und sind meist Autodidakten und der Notenschrift nur selten mächtig. Vielleicht ist dies ein weiterer Umstand, warum auch heute beim Fingerpicking auf Kleingruppenunterricht gesetzt wird, in dem sich der Lehrer immer als Teil der Gruppe sieht. Als Beispiel sei das Acoustic Boot Camp von Thomas Leeb angeführt, in dem sich Interessierte unterschiedlichen Könnens in alpenländischer Abgeschiedenheit auf der Turracher Höhe (Österreich) treffen, um eine Woche lang gemeinsam zu leben, zu lernen und zu erleben. Ähnliche Intensivtage werden auch von Tommy Emmanuel, Peter Ratzenbeck und vielen anderen veranstaltet.

Im Acoustic Boot Camp werden die in drei Level eingeteilten Teilnehmer zweimal täglich von verschiedenen internationalen Fingerpicking-Künstlern in der Gruppe unterrichtet. Vor- und Nachmachen, das gemeinsame Erarbeiten eines neuen Stückes wie auch die gegenseitige Unterstützung sind der rote Faden des Gruppenunterrichts. Es gibt Empfehlungen, jeder Teilnehmer ist angehalten, seinen eigenen Weg der Umsetzung und Interpretation zu finden, das heisst seinen eigenen Fingersatz, seine Gitarrenhaltung etc. Ziel ist es, Musik zu machen; welcher Fingersatz dabei verwendet wird, ist nebensächlich.

Heute spielen Social Media für die Popularität vieler Fingerpicking-Künstler und ihre enge Beziehung zum Publikum eine wichtige Rolle. Aus der Vergan-

genheit sind die Kollegialität, Unterstützung und der Fokus auf die Musik als das bestimmende Element dieser Spielart geblieben. Unterrichtet und musiziert wird sowohl im Stehen wie im Sitzen, und es werden auch diverse Hilfsmittel für die Spielhand verwendet wie beispielsweise Plektrum und Fingerpicks. Wegen des überwiegend autodidaktischen Zugangs gibt es keine schriftlich festgelegten Normen. Erlaubt ist, was funktioniert und einem Stück dient. Diese Einstellung wird auch beim Bühnenauftritt vertreten: Für Kleidung wie für Bühnenausstattung gilt eine Reduktion, die die Musik zum zentralen Element der Performance macht. Fingerpicking kommt seit mehr als hundert Jahren ohne überladene Bühnen- und Lichtshows aus und zeigt durch die Interaktion mit dem Publikum, dass die Bühne kein trennendes Element sein muss. Seit seiner Entstehung bleibt Fingerpicking seiner Lehrmethode treu und sieht sich «als musikalisches Erbe der afroamerikanischen Musik, der irisch-schottischen Musiktradition und vielen klein-regionalen, teils familiär gepflegten Spieltraditionen» (Mellmer 2022, S. 25).

Mit diesem Unterrichtsstil kann die musikalische Freiheit wie auch die Möglichkeit zur musikalischen Entwicklung gefestigt werden. Jeder Fingerpicking-Lehrmeister verfolgt sein musikalisches Ideal und fordert von seinen Schülern Kreativität und musikalische Selbstverantwortung.

Zusammenfassung

Abschliessend kann gesagt werden, dass der Begriff des Antiautoritären für die damalige und auch heute Vermittlung des Spielstils durchaus treffend ist. Fingerpicking ist ein Mikrokosmos der antiautoritären Musikausübung und des antiautoritären Unterrichts. Schon in seinen Anfängen war das Fingerpicking eine von überwiegend autodidaktischen Musikern durch Zuhören und Nachmachen erlernte Spielart. Fingersätze waren sehr individuell, und da vor allem in den Anfängen viele stilprägende Musiker blind waren, fand jeder seinen Weg, die Musik auf dem Instrument umzusetzen. Die Country-Ära bricht mit diesen Schemata. Es gibt neben publiziertem Notenmaterial mit genauen Spielempfhlungen (Travis 1970) auch Videokurse (etwa Chet Atkins' «Get Started on Guitar»), die käuflich erworben werden können. Eine Rückkehr zum ursprünglichen Vermittlungsstil geschah durch das Folk-Revival und die Wiederentdeckung früherer Blues-Musiker wie beispielsweise Elizabeth Cotten oder Reverend Gary Davis. Dieser Stil des Vor- und Nachmachens, die Eigenverantwortung, einen guten Klang zu produzieren und kreative Wege für die Umsetzung der eigenen Ideen am Instrument zu finden, ist ein wesentlicher und essenzieller Bestandteil der pädagogischen Vermittlung von Fingerpicking/Fingerstyle. Dieses hohe Mass an Kreativität findet sich bei einigen Musikern auch auf der Bühne. Als Beispiel sei nochmals Tommy Emmanuel angeführt, der für seine Konzerte keine Set-List zusammenstellt, sondern auf das Publikum und auch dessen Wünsche eingeht und spielt, was in seinem Ermessen gerade passt. So gestaltet sich jedes

Konzert anders und immer mit völlig unterschiedlichen Stücken. Fingerpicking/Fingerstyle ist auch dank der pädagogischen Vermittlung ein buntes Miteinander von Individualität, Kreativität und Lernen, voneinander und miteinander, in dem die musikalischen Möglichkeiten sowohl des Instruments als auch des Spielers, der Spielerin ständig erweitert werden.

Referenzen

- Adorno, Theodor W. (1973): *Studien zum autoritären Charakter*, Frankfurt am Main.
- Arendt, Hannah (2015): Was ist Autorität?, in: Ursula Ludz (Hg.): *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, München: Piper, S. 159–200.
- Cohen, Andrew M. (1996): The Hands of Blues Guitarists, in: *American Music* 14/4, S. 455–479.
- Conway, Cecelia (1993): Mountain Echoes of the African Banjo, in: *Appalachian Journal* 20/2, S. 146–160.
- Eschenburg, Theodor (1965): *Über Autorität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Haid, Sophie (2017): Autorität und Gehorsam in der Pädagogik. Zur Legitimität und Kritik der pädagogischen Intervention in gegenwärtigen pädagogischen Prozessen, Bachelorarbeit Hochschule Merseburg, <http://dx.doi.org/10.25673/6304>.
- Hamm, Charles (1980): Art. Popular Music § III, 7: Since 1940, in: *New Grove*, Bd. 15, New York 1980, S. 115 f.
- Harer, Ingeborg (2007): Afrikanisierungs- oder Europäisierungstendenzen? Quellen zur Frühgeschichte des Ragtime, in: *Jazzforschung/Jazz Research* 39, S. 175.
- Hoffmann, Bernd (2016): Art. Blues, in: *MGG Online*, www.mgg-online.com/article?id=mgg15168&v=1.1&rs=mgg15168, 24. 11. 2023.
- Johnson, J. Rosamond (1976): Why They Call American Music Ragtime, in: *The Black Perspective in Music* 4/2, S. 260–264.
- Kilian, Klaus (2004): Art. Memphis Minnie, in: *MGG Online*, www.mgg-online.com/article?id=mgg08900&v=1.0&rs=mgg08900, 1. 8. 2022.
- Livingston, Tamara E., Katherine K. Preston (2001): Snapshot: Two Views of Music and Class, in: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 3: *The United States and Canada*, New York: Garland Publishing, S. 55–62.
- Mellmer, Anita (2022): *Fingerpicking/Fingerstyle. Geschichte, Spielelement und Notation*, Baden-Baden: Rombach.
- Neill, Alexander Sutherland (2011): *Theorie und Praxis der antiautoritären Erziehung. Das Beispiel Summerhill*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Paulin, Don (1980): *Das Folk-Music-Lexikon*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Pearson, Barry Lee (2003): Appalachian Blues, in: *Black Music Research Journal* 23/1–2, S. 23–51.
- Reichert, Carl-Ludwig (2001): *Blues. Geschichte und Geschichten*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Sandberg, Larry, Dick Weissman (1976): *The Folk Music Sourcebook*, New York: DaCapo Press.
- Spektrum (2000): Art. Antiautoritäre Erziehung, www.spektrum.de/lexikon/psychologie/antiautoritaere-erziehung/1108, 1. 8. 2022.
- Tilling, Robert (Hg.) (2010): *Oh, What a Beautiful City. A Tribute to the Reverend Gary Davis (1896–1972)*, Fenton: Mel Bay.
- Townley, John (2010): Gospel, in: Robert Tilling (Hg.): *«Oh, What A Beautiful City». A Tribute To The Reverend Gary Davis (1896–1972)*, Fenton: Mel Bay, S. 63.
- Travis, Merle (1970): *The Merle Travis Collection*, Milwaukee: Hal Leonard.

Zusammenfassung

Fingerpicking oder, häufig synonym verwendet, Fingerstyle ist eine Spielweise auf der Gitarre, die sich um 1900 in den USA entwickelte und bei der versucht wird, den pianistischen Ragtime zu imitieren. Die überwiegend afroamerikanischen Musiker waren meist blind und mussten sich als Strassenmusiker ihren Lebensunterhalt verdienen. Obwohl von der weissen Bevölkerung als Kuriosum abgetan, etablierten sich die Musiker in der Bevölkerung. Begeisterte wollten diese neue Spielart erlernen, belagerten Wohnorte oder Hotels dieser ersten stilbildenden Fingerpicker und gründeten sogenannte Schulen. Bei diesen «Schulen» trafen sich begeisterte Fans, versuchten Stücke ihrer Vorbilder nachzuspielen und hofften auf Tipps und Tricks ihres Idols. Unterricht in Fingerpicking war kein auf Noten basierender Frontalunterricht, sondern entspannter Small Talk im Haus oder Garten und Lernen nach dem Prinzip von Vorzeigen und Nachmachen. Mit diesem Unterrichtsstil kann die musikalische Freiheit wie auch die Möglichkeit zur musikalischen Entwicklung gefestigt werden. Jeder Fingerpicking-Lehrmeister verfolgt sein musikalisches Ideal und fordert von seinen Schülern Kreativität und musikalische Selbstverantwortung.

Abstract

Fingerpicking, or the term fingerstyle, which is often used synonymously, is a style of playing the guitar that developed in the U. S. around 1900 in an attempt to imitate the pianistic ragtime. The predominantly African-American musicians were mostly blind and had to earn their living as street musicians. Although they were street musicians and dismissed by the white population as a curiosity, the musicians established themselves among the population. The enthusiastic listeners wanted to learn this new style of playing, besieged the homes or hotels of these first style-forming finger pickers and founded so-called «schools». Enthusiastic fans met at these «schools», tried to copy pieces of their idol and hoped for tips and tricks from their idol. Lessons in the sense of fingerpicking, however, were not frontal lessons based on notes, but relaxed small talk in the house, or garden, and learning according to the principle of showing and imitating. With this style of teaching, musical freedom as well as the opportunity for musical development can be consolidated. Every fingerpicking teacher pursued his musical ideal and demanded creativity and musical self-responsibility from his students.

Schlagwörter

Blues, Ragtime, Country, Fingerpicking, Fingerstyle, antiautoritärer Unterricht, Folk, Revival

Anita Mellmer

geboren in Wien, absolvierte an der Universität Mozarteum Salzburg ihr Doktoratsstudium im Fachbereich Musikwissenschaft. Neben Konzerten im In- und Ausland, musikalischen Engagements etwa bei den Salzburger Festspielen sowie Publikationen und Vorträgen betreut sie als studierter akademischer Mentalcoach und Lebens- und Sozialberaterin Musikerinnen und Musiker in Auftritts- und Wettbewerbssituationen wie auch Schülerinnen und Schüler vor Prüfungen. Anita Mellmer lehrt an der Universität Mozarteum Salzburg und gibt Workshops unter anderem an der Kunstuniversität Graz.

Im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Freiheit und externen Autoritäten

Aktuelle Herausforderungen der Komponisten der Sambaschulen von Rio de Janeiro

Friederike Jurth

Der Karneval von Rio de Janeiro mit seinem jährlich stattfindenden Wettstreit der Sambaschulen ist seit Jahrzehnten ein Magnet für ein internationales Publikum. Dieses reist in die brasilianische Metropole, um im Sambódromo de Marques de Sapucaí den pompösen Präsentationen der Sambaschulen beizuwohnen, die mit ihren Desfiles (Umzüge, Wettstreite) nach dem Titel des Campeão do Carnaval (Karnevalssieger) streben. Die Musik ist dabei der Dreh- und Angelpunkt. Der von jeder Sambaschule präsentierte Samba-Enredo (thematisch gebundener Samba) wird zu Beginn jeder neuen Saison in gemeinschaftlicher Arbeit von Komponistengruppen mit dem Anspruch auf Perfektion, künstlerische Freiheit und Kreativität, aber auch in Rücksichtnahme auf ein breites Spektrum an Regeln, Normen und Vorgaben externer Autoritäten neu erschaffen. Die Frage nach ebendiesen äusseren Reglementierungen und Instanzen – die Selbstverständnisse, Schaffensprozesse und Entscheidungsfreiheit der Komponisten auf unterschiedliche Weise beeinflussen – steht im Fokus dieses Beitrags.

Während einer mehrjährigen Feldforschung (2012–2019) in den Sambaschulen der höchsten Ligen (*Grupo Especial* und *Série de Ouro*) von Rio de Janeiro – insbesondere in der *GRES' Unidos de Vila Isabel* – wurden von mir die diversen Prozesse, zentralen Schritte und Rahmenbedingungen, die für das Gelingen einer Präsentation im Sambódromo von weitreichender Bedeutung sind, aus verschiedenen Perspektiven untersucht (Jurth 2013). Sie sind für den Erfolg einer Sambaschule beim finalen Umzug massgeblich und bereits im Kontext der Komposition eines neuen Sambas entscheidend.

Zum Kontext der Komposition und zum Wettstreit der Komponisten

Für die heutigen Kompositionen ist fundamental, dass die Verse des Sambas mit dem Handlungsgeschehen übereinstimmen und dieses in poetischer Form abbilden. Eingehalten werden muss vor allem die vorgegebene Reihenfolge (Chronologie) der verschiedenen Sektoren (Stationen) des Umzugs, die in einer vierteiligen Struktur ihren Niederschlag findet: Auf die erste Strophe folgt der

1 GRES: Grêmio Recreativo das Escolas de Samba [Verein, Sambaschule].

Mittelrefrain, dann erklingt eine zweite Strophe, und der Hauptrefrain bildet den Abschluss.

Eine solche definierte Abfolge ist jedoch das Resultat von jüngeren Entwicklungen. Ein Blick in die Vergangenheit des *Samba-Enredo* zeigt, dass die Kompositionen nicht immer so eng an externen Vorgaben ausgerichtet waren. Sowohl die Literatur als auch die Komponisten älterer Generationen berichten, dass das Bestimmungsverhältnis zwischen den Lyrics eines Sambas und dem Ablauf des *Desfile* in früheren Zeiten regelrecht vertauscht war. In den ersten Umzügen erwuchs ein grosser Teil der Texte aus der Spontanität des Moments und wurde von den Komponisten im Prozess der Improvisation direkt im *Desfile* erschaffen (Mussa/Simas 2010, S. 24). Es finden sich auch Berichte über ein damaliges Umkehrverhältnis der heutigen Kompositionssituation und Reihenfolge: Der bekannte Komponist Martinho da Vila erzählte mir im Interview, dass zunächst der Samba in relativ freier Gestaltung komponiert und die künstlerische Umsetzung des *Desfile* in allegorischen Wagen und Kostümen am Verlauf des Textes, den *Letras*, ausgerichtet werde.

In früheren Zeiten kam der Samba selbst an erster Stelle. Stellen wir uns vor, wir wollen einen Samba für das kommende Jahr. Was präsentieren wir? Nehmen wir als Thema den Wein. Also – Komponisten: Das Thema wird Wein sein. Fertig. Es gab keine Sinopse. [...] Jeder von uns forschte selbst und entwickelte eigene Ideen zum Thema Wein. [...] Dann kam der Wettstreit. Der Gewinner war jener Samba, den das Publikum bevorzugte. Davon ausgehend entwarf der Carnavalesco die allegorischen Wagen und zeichnete die Kostüme – alles auf der Grundlage der Samba-Komposition. (Martinho da Vila, Interview am 24. 2. 2016)²

Zwar erscheinen einige Vorgaben, wie beispielsweise die Untersagung der Verwendung von Blasinstrumenten im *Desfile* und die Präsenz der *Ala das Baianas* als integraler Bestandteil der *Comunidade* (Ferreira 2004, S. 368; Lopes/Simas 2015, S. 29) bereits in der *Carta do Samba* von 1935 (Lopes/Simas 2015, S. 163). Die Festlegung auf ein bestimmtes Thema für den Umzug und das Bestehen einer *Sinopse* (eines ausformulierten Ablaufplans der Präsentation), die von Jahr zu Jahr mehr Gewicht, Umfang und Detailreichtum gewann, war in den Anfängen hingegen nicht vorgeschrieben. Letztgenannte Transformation vollzog sich im Verlauf der vergangenen Jahrzehnte (Jurth 2013). Elemente wie die Bindung des Sambas an das präsentierte Thema (Vizeu 2004, S. 15, 44; auch Augras 1998, S. 31), dem Vortrag von nur einem Samba pro *Desfile* sowie seine Entbindung von improvisatorischen Anteilen festigten sich erst mit den im *Regulamento der Conferencia de São Francisco* gefassten Beschlüssen nach 1946 (Valenca 1982,

2 Originaltext: «O Samba antigamente era o seguinte: Primeiro era o Samba. Vamos fazer um samba para o ano que vem – o que é que vamos apresentar? O Enredo vai ser [por exemplo] o vinho. Então – compositores: O enredo vai ser o vinho. Acabou. Não tinha Sinopse. [...] E cada um de nos ia pesquisar e cada um fazia como ele veja o vinho. [...] Aí vai pra disputa. O primeiro samba que caiu mais no gosto geral era escolido. A partir daí o Carnavalesco ia criar as alegorias, ia desenhar as fantasias – todo a partir do Samba.»

S. 36; Vizeu 2004, S. 43). Auch die Verpflichtung zu einem direkten Bezug der *Enredos* auf historische Ereignisse Brasiliens, Orte oder Persönlichkeiten setzten sich nach 1946 durch, was mit der Instrumentalisierung des Sambas durch das diktatorische Regime von Getúlio Vargas im Zusammenhang steht (Mussa/Simas 2010, S. 38; Vizeu 2004, S. 46; Lopes da Cunha 2004, S. 219).

Heutzutage nehmen die Komponisten vor Beginn der eigentlichen Arbeit an einer offiziellen Präsentation des Themas teil, die für die anbrechende Karnevalssaison von der Direktion und der künstlerischen Leitung einer Sambaschule im Rahmen eines grossen Eröffnungsfestes organisiert wird. Bei diesem Ereignis wird die *Sinopse* vorgestellt, ein Dokument, das in detaillierter Form den geplanten Ablauf des *Desfile* beinhaltet und diesen umfassend erläutert. Im Anschluss an die Präsentation finden sich die Komponisten in Gruppen von fünf bis zehn Personen zusammen und beginnen, in gemeinschaftlicher Arbeit einen Samba nach den in der *Sinopse* genau bestimmten Vorgaben zu komponieren. Der fertige Samba wird am festgelegten Stichtag bei der jeweiligen Sambaschule eingereicht und anschliessend von den Gruppen in einem mehrwöchigen – bei einer hohen Zahl teilnehmender Gruppen sogar mehrmonatigen – Komponistenwettbewerb verteidigt.

Dieser *Disputa de Samba* (Komponistenwettbewerb) wird in jeder Sambaschule zwischen den teilnehmenden Gruppen ausgetragen und gilt bei der *Comunidade* (Gemeinschaft aller Mitglieder einer Sambaschule) als offizielle Eröffnung einer Karnevalssaison. Fortgang und Ausgang des Wettstreites werden – zumindest wenn es sich um eine höchstklassifizierte Sambaschule aus dem *Grupo Especial* handelt – von den *Sambistas* und verschiedensten Medien aufmerksam mitverfolgt, dokumentiert und diskutiert. Der Wettbewerb selbst stellt die Komponisten sowohl künstlerisch als auch finanziell und organisatorisch vor unterschiedlichste Herausforderungen, denn ein musikalisch und poetisch gelungener Samba allein reicht in der Regel für einen Sieg nicht aus. Die Gemeinschaft einer Sambaschule und deren Jury erwarten von jeder Gruppe an jedem Präsentationstag neue, überraschende, glanzvolle und sich stetig steigernde Shows sowie eine anwachsende Fangemeinde, die während der Präsentationen in der eigenen Probenhalle, der *Quadra*, eine ausgelassene und mitreissende Stimmung verbreitet.

Zur Illustration sei ein kurzer Auszug aus einer Kolumne des Komponisten Aloisio Villar (2011) zum Phänomen der *Disputa de Samba* in seiner heutigen Ausprägung wiedergegeben:

Wenn du heutzutage im Wettbewerb einer *Escola de Samba* des *Grupo Especial* teilnehmen möchtest, ist es zunächst wichtig, einen Samba nicht allein zu komponieren, selbst wenn du überaus talentiert bist. [...] Eine Teilnahme an diesem Samba-Wettbewerb bringt der siegreichen *Parceria* [Komponistengruppe] Einkünfte aus der Siegerprämie und aus Autorenrechten von 300 000 bis 350 000 Reais [2011 zirka 130 000 bis 150 000 Euro]. [...] Es ist fast unmöglich, Teil der Komponistenelite von Rio de Janeiro zu werden und mit einem Samba zu siegen, wenn deine

Gruppe nicht mindestens 50 000 Reais investieren kann. [...] Bei der Präsentation in der *Quadra* [der Probenhalle einer Sambaschule], [...] ist es vorteilhaft, Banner mit Versen des Samba, [...] Konfetti, [...] eine Lichtmaschine [...] aufzustellen, wenn möglich ein Innenraumfeuerwerk zu zünden. Jeder Auftritt sollte eine Mischung aus einer Silvesternacht an der Copacabana und einer Eröffnung Olympischer Spiele sein. Und viele, viele Leute [sollten da sein], die eure Sambafahnen tragen, in der *Quadra* tanzen und euren Samba singen. (Villar 2011)³

Aus den Beschreibungen der internen musikalischen Schaffensprozesse, wie ich sie auch in meiner Feldforschung dokumentieren konnte, kann die Sambaschule als erste Autorität im Karneval von Rio de Janeiro bestimmt werden. Sie setzt sich aus drei Instanzen zusammen und beeinflusst die Komponisten direkt in ihrer Arbeit: 1. die jährlich neu ausgerichtete *Sinopse* mit ihren Vorgaben, 2. die Direktionsmitglieder einer Sambaschule (mit Stimmrecht bei der internen Auswahl des *Samba-Enredo*) und 3. die Gemeinschaft aller Mitglieder einer Sambaschule (mit grossem Einfluss auf die Auswahl des *Samba-Enredo*).

Als zweite Autorität kann die *Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro* (LIESA; Bund der Sambaschulen) betrachtet werden. Sie ist als unabhängige Bewertungsinstanz allen Sambaschulen übergeordnet und Ausrichter des Wettbewerbs zwischen ihnen. Jährlich stellt die LIESA eine Gruppe von 40 Juroren zusammen, die jeweils zu viert über eine der zehn Wertungskategorien entscheiden – zu denen auch der *Samba-Enredo* als eigene Kategorie zählt (Mussa/Simas 2010, S. 128 f.). Die Juroren richten sich bei ihren Beurteilungen nach den Kriterien der LIESA, wie sie in einem *Regulamento* (Regelwerk) festgehalten sind, und werden in einer dreiwöchigen Schulung vor dem Karneval auf ihre wichtige Aufgabe beim *Desfile* vorbereitet. Jeder der Juroren vergibt zwischen 0 und 5 Punkte für seine Wertungskategorie, die schliesslich zum Gesamtergebnis für den jeweiligen Bewertungsgegenstand summiert werden. Im *Caderno do Julgamento* (Urteilsbogen) werden nicht nur Punktestände, sondern auch explizit und recht detailliert Rechtfertigungen über Punktezuspruch oder Punktabzug festgehalten. Nach Abschluss des Karnevals stehen die Unterlagen allen Interessenten zur freien Einsichtnahme im Internet zur Verfügung.⁴ In den Urteilsbögen der Jurymitglieder zeigen sich wiederholt Schlüsselargumente zur Bewertung der Komponenten Text und Musik, die positiven oder negativen Ausschlag zur Urteilsfindung geben. Beispielsweise wird ein aus Wiederholungen

3 Originaltext: «Basicamente, hoje em dia pra você concorrer em uma Escola de Samba do Grupo Especial nem adianta tentar fazer sozinho o samba, mesmo que você seja uma pessoa talentosa. [...] Uma disputa no Especial rende valores expressivos em direitos para a parceria campeã – algo em torno de 300 a 350 mil Reais [...]. Dificilmente você fará parte de um samba campeão na elite carioca, se sua parceria tiver menos de cinquenta mil reais pra investir. [...] Na quadra, em sua apresentação, [...] é bom colocar umas faixas com versos do samba, [...] máquina de papel picado, [...] raio laser [...] além de queima de fogos. Cada apresentação sua tem que ser uma mistura de virada de ano em Copacabana e abertura de jogos olímpicos. E muita, muita gente carregando bandeiras de seu samba, pulando na quadra, cantando sua obra.»

4 Siehe Website der LIESA: <http://liesa.globo.com>.



Abb. 1: Komponistenwettbewerb (Eliminatórias do Samba-Enredo) in der *Quadra* der GRES Unidos de Vila Isabel, September 2016. Foto: Pawel Loj.

bestehendes musikalisches Muster (*Desenho melódico*) oder die Häufung von Reimen auf immer gleichen Endungen und Vokalen als unkreativ erachtet, ebenso der Einbau determinierter stereotyper Schlagworte aus dem klischeehaften Vokabular des *Samba-Enredo* (wie *Felicidade*, *Campeão* oder *Emoção*). Zugleich wird grundsätzlich vom *Samba-Enredo* eine nicht zu komplizierte melodische Gestaltung erwartet. Gegenüber den ausführlich begründeten Beurteilungen im *Caderno do Julgamento* sind die Vorgaben im *Regulamento* offener formuliert. Beispielsweise wird hier «eine schöne, geschmackvolle Melodie» oder «ein gelungenes Zusammenspiel von Text und Musik» gefordert. Samba-Komponisten müssen sich daher in ihrem Schaffensprozess einerseits mit subjektiven, aber begründeten Bewertungen und Erwartungshaltungen auseinandersetzen, andererseits den gewährten kreativen Spielraum nutzen, damit ihr Werk als neuartig wahrgenommen wird (ausführlich Jurth 2023).

Gesponserte Themen

Bei der dritten die Komponisten direkt beeinflussenden Autorität handelt es sich um eine Gruppe von externen Instanzen, die im Laufe der vergangenen zwei Jahrzehnte stetig an Gewicht gewonnen hat: die Sponsoren. Fremdfinanzierte Themen, in der Gemeinschaft der *Sambistas* auch unter der Bezeichnung *Enredos patrocinados* bekannt, sind ein Phänomen, das im Zuge der Professionalisie-

rung der Sambaschulen und der zunehmend globalisierten und kommerziellen Ausrichtung des Karnevals entstanden ist. Der heute auf allen Werbeplakaten, auf Programmheften, DVDs und sonstigen Produkten der *Desfiles* als «Maior Show da Terra» («Grösste Show der Welt») bezeichnete Wettbewerb der Sambaschulen im *Sapucai* ist zu einem so kostenintensiven Ereignis herangewachsen, dass die zur Verfügung gestellten finanziellen Mittel der LIESA, der Stadt Rio sowie die eigenen Ressourcen der Sambaschulen meist nicht mehr zur Deckung der Kosten ausreichen.

Der Historiker Eduardo Pires Nunes da Silva schreibt:

Momentan erleben wir die «kommerzielle» Phase, in der grosse Unternehmen häufig das Sponsoring der Themen von Sambaschulen als Marketingstrategie verwenden. Dies begann in der Zeit der 1990er-Jahre im Karneval von Rio und ist seit den 2000er-Jahren offensichtlich und unumgänglich geworden. (Eduardo Nunes, Interview am 6. 6. 2013)⁵

Diese Transformation liegt in verschiedenen Umstrukturierungen begründet, die sich im Zuge der 1980er- und 90er-Jahre im *Carnaval Carioca* vollzogen. Zu den einschneidenden Veränderungen zählen der Umbau des Sambódromo zu einem Stadion mit einer Kapazität für 90 000 Zuschauer im Jahr 1984 (Araújo 2003, S. XXXVIII), die Gründung des *Grupo Especial* als höchster Liga der *Escolas de Samba* (Diniz/Cunha 2014, S. 91) sowie die Übernahme von Organisation und Bewertung der Präsentationen der Sambaschulen durch die LIESA (Cavalcanti 2015, S. 19).

Damit einher gingen eine Vergrösserung und eine Professionalisierung der *Desfiles* und das Eingehen von Verträgen mit Sponsoren jeder Art – bis hin zu Grosskonzernen und bekannten internationalen Firmen –, die oft in keiner direkten Verbindung zum Karneval oder zu den Sambaschulen stehen, die *Desfiles* allerdings als eine Art Werbebühne für sich entdeckt haben. Für einen Eindruck von der Grössenordnung der von den Unternehmen investierten Beträge sei nachfolgend eine Auflistung der Sambaschulen und ihrer Sponsoren von 2013 wiedergegeben, die von den bekannten brasilianischen Zeitungen *O Dia* und *O Globo* zusammengestellt wurde. Unter ihnen finden sich der Karnevalssieger des Jahres 2013, *GRES Unidos de Vila Isabel*, welcher mit 3,5 Millionen Reais (damals rund 650 000 Euro) von BASF gefördert wurde sowie der Vizesieger *GRES Beija-Flor de Nilópolis* und der drittplatzierte *GRES Unidos da Tijuca*, welche von ihren Sponsoren ebenfalls Beträge in der Höhe von mehreren Millionen Reais zur Realisierung ihrer Präsentation erhielten.

5 Originaltext: «E atualmente vivemos a fase «comercial», em que muitas vezes grandes empresas adotam como estratégia de marketing o patrocínio de Enredos das Escolas de Samba. Isto iniciou na década de noventa no Carnaval Carioca, e na década de 2000 fica altamente evidente.» (Jurth 2013, S. 80)

Tab. 1: Übersicht zu den *Enredos patrocinados* im *Grupo Especial* der Sambaschulen von Rio de Janeiro, 2013

Sambaschule	<i>Enredo</i>	Inhalt	Sponsor	Betrag (Reais)
Unidos de Vila Isabel	<i>A Vila canta o Brasil, ceifeiro do mundo. Água no feijão que chega mais um.</i>	<i>Agricultores e vida nas cidades rurais</i>	BASF	3,5 Mio.
Beija-Flor de Nilópolis	<i>Amigo fiel</i>	<i>Criação do Cavalo Mangalarga Marchador no Brasil</i>	Associação Brasileira Dos Criadores do Mangalarga Marchador	6 Mio.
Unidos da Tijuca	<i>Desceu num raio é trovada. O deus THOR pede passagem para mostrar nessa viagem à Alemanha encantada.</i>	<i>Ano da Alemanha no Brasil</i>	Stihl, Merck, Volkswagen	3,5 Mio.
Acadêmicos de Salgueiro	<i>Fama</i>	<i>A busca incessante do homem pela fama</i>	Caras	3 Mio.
Acadêmicos do Grande Rio	<i>Amo Rio e vou a Luta – Ouro negro sem disputa</i>	<i>Manutenção dos royalties do petróleo a favor do Rio de Janeiro</i>	Libra, Supreme e Ompetro	ca. 500 000
Estação Primeira de Mangueira	<i>Cuiabá – Um Paraíso no centro da América</i>	<i>Cuiabá</i>	Prefeitura de Cuiabá	3,6 Mio.
Mocidade Independente de Padre Miguel	<i>Eu vou de Mocidade com samba e Rock in Rio</i>	<i>Rock in Rio</i>	Artplan	600 000

Quelle: Temistocles (2013).

Die Dimensionen, die dieser neue Trend der Fremdfinanzierung mittlerweile angenommen hat, illustriert der Umzug der *GRES Porto da Pedra* im Jahr 2012: Mit dem Konzern Danone als Hauptsponsor fiel die Wahl des Themas auf *Joghurt*, was alle künstlerischen Segmente vor kaum zu lösende Herausforderungen stellte und den Abstieg der *GRES Porto da Pedra* in die untere Liga nach sich zog (Lemos 2015, S. 68). Ebenso zwiespältig war der Sieg der *GRES*

Beija-Flor de Nilópolis im Jahr 2015: Die Bekanntgabe ihrer Erstplatzierung mit dem *Enredo* «Um olhar sobre a África e o despontar da Guiné Equatorial. Caminhemos sobre a trilha de nossa felicidade [Ein Blick auf Afrika und den Aufstieg Äquatorialguineas. Wir beschreiten den Weg unseres Glücks]»⁶ löste in der Gemeinschaft der Sambistas eine hitzige Debatte aus und führte fast zu einer Aberkennung des Titels, hatte die Schule doch als Thema ihrer Präsentation ausgerechnet eine Hommage an ein diktatorisch regiertes Land gewählt, in dem die Frage der Grund- und Menschenrechte äusserst fragwürdig behandelt wird, und sich vom dortigen Präsidenten sponsern lassen. Über diesen Umstand konnte auch die kunstvollste Verarbeitung des Themas in den allegorischen Wagen und Kostümen nicht hinwegtäuschen.

In welchem Ausmass externe Sponsoren aktuell ihren Einfluss und gegebenenfalls ihr Mitentscheidungsrecht bei der Wahl des Themas sowie in diversen künstlerischen Entscheidungsfragen und bei deren Umsetzung geltend machen, veranschaulichen Ausschnitte aus Interviews mit Fábio Ricardo, dem künstlerischen Leiter (*Carnavalesco*) der *GRES São Clemente* am Karneval 2013:

Zunächst schreibe ich die Gesamthandlung, mache einen Querschnitt von allem. Und in der *Tira-Dúvida* [Besprechung mit den Komponisten] konkretisiere ich dann und hebe alles hervor, was notwendig [...] für die Präsentation der *Escola* ist. Das geschieht normalerweise mit einem Glossar, das ich neben mir liegen habe, mit dem ich kontrolliere, ob etwas fehlt [...], vor allem, wenn es sich um einen gesponserten *Enredo* handelt. Da müssen bestimmte Worte oder Namen auftauchen. (Fábio Ricardo, Interview am 26. 10. 2012)⁷

Der Komponist und Musiker Guilherme Salgueiro illustriert das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Sambaschule und Sponsor, das sich – mittels der Gestaltung der *Sinopse* – selbst auf die künstlerischen Entscheidungen der Komponisten in den Sambatexten niederschlägt, folgendermassen:

Das von den *Escolas* [in den Karneval] investierte Geld hat sich erhöht [...]. Und somit auch die Notwendigkeit, einen Sponsor zu finden. Heutzutage gibt es daher viele *Enredos patrocinados*, und die Sponsoren verpflichten die *Escolas*, etwas über sie einzubauen. Es kann ein Satz sein [...], etwas, das an den Sponsor erinnert. (Guilherme Salgueiro, Interview am 9. 10. 2012)⁸

6 Übersetzung:

7 Originaltext: «Eu faço a história geral, eu faço um conto geral de tudo, e aí na tira-dúvida destaco o que é necessário ou não [...]. O que vai ser necessário para o Desfile da Escola. Normalmente com um mesmo glossário do lado por saber do que que não pode faltar [...] principalmente quando um *Enredo* é com patrocínio. Que tem que ter um nome tal, tem que ter aquela palavra tal.» (Jurth 2013, S. 83)

8 Originaltext: «Aumentou o dinheiro [...] nas Escolas. Aumentou a necessidade de se conseguir patrocínio nas Escolas. Então a gente hoje vê muitos *Enredos patrocinados* e os patrocinadores obrigam as Escolas a colocar alguma coisa do patrocinador. É alguma frase [...], algo que faz lembrar do patrocinador.» (Jurth 2013, S. 83)



Abb. 2: Beispiel eines prächtigen Allegoriewagens der GRES Beija Flor de Nilópolis 2016. Foto: Friederike Jurth.

Die Einflussnahme von Sponsoren, wie sie sich in der Präsenz von deren Marken im Sambatext und in den visuellen Teilen der *Desfiles* zeigt, kann bei den verschiedenen Sambaschulen unterschiedlich sein. Sie hängt von der finanziellen Zuwendung und der Akzeptanz des Sponsors in der *Comunidade* einer Sambaschule ab und wird von der Jury bei der Bewertung der Präsentation im Sambódromo geprüft. Für die Komponisten der *Samba-Enredos* entsteht durch die Vorgabe, im Liedtext direkt auf die Sponsoren zu referieren, eine Einschränkung in der künstlerischen Freiheit.

Fazit

Die Komponisten befinden sich in ihren kreativen Schaffensprozessen in einem komplexen Spannungsfeld mit drei Autoritäten, die unterschiedlich Einfluss nehmen. Zum einen zeigt sich eine Autorität bei den Sambaschulen selbst, deren Instanzen die Leitung, die Gemeinschaft und die jährlich neu gestaltete *Sinopse*

der Sambaschule sind. Sie entscheiden über den Erfolg von Kompositionen im internen Wettbewerb.

Eine zweite Autorität ist die LIESA mit ihren in einem Regelwerk festgehaltenen Vorgaben, denen die Sambaschulen und die Komponisten unterliegen.

Als dritte Autorität wirken die Sponsoren, denen als Gegenleistung für ihre finanziellen Investitionen eine Mitsprache eingeräumt wird, was sich auf die künstlerischen Gestaltungsprozesse und dabei vor allem auf die Lyrics auswirkt. Das Einlösen der Vorgaben und der Erwartungen dieser Autoritäten stellt die Komponisten von *Samba-Enredos* alljährlich vor komplexe Herausforderungen.

Referenzen

- Araújo, Hiram (2003): *Carnaval. Seis Milênios de História*, Rio de Janeiro: Gryhus.
- Augras, Monique (1998): *O Brasil do Samba-Enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Cavalcanti, Maria Laura (2015): *Carnaval, ritual e arte* (Coleção Sociologia & Antropologia), Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Diniz, André, Diogo Cunha (2014): *Na Passarela do Samba: O Esplendor das Escolas em 30 anos de Desfiles de Carnaval no Sambódromo*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Ferreira, Felipe (2004): *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, Rio de Janeiro: Ediouro.
- Jurth, Friederike (2013): *Rio im Sambaieber. Der Samba-Enredo zwischen Wandel und Konstanz im Spiegel der Zeit*, Masterarbeit Universität Weimar.
- Jurth, Friederike (2023): *Da ideia ao Samba. Von der Idee zum Samba. Kompositionsästhetik & Musikalischer Schaffensprozess im Samba-Enredo der Escolas de Samba von Rio de Janeiro*, Köln, Wien: Böhlau.
- Lemos, Renato (2015): *Inventores do Carnaval* (Cadernos de Samba), Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora.
- Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) (2016), <http://liesa.globo.com>, 6. 12. 2016.
- Lopes, Nei, Luiz Antonio Simas (2015): *Dicionário da história social do Samba*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Lopes da Cunha, Fabiana (2004): *Da marginalidade ao estrelato. O Samba na Constru Coleção da Nacionalidade*, São Paulo: Annablume.
- Mussa, Alberto, Luiz Antonio Simas (2010): *Samba de Enredo. História e Arte*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Valença, Rachel Texeira (1982): *Palavras de purpurina*, Masterarbeit Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Vizeu, Carla Maria de Oliveira (2004): *O Samba-Enredo carioca e suas transformações nas Décadas de 70 e 80. Uma análise musical*, Campinas: Unicamp.
- Temistocles, Gabriel (2013): A linha tênue dos enredos patrocinados, <http://otemizando.blogspot.de/2013/02/a-linha-tenuue-dos-enredos-patrocinaados.html>, 1. 12. 2018.
- Villar, Aloisio (2011): Orun Ayé – Samba Enredo S. A., <http://pedromigao.blogspot.de/2011/08/orun-aye-samba-enredo-sa.html>, 15. 3. 2013.

Interviews

Eduardo Nunes, Historiker, 6. 6. 2013, Rio de Janeiro, Vila Isabel

Fábio Ricardo, Carnavalesco, 26. 10. 2012, Rio de Janeiro, Cidade do Samba

Guilherme Salgueiro, Komponist, 9. 10. 2012, Rio de Janeiro, Vila Isabel

Martinho da Vila, Komponist, 24. 2. 2016, Rio de Janeiro, Barra da Tijuca

Zusammenfassung

Der Prozess der Komposition eines *Samba de Enredo* (thematisch gebundener Samba), des Stückes, das jährlich mit einem eigenen, von der jeweiligen Samba-schule vorgegebenen Thema neu für den Karnevalsumzug einer *Escola de Samba* (Sambaschule) im *Sapucai* (Sambódromo) geschaffen wird, steht im Fokus meiner 2012 begonnenen Feldforschung in Rio de Janeiro. Im komplexen Vorgang des kreativen musikalischen und poetischen Schaffensprozesses sind nicht nur Ideen und Vorstellungen der aus Musikern und Textdichtern bestehenden *Parcerias* (Komponistengruppen) für das Endergebnis der Komposition ausschlaggebend, sondern auch die festgeschriebenen und ungeschriebenen Regeln, Vorgaben und Wünsche verschiedener externer Autoritäten. Im Spannungsfeld von meist sehr exakten und sich zum Teil stark voneinander unterscheidenden Vorstellungen dieser Autoritäten liegt es schliesslich bei den Komponisten, die eigenen Ideen mit den offiziellen Vorgaben in Einklang zu bringen sowie Rahmen und Grenzen der externen Regeln auszuloten, um mit ihrem Werk zunächst den internen Komponistenwettbewerb zu bestehen und schliesslich den eigenen Samba als Jahreshymne einer Sambaschule mit circa 4000 Tänzern, Sängern und Perkussionisten im *Desfile* (Umzug) vor einer begeisterten Menschenmenge zu präsentieren.

Abstract

The process of composing *sambas de enredo* (thematically bound samba), the piece that is created each year for the carnival procession of an *escola de samba* (samba school) in the *sapucai* (*sambódromo*) with its own theme given by the respective samba school, is the focus of my field research in Rio de Janeiro, which began in 2012. In the complex process of musical and poetic creation, it is not only the ideas and conceptions of the *parcerias* (groups of composers) consisting of musicians and lyricists that are decisive for the final result of the composition, but also the written and unwritten rules, specifications and wishes of various external authorities. In the field of tension between the usually very exact and sometimes very different ideas of these authorities, it is ultimately up to the composers to harmonize their own ideas with the official guidelines, as well as to sound out the framework and limits of the external rules, in order to first pass the internal composer competition with their work and finally to present their own samba as the annual anthem of a samba school with around 4000 dancers, singers and percussionists in the *desfile* (procession) in front of an enthusiastic crowd.

Schlagwörter

Samba-Enredo, Samba, Komponistengruppen, Komponist, Escola de Samba, LIESA, Sponsoren

Friederike Jurth

1988 in Berlin geboren, absolvierte ihre Ausbildung am Bach-Musikgymnasium Berlin. 2013 schloss sie das Musikwissenschaftsstudium an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar mit dem Master ab. Nach einem Erasmus-Aufenthalt an der Sorbonne in Paris folgte 2012/13 ihre erste Feldforschung in Rio de Janeiro an der Sambahule *Unidos de Vila Isabel*, die sie 2014 im Rahmen ihrer Dissertation fortsetzte, in welcher der Kompositionsprozess des *Samba-Enredo* in den Sambahulen von Rio thematisiert wird.

Zwischen Anerkennung und Abwertung

Der Konnex von öffentlicher und feldspezifischer Autorität bei Jazz- und Populärmusikern/-innen

Oleg Pronitschew

Der deutsche Jazz hat nach dem Zweiten Weltkrieg eine erstaunliche Wandlung vollzogen. Im Zuge seiner Ausdifferenzierung, Professionalisierung und damit einhergehender Institutionalisierung entwickelte er sich zu einem in Wissenschaft und Öffentlichkeit anerkannten Musikstil. Damit ging der Aufbau einer eigenen Infrastruktur einher und einer Position, die zwischen Unterhaltungs- und Kunstmusik pendelt. An 18 staatlichen Musikhochschulen in Deutschland existieren Jazz-/Rock-/Pop-Studiengänge, die von einer öffentlich unterstützten Nachwuchsförderung und einer Vielzahl von Aufführungsstätten profitieren (Bundeskonzferenz Jazz 2014, S. 11). In ihrer institutionellen Struktur der Stellung europäischer Kunstmusik im Bildungsgefüge mittlerweile nicht unähnlich, hat sich die Jazzmusik scheinbar ihren Weg in das «Zentrum des sozialen Raums» erkämpft. Gleichwohl verweisen Debatten innerhalb und ausserhalb der «Kulturwelt» des Jazz darauf, dass diese Position nicht als gesichert gelten kann. Intern fragen sich Jazzexperten besorgt, ob die Institutionalisierung nicht auf Kosten der essenziellen Unbestimmbarkeit seiner musikalischen – und damit über kurz oder lang auch soziokulturellen – Identität einhergeht (Degado 1997, S. 38; Hoffmann 2010, S. 174; Gsteiger 2005). Extern deuten die prekären Arbeits- und Lebensbedingungen von Jazzmusikerinnen und Musikern darauf, dass es eine institutionelle, aber nicht zwangsläufig ökonomische und/oder soziale Anerkennung des Jazz gibt. Im nachfolgenden Beitrag lege ich Situationen und Kontexte dar, in denen diese Perspektiven auf Jazz zur Bildung spezifischer Autoritätsformen führen.

Feldbestimmungen

In meinem Beitrag behandle ich das Verhältnis zwischen den Teilöffentlichkeiten, die an der Gestaltung des Jazz als kultureller Praxis beteiligt sind und eigene Typen von Autorität ausbilden. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass der Jazz in seiner sozialen und kulturellen Form einerseits das Ergebnis von Interaktionen zwischen den Akteuren seines Feldes ist, die ihn konsumieren, produzieren und tradieren, also von Musikern, Produzenten, Konzertveranstaltern, Journalisten (Bourdieu 2011, S. 8). Auf der anderen Seite gestaltet ein konstitutives Aussen die Rahmenbedingungen mit, in denen Jazz vollzogen wird, ohne unmittelbar an den internen Spezialdiskursen mitzuwirken; beispielsweise

regionale und bundesweite Institutionen der Politik beziehungsweise die allgemeine Musikwirtschaft (Hoffmann 2010, S. 173). Insbesondere aufgrund der mittlerweile stark verschränkten Gemengelage aus Kulturpolitik, Hochschulpolitik, Musikwirtschaft und Jazzszene bildet der diskursive Bereich dieser Musik ein Amalgam aus verschiedenen Deutungsweisen. Je nach Sprecherposition lässt sich Jazz als Musikkultur demnach unterschiedlich kodieren sowie dekodieren. Daraus entstehen wiederum Handlungsmodi der Akteure des Jazzfeldes, die auf verschiedene Verwertungskontexte dieser Musik ausgerichtet sind.

Im nachfolgenden Beitrag stelle ich diese Konstellation am Beispiel von Jazzmusikern/-innen dar. Nachfolgend exemplarisch betrachtete Akteure wurden aufgrund von zwei Merkmalen dieser Gruppe zugeordnet: 1. das Praktizieren von Jazzmusik durch Gesang oder ein Instrument. 2. die Selbst- und Fremdbezugnahme als Jazzmusiker/-in und damit die Zuordnung zur Kulturwelt des Jazz. Entsprechend sind für diese Untersuchung die Fragen leitend, wie sich relational zwischen unterschiedlichen Feldern Autoritätsformen ausbilden und feldübergreifend legitimieren. Ich untersuche die Verbindung zwischen den unterschiedlichen Feldperspektiven auf Basis einer triangulativen Diskursanalyse. Das zugrunde liegende Sample umfasst Daten aus qualitativen Interviews, einer Ethnografie und einer textbasierten Diskursanalyse. Als Beispiele aus einem grösseren Sample werden hier dezidiert vier narrative Einzelinterviews mit drei Studierenden und einem Dozenten von der Abteilung Jazz/Populärmusik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim aus dem Jahr 2014, die Ethnografie eines Jazz-Workshops für Laien in Schleswig-Holstein aus dem Jahr 2015 und eine Analyse der sogenannten Jazzstudie von 2016 (Renz 2016) herangezogen. Das Datenmaterial ist im Rahmen meines laufenden Dissertationsprojekts entstanden, in dem ich die diskursive Konstruktion von deutschen Jazz- und Populärmusikern/-innen untersuche. Der Auswahl des Materials liegt das Kriterium zugrunde, Perspektiven aus einem öffentlich-kulturpolitischen Bereich (Jazzstudie), einem institutionell-professionellen Bereich (Hochschule) und einem Schnittbereich beider (Workshop) zu erfassen. Die Auswertung erfolgte nach dem Muster der wissenssoziologischen Diskursanalyse von Rainer Keller (2005).

Die einzelnen Öffentlichkeiten definiere ich in diesem Rahmen als Felder, entsprechend der Praxeologie des französischen Soziologen Pierre Bourdieu. Nach dieser Definition sind die öffentlichen, institutionellen sowie szeneeinternen Bereiche Ebenen mit spezifischen Ordnungen und Normen. Unter dem Begriff Feld versteht Bourdieu eine relationale Struktur, die «als ein Netz oder eine Konfiguration von objektiven Relationen zwischen Positionen zu definieren» ist (Bourdieu/Wacquant 2013, S. 127). Die Stellung der Akteure auf sozialen Feldern bemisst sich über ihre Teilhabe an ökonomischem, sozialem und kulturellem Kapital, das sie wiederum als symbolisches Kapital nutzbar machen können. Die Verteilung dieser Ressourcen verläuft je nach «einer jeweils spezifischen Logik und Notwendigkeit, die sich nicht auf die für andere Felder geltenden redu-

zieren lassen» (ebd.). So konstituiert jedes Feld einen eigenen Habitus, «ein sozial konstituiertes System von strukturierten und strukturierenden Dispositionen, das durch Praxis erworben wird und konstant auf praktische Funktionen ausgerichtet ist» (ebd., S. 154). Legt man der Jazzmusik die Definition als ein Feld der Kunst zugrunde, so steht es in einer beständigen Interaktion mit anderen gesellschaftlichen Bereichen wie denen der Politik oder Ökonomie (Bourdieu 2001). Nachfolgend gilt es, diese Relationen genauer zu betrachten.

Feldebetrachtungen

Für die Untersuchung der Autoritäten des Jazzfeldes bieten sich seine Bildungseinrichtungen an. Diese stellen Konsekrationsinstanzen im Sinne von Pierre Bourdieu dar, die «für die selektive Konservierung und Weitergabe der von den Produzenten der Vergangenheit hinterlassenen und schon durch ihren blossen Erhalt kanonisierten kulturellen Güter sorgen, weil ihre Aufgabe in der Produktion von Produzenten besteht, die zur Produktion eines bestimmten Typs von kulturellen Gütern disponiert und fähig sind, sowie von Konsumenten, die zu deren Konsumtion disponiert und fähig sind» (Bourdieu 2014, S. 35). In dieser Rolle fungieren Musikhochschulen als Multiplikatoren einer spezifisch begründeten Autorität, da sie die Schwelle vom laienhaften zum professionellen Musizieren markiert. Die professionelle Konsekration in Form einer Ausbildung befähigt Absolventen/-innen für die Ausübung bestimmter professionell geschlossener Arbeitstätigkeiten, beispielsweise eines Musiklehrers an einer staatlichen Musikschule (Degado 1997, S. 36).

Im Jahr 2014 führte ich eine teilnehmende Beobachtung an Unterrichtsstunden des Jazz-/Populärmusik-Studiengangs der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in der Stadt Mannheim (Baden-Württemberg) durch. In diesem Rahmen fanden narrative Interviews mit drei Studierenden statt, im Fokus stand ihr Alltag als Musikstudentinnen und -studenten. Ein wiederkehrendes Thema der Gespräche war die Herausforderung, sich «verkaufen» zu können. So meinte die Studentin ARF in ihrem Gespräch: «Also das mit dem Vermarkten, das haben wir ja gar nicht. [...] Hm, das fehlt bei uns schon ziemlich, find ich. Also, dass man so, also weil bei uns gibt es halt viele, die können echt gut spielen, aber die kennt keiner sozusagen, weil das ist ja auch oft so bei den Jazzern, dass die so für sich sind [...]» (ARF, 12. 5. 2014) Meistens schilderten mir meine Interviewpartnerinnen und -partner ihre Situation so, dass sie instrumentell Jazzmusikformen gemeistert, aber keine managerialen Fähigkeiten und Kompetenzen wie Marketing oder *product design* beigebracht bekommen hätten, von deren Beherrschung sie sich finanziell bessere – und somit für ihre Lebensführung stabilere – Anstellungsverhältnisse erhofften.

Ihre eigene berufliche Tätigkeit, das Musizieren, betonten sie hingegen als Arbeitsform, gekennzeichnet durch einen strukturierten Arbeitsablauf, und in der Lebenswelt als Primärerwerb. So meinte in einem anderen Interview Student JR:

«[A]nsonsten denk ich so das allgemeine Ziel jetzt für mich einfach wirklich als aktiver Musiker, als Spieler, auch mit 'nem gewissen künstlerischen Anteil, einfach zu überleben und dann damit halt irgendwie zurechtzukommen und das eventuell natürlich ein bisschen ausgleichen mit vielleicht ähm Musikunterrichtsjob, Instrumentallehrer-technisch ... Ma' zumindest 'ne Bisschen 'ne Sicherheit hat.» (JR, 14. 5. 2014) Diese Legitimation gebrauchten sie gegenüber ihrem nicht musizierenden Umfeld, um ihre musikalische Tätigkeit als Arbeit zu inszenieren und sie vom Jazzspiel als spielerischer Freizeitbeschäftigung abzugrenzen. Die Jazzmusiker/-innen verwiesen auf eine ökonomische Autoritätsform, mit der sie ihre Praxis des Jazzmusikerseins in die Sphäre der Arbeit rücken konnten. Die ökonomische Notwendigkeit war für sie, positiv gewendet, die Disziplin einer professionellen Haltung.

Laut Pierre Bourdieu hängt die «Autonomie eines Feldes» davon ab, inwiefern es äussere Einflüsse auf seine Produktionsformen und Bewertungskriterien verdecken und durch seine eigenen Werte und Normen begründen kann (Bourdieu 2014, S. 22). Die Positionen meiner Interviewpartnerinnen und -partner könnten im Sinne dieser Integrationsleistung verstanden werden. So mussten sie sich zu unterschiedlichen Vorstellungen vom Jazz positionieren und gleichzeitig versuchen, ein Bild von ihrer Profession zu schaffen, das den Vorstellungen und damit Symbolsystemen unterschiedlicher Teilöffentlichkeiten entspricht.¹ Allen Studierenden war es ein Anliegen, ihre Tätigkeit als zeitintensiv, diszipliniert und fordernd zu erachten. So bauten sie eine Autorität auf, die Handlungen ökonomisch quantifiziert, aber künstlerisch durch die eigene Selbstverwirklichung und -entwicklung legitimiert.

Das Jazzmusiker/-insein verorteten meine Interviewpersonen in Abhängigkeit von diversen Perspektiven, in die künstlerische Aspekte genauso hinein spielten wie ökonomische Fähigkeiten. Durch die Bezüge auf die Symbolsysteme verschiedener Teilöffentlichkeiten erhält das Jazzmusiker/-insein entsprechend unterschiedliche Implikationen. Auf den Basishandlungen des Musizierens bauen die Akteure ein Ensemble von Tätigkeiten auf, die sich auf unterschiedliche Symbolsysteme beziehen. Ähnlich dem Verständnis von populärer Musik des Musikwissenschaftlers Peter Wicke ist das Jazzmusiker/-insein eine kulturelle Praxis, die über die ihr zugrunde liegende Tätigkeit hinausgeht (Wicke 2002). Musik ist so gleichfalls ein soziokulturelles Netz von Verweisen. Je nach Feld sind daher die Klangpraktiken des Jazz an unterschiedliche Symbolformen gekoppelt und somit auch die Autoritätsformen, mit denen sie in Korrelation stehen.

Entgegen einer subjektlosen Praxeologie geht die vorliegende – dezidiert kulturalanthropologische – Betrachtung von handlungsmächtigen Akteuren als

¹ Der Terminus «Symbolsystem» wird hier angelehnt an die Philosophie von Cornelius Castoriadis verstanden. Symbolsysteme vermögen demnach «Symbole (Signifikanten) mit Signifikaten (Vorstellungen, Ordnungen, Geboten oder Anreizen, etwas zu tun oder zu lassen, Konsequenzen – also Bedeutungen im weitesten Sinne) zu verknüpfen und ihnen als solchen Geltung zu verschaffen, das heisst diese Verknüpfung innerhalb der jeweiligen Gesellschaft oder Gruppe mehr oder weniger obligatorisch zu machen» (Castoriadis 1984, S. 200).

Vollziehenden der «Praxis des Jazzmusikers» aus. Mit Bezug auf die Praxisphilosophie von Cornelius Castoriadis sind Einzelne unmittelbar an der Sinnerzeugung einer Praxis beteiligt und befördern solcherart die allgemeine Sinnproduktion einer Gesellschaft, im Sinne eines Imaginären (Castoriadis 1984, S. 128). Diesem theoretischen Modell kommt der Umstand entgegen, dass alle Teilöffentlichkeiten am Diskurs über Musiker teilhaben und ihre dabei jeweils geltenden Normen und Werte einbringen. Werte definiere ich hier praxeologisch im Sinne der Werttheorie des amerikanischen Anthropologen David Graeber, wonach sie Leitmuster für Tätigkeiten bereitstellen (Graeber 2012, S. 85, 122). Werte wie beispielsweise künstlerische Verwirklichung oder finanzielle Stabilität werden durch Einzelne adaptiert, modifiziert und in eine intersubjektive Wirklichkeit durch ihr Tun eingebracht. Gleichwohl brauchen diese Werte Multiplikatoren, die sie verbreiten und ihre Autorität bindend machen.

Als zentralen Reproduktionsinstanzen dieser Werte kommt Musikhochschulen eine signifikante Bedeutung zu: Im Lehrkanon wird ein definiertes und kanonisiertes Wissen von Jazz vermittelt (Hellhund 2008; Rice 2011). In diesem Raum gelten eigene Formen von Autorität, deren Begründungszusammenhänge sich nur «Eingeweihten» erschliessen. Ein Dozent aus Mannheim legitimierte mir gegenüber in einem Interview die Jazzmusik durch diese selbst und befürwortete eine entsprechende Hingabe als ein «Brennen» für die Musik (ein Vergleich, der im Jazzkontext oft verwendet wird). Auf diese Weise postulierte er eine «künstlerische Autorität» als Bewertungsrahmen für die Handlungen innerhalb des Jazzfeldes. Das Adjektiv «künstlerisch» wird hier bemüht, weil sich die Begründung an klassischen Topoi der «Künstler-Figur» orientiert, wie Selbstverwirklichung und Leidenschaft (Höhne 2014, S. 120).

Die dargelegten Beobachtungen korrelieren mit einer relationalen Definition von Autorität, so wie sie bei Pierre Bourdieu zu finden ist. Demnach ist Autorität eine normative und anerkannte Deutungsinstanz (Bourdieu 2014, S. 177). Es ist das akkumulierte, symbolische Kapital, das ein Akteur auf einem Feld innehat und das von anderen Teilnehmern akzeptiert wird, so beispielsweise die delegierte Autorität einer Institution wie die Professur an einer Musikhochschule. Auf dem Jazzfeld als künstlerischem Feld ist diese Autorität durch eine besondere Konstellation gekennzeichnet. Nach Bourdieu begründet sich diese Form der kulturellen Autorität über die Verhältnisse zwischen ihren Legitimierungsinstanzen. Je nach Position spiegeln sich in den Beziehungen zwischen Produzenten, Legitimierungsinstanzen und Konsumenten auch die Verhältnisse der Instanzen wider, die ihnen ihre Autorität verleihen (ebd., S. 35). Durch den Umstand, dass der neue kulturpolitisch geförderte und bildungsinstitutionell anerkannte Jazz sich über verschiedene Felder legitimiert, integrieren auch seine Akteure unterschiedliche Werte in ihre Autoritäten. Der letztgenannte Aspekt ist im kulturpolitischen Diskurs sichtbar.²

2 Kulturpolitik wird nachfolgend im Sinne von Bernd Wagner definiert als «ein vieldimensio-

Die kulturpolitische Autorität

Im Jahr 2016 wurde die von der Bundesunion der Jazzmusiker in Auftrag gegebene und vom Jazz-Institut in Darmstadt durchgeführte *Jazzstudie 2016* veröffentlicht (Renz 2016). Mit der Errechnung einer durchschnittlichen Gagenhöhe von 150 Euro pro Auftritt und einem Jahreseinkommen von ungefähr 12 500 Euro präsentierte sie die Einkommensverhältnisse von deutschen Jazzmusikerinnen und -musikern – zumindest von jenen, die keinen übermässigen Bekanntheitsgrad oder Starstatus haben – einer breiten Öffentlichkeit (ebd., S. 57). Neben ihrer Rolle als Bestandsaufnahme der ökonomischen Verhältnisse von Jazzmusikerinnen und -musikern dient die Studie als Indikator eines Wertdiskurses, in dem die gesellschaftliche Stellung des Jazz bestimmt wird. Als Abgrenzung zum defizitären Ist-Zustand der Jazzmusiker/-innen wird ein notwendiger Soll-Zustand konstruiert, der sich primär auf die Stellung des Jazz im Sinne einer zu pflegenden Kultur, ausgedrückt in Subjektivationen und Objektivationen, stützt (ebd., S. 73). So nehmen laut der Studie beispielsweise Jazzmusiker/-innen sehr wenig von ihrer Gage über Liveauftritte ein, sind unzureichend untereinander vernetzt oder verdingen sich überwiegend über das Unterrichten ihrer Kenntnisse (ebd., S. 13 f.). Als Gegenmassnahmen schlagen die Autoren ein kulturpolitisches Konzept zur Förderung von Spielstätten vor, zur öffentlichen Förderung von Mitgliedsverbänden und Verbesserung der allgemein- und hochschulpädagogischen Situation von Dozenten/-innen in Jazzbereich (ebd., S. 15).

Diese Position korreliert mit dem allgemeinen kulturpolitischen Diskurs zur Stellung und Bedeutung von Musik in der Gesellschaft, indem sie als Bildungspotenzial, kulturelles Erbe oder Standortfaktor dargelegt wird (Deutscher Musikrat 2014, 2012). Diskursiv in diese Form gebracht, stellt der Jazz ein immaterielles Kulturgut dar. Wie bei seinem Pendant, der Kunstmusik, streben Befürworter dieser Position die Optimierung seiner Infrastruktur durch Einbindung in die öffentliche Bildungslandschaft und Subventionierung seiner Aufführung an.

Der nahegelegte Kausalschluss suggeriert, dass durch diese Entwicklung stabile Arbeitsverhältnisse geschaffen und die Qualität der Jazzmusik gesichert würde (Renz 2016, S. 73; Bundeskonferenz Jazz 2014, S. 27).³

nales Beziehungsgeflecht zwischen Staat, Wirtschaft, Gesellschaft und kulturell-künstlerischem Bereich», das ein Praxisfeld darstellt und sich nach den «drei Politikdimensionen polity – als Strukturen und institutionelle Verfassungen des politischen Systems –, policy – als Ziele und inhaltliche Programme – sowie politics als Prozesse und Verfahren der Willensbildung sowie der Interessendurchsetzung orientiert» (Wagner 2011, S. 43).

3 So ist beispielsweise im Fazit von Bundeskonferenz Jazz 2014, S. 30, festgehalten: «Die Kulturation Deutschland kann mit Stolz auf ihre kulturelle Vielfalt blicken. Um diese Kulturation in der heutigen Zeit zu situieren, muss neben der wichtigen Bewahrung des kulturellen Erbes auch den gegenwärtigen Künsten eine angemessene kulturpolitische und mediale Relevanz zuerkannt werden. Die Gegenwartigkeit des Jazz in Deutschland hält für diese Existenzgrundlage bedeutende Potentiale bereit, die es mit übergreifenden Anstrengungen auszuschöpfen gilt.»

Im kulturpolitischen Diskurs weisen Instanzen wie die Jazzstudie oder die Bundeskonferenz Jazz der Musik und den Musikern/-innen unterschiedliche Bedeutungen zu. Sie sind somit das Subjekt einer mythischen Rede, die ihr sekundäre Bedeutungen zum Beispiel als Kulturgut zuweisen. Der hier verwendete Mythosbegriff schliesst an die Semiologie Roland Barthes' an, wonach ein Mythos ein «sekundäres semiologisches System» darstellt. Auf einer primären Ebene produzierte Zeichen werden auf einer sekundären in ihrem Informationsgehalt beschränkt und zur Produktion neuer Bedeutungen genutzt (Barthes 2015, S. 275). Diese Rede schliesst an verschiedene Typen von Mythen an:

Erstens: Sie nimmt Bezug auf einen Künstlermythos, der diesen als geniale, schöpferische, unberechenbare Kraft inszeniert.⁴ So deutet die Jazzstudie beispielsweise Jazzmusiker/-innen unter anderem als «pragmatische Idealisten», «die mit wenig Rücksicht auf ihre finanzielle Situation ihr künstlerisches Selbstverständnis als Klangforscher und experimentelle Innovatoren pflegen» (Renz 2016, S. 8). Gleichzeitig tritt der Künstler in diesem Selbstverständnis als «das Andere der bürgerlichen Gesellschaft» auf, wie die Kunstsoziologin Beatrice von Bismarck (2010, S. 23) anmerkt. Beide Rollenbilder sind in der Rede verbunden, um die wichtige Rolle von Jazzmusikern/-innen für die Entwicklung der Gesellschaft zu betonen. Auf diese Weise legitimiert diese Rede einen Appell für eine solidarische philanthropische Unterstützung, damit diese Künstler ihren gesellschaftlichen Mehrwert erbringen können.

Zweitens: Die Rede speist sich aus einem wissenschaftlichen Diskurs über den Jazz, der sich hauptsächlich in seinem spezifischen Feld abspielt. In diesem werden primär musikalische Eigenschaften auf eine Ebene sozialer Werte transferiert, zumeist mit einer utopischen Dekodierung. So sind laut der Jazzstudie Jazzmusiker/-innen Mittler/-innen für «z. B. Improvisation, Offenheit, Kommunikation und Freiheit» (Renz 2016, S. 15). Die Improvisation selbst ist in diesem Zusammenhang «eine besondere Art der Beschäftigung mit der eigenen Umwelt, die gesellschaftlich hochaktuell ist und in ganz unterschiedlichen Lebensbereichen benötigt wird» (ebd.). Ähnliche Argumente finden sich in der allgemeinen Debatte um die Stellung von Musik in der Gesellschaft. So argumentiert beispielsweise der Deutsche Musikrat in seinen Publikationen mit Sekundäreffekten des Musizierens, wonach im Rahmen des Lernens oder Spielens eines Instruments zugleich Eigenschaften wie Disziplin, Ausdauer oder selbstbestimmtes Handeln ausgebildet werden (Deutscher Musikrat 2014).

In dem kulturpolitischen Diskurs sind die Produktionsinstanzen des Jazz demnach in eine Gabenökonomie eingebunden. Unter Gabenökonomie wird in diesem Kontext in Anlehnung an den französischen Soziologen Marcel Mauss ein Schenkensystem verstanden, das alle Beteiligten an symbolische Institutionen bindet (Mauss 1968). Im Gegenzug für ökonomische Sicherheiten

4 In diesem Kontext wird dezidiert die maskuline Form «Künstler» verwendet, da der Mythos seit seiner Entstehung primär exklusiv männlich ist.

stellen Vertreterinstanzen des Jazz gesellschaftsoptimierende Sekundäreffekte in Aussicht. Wie auch auf der Ebene der Subjekte wird der Jazz auf andere Felder diskursiv transferiert, indem die Akteure ihn als Zubringer von positiven Effekten besetzen.

Die Begründung einer entsprechenden kulturpolitischen Autorität verbleibt jedoch nicht auf einer reinen Diskursebene, sondern ist gleichfalls intersubjektiv präsent. Dieses Wechselverhältnis möchte ich an einem Beispiel aus meinen ethnografischen Beobachtungen darlegen.

Künstlerische Autorität

Im Jahr 2015 führte ich eine teilnehmende Beobachtung am einwöchigen Jazz-Workshop SommerJazz in Schleswig-Holstein durch, den mir die Veranstalter vorab als Vernetzungs- und Rekrutierungspool der regionalen Jazzszene präsentiert hatten. Die Veranstaltung findet seit 1996 statt und wird vom Landesmusikrat von Schleswig-Holstein koordiniert. Als Hauptzielgruppe gilt ein breites Publikum, das zu einem grossen Teil aus Schülern/-innen bestand. Im Programm standen den Teilnehmern/-innen praktische und theoretische Kurse offen, so zum Beispiel Einzel- und Gruppenübungen an Schwerpunktinstrumenten, Fortbildungen in Musikaufnahme, in Improvisation im Gruppenspiel wie auch selbst organisierte Jamsessions. Die inhaltliche Gestaltung des Workshops folgte einem künstlerischen Ideal, wonach er den Teilnehmenden Möglichkeiten zur Selbstoptimierung und -verwirklichung gab. Die musikalische Ausbildung konzentrierte sich darauf, den Studierenden einen möglichst hohen Grad einer künstlerischen Autorität zu vermitteln, wonach sich diese auf die Optimierung der musikalischen Fähigkeiten und der Umsetzung musikalischer Vorstellungen richtete.

Das Zusammenspiel der ökonomischen und künstlerischen Autorität wurde insbesondere in einem Panel zum Leben als professionelle/-r Jazzmusiker/-in deutlich. Die Referenten, bei denen es sich um studierte Jazzmusikerinnen und -musiker handelte und die gleichzeitig auch die Dozenten des Workshops waren, schilderten die Erfahrungen aus ihren Lebenswelten. Zumindest in Hinsicht eines kontinuierlichen Einkommens und befristeter Anstellungen zeichneten sie das Bild eines prekären Arbeitslebens, das von Unsicherheiten und Zukunftängsten geprägt war. Stabilisatoren bildeten hingegen Anstellungsverhältnisse im Lehrbereich, da in diesem ein geregeltes Einkommen möglich war. Als Quintessenz gaben sie den Teilnehmenden mit, dass es viele Varianten des Jazzmusizierens gebe, bei denen das Laienmusizieren viele Vorteile biete. Die demonstrative Abkehr vom Marktgeschehen trug zur Verfestigung des Wertegefüges bei, das den Workshop durchzog. Die negative Bewertung der Unsicherheiten des Jazzberufes hing zusammen mit einer pejorativen Besetzung von musikfremder Arbeit wider die Unsicherheiten, also Aufgaben wie zum Beispiel Networking, Marketing oder Erwerb von buchhalterischen Fähigkeiten. Die positive Betonung galt wiederum der Sphäre des selbstbestimmten Musizierens.

Durch die Gestalt des Workshops fand eine Materialisierung des kulturpolitischen Diskurses statt, wonach die Leitprämissen eines Jazzmusiker/-indaseins dort präsent wurden. Gleichzeitig erfüllte die Veranstaltung bei einem grossen öffentlichen Abschlusskonzert des Workshops ihren Gabentausch und demonstrierte Verwandten und Freunden der Teilnehmer/-innen deren angeeignete Kenntnisse. Auf diese Weise festigte der Workshop seine eigene kulturpolitische Autorität durch die Erfüllung seines Bildungsauftrages und delegierte wiederum eine künstlerische Autorität an die Alumni. Als kulturvermittelnde Instanz integrierte der Workshop ökonomische, künstlerische und kulturpolitische Autoritätsanteile zu einer Einheit.

Autorität

Es können demzufolge drei Formen der Autorität im Jazzbereich voneinander abgegrenzt werden, die auf Diskurs-, Praxis- und Subjektebene Geltung haben: eine ökonomische Autorität, die sich auf Basis eines wirtschaftlichen Erfolges definiert; eine künstlerische Autorität, die sich auf Basis von Normen legitimiert, die unmittelbar auf Praxen des Jazzmusizierens ausgerichtet sind; und eine kulturpolitische Autorität, die externe Vorstellungen vom Jazzfeld beispielsweise aus politischen Debatten oder Arbeitsmarktdiskursen in das Jazzfeld einfließen lässt. Die Formen der Autorität werden durch Imaginationen vom Jazz und den Jazzmusikerinnen und -musikern befördert. Je nach Situation im Feld und in Relation zu anderen Autoritätsträgern nehmen die Akteure unterschiedliche Rollen ein. So sind beispielsweise Dozenten in Jazzstudiengängen an Musikhochschulen oftmals auch unmittelbare Marktakteure, die gerade ihre Erfahrungen im Beruf formell und informell vermitteln. Als solche können sie Sprecherrollen für das Feld besetzen und sich auf eine Bestätigung durch alle drei Autoritätsformen stützen.

Problematisch werden Autoritäten, sobald sich ihre institutionelle Grundlage imaginär verselbständigt und diskursiv losgelöst von ihren realen Vorlagen wirkt. So beispielsweise, wenn ein Jazzmusiker nur als Marktsubjekt, nur als Künstlersubjekt oder nur als Kulturträger gedacht wird und sich daraus strukturelle Rahmenvorgaben ergeben, die sein Handeln nur an einen dieser Idealtypen binden. Im Diskurs um den Jazz sollte man dieser Konstellation in Zukunft vermehrt Rechnung tragen und thematisieren, welche soziokulturellen Abhängigkeitsverhältnisse im Jazz bestehen und inwiefern sie seine klangliche und kulturelle Form bestimmen.

Referenzen

- Barthes, Roland (2012): *Mythen des Alltags*, Berlin: Suhrkamp.
- Bismarck, Beatrice von (2010): *Auftritt als Künstler. Funktionen eines Mythos* (Kunstwissenschaftliche Bibliothek 39), Köln: König.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Das politische Feld. Zur Kritik der politischen Vernunft* (Edition discours 29), Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre (2011): *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld* (Schriften, Bd. 12.2), Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre (2014): *Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter* (Schriften, Bd. 12.1), Berlin: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre, Loïc J. D. Wacquant (2013): *Reflexive Anthropologie*, 3. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bundeskonferenz Jazz (2014): *Bericht zur Situation des Jazz in Deutschland*, www.miz.org/downloads/dokumente/703/2014_BKJazz_Situation_des_Jazz_in_Deutschland.pdf, 27. 12. 2017.
- Castoriadis, Cornelius (1984): *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Degado, Joe (1997): «*Jedermann kann improvisieren*». *Der Zugang zum Jazz – für Frauen gesperrt?*, Diplomarbeit Johannes Gutenberg-Universität Mainz, www.diplom.de/document/217166, 13. 9. 2022.
- Deutscher Musikrat (2012): *Musikalische Bildung in Deutschland. Ein Thema in 16 Variationen*, www.miz.org/dokumente/2012_DMR_Grundsatzpapier_Musikalische_Bildung.pdf, 27. 12. 2017.
- Deutscher Musikrat (2014): *Grünbuch: Was ist uns die Musik wert? Öffentliche Förderung in der Diskussion*, <https://miz.org/de/dokumente/was-ist-uns-die-musik-wert-o?term=gr%C3%Bcnbuch%20f%C3%B6rderung&position=2>, 24. 11. 2023.
- Graeber, David (2012): *Die falsche Münze unserer Träume. Wert, Tausch und menschliches Handeln*, Zürich: diaphanes.
- Gsteiger, Tom (o. J.): *Der Jazz im Zeitalter seiner Akademisierung*, www.jsl.ch/div/gsteiger.htm, 27. 12. 2017.
- Hellhund, Herbert (2008): Jazz. Eine Musik im Zeitalter ihrer pädagogischen Reproduzierbarkeit, in: *Jazzforschung* 40, S. 151–155.
- Hoffmann, Bernd (2010): «What a wonderful world». Ein fragmentarischer Blick auf den deutschen Jazz und seine Jazzforschung, in: *Jazzforschung* 42, S. 173–189.
- Höhne, Steffen (2014): *Perspektive Kreativunternehmer? Rollenbilder und -modelle zwischen künstlerischem Anspruch und Realität, zwischen Zuschreibung und Erwartung*, in: ders., Matthias Maier, Wolf-Georg Zaddach (Hg.): *Musikwirtschaft 2.0* (Weimarer Studien zu Kulturpolitik und Kulturökonomie 8), Leipzig: Leipziger Universitäts-Verlag, S. 113–140.
- Keller, Reiner (2005): *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms*, Wiesbaden: Springer.
- Mauss, Marcel (1968): *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Renz, Thomas (2016): *Jazzstudie 2016. Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusiker/-innen in Deutschland*, http://jazzstudie2016.de/jazzstudie2016_small.pdf, 27. 12. 2017.
- Rice, Philip (2011): *Educated Jazz: What happened when jazz went to college*, MH-733: Seminar in Jazz History and Pedagogy, Westminster Choir College (May 1).
- Wagner, Bernd (2011): Kulturpolitik – Ein Praxisfeld ohne Theorie?, in: *Jahrbuch Kulturmanagement* 1, S. 41–51.
- Wicke, Peter (2002): Popmusik, Musikbegriff und kulturelle Praxis: Über diskursive Strategien auf dem Feld der populären Musik, in: *Diskussion Musikpädagogik* 15, S. 13–19.

Zusammenfassung

Die Populärmusik ist in verschiedenste kompetitive Kontexte eingebunden. Einerseits muss sie ein pejoratives Stigma gegenüber der Ernsten Musik bekämpfen, andererseits hält sie ihre Akteure in einem kontinuierlichen Wettstreit um symbolisches, soziales, kulturelles und ökonomisches Kapital. Anhand der Analyse kulturpolitischer Dokumente, ethnografischer Beobachtungen und narrativer Interviews wird gezeigt, was für eine Funktion Autorität bei Akteuren der Jazzmusik einnimmt. Autoritätsformen begründen sich in diesem Kontext über den symbolisch-praktischen Vollzug von leitenden Werten der konstitutiven Teilöffentlichkeiten des Genres. Dies kann das virtuose Beherrschen eines Instruments wie auch die sprachliche Darstellung der eigenen biografischen Errungenschaften sein. Auf diese Weise wirkt Autorität als strukturierendes Element, das homologe Beziehungen im sozialen Feld der Populärmusik errichtet, sodass konforme Praktiken befördert und widrige ausgeschlossen werden. So verweist sie auf zentrale Werte wie Kreativität oder Disziplin, die zu einem bestimmten Zeitpunkt das Musizieren gesellschaftlich legitimieren.

Abstract

Popular music is involved in a wide variety of competitive contexts. On the one hand, it has to fight a pejorative stigma towards serious music, on the other hand, it keeps its actors in a continuous competition for symbolic, social, cultural and economic capital. By analysing cultural-political documents, ethnographic observations and narrative interviews, this chapter shows what function authority assumes among actors in jazz music. In this context, forms of authority are established through the symbolic-practical execution of guiding values of the genre's constitutive sub-publics. This can be the virtuoso mastery of an instrument as well as the linguistic representation of one's own biographical achievements. In this way, authority acts as a structuring element, establishing homologous relations in the social field of popular music so that conformist practices are promoted and adverse ones excluded. Such authority refers to central values such as creativity or discipline, which at a certain point in time socially legitimize music making.

Schlagwörter

Populärmusik, Jazz, Kulturpolitik, Künstler, Deutschland, Pierre Bourdieu

Oleg Pronitschew

studierte 2005–2011 europäische Ethnologie an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Nach seinem Magisterabschluss arbeitete er 2011–2013 als Lehrkraft für besondere Aufgaben am Seminar für Europäische Ethnologie/Volkskunde in Kiel. 2014–2017 war er Promotionsstipendiat beim Ernst-Ludwig-Ehrlich-Studienwerk

e. V. 2019–2022 arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter mit Schwerpunkt Sozialwissenschaften im Projekt «Schalom Aleikum. Jüdisch-Muslimischer Dialog». Seit August 2022 ist er als wissenschaftlicher Mitarbeiter beim Forschungsinstitut Betriebliche Bildung gGmbH im Projekt «bea Brandenburg» tätig.

Lehren und Erlernen europäischer Kunstmusik

Eine vergleichende Betrachtung der Interaktionsprozesse des Musikhierarchiens in Japan und Österreich

Rinko Fujita

Durch die Zuflüsse der westlichen Kultur seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert sowie die streng westlich orientierte Erziehungspolitik ist die Musikerziehung an den japanischen Bildungsstätten seit mehreren Jahrzehnten überwiegend westlich orientiert. Während jedoch Methodik und Didaktik im Unterricht auf europäischer Kunstmusik basieren, spielen Autoritätsstrukturen im Hinblick auf Lehrende-Lernende-Verhältnisse und Hierarchien unter den Lernenden an den japanischen Bildungsstätten stets eine wichtige Rolle. Diese erinnert oft an die hierarchische Struktur des traditionellen Überlieferungssystems der japanischen Künste.

Der japanische Musikwissenschaftler Akeo Okada schrieb 1989 in seinem Aufsatz *Europäische Klassik in Japan: eine düstere Diagnose*, dass sich die Musikerziehung an japanischen Schulen in den letzten hundert Jahren intensiv am Westen orientierte und die Mehrheit der Japanerinnen und Japaner heute mit europäischer Kunstmusik vertrauter sei als mit traditioneller japanischer Musik (Okada 1996 [1989]). Jedoch werde die Musikpflege und Überlieferung der europäischen Kunstmusik in Japan anders als in Europa vollzogen und sei stark von der Überlieferungsform der traditionellen japanischen Musik beeinflusst. Er kritisierte den Technizismus im Instrumentalunterricht, bei dem Lernende auf ihre eigene Interpretation verzichten müssen, solange sie die vom Lehrenden überlieferte technische Methode nicht beherrschen. Ebenso übt er Kritik an der blinden Befolgung sachlicher Anweisungen, monierte den Mangel an inhaltlicher Auseinandersetzung mit dem Text sowie die Tendenz zum Auswendiglernen von Noten.

Nicht zu übersehen in diesem Zusammenhang ist auch die Tendenz des japanischen Musiklehrers, den Schüler möglichst bald auswendig spielen zu lassen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß dahinter die traditionelle Vorstellung steckt, die Noten seien bloße Gedächtnisstütze. Mit anderen Worten: Die Musikerziehung in Japan hat keine Vorstellung von einem Text im europäischen Sinne, einem Text, der authentisch sein muß und mit dem man sich analytisch-interpretatorisch auseinandersetzen soll. (Okada 1996 [1989], S. 187)

Die von Okada erwähnte Musikanschauung und Überlieferungsformen der traditionellen japanischen Musik lassen sich insbesondere durch die folgenden Charakteristika beschreiben: Die Traditionen der japanischen Musik werden bis heute überwiegend durch mündliche Überlieferung gepflegt, wobei die Lernme-

thode grundsätzlich in der exakten Imitation der vorspielenden Lehrperson und in der Absenz individueller Interpretation besteht. Der/die LehrerIn unterweist also den/die SchülerIn so, wie er/sie es selbst von seinem/ihrer LehrerIn erlernt hat, wobei der/die SchülerIn die Vorgabe durch Wiederholungen so lange nachahmt, bis sie im Gedächtnis eingepreßt ist. Die Notation bei der traditionellen japanischen Musik dient lediglich dazu, die bereits erlernte Musik in Erinnerung zu behalten. Dies bedeutet, dass die normative Wirkung der Notation beim Erlernen der Musik, welche die SchülerInnen bei europäischer Kunstmusik stark beeinflussen kann, in der traditionellen japanischen Musik (meist) geringer oder kaum vorhanden ist. Stattdessen gilt hier vor allem die Musikpraxis der eigenen Schule beziehungsweise der Lehrperson als musikalische Norm. Ein weiteres spezielles Überlieferungssystem zur Erhaltung der Tradition wird *Iemoto*-System genannt. Dabei handelt es sich um eine Organisationsform, die in der späten Mitte des 18. Jahrhunderts etabliert wurde (Nishiyama 1982a, S. 533) und über die Musik hinaus bei allen traditionellen Künsten in Japan zu finden ist. Merkmale des *Iemoto*-Systems sind vor allem eine streng hierarchische Organisationsstruktur sowie ein Rangsystem innerhalb einer Schule wie auch Geschlossenheit und ein starkes Verbundenheitsgefühl unter deren Mitgliedern (Moriya 1980; Nishiyama 1982a, 1982b; Ohya 1993; Keene 1996, S. 228–237; Smith 1998). Die Zielsetzung bei der Weitergabe traditioneller japanischer Musik ist in erster Linie die Erhaltung der Traditionen, die von Vorgängern oder von vergangenen Meistern erschaffen wurden. Daher wurden die individuelle Kreativität und Interpretation stark eingeschränkt. Durch diese Musikanschauung und Überlieferungsformen werden die Musik und die Musikpraxis der traditionellen japanischen Musik kontinuierlich gepflegt und sind seit ihrer Entstehung bis zur heutigen Zeit relativ gut erhalten.

Die Publikation des Aufsatzes von Okada liegt nun fast dreissig Jahre zurück. Zwischenzeitlich kam es in Japan durch rasante Entwicklungen in der Informationstechnologie und verschiedene Globalisierungsprozesse zu grossen Veränderungen und zur Herausbildung einer multimusikkulturellen Gesellschaft. Deshalb stellt sich die Frage, ob auch inhaltliche und didaktische Änderungen im Musikunterricht in Japan erfolgt sind. Um Antworten zu finden, sollen die gegenwärtigen Interaktionsprozesse zwischen Lehrenden und Lernenden bei der Vermittlung und Aneignung europäischer Kunstmusik an den Universitäten, besonders im Instrumentalunterricht, ermittelt werden. Dabei wird ein Augenmerk auf Unterschiede zwischen dem Musikunterricht in Japan und Österreich sowie auf die historischen und soziokulturellen Hintergründe der Entwicklung von Autoritäten im Unterricht gelegt.

Methode

Um den Unterschied zwischen der Musikerziehung in Japan und Österreich zu ermitteln, wurden japanische Studierende, unterrichtet an Musikuniversitäten oder Konservatorien in Japan und Österreich, ausgewählt und nach ihren Erfahrungen befragt. Von März bis Oktober 2016 wurden acht Interviews in Privatwohnungen oder in Kaffeehäusern in Wien durchgeführt. Die Befragungszeit betrug jeweils zwischen 60 und 90 Minuten, wobei alle Interviews auf Japanisch geführt wurden (und Auszüge der Interviewtranskriptionen ausschliessend ins Deutsche übersetzt wurden). Aus organisatorischen Gründen konnten lediglich Studentinnen befragt werden, sodass in dieser Untersuchung die Ansichten männlicher Interviewpartner fehlen.

In den Interviews wurden zwei unterschiedliche soziale Ebenen berücksichtigt: zum einen die Interaktionen zwischen Lehrenden und Lernenden, zum anderen die Interaktionen unter den Lernenden, die bei der gleichen Lehrperson studieren. Folgende Punkte, die nachfolgend thematisiert werden sollen, wurden anhand eines Leitfadens im Interview angesprochen: Hintergrund und Motivation für das Auslandstudium, Herangehensweise im Unterricht in Japan oder Österreich, Umgang mit ProfessorInnen, soziale Distanz beziehungsweise Nähe zwischen Studierenden und ProfessorInnen, Rangordnung unter den Studierenden und ihr Umgang damit, Besonderheiten in Japan.

Unterschied in der Interaktion zwischen Lehrenden und Lernenden

Auf die Frage, welcher wesentliche Unterschied im Unterricht zwischen Japan und Österreich bestehe, antworteten fast alle Interviewpartnerinnen, dass der inhaltliche Schwerpunkt des Instrumentalunterrichts in Japan hauptsächlich auf der Unterweisung in der Spieltechnik, der Spielweise und der Interpretation von Werken durch die Lehrperson lag. Die Interpretationen und Ansichten von Studierenden zu den Werken wurden weniger beachtet. Im Gegensatz dazu berichteten die meisten Interviewpartnerinnen über positive Erfahrungen in Österreich, da hier eine entspannte, unkomplizierte Atmosphäre im Unterricht herrsche, bei der es möglich sei, Fragen und Meinungen ohne Hemmung zu äussern.

Wiederholt wurde das Wort *zettai* (絶対), das man mit «absolut» oder «bedingungslos» übersetzen kann, verwendet, als die Interviewpartnerinnen auf – sowohl österreichische als auch japanische – ProfessorInnen zu sprechen kamen. Eine Interviewpartnerin (IP) beschrieb den Umgang mit Professoren in Japan und Österreich folgendermassen:

Die Lehre eines Professors ist in Japan etwas Absolutes. Auch wenn ich eine Frage oder eine eigene Meinung hätte, muss ich seine Worte befolgen, solange ich bei ihm studiere. Das ist in Japan die allgemeingültige Vorstellung vom Unterricht. In Österreich hingegen gibt es beim Unterricht einen grossen Spielraum für Diskussionen. Wenn ich meine eigene Interpretation oder Spielweise vorziehen möchte, habe ich immer noch die Möglichkeit, mit meinem Professor darüber zu diskutieren, und sie

umzusetzen. Diese Freiheit im Unterricht hat mich sehr überrascht. [...] Ich habe den Eindruck, dass der Unterricht in Österreich eine Zusammenarbeit zwischen Professor und Studierenden ist – in Japan hingegen ist der Unterricht eine Unterweisung in musikalischem Wissen des Professors. (IP-3 Flöte)

Eine weitere Interviewpartnerin unterstreicht die musikalische Meinungsfreiheit im Unterricht in Österreich:

Der Professor in Wien lässt mich meist ganz frei spielen. Einige Male habe ich [ein Musikstück] ganz anders interpretiert als er. Nach einer Diskussion mit dem Professor sagt er mir, dass ich letztendlich entscheiden solle, welche Interpretation am besten sei. Ich war damals von seinen Worten völlig überrascht, weil ich eine derartige Haltung bei einem Professor in Japan nie erlebt habe. (IP-5 Klarinette)

Allerdings fühlten sich einige Studierende durch die musikalische Meinungsfreiheit im österreichischen Unterricht verwirrt, besonders in der Anfangsphase ihres Studiums. Um sich von der japanischen Sitte des bedingungslosen Respekts zu befreien und die eigene Meinung zu äussern, brauchten sie Zeit. Eine Interviewpartnerin beschreibt diese Problematik folgenderweise:

Wenn ich zurückdenke – hat mir eigentlich niemand gesagt, dass ich vor Professoren meine Meinung nicht äussern darf. Allerdings herrscht in Japan die gefestigte Ansicht, dass Professoren ehrwürdige Persönlichkeiten sind. Auch bei meinem Professor war es so. Egal ob inner- oder ausserhalb des Unterrichts – seine Worte waren etwas Absolutes. Ich befolgte gehorsam seine Lehre. Weil mir diese Ansicht beziehungsweise Sitte seit meiner Kindheit tief eingepägt wurde, bin ich damals in Japan nicht auf die Idee gekommen, ihm meine eigene Meinung zu sagen. In Österreich aber kommt der Unterricht ohne eigene Meinung gar nicht zustande. Deswegen musste ich mich sehr anstrengen. Es hat sehr lange gedauert, bis ich endlich meine Meinung klar ausdrücken konnte. Aber es hat mir einen grossen Fortschritt gebracht. (IP-4 Kontrabass)

Eine Klavierstudentin blickt auf den Unterricht in Japan zurück und schildert ihn mit den Worten:

Meine Professorin in Japan war sehr streng, und wir konnten gar nicht gegen sie opponieren. [...] Der Unterricht bei ihr wurde so gestaltet, dass sie uns das Wissen und die musikalischen Vorstellungen beibrachte, die sie in Japan und auch im Ausland gelernt hatte. Dass alle Studierenden ein Werk in gleicher Weise spielen mussten, resultierte schlussendlich in einer schablonenhaften Spielweise in ihrer Klasse. Ich war ihrer Herangehensweise gegenüber sehr skeptisch und entschied, im Ausland mein Studium fortzusetzen. (IP-8 Klavier)

Der Respekt vor ProfessorInnen ist eine feststehende gesellschaftliche Vorstellung in Japan und damit ein Fundament für den Unterricht. Jedoch verhindert ein übertriebener Respekt, oder auch Ehrfurcht vor den ProfessorInnen, wie in den Gesprächen häufig beschrieben wurde, eine Interaktion und offene Kommunikation zwischen Studierenden und Lehrenden. Dies resultiert in Japan meist in einer einseitigen Einflussnahme auf den Unterricht.

Soziale Distanz zwischen Lehrenden und Lernenden

Soziale Distanz ist ein subjektives Gefühl, das durch Zurückhaltung und Reserviertheit gegenüber einer anderen Person angedeutet werden kann. Eine geringe soziale Distanz beziehungsweise eine soziale Nähe zwischen Individuen hingegen kann beim Empfinden einer gemeinsamen Gruppenzugehörigkeit vorliegen (Steinbach 2004, S. 17). Die meisten Interviewpartnerinnen sind der Meinung, dass die soziale Distanz zwischen ProfessorInnen und Studierenden in Japan erheblich grösser ist als in Österreich. Der Grund dafür liegt an der hierarchisch geordneten sozialen Rangordnung der japanischen Gesellschaft, durch welche die Autorität einer Lehrperson zwar unterschwellig entsteht, aber dafür stark ist. Zudem bildet die japanische Sprache einen zusätzlichen Faktor der Distanzierung in der Kommunikation.

Die japanische Sprache ist in jeder Hinsicht hierarchisch strukturiert. Der interpersonale Bezug beziehungsweise die Beziehungskonstellation, die nach Alter und gesellschaftlichem Status der Gesprächspartner bestimmt wird, wird in jeder sprachlichen Äusserung durch (angemessene) Wortwahl und Ausdrucksformen angedeutet oder bezeichnet. Beispielweise kann das Wort «kommen» in der japanischen Sprache unterschiedlich ausgedrückt werden (Tab. 1).

Tab. 1: Höflichkeitssprache

«kommen»	höflichkeitsneutral	Höflichkeitssprache	
		<i>Kenjōgo</i> (Ergebenheitsausdruck)	<i>Sonkeigo</i> (Ehrerbietungsausdruck)
Ich komme	<i>Watashi ga yukimasu</i>	<i>Watashi (watakushi) ga mairimasu</i>	
		<i>Watashi (watakushi) ga ukagaimasu</i>	
Mein Vater kommt	<i>Chichi ga kimasu</i>	<i>Chichi ga mairimasu</i>	
	<i>Otōsan ga kimasu</i>		
Sein/ihr Vater kommt	<i>Otōsan ga kimasu</i>		<i>Otōsama ga irasshai masu</i>
			<i>Otōsama ga oide ni narimasu</i>
			<i>Ochichieue ga irasshai masu</i>
Der/die ProfessorIn kommt	<i>Sensei ga kimasu</i>		<i>Sensei ga omie ni narimasu</i>
			<i>Sensei ga irasshai masu</i>
			<i>Sensei ga oide ni narimasu</i>

Die Tabelle zeigt die verschiedenen Stufen der Höflichkeitsformen des Wortes «kommen». Erstellt von Rinko Fujita.

In Japan verwenden Studierende für die Kommunikation mit ProfessorInnen ausnahmslos den höchsten Grad der Höflichkeitssprache. Diese stellt eine klare Rangordnung zwischen Studierenden und Lehrenden her und verstärkt implizit auf Distanz ausgerichtete Verhaltensregeln. In Österreich hingegen wird die Höflichkeitsform der Sprache («Sie» statt «du») von Lehrenden unterschiedlich berücksichtigt. Folgende zwei Aussagen aus den Interviews zeigen diese sprachbedingte Distanzierung deutlich:

Einer meiner älteren Professoren war mit mir per Du, aber ich verwendete im Gespräch mit ihm immer «Sie». Mein anderer Professor aber hat mich immer gesiezt, deswegen haben wir von Anfang an gegenseitig per Sie gesprochen. [...] Trotz förmlicher Unterschiede zwischen Du und Sie fühle ich mich hier [in Österreich] auf jeden Fall näher zu Professoren als in Japan. Ich kann mit meinen Professoren leicht kommunizieren und sie im Unterricht auf einfache Art fragen. In Japan hingegen verwendete ich Professoren gegenüber ausnahmslos die Höflichkeitssprache und musste auf alle Fälle aufpassen, wie ich sie anspreche. (IP-6 Violine)

Als ich mein Studium in Österreich abgeschlossen hatte, bot mir mein Professor an, uns zu duzen (IP-2 Violine).

Das Duzen der ProfessorInnen wurde bei den Interviews ebenfalls mehrfach angesprochen. Die Interviewpartnerinnen empfinden das Duzen einerseits als familiär, andererseits bekommen sie durch den kulturbedingten Unterschied in der Kommunikation ein verwirrendes Gefühl. Eine Bratschistin beschreibt dies mit folgenden Worten:

Obwohl alle anderen Studierenden den Professor duzten und ihn beim Vornamen nannten, konnte ich es einfach nicht. Der Professor bot mir an, ihn auch zu duzen. Aber ich erklärte ihm meine japanische Haltung und lehnte zuerst sein Angebot ab. [...] Es war eine grosse Verwirrung für mich. Es hat sehr lange gedauert, bis ich mich daran gewöhnen konnte. (IP-7 Bratsche)

Besonderheiten in Japan

In den Interviews wurden drei Besonderheiten in der Interaktion von Studierenden mit Lehrenden in Japan erwähnt. Angesprochen wurden die Art, wie man einer Professorin oder einem Professor das Honorar überreichen soll, die Kleiderordnung beim Unterricht sowie der Verkauf von Karten für Konzerte der Professorin oder des Professors.

Die Art und Weise, wie Studierende dem Lehrenden das Honorar auszuhandigen haben, ist in Japan üblicherweise streng geregelt: Das Honorar für Privatunterricht¹ wird in Japan in neuen Banknoten in einem verschlossenen Briefumschlag dem Lehrenden übergeben. Dies beruht auf einer alten japani-

¹ Japanische Studierende nehmen im Allgemeinen während der Semesterferien gegen Honorar Privatunterricht bei ihren ProfessorInnen.

schen Sitte, die Höflichkeit und Respekt gegenüber Lehrenden ausdrückt. Der moderne westliche Rationalismus, in dem die Unbenutztheit von Banknoten für eine Entlohnung irrelevant ist, hat hier offensichtlich keine Auswirkung. Fast alle Interviewpartnerinnen bestätigten, dass sie in Japan diese Sitte befolgten. Einige erwähnten sogar, dass sie von Lehrenden vor einer unordentlichen Übergabe des Honorars gewarnt wurden.

Eine andere Besonderheit, die im Gespräch häufiger angesprochen wurde, betrifft die Kleiderordnung im Musikunterricht. Sie ist Teil der formalen Beziehung zwischen Lehrenden und Lernenden, wobei sie nach Ansicht von Lehrenden unterschiedlich ausgeprägt sein kann. Die unbekümmerte Ansicht zur Kleidung im Musikunterricht in Österreich überraschte eine japanische Klavierstudentin:

Es war eine der grössten Überraschungen in Österreich beziehungsweise eine Art Kulturschock für mich, als ich andere Studierende mit Jeanshose und Sportschuhen im Unterricht gesehen habe. [...] In Japan hatten wir eine strenge Kleiderordnung im Unterricht. Meine Professorin sagte uns, dass die Kleidung für den Unterricht sorgsam und passend ausgewählt werden muss. Bei ihr sind Hose (bei Studentinnen) sowie Stiefel und Sportschuhe im Unterricht nicht gestattet. [...] Aber jetzt [ohne Kleiderordnung] fühle ich mich noch freier im Unterricht. Ich kann mich natürlich verhalten und spiele spontan Klavier. (IP-8 Klavier)

Schliesslich wurde als weitere Besonderheit mehrmals der in Japan übliche Verkauf von Eintrittskarten für die Konzerte der Lehrenden genannt. Wenn eine Lehrperson ein Konzert veranstaltet, verteilt sie an ihre Studierenden eine gewisse Anzahl Eintrittskarten, für deren Kosten die Studierenden – durch Weiterverkauf der Eintrittskarten oder eigene Bezahlung – aufkommen. Der manchmal sogar durch Gruppenzwang herbeigeführte Besuch des Konzerts sowie der Weiterverkauf der Konzertkarten sind für die Studierenden eine unhinterfragte Selbstverständlichkeit, die von der Klasse akzeptiert und nicht als Missbrauch der Autorität aufgenommen wird. Eine Interviewpartnerin beschreibt dies folgendermassen:

Es gibt in Japan ein stillschweigendes Einverständnis, dass Studierende das Konzert ihres Professors besuchen und auch eine gewisse Anzahl von Eintrittskarten übernehmen sollen. Wenn sie nicht alle Karten verkaufen konnten – was meistens der Fall ist –, werden sie sie ihren Familienmitgliedern verkaufen oder selbst alle Kosten übernehmen. (IP-1 Dirigieren/Gesang)

Historische und soziokulturelle Hintergründe

Das Ergebnis der Befragungen zeigt, dass Autoritätsstrukturen im Musikunterricht eine grosse Rolle spielen, erhebliche Auswirkungen auf Interaktionsprozesse des Musikhernens haben und dass es hierbei einen deutlichen Unterschied zwischen Japan und Österreich gibt. Es stellt sich daher die Frage nach den historischen und soziokulturellen Hintergründen, die zur Entwicklung einer

solchen Autorität der Lehrperson in Japan geführt haben. Dies kann mithilfe der Theorie «Das vertikale Strukturprinzip» der japanischen Sozialanthropologin Chie Nakane (1985) beantwortet werden. Obwohl die originale Studie in den 1960er-Jahren verfasst wurde (Nakane 1967), sind die Grundprinzipien der Theorie heute noch aktuell.

Die Untersuchung von Nakane definiert hinsichtlich der Gesellschaftsformen zwei grundlegende Begriffe, nämlich «Attribut» (*shikaku*, 資格) und «Rahmen» (*ba*, 場). Während man unter «Attribut» ein gemeinsames Interesse oder Merkmal von Menschen versteht, aufgrund dessen sich Menschen zu einer Gruppe zusammenschliessen, ist die Angehörigkeit von Menschen zu einer bestimmten Organisationseinheit, wie beispielsweise einer Familie, einem Dorf oder einer Universität, der «Rahmen»:

Das eine Kriterium beruht auf dem Attribut, das ein Individuum mit anderen gemeinsam hat; das andere beruht auf der situationsbedingten Stellung innerhalb eines vorgegebenen Rahmens. [...] In jeder Gesellschaft sind die Individuen auf der Grundlage von Attribut und Rahmen in soziale Gruppen oder soziale Schichten zusammengefaßt. (Nakane 1985, S. 12 f.)

Die Theorie Nakanes vertritt den Standpunkt, dass der «Rahmen» bei der gesellschaftlichen Gruppenbildung und im Gruppenbewusstsein der Japaner eine grössere Bedeutung und wichtigere Funktion hat als das «Attribut». Dazu kommt das *vertikale Prinzip* als Charakteristikum der sozialen Beziehungen in der japanischen Gesellschaft: Die meisten sozialen Gruppen in Japan bilden eine vertikale Organisation, in der soziale Beziehungen durch eine differenzierte Rangordnung hierarchisch geordnet sind. Dabei wird die Rangordnung nicht nach individuellen Fähigkeiten bestimmt, sondern nach dem Lebensalter oder der Dauer der Zugehörigkeit zur Gruppe (beispielsweise nach dem Dienstalter einer Person in einem Unternehmen). Diese interne Struktur der Organisation wird durch das Zusammengehörigkeitsgefühl verstärkt. Die emotionale Beteiligung der Mitglieder einer Gruppe an Werten und Zielen wird oft mit dem Wort *uchi* (ウチ, wörtlich «mein Haus») ausgedrückt. Das damit betonte Wir-Gefühl nährt wiederum ein Rivalitätsgefühl gegenüber anderen (ähnlichen) Gruppen. Nach Nakane hat sich dieses Strukturmuster im Laufe der japanischen Geschichte herausgebildet und «ist zu einem der Wesenszüge der japanischen Kultur geworden» (Nakane 1985, S. 190).

Die Organisationsstruktur des genannten *Iemoto*-Systems und dessen Charakteristika können als eine beispielhafte Ausprägung des vertikalen Strukturprinzips in der japanischen Gesellschaft gelten. Beim *Iemoto*-System steht das Oberhaupt an der Spitze der pyramidenförmigen Organisation einer Schule mit Hauptlehrern, Lehrern und Schülern. Die künstlerischen Lehren geschehen in diesem Organisationsrahmen von oben nach unten. Die Mitglieder einer Schule fühlen sich einander stark verbunden, orientieren sich ausschliesslich an ihrer Schule und pflegen nur wenig Kontakt zu anderen Schulen. Dieses vertikale Prinzip scheint aber auch beim Unterricht europäischer Kunstmusik an Univer-

sitäten in Japan bestimmend zu sein. In diesem Sinne bildet die Professorin oder der Professor – wie das Oberhaupt im *Iemoto*-System – die höchste Autorität in einer Musikklasse und kann das Verhalten der Studierenden beeinflussen.

Schlussbetrachtung

Das Ergebnis der Untersuchung zeigt, dass Interviewpartnerinnen in Bezug auf die Interaktion zwischen Lehrenden und Lernenden im Musikunterricht deutliche Unterschiede zwischen Japan und Österreich wahrnehmen: Während in Österreich eine Entfaltung der individuellen musikalischen Potenziale von Studierenden ein grosses Anliegen des Unterrichts von partnerschaftlich beratenden Lehrpersonen ist, liegt der Schwerpunkt in Japan in erster Linie auf der Unterweisung in Spieltechnik und Interpretation. Die soziale Distanz zwischen Lehrperson und Studierenden ist in Japan – sowohl im Unterricht als auch ausserhalb des Unterrichtsraums – bedeutend grösser als in Österreich.

Ein weiteres Resultat zeigt, dass die Hierarchie zwischen Lehrenden und Lernenden in Japan, wie etwa im *Iemoto*-System, auch auf den Unterricht europäischer Kunstmusik projiziert wird. Obwohl immer mehr Japanerinnen und Japaner in westlichen Ländern Musik studieren, scheinen sie ihre Erfahrungen als Lernende, die ihre Meinungen einbringen, später als Lehrpersonen in Japan nicht in den Unterricht einzubringen. Die im Westen geführten psychologischen und pädagogischen Diskussionen der letzten Jahrzehnte scheinen trotz der Globalisierung in der japanischen Musikerziehung keinen direkten Einfluss auf das individuelle Bewusstsein der japanischen Lehrenden gehabt zu haben. Möglicherweise ist das vertikale Strukturprinzip so tief in der japanischen Gesellschaft verankert, dass es sowohl die Erwartungshaltungen von Studierenden gegenüber Lehrpersonen und damit auch diese stark prägt als auch Veränderungen im Unterricht durch einzelne innovative Lehrpersonen verhindert. Aus den Befragungen lassen sich somit keine Veränderungen gegenüber den vor dreissig Jahren von Okada kritisierten Unterrichtssituationen feststellen.

Die Ergebnisse vorliegender Untersuchung legen somit zwei unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten nahe: Zum einen besteht die Möglichkeit, dass die Untersuchung aufgrund einer unausgewogenen Auswahl von Studierenden ein unzuverlässiges Ergebnis erbracht hat; es wurden im Rahmen dieser Untersuchung ausschliesslich japanische Studierende in Österreich nach Unterschieden zwischen Japan und Österreich befragt. Wenn aber ihre ursprüngliche Motivation für ein Auslandstudium in einem inneren Anliegen oder einer Überzeugung von freier künstlerischer Entfaltungsmöglichkeit im Ausland (ausserhalb Japans) liegt, könnte dieser Hintergrund das Ergebnis der Untersuchung beeinflussen. Dies bedeutet, dass nicht ausgeschlossen werden kann, dass diese Untersuchung lediglich die Meinungen der «Skeptiker» des japanischen Musikunterrichts widerspiegelt. Bisher nicht berücksichtigt wurden die Ansichten japanischer Studierender, die aufgrund eines als pädagogisch gut eingeschätzten Musikunter-

richts weitestgehend zufrieden sind und deshalb im eigenen Land geblieben sind. Die zweite Interpretationsmöglichkeit ist, dass das genannte vertikale Strukturprinzip so tief in der japanischen Gesellschaft verankert ist und keine Änderung der modernen individuellen Haltung der Lehrenden zulässt, unabhängig davon, ob jemand Erfahrung im westlichen Unterrichtsmilieu gesammelt oder moderne Kenntnisse über psychologische und pädagogische Ansätze hat. Selbstverständlich spielen hier ostasiatische Philosophien wie Konfuzianismus oder religiöse Ideen wie Buddhismus oder Shintoismus zusätzlich eine grosse Rolle, in denen Respekt für Lehrende und ältere Personen als eine wichtige Tugend gesehen wird. Für weiterführende Untersuchungen sind daher Ansichten von Lehrenden und Studierenden in Japan zu erfassen.

Referenzen

- Keene, Donald (1996): *The Blue-Eyed Tarōkaja. A Donald Keene Anthology*, New York: Columbia University Press.
- Moriya, Takeshi (1980): Iemotosei: sono keisei wo megutte 家元制: その形成をめぐって [The formation of the Iemoto System], in: *Bulletin of the National Museum of Ethnology* 4/4, S. 709–737.
- Nakane, Chie (1967): *Kinship and Economic Organization in Rural Japan*, London: Athone Press.
- Nakane, Chie (1985): *Die Struktur der japanischen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Nishiyama, Matsunosuke (1982a): *Iemoto no kenkyū* 家元の研究 [A study of Iemoto] (Nishiyama Matsunosuke Chosakushū [The collected works of Nishiyama Matsunosuke], Bd. 1), Tokyo: Yoshikawa Kōbunkan.
- Nishiyama, Matsunosuke (1982b): *Iemotosei no tenkai* 家元制の展開 [Development of the Iemoto-system] (The Collected Works of Nishiyama Matsunosuke, Bd. 2), Tokyo: Yoshikawa Kōbunkan.
- Ohya, Yukie (1993): Iemoto seido ni okeru kouzōteki tokusei to gigei no denju 家元制度における構造的特性と「芸芸の伝授」 [Structural features of the Iemoto system and Initiation of art], in: *The Annual Review of Sociology* 6, S. 155–166.
- Okada, Akeo (1996 [1989]): Europäische Klassik in Japan: eine düstere Diagnose, in: Silvain Guignard (Hg.): *Musik in Japan. Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan*, München: Iudicium, S. 179–197.
- Smith, Robert J. (1998): Transmitting tradition by the rules: an anthropological interpretation of the iemoto system, in: John Singleton (Hg.): *Learning in Likely Places. Varieties of Apprenticeship in Japan*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 22–33.
- Steinbach, Anja (2004): *Soziale Distanz. Ethnische Grenzziehung und die Eingliederung von Zuwanderern in Deutschland*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Zusammenfassung

Methodik und Didaktik der Musikerziehung an japanischen Bildungsstätten orientieren sich seit mehreren Jahrzehnten am Vorbild westlicher Kunstmusik. Dennoch bestehen Autoritätsstrukturen im Verhältnis von Lehrenden und Lernenden und Hierarchien unter Studierenden, die sich mit sozialen Strukturen des traditionellen Überlieferungssystems in den japanischen Künsten in Verbindung

bringen lassen. Dies zeigt sich an Interaktionsprozessen zwischen Lehrenden und Lernenden bei der Vermittlung und Aneignung musikalischen Wissens, insbesondere auch des Instrumentalspiels an den Universitäten. Untersucht werden diese Interaktionsprozesse im vorliegenden Beitrag in einem Vergleich des Musikunterrichts in Japan und Österreich, mit Bezug zu historischen und soziokulturellen Hintergründen und der Theorie über das *vertikale Strukturprinzip* der japanischen Sozialanthropologin Chie Nakane. Datengrundlage bilden acht leitfadengestützte Interviews mit japanischen Studierenden, die über ihre Erfahrungen in Japan und Österreich befragt wurden.

Abstract

The methodology and didactics of music education in Japanese educational institutions have been modelled on Western art music for several decades. Nevertheless, there are structures of authority in the relationship between teachers and learners and hierarchies among students that can be linked to social structures of the traditional system of transmission in the Japanese arts. This can be seen in interaction processes between teachers and students in the teaching and acquisition of musical knowledge, especially instrumental playing at universities. This chapter examines these interaction processes in a comparison of music teaching in Japan and Austria, with reference to historical and socio-cultural backgrounds and the theory on the vertical structure principle of the Japanese social anthropologist Chie Nakane. The data basis is formed by eight guided interviews with Japanese students who were asked about their experience in Japan and Austria.

Schlagwörter

Vermittlung und Aneignung der europäischen Kunstmusik, Autoritätsstrukturen im Musikunterricht, japanische Gesellschaft, soziale Distanz zwischen Lehrenden und Lernenden, vertikales Strukturprinzip, Iemoto-System.

Rinko Fujita

ist in Tokio geboren und wohnt seit 1991 in Wien. Sie studierte Musikwissenschaft an der Universität Wien und promovierte 2007 mit *Tempountersuchung der japanischen Hofmusik Gagaku. Eine Untersuchung über Zeitauffassung der traditionellen japanischen Musik* (Dissertationspreis 2006/07). Seit 2010 unterrichtet sie als Lehrbeauftragte semesterweise am Institut für Musikwissenschaft an der Universität Wien.

Mit fremder Musik die eigene Kultur beleben?

Kirchenliedtransfers zwischen Deutschland und Kamerun

Nepomuk Riva

Kirchenlieder aus Afrika werden heutzutage in deutschen evangelischen Gottesdiensten selten, aber wenn eingesetzt, dann zu drei Gelegenheiten: in der Kinder- und Jugendarbeit, um spielerisch mit einfachen Melodien an christliche Musik heranzuführen; in Gottesdiensten mit Erwachsenen ohne Notenkenntnisse, um den Ablauf musikalisch zu beleben und mit niederschweligen Musikangeboten die Gemeinde zum Mitsingen zu bewegen; und in karitativen Kirchenveranstaltungen, um auf die Probleme der Christen/-innen in Ländern des globalen Südens aufmerksam zu machen. Afrikanische Musik wird also weiterhin mit dem kindlich Einfachen, dem verspielt Tänzerischen und dem Unterentwickeltem verbunden – Vorstellungen, die in der Tradition kolonialer Sichtweisen stehen.

Während meiner Forschungen zur Kirchenmusik in der Presbyterianischen Kirche in Kamerun fiel mir auf, dass dort europäische Musik komplementär zum Einsatz kommt. Lutherische Choräle werden von der Gemeinde aus einem britisch-schottischem Gesangbuch gesungen im Bewusstsein, dass die europäischen Missionsgesellschaften, mit denen sie weiterhin in engem Kontakt stehen, die christliche Religion gebracht haben. Barocke Kirchenmusik genießt seit einigen Jahren durch eine kirchenweite Chorgemeinschaft, die Presbyterian English Choir Association (PECA), Popularität in den Gemeinden. In den lokalen English Choirs wird einfache polyfone europäische Musik in John Curwens Solmisationsnotenschrift *Tonic sol-fa* gesungen, die durch britische Missionsgesellschaften in Afrika grosse Verbreitung fand (McGuire 2009). Wer hier mitsingen kann, zeigt, dass er musikalisch gebildet ist, dass er Zugang zur europäischen Kultur hat und etwas Besseres ist als die, die nur mündliches Repertoire in nach Ethnien aufgeteilten Chören singen können. Europa wird in diesem Fall weiterhin als Ursprung des Heils und als erstrebenswerte, übermächtige Kultur angesehen.

Das Bild von der jeweils anderen Musikkultur ist aus postkolonialer Sicht als besorgniserregend anzusehen. Das Singen der kulturell fremden Lieder wird aber von den Sängern/-innen auf beiden Seiten gar nicht als kolonialistisch oder patriarchalisch verstanden, sondern drückt im Gegenteil einen Wunsch aus: das Fremde soll die eigene Musik bereichern und zukunftsfähig machen. Durch welche Personen und Medien entstehen diese Musiktransfers, bei denen ein begrenztes Repertoire der jeweils anderen Kultur in die eigene Praxis übernom-

men wird und dies dann repräsentativ für das «Fremde» steht? Was für eine Motivation besitzen die am Prozess Beteiligten? Wie sind diese Entwicklungen schliesslich unter der Frage einer musikalischen Verständigung zu bewerten? Diesen Fragen möchte ich anhand einer Betrachtung des transferierten Werkanons und der beteiligten Akteure und durch die Analyse von Aufnahmen europäischer Kirchenlieder nachgehen, die ich zwischen 2003 und 2013 in Kamerun bei Gottesdiensten und während eines Kirchenmusik-Workshops sammeln konnte. Weitere Kirchenmusikaufnahmen aus den letzten fünfzig Jahren habe ich von deutschen und schweizerischen ehemaligen Mitarbeitern der Basler Mission (heute: mission21) erhalten. Diese Tondokumente werde ich in Vergleich zu den Kameruner Liedern setzen, die anlässlich des Weltgebetstages 2010 mit Themenschwerpunkt Kamerun in Berlin zur Aufführung gelangten, und zum Repertoire, das in Deutschland lebende Kameruner/-innen in einem Gospelchor vortragen. Wird die Frage nach den Autoritäten im musikalischen Kulturtransfer in der westlichen Musikpädagogik bereits seit Jahrzehnten gestellt, existiert eine Reflexion über das eigene Handeln und die Praxis in der internationalen christlichen Kirchenmusik bislang nur in Ansätzen.

Ziele und Problematik des Kirchenliedtransfers

Grundsätzlich lassen sich mit Blick auf die weltweite christliche Kirche, die einen gemeinsamen Glauben vertritt, meinen Forschungen nach drei Strategien im Umgang mit der Kirchenmusik erkennen: Entweder wird das Ziel einer *universellen Kirchenmusik* verfolgt, das einer *interkulturellen Kirchenmusik* oder das einer *multikulturellen Kirchenmusik*. Diese drei Ziele erfordern unterschiedliche musikalische Repertoires und verschiedene Vermittlungstechniken. Sie führen dazu, dass die individuellen Aufführungen unterschiedlich bewertet werden.

Ist eine *universelle Kirchenmusik* das Ziel, so soll innerhalb der Kirche nur ein bestimmtes Liedrepertoire gesungen werden, das zentral verbreitet wird und nach dem sich alle Beteiligten richten müssen. Diese Strategie lag beispielsweise der frühen christlichen Mission in Afrika zugrunde, wenn die Missionare ihr europäisches Liedgut in Textübersetzungen als einzige christliche Musik einsetzten und jeweils kulturspezifische Gesangbücher druckten. Um Einheitlichkeit zu garantieren, wird in diesem Prozess in der Regel auf schriftliche Fixierungen von Texten und Melodien als Referenz besonderer Wert gelegt. Jede Aufführung eines Liedes aus diesem Repertoire stellt dann eine Interpretation beziehungsweise eine Variation des Originalwerks dar. Der Austausch verläuft unidirektional, die empfangende Kultur assimiliert oder akkulturiert sich, um einige Begriffe zur Beschreibung dieses Phänomens aus der allgemeinen Kulturtransferforschung zu nennen (Lüsebrink 2012, S. 146). Diese Strategie wurde in den afrikanischen Missionsgebieten oft als autoritär wahrgenommen (Mbunga 1963).

Eine Kirche mit *interkultureller Kirchenmusik* setzt sich dagegen das Ziel, das gesamte musikalische Repertoire aller beteiligten Mitglieder als gleichwer-

tig anzusehen. Sie hat den Wunsch, dass das Repertoire gleichmässig innerhalb der Kirche verbreitet wird. Dieses Konzept wird seit postkolonialer Zeit durch vielfältige Publikationen von internationalen Kirchengesangbüchern von Missionsgesellschaften wie *Cantate Domino* (1974) oder *Thuma Mina* (1995) propagiert. Den Herausgebern ist bewusst, dass verschiedene Kulturen in unterschiedlichen Stilen musizieren. Sie versuchen, diese Unterschiede ohne Bewertung darzustellen und durch Bearbeitungen Kirchenmusikern/-innen die Möglichkeit zu geben, das internationale Liedgut aufführen zu können. In der westlichen Musikpädagogik wird dieses Verständnis eines Kulturaustauschs allerdings seit Jahrzehnten kritisch diskutiert (Reiners 2012, S. 22). Voraussetzung für das Gelingen des Transfers im kirchlichen Bereich ist, dass kulturelle Vermittler in allen beteiligten Gemeinden existieren, die Lieder sammeln, diese persönlich lehren oder durch Transkriptionen verbreiten. Da es sich bei diesen Personen allerdings in der Regel um Vertreter der europäischen Kulturen handelt, bleiben die medialen Kanäle der universellen Kirchenmusik bestehen. Zudem verfügen die meisten Gemeinden nicht über Personen, die die jeweiligen Musikstile kompetent vermitteln können. Die Interpretationen der Lieder in diesem Bereich stellen deswegen meist Imitationen der Ursprungslieder dar. Ein fremder Musikstil wird dadurch nachgeahmt, dass das fremde Notenmaterial sich mit dem eigenen Musizierstil und eigenen Instrumentenklängen vermischt. Die Musikpraxis entwickelt sich aufgrund der Bearbeitungen der Noten für eine bestimmte Zielgruppe und der Fähigkeiten der ausführenden Musiker/-innen oft dahin, dass eher von transkulturellen Musikerpersönlichkeiten hybride Musikformen aufgeführt werden. Diese Phänomene werden in der westlichen Musikpädagogik ebenfalls in vielen Kontexten seit einiger Zeit kritisch analysiert (Pacyna 2012).

Eine *multikulturelle Kirchenmusik* ist bis heute nur in Ansätzen zu erkennen. Dieses Konzept würde bedeuten, dass Musiker/-innen aus unterschiedlichen Kulturen auf gleicher Augenhöhe zusammen innerhalb einer Kirche Musik gestalten. Diese Praxis könnte füreinander oder miteinander stattfinden. Auf jeden Fall würde ein diverses Repertoire aufgeführt, das von Musikern/-innen aus unterschiedlichen Kulturen gegenseitig vermittelt werden könnte. So etwas findet in Ansätzen innerhalb der deutschen Gospelszene statt, wenn in Deutschland Aufgewachsene mit Menschen verschiedener kultureller Hintergründe zusammen in einem Chor singen oder als getrennte Chöre in einem Konzert auftreten. Die Musiker/-innen in diesem Bereich verfügen dann über die Fähigkeit, bi- oder polymusikalisch zu musizieren, indem sie unterschiedliche Aufführungstechniken entsprechend den Liedern wechseln.

Nach diesen drei Zielen der Kirchenmusik lassen sich die Geschichte des Kirchenliedtransfers zwischen Deutschland und Kamerun sowie die Analysen der Aufnahmen aus beiden Ländern interpretieren.

Geschichte des Kirchenliedaustauschs

Die Anfänge der christlichen Mission in Kamerun lassen sich grundsätzlich unter dem Aspekt der Verbreitung einer universellen Kirchenmusik beschreiben. Die ersten Missionare der süddeutsch-schweizerischen Basler Mission kamen 1884 nach Kamerun und begannen, ihre Kirchenlieder mit den bereits von britischen Baptisten getauften und den von ihnen neu bekehrten Christen/-innen auf Deutsch und Duala zu singen. Die Liedersammlungen der Landeskirchen, das Repertoire einzelner Chorgemeinschaften und typische Missionsliteratur bildeten die Grundlagen ihrer musikalischen Arbeit. Die Textübersetzungen fertigten sie als Teil ihrer Arbeitsaufgaben an, wobei sie durch (unbekannt gebliebene) Sprachgehilfen unterstützt wurden (Keller 1981). Für das Kameruner Küstengebiet existierte bereits ein Gesangbuch mit Texten auf Duala, das zur Zeit der britischen Handelskontakte und der Baptistenmission von Alfred Saker verfasst worden war (*Mienge ma Yehova*). Aus praktischen Gründen wurde dieses Buch weiterverwendet. Es beinhaltet zum größten Teil englische und amerikanische Erweckungs- und Evangelisationslieder aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Diese Lieder waren bei den Kameruner Christen/-innen bereits beliebt, sodass die Basler Missionare von Anfang an dazu gezwungen waren, Lieder im Gottesdienst zu verwenden, mit denen sie selber gar nicht vertraut waren. An dieser Stelle bekam die unidirektionale Verbreitung der Kirchenmusik bereits erste Risse, wobei das Repertoire immer noch aus Europa und Amerika kam. 1913 erstellte Missionar Vielhauer mithilfe von Einheimischen ein interkulturelles deutsch-kamerunisches Kirchengesangbuch in Mungaka, der Kirchensprache für den Nordwesten des Missionsgebiets (*Ntsi N'ikob bi ndzobdzob ni tsu Mun'gaka*). Im Anhang dieses Buches finden sich Texte von 27 kurzen, einheimischen christlichen *Ba-Chorussen*. Damit endete allerdings das Engagement der Basler Missionare für die einheimische Musik.

Die 1957 aus der Missionskirche hervorgegangene Presbyterianische Kirche in Kamerun (PCC) hat kein kirchenweites Gesangbuch mit einheimischen Kirchenliedern herausgegeben, sondern das britisch-schottische presbyterianische Kirchengesangbuch *Church Hymnary* (1927) übernommen. Von den 700 Liedern, die darin in Textversionen abgedruckt sind, stammen nur 40 aus dem deutsch-protestantischen Raum. Meine Feldforschungen zwischen 2003 und 2013 ergaben, dass die Publikation bis heute im Gottesdienst verwendet wird, neben anderen Formen einheimischer Kirchenmusik, deren Lieder allerdings – wenn überhaupt – nur in Textform vorliegen. Die Struktur der Kameruner Kirchenmusik beruht in den Gottesdiensten heute somit formal auf dem Prinzip eines interkulturellen Kirchenliedrepertoires, wobei die euroamerikanischen Gesänge von der gesamten Gemeinde, die Kameruner Lieder nur von einzelnen Chorgruppen gesungen werden.

Auf afrikanisches Liedgut wurde Europa erst durch die Weltkirchenkonferenzen und die ökumenischen Bewegungen der christlichen Kirchen seit Beginn des 20. Jahrhunderts aufmerksam. Verbreitung finden afrikanische Kirchenlieder

vorwiegend durch verschiedene internationale Kirchengesangbücher. Vorreiter dieser Bewegung war der deutsche Theologe, Kirchenmusiker und Dichter Dieter Trautwein (1928–2002), der bereits während seines Studiums am Ökumenischen Institut in Château de Bossy in den 1950er-Jahren in Kontakt mit internationalem Liedgut kam (Trautwein 2003). Daraufhin begann er privat, Kirchenmusik auf der Welt zu sammeln, wie sich seine Witwe Ursula Trautwein erinnert:

Das war also sein Ziel dann immer: Wir müssen eben noch stärker auch dieses Liedgut von anderen noch aufnehmen bei uns. [...] Wenn wir in Indien waren privat, dann hat er immer die Leute angestossen und um ihre eigenen Sachen gebeten. Und in den afrikanischen Ländern hab' ich dann gefragt. Schickt uns mal, wenn ihr was habt. (Interview, 8. 12. 2017, Frankfurt am Main)

Das von Trautwein mitherausgegebene Gesangbuch *Cantate Domino* (CD) versteht sich als Hilfe während internationaler Zusammenkünfte und als Ergänzung zum traditionellen Gesangbuch. Es beinhaltet 200 Lieder mit Übersetzungen in europäische Sprachen. Das Gesangbuch behauptet, erstmals Lieder verschiedenen Ursprungs gleichwertig nebeneinanderzusetzen (CD 1974, S. IX). Tatsächlich überwiegt jedoch weiterhin das europäische Liedgut, im Besonderen die Kompositionen des Genres «Neues Geistliches Lied», das sich an westliche populäre Musikstile anlehnt (Hahnen 1998). Im Buch finden sich acht Lieder aus Afrika. Die Stücke sind alle wenige Zeilen lang, einstimmig übertragen und mit Harmonieangaben versehen. Mit Ausnahme eines Liedes aus Tansania (CD 144), bei dem eine Trommelnotation ergänzt ist, werden keine Angaben zur instrumentalen Begleitung gemacht. Zwei Lieder stammen aus Kamerun. Eines soll auf eine traditionelle Melodie zurückgehen, der christliche Text dazu wurde vom katholischen frankofonen Kameruner Abel Nkuinji (* 1949) verfasst, der auch Komponist des anderen Liedes ist. Das erste, angeblich traditionelle Lied (*Notre Dieu Sauveur est Jésus*, CD 86) klingt von der Melodiebildung her europäisch, da die Melodie mit Tonleiterläufen in F-Dur gebildet ist, und verfügt über keine Textversion in einer Kameruner Sprache. Das zweite Lied (*Tout est fait pour la gloire de Dieu*, CD 112) besitzt eine Call-and-Response-Form, die Melodie ist mit Synkopen durchsetzt und verläuft in einer pentatonischen Tonleiter. Das spricht dafür, dass es auf vorkolonialen Gesangspraktiken beruht.

Ausschliesslich internationale Lieder finden sich in *Thuma Mina* (TM), dem ökumenischen Liederbuch, das 1995 von der Basler Mission und dem Evangelischen Missionswerk in Hamburg herausgegeben wurde. Es entstand, wie der Mitherausgeber Dietrich Werner berichtet, aus dem internationalen musikalischen Austausch, der erstmals während der Vollversammlung der ökumenischen Kirchen in Vancouver 1983 stattfand:

Da ist die Aufgabe gewesen bei solch einer Vollversammlung, wo 3000 Leute zusammenkommen aus allen 340 Mitgliedskirchen des ökumenischen Rats, ein liturgisches Gesamtkonzept zu entwickeln. Ein Liederbuch für die Vollversammlung. [...] Und dann hat man sich dieses Vollversammlungsliederbuch angeguckt: Was ist davon eigentlich wirklich geeignet, für mögliche Rezeptionen hier in unserem eigenen Be-

reich? [...] Bei uns stand im Vordergrund die Idee, für Partnerschaftsgruppen, für normale Gottesdienste und die klassische deutsche Ortsgemeinde in den Landeskirchen und den Freikirchen eine Zusammenstellung zu schaffen mit interkulturellem Liedgut aus der weltweiten Ökumene. (Interview, 8. 6. 2017, Berlin)

Im Vorwort versichern die Herausgeber, dass sie den Autoren von Liedern und Texten aus den Kirchen des Südens, soweit sie zu ermitteln waren, eine «angemessene finanzielle Anerkennung» für den Abdruck ihrer Kompositionen haben zukommen lassen (TM 1995, S. 7). Der seit einiger Zeit in Paris lebende Abel Nkuinji bestätigte mir gegenüber, Tantiemen für seine Lieder zu erhalten (Onlinekommunikation, 28. 11. 2016). Im Falle des südafrikanischen Komponisten S. C. Molefe sind allerdings laut Aussagen des Musikethnologen Dave Dargie, der an der Entstehung von Molefes Liedern beteiligt war, nie Gelder zur Familie des früh verstorbenen Komponisten geflossen. Das lag seiner Meinung nach an den damaligen politischen Umständen, die während der Versammlung des Ökumenischen Rates der Kirchen in Südafrika herrschten, auf der diese Lieder vorgestellt wurden:

In the 1980s, when the meeting was held in Soweto, [black] people were not so much worried about music rights. They were worried about getting shot by the police, if they walked out their door. [...] If they publish your song, you are lucky. Suddenly everybody knows your name. Big deal. (Interview, 8. 10. 2016, München)

«Traditionelle Melodien» bestimmter ethnischer Gruppen wurden gar nicht vergütet, obwohl die meisten von ihnen kulturelle Organisationen besitzen. Sechs Lieder aus Kamerun sind in diesem Buch abgedruckt, darunter auch das Lied *Tout est fait pour la gloire de Dieu* von Abel Nkuinji (TM 103). Zwei Lieder kommen angeblich von dem aus der Église Évangélique du Cameroun stammenden Komponisten Bayiga Bayiga (TM 4, 121). Abel Nkuinji behauptet allerdings, diese Lieder stammten ebenfalls von ihm und Bayiga Bayiga würde mit seiner Musik Geld verdienen. Ein weiteres Lied ist die Hymne der in der heutigen Presbyterian Church in Cameroon ausserordentlich populären christlichen Frauenorganisation CWF (TM 91). Zwei Lieder entstammen dem Repertoire einzelner ethnischer Gruppen, wie aus der Küstenregion auf Duala (TM 264) und aus dem nordwestlichen Grasland auf Mungaka (TM 2).

Der interkulturelle Transfer von Liedern zwischen Deutschland und Kamerun verlief somit weitgehend über schriftliche Quellen, die von weitgehend europäischen Einzelpersonen gesammelt, vermittelt und verbreitet wurden. Als Autoritäten bestimmten sie, was sie für die empfangende Kultur als praktikabel empfanden. Allerdings darf nicht unerwähnt bleiben, dass diese Kirchenliedbewegung innerhalb der deutschen Kirche auf erheblichen Widerstand stiess, wie Ursula Trautwein von der Mitarbeit ihres Mannes bei der Neuerstellung eines evangelischen Gesangbuchs in den 1990er-Jahren erzählt:

Das waren also lauter Herren Kirchenmusikdirektoren und eine so ganz evangelikale Frau aus Baden-Württemberg und mein Mann. Der hat sich bemüht, nicht nur die skandinavischen Lieder oder so was da mal reinzubringen, sondern auch *Masithi*

Amen und die Lieder aus Kamerun. [...] Die sagten immer: «Ach der Trautwein mit seinen Liedlein, so was Primitives!» Manchmal, da ist er mal rausgeschickt worden. Und dann haben sie das noch mal ein bisschen verschönern lassen, damit nicht so oft der Name Trautwein vorkommt, und auch die Texte zu verharmlosen bei einigen Liedern. (Interview, 8. 12. 2017, Frankfurt am Main)

In den europäischen Publikationen wurde so stets nur ein sehr kleiner Ausschnitt der Kirchenmusikpraxis der Ursprungsländer abgebildet. Hinzu kommt, dass die kulturellen Vermittler teils wegen geringer musikalischer Ausbildung, wie etwa bei den Missionaren, teils aus Rücksichtnahme auf ihr Zielpublikum die Werke melodisch und rhythmisch vereinfachten, dem westlichen Musiksystem anpassen und textlich übersetzten. Dadurch entstanden bereits auf dem Wege der kulturellen Vermittlung Eingriffe in die musikalische Form. Hybride Musikstile wurden erzeugt, ohne dass die europäischen Sänger/-innen dies anhand der Bücher nachvollziehen können. Dass dieser autoritäre Stil der Verbreitung durch Einzelpersonen und die von ihnen erzeugten Medien allerdings zu einem homogenen Aufführungsstil führen, kann anhand der folgenden Analysen von Aufnahmen aus beiden Kulturen widerlegt werden.

Europäische Musik in der Kameruner Kirche

Der berühmteste deutsche protestantische Kirchenchoral, der in der Presbyterianischen Kirche in Kamerun meinen Erfahrungen nach bis heute regelmässig erklingt, ist *Lobet den Herren* (EG 317). Als Gemeindelied wird er auf Englisch, Duala oder Mungaka a cappella ruhig stehend aus Gesangbüchern mit Textversionen in der Hand gesungen. Eine Vorsängerin stimmt den ersten Vers an, darauf fängt die Gemeinde im vorgegebenen Tempo und in der vorgegebenen Tonlage an zu singen, wobei alle spontan eine konsonante parallele Mehrstimmigkeit erzeugen.

Die Transkription ist ein charakteristisches Beispiel dafür, dass die Musikulturen im anglofonen Teil Kameruns Schwierigkeiten haben, einen fortlaufenden Dreiertakt umzusetzen. Dies liegt daran, dass sie im A-cappella-Gesang dazu tendieren, metrisch frei die Tonlängen an die jeweiligen Silbenlängen anzupassen. Alle metrisch basierte Musik, meist mit Trommelbegleitung, ist an geradzahlige Formzahlen ausgerichtet und kennt den Dreiertakt nicht. Aus diesem Grund wechselt die Gemeinde hier, wann immer möglich, in ein zweizeitiges Metrum. Andere Aufnahmen von Missionsmitarbeitern belegen zusätzlich, dass die Leittoncharakteristik oft nicht verwendet wird: Der siebte Tonleiterton kann ersatzlos durch den Oktavton ersetzt werden. Das Singen in konsonanten Parallelen wird zudem nicht streng beachtet, vielmehr versucht jeder, «der Melodie in seiner Stimmlage zu folgen», wie mir die Technik von Einheimischen beschrieben wurde. Das führt dazu, dass oft spontan zwischen verschiedenen konsonanten parallelen Stimmlagen hin- und hergesprungen wird, wie beispielsweise bei einem Tenorsänger, der sich nahe an dem Kameramikrofon befand (siehe Kästchen in Abb. 1).

Abb. 1: *Lobet den Herren*, Transkription vom Autor, aufgenommen an einem Dorfgottesdienst in Bendume, November 2008.

Der europäische Kirchenchoral wird somit in der Kameruner Musikkultur in einer Form gepflegt, bei der weder Metrum, die Tonleitercharakteristik noch das melodisch-harmonische Grundgerüst erhalten bleibt. Dieser für europäische Ohren ungewohnte Klang, der zudem in einem langsamen, getragenen Tempo gesungen wird, kann dazu führen, dass die Lieder heute von deutschen Gästen kaum noch erkannt werden. In diesem Fall lässt sich kaum noch von einer Interpretation der europäischen Musik sprechen. Es handelt sich vielmehr um einen hybriden Aufführungsstil, bei dem eine europäische Vorlage mit der Musizierpraxis von Kameruner Kulturen vermischt wird.

Die PCC-weit agierende Presbyterian English Choir Association (PECA) hat sich zum Ziel gesetzt, europäische mehrstimmige Chormusik in die Gottesdienste der PCC einzuführen. In fast jeder Gemeinde verfügt sie über einen Chor, der bei Jugendlichen beliebt ist. Eine zentrale Stelle versorgt sie mit Noten in Tonic-sol-fa-Notation, und regionale Chortreffen mit Wettbewerben sorgen für die nötige Konkurrenz und den informellen Austausch von musikalischem Wissen. Bei den jährlichen zweiwöchigen Musik-Workshops, die vom Music Development Programme der Presbyterianischen Kirche organisiert werden, treffen sich zum grössten Teil Chorleiter/-innen dieser Gemeinschaft, um europäische Notenschrift und Musiktheorie zu erlernen und zugleich in kleinen Ensembles neue Lieder einzustudieren.

Als Lehrer bei diesem Musikseminar in Bafut 2010 waren für mich drei grundlegende Prinzipien des Gesangs der Kameruner/-innen zu erkennen, die die Interpretation aller europäischen Gesänge durchzieht. Zum einen sind die Sänger/-innen gewohnt, die Lieder durchgehend *forte* und ohne Rücksicht auf Wort- oder Sinnbetonungen zu singen. Einen dynamischen und textorientierten Ausdruck verfolgen sie nicht und zeigten in meinem Unterricht kein Interesse daran, dies zu erlernen. Des Weiteren herrscht für die einzelnen Intervalle



Abb. 2: *Rise Up, O Men of God*, Text: William P. Merrill, Musik: William H. Walter; Transkription der Chorstimmen nach Gehör, Bassstimme schwach besetzt und kaum wahrnehmbar; erstellt von Nepomuk Riva.

eine grosse Intonationsbreite, bei der der reine Klang nicht als gewünschtes Ziel betrachtet wird. Folglich hören die Sänger/-innen nur bedingt Halbtonunterschiede und singen oft in Sekunddissonanzen, ohne diese als störend wahrzunehmen. Sie bevorzugen die Durtonleiter, in der sie die Terz und Septime geringfügig tiefer singen, um die Halbtonschritte nach oben innerhalb der Tonleiter zu vergrössern. Da sie nicht temperiert singen, weichen sie bei Molltonleitern und Modulationen im europäischen Sinne auf andere Tonleitertöne aus oder singen schwebungshaltige Dissonanzen. Schliesslich werden seit kurzer Zeit begleitende Tasteninstrumente verwendet, doch die Chöre sind nicht gewohnt, vorgespielte Töne in gleicher Frequenz abzunehmen.

Während des Workshops wird aus den etwa hundert Teilnehmern/-innen eine Handvoll Ensembles gebildet, die während der Seminarzeit ein europäisches und ein afrikanisches Stück selbständig einüben und zum Abschluss bei einem Wettbewerb gegeneinander antreten müssen. Dies führt beispielsweise dazu, dass in einer vierstimmigen Chorbearbeitung des amerikanischen Kirchenliedes *Rise Up, O Men of God* (Merrill/Walter) mehrfach Halbtondissonanzen auf den Tönen des Grundakkordes zu hören sind (Abb. 2, 1. Kreis) sowie auf dem Leitton (2. Kreis), der in die Mollparallele ohne Grundton führt. Besonders auffällig ist der grosse Mischklang, der entsteht, wenn aus der Dominante G am Ende von Takt 1 in die Doppeldominante E mit verminderter Terz gesprungen wird (3. Kasten). Das Lied wurde von einer Schweizer Musiklehrerin, die ebenfalls auf dem Workshop unterrichtete, auf dem Keyboard begleitet. Sie folgte ihrem Notentext, sodass die amerikanische harmonische Fassung noch parallel dazu instrumental erklang und den Schwebungsklang erweiterte.

Das Ensemble gehörte zu denen, die im Chorwettbewerb preisgekrönt wurden und daraufhin die Möglichkeit erhielten, ihre Versionen aufzuzeichnen. Kassetten der Aufnahmen wurden am Ende des Seminars verkauft und gelten als

Vorbild für andere Chöre. Den Sängern/-innen in Kamerun ist bewusst, dass sie europäische Musik singen, und ihr Wunsch besteht darin, diese zu imitieren. Im Extremfall würde es sich jedoch anbieten, von einem «europäischen Exotismus» zu sprechen, den die Kameruner praktizieren.

An diesen Beispielen zeigt sich, dass eine als universell propagierte Kirchenmusik sich in Kamerun tatsächlich als eine interkulturelle manifestiert, die aus der autoritär vorgegebenen Musik nur Bruchstücke übernimmt und sie nach eigenen Vorstellungen für die eigene Musikpraxis adaptiert. Vergleichbare Entwicklungen lassen sich auch in Deutschland finden.

Afrikanische Musik in deutschen Kirchen

Afrikanische Kirchenlieder werden nur selten in deutschen evangelischen Gottesdiensten gesungen. Eine Ausnahme stellte der Weltgebetstag der Frauen 2010 dar, dessen Liturgie für einen internationalen ökumenischen Gottesdienst von Christinnen aus Kamerun verfasst wurde. Dieser Gebetstag, der weltweit am ersten Freitag im März in allen Gemeinden gefeiert wird, kann auf eine über hundertjährige Geschichte verweisen und hat das Anliegen, jährlich wechselnd auf das Leben der Frauen in einer bestimmten Nation aufmerksam zu machen und zu Solidarität aufzurufen (Dörr 2009). Seit 1993 wird die Liturgie von Frauen in den Herkunftsländern verfasst, die Musikauswahl trifft dagegen das jeweilige Länderkomitee. Um ein wechselndes multikulturelles Musizieren zu ermöglichen, gibt das Weltgebetstagskomitee jeweils ein Arbeitsbuch heraus, in dem Musikgeschichte und Instrumente der Länder beschrieben und Tanzvorschläge unterbreitet werden. Die Internetseiten sind mit Beispielen verlinkt und die Notenhefte so verfasst, dass die Lieder in wechselnden Besetzungen gespielt werden können. Es wird zusätzlich eine Audio-CD angeboten, die seit Jahren immer von der deutschen Musikerin Bea Nyga und ihren Freunden produziert wird und auf der die einzelnen Lieder angehört werden können.

Unter den 45 Titeln der Kamerun-CD sind nur fünf Originalaufnahmen aus dem Land zu hören. Keines dieser Lieder war Bestandteil des geplanten Gottesdienstes; die Beispiele sollen lediglich einen Eindruck von Kameruner Musikulturen geben. Die sieben Lieder der Liturgie sind dagegen mit afrikanischen Stimmen auf Englisch oder Französisch als Popvarianten zu Computerplaybacks eingesungen. Darauf folgen zwölf Titel, in denen die Lieder noch einmal pädagogisch aufbereitet von einer Muttersprachlerin auf Deutsch interpretiert werden. Die Produktion hat somit nichts mit der musikalischen Praxis der Lieder in den Kameruner Kirchen zu tun und vereinfacht die musikalische Interpretation für den deutschen Gebrauch.

In einer Gemeinde am Prenzlauer Berg in Berlin wurden die Lieder von einer Musikergruppe aufgeführt, die regelmässig die Gestaltung des Weltgebetstags übernimmt. Bei ihr handelt es sich um engagierte Laienmusiker/-innen oder Musiklehrer/-innen, die der Gemeinde bekannt und für Veranstaltungen mit po-

Kl. Solo

Notentext

Oh, Kö-nig al-ler Kö-ni-ge.

Oh, Kö-nig al-ler Kö-ni-ge. Oh, Kö-nig

al-ler Kö-ni-ge. Oh, Kö-nig al-ler Kö-ni-ge.

Abb. 3: *Du König aller Könige*, Text und Musik: Lydie Assoumou, deutsche Übertragung: Weltgebetstag-Team (Ruth Hannemann, Astrid Herrmann, Manuela Schnell); erstellt von Nepomuk Riva.

pulärer Musik zuständig sind. In der untersuchten Gemeinde waren eine Frau, die als Sängerin und Gitarristin auftrat, ein Multiinstrumentalist, der Klavier, Gambe, Blockflöte und Klarinette spielte und sang, sowie ein Perkussionist beteiligt. Allein schon an der Besetzung ist zu erkennen, dass vorwiegend europäische Instrumente benutzt wurden, die im Kameruner Gottesdienst nicht erscheinen. Die Musiker/-innen hatten sich nach den Heften und der Audio-CD selbständig vorbereitet und sich eine Woche zuvor zu einer privaten Probe getroffen, auf der besprochen wurde, wie die Lieder arrangiert würden, wobei die Noten nur als Ausgangsmaterial für ihre eigene Interpretation dienten. Es wurde festgelegt, wie durch Instrumentenwechsel und Vortragsstil ein möglichst abwechslungsreiches Musikprogramm zusammengestellt werden könnte. Die unbekanntes Lieder wurden vor Beginn des Gottesdienstes einmal den Anwesenden vorgesungen und einstudiert, damit der Vortrag während des Gottesdienstes einigermaßen flüssig ablaufen konnte.

Bei der Interpretation der Lieder orientierten sich die Musiker/-innen nicht nach den schriftlichen Einführungen in die Kameruner Musikkultur, sondern spielten die Lieder im Stile populärer oder folkloristischer Musik in freier und improvisierter Weise. Für den Gesang bedeutete das, dass die Sängerin zu den vorgeschriebenen Noten, die sie mit der Gitarre begleitete und mit der Gemeinde eingeübt hatte, ein freies Fill-in-Solo sang. Diese Technik, die die Sängerin wahr-

scheinlich aus afroamerikanischer und populärer Musik mündlich übernommen hatte, gleicht in der Tat dem Stil, in dem in Kamerun Vorsängerinnen einen Chor durch Zwischenrufe anleiten. Zum Refrain des Liedes *Du König aller Könige*, das ebenfalls von der Gitarre begleitet wurde, improvisierte der Musiker auf seiner Klarinette. Ein vergleichbares Melodieinstrument wird in der Kameruner Kirchenmusik nicht verwendet. Es wird dort auch niemals instrumental zu einem Chorgesang eine Melodiestimme gespielt. Hinzu kommt, dass die Art, wie der Musiker improvisierte, gar nichts mit Kameruner Musikkulturen gemein hatte. Seine Vorschlagsnoten im Halbtonabstand (Abb. 3, 1. Kreis), die aus dem Jazz zu kommen schienen, erklingen in Kamerun nie, da die Sängerinnen – wie oben beschrieben – Halbtonschritte nicht produzieren. Bei der Wiederholung des Refrains ergänzte der Musiker sogar eine kleine Sexte, die beinahe an eine Klezmer-Tonleiter erinnerte (2. Kreis). Auch diese Abweichung von der Durtonleiter habe ich bei meinen Forschungen zu Kirchenmusik in Kamerun nie zu hören bekommen.

Bei der Interpretation der Kameruner Lieder im Rahmen der Weltgebets- tagsliturgie findet somit eine Popularisierung von Kirchenmusik statt, die sich an afroamerikanischen oder folkloristischen Musikstilen orientiert. Sie hat nur wenig mit der Musik des Herkunftslandes gemein, sondern erzeugt einen hybriden Musizierstil. Dieser wurde von den Gemeindemitgliedern überwiegend positiv aufgenommen, weil er im Gegensatz zur klassischen Kirchenmusik auf der Orgel in den wöchentlichen Gottesdiensten lebhafter war und der Veranstaltung einen gewissen «exotischen» Reiz gab.

Afrikanische Musik findet in evangelischen Kirchen in Deutschland noch auf eine andere Art und Weise statt, und zwar durch Konzerte von Gospelchören, wie beispielsweise dem Berliner Afrogospel Bona Deus. Dieser Chor lässt sich als panafrikanisch bezeichnen, die Mitglieder stammen aus unterschiedlichen Ländern West- und Zentralafrikas, aus dem englisch- wie dem französischsprachigen Raum. Ein gutes Drittel der Mitglieder stammt aus Kamerun. Viele leben seit Jahrzehnten in Berlin, zum Teil sind sie eingebürgert; eine Sängerin ist in Deutschland geboren. Der Chor ist in der lebhaften, städtischen Gospelszene verortet und tritt im Rahmen solcher Konzerte auf. Er kann zudem privat für Hochzeiten und Feste gebucht werden.

Beispielhaft sei hier die Musikpraxis des Chores an einem Programm dargestellt, das er bei einem gemeinsamen Konzert mit einem Gemeindegospelchor im Frühjahr 2013 in einer Kirche am Prenzlauer Berg vorgetragen hat. Dieser Chor ist in der seltenen Lage, multikulturelle Kirchenmusik zu praktizieren. Das Repertoire des Konzerts bestand etwa zur Hälfte aus populären afroamerikanischen Gospelliedern (*Oh Happy Day*, *By the Rivers of Babylon*, *Swing Low Sweet Chariot*), die auch in der Vortragsart dieses Genres gesungen wurden, das heisst, die Stimmen orientierten sich an afroamerikanischen Soul- und Bluesgesangstechniken. Sie wurden dabei von einem afrikanischen Gitarristen oder einer deutschen Klavierspielerin begleitet. Veränderungen an der Tonleiter, Schwierig-

keiten beim Singen von verschiedenen Tongeschlechtern oder bei Modulationen erscheinen bei diesem Chor nicht. Ein weiteres Drittel der Lieder bestand aus afrikanischen christlichen Liedern, wobei hier Eigenkompositionen des Chorleiters Danny Wazolua vorgetragen wurden, sowie populären Kirchenliedern aus ganz Afrika (beispielsweise *Malaika*, Südafrika). Sie wurden mit Trommeln, Rasseln und anderem Schlagwerk begleitet. Bei der Interpretation wechselten die Sänger/-innen zu einer afrikanischen Stimmintonation mit einem gemischteren Klang und mehr Glissandi zwischen den Einzeltönen. An ausgewählten Stellen wurden zusätzlich Jauchzer und andere geräuschhaltige Jubelrufe von Einzelpersonen in den Chorklang eingeworfen. Bei zwei Liedern handelte es sich um euroamerikanisches Liedgut, zum einen um das schwedische Lied *Du grosser Gott, wenn ich die Welt betrachte*, das in Amerika in evangelikalen Kreisen sehr berühmt ist, zum anderen um einen kurzen Chor aus Händels Oratorium *Judas Maccabäus*, der a cappella gesungen wurde. Bei diesem wurde die europäische Intonation korrekt wiedergegeben, nur der starke Forte-Gesang liess klanglich erkennen, dass es sich nicht um eine deutsche Kantorei handelte. Kameruner Chorusse wurden erst als Zugabe nach dem Konzert gesungen und nicht auf der Bühne, sondern im Vorraum der Kirche, in den der Chor während des letzten Liedes ausgezogen war, um das Publikum zu verabschieden. Auf engem Raum entwickelte sich spontan eine Musikaufführung, bei der zu Trommeln und Rasseln die Chormitglieder kurze einstimmige Kehrverse sangen, zu denen sie zusammen mit dem verbliebenen Publikum tanzten.

Afrogospel Bona Deus ist ein Beispiel dafür, dass es innerhalb der christlichen Kirche durchaus möglich ist, eine multikulturelle Chormusik zu praktizieren, die verschiedenen Musikkulturen und deren Aufführungsstilen gerecht wird. Indem die andere Hälfte des Konzerts von einem überwiegend weissen Gospelchor der Gemeinde bestritten wurde, der seinerseits afroamerikanische Lieder und White Gospels vortrug, fand an diesem Abend tatsächlich ein Musizieren auf Augenhöhe statt. Erklären lässt sich die Fähigkeit zum multikulturellen Singen dadurch, dass die Sänger/-innen des afrodeutschen Chors über eine geringere europäische musikalische Bildung verfügen. Sie arbeiten in ihren Proben fast ausschliesslich ohne Noten und werden von einem kongolesischen Chorleiter unterrichtet, der keine europäische musikalische Ausbildung erhalten hat. In ihren Interpretationen orientieren sie sich weitgehend an ihrem praktisch erworbenen musikalischen Wissen, das sie aus ihren jeweiligen Kulturen mitbringen und in ihrer Community in Berlin praktizieren, oder an Aufnahmen des Musikrepertoires, das sie singen wollen. Durch Imitation des Gehörten erreichen sie einen hohen Grad an Kompetenz für diverse Gesangs- und Aufführungsstile.

Kirchenliedtransfers zwischen Autorität und Eigeninitiative

Der unterschiedliche Umgang mit der je fremden Kirchenmusikkultur in Deutschland und Kamerun zeigt, dass in den letzten hundert Jahren unterschiedliche Konzepte und Ziele mit dem Kulturaustausch verbunden wurden. Lag der Schwerpunkt zuerst auf einer von Europa gesteuerten Verbreitung einer universellen Kirchenmusik, folgte später das Konzept einer interkulturellen Kirchenmusik. Dies führte in Kamerun bis heute zu einem höheren Anteil von europäischen Kirchenliedern im Gottesdienst als in Deutschland, wo internationale Kirchenlieder weiterhin ein Schattendasein führen. Da allerdings die kulturellen Vermittler und verwendeten Medien beim Kulturaustausch nicht in der Lage waren, zusätzlich den Aufführungsstil der jeweils gebenden Musikkultur zu überliefern, entwickelte sich in beiden Ländern eine diverse inter- beziehungsweise transkulturelle Musikpraxis. Damit wurden die Ziele der musikalischen Vermittler, denen eine internationale Kirchenliedpraxis auf gleicher Augenhöhe vorschwebte, für beide Kulturen bislang nicht erreicht, selbst wenn die ausführenden Gemeindemitglieder das Gefühl haben, durch die Elemente der jeweils fremden Musikkulturen ihre eigene Praxis zu beleben. Eine aus musikwissenschaftlicher Motivation heraus wünschenswerte Möglichkeit zum bi- oder poly-musikalischen Musizieren in einem multikulturellen Umfeld lässt sich dagegen bislang nur in Ansätzen erkennen. Die in der musikalischen Vermittlung tätigen Kirchenmitarbeiter/-innen scheinen daran bislang kein ausgeprägtes Interesse zu besitzen, und die strukturelle Trennung der Gottesdienste und Konzerte von einheimischen und migrantischen Gemeinden in Deutschland verhindern diesen Prozess bislang.

Referenzen

- Cantate Domino. Ein ökumenisches Gesangbuch* (1974) [neue Ausgabe], hg. vom Ökumenischen Rat der Kirchen, Kassel etc.: Bärenreiter.
- The Church Hymnary. Revised edition* [1927], hg. von The Church of Scotland, The Presbyterian Church in Ireland etc., Limbe: Presprint [Gesangbuch].
- Dörr, Elfriede (2009): *Lernort Weltgebetstag: Zugänge zum ökumenischen Gebet durch den Weltgebetstag der Frauen*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Hahnen, Peter (1998): *Das «Neue Geistliche Lied» als zeitgenössische Komponente christlicher Spiritualität*, Münster: Lit.
- Keller, Werner (1981): *Zur Freiheit berufen. Die Geschichte der Presbyterianischen Kirche in Kamerun*, Zürich: Theologischer Verlag.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (2012): *Interkulturelle Kommunikation*, Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Mbunga, Stephen (1963): *Church Law and Bantu Music: Ecclesiastical documents and law on sacred music as applied to Bantu Music*, Schöneck-Beckenried: Nouvelle Revue de Science Missionnaire.
- McGuire, Charles Edward (2009): *Music and Victorian Philanthropy. The Tonic Sol-Fa Movement*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Ntisi N'ikob bi ndzobdzob ni tsu Muṅgaka. Christian Hymns in the Bali language* (1953), Basel: Basler Mission [Gesangbuch].

- Pacyna, Tony (2012): Was ist transkulturell an Musikvermittlung und reicht das Konzept der Transkulturalität aus, um Musik im Unterricht zu vermitteln?, in: Susanne Binas-Preisendörfer, Melanie Unseld (Hg.): *Transkulturalität und Musikvermittlung. Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis*, Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 63–80.
- Reiners, Katrin (2012): *Interkulturelle Musikpädagogik. Zur pädagogischen Ambivalenz eines trans- bzw. interkulturell angelegten Musikunterrichtes in der Grundschule*, Augsburg: Wißner.
- Saker, Emily (1887): *Mienge ma Yehova. Psalms and Hymns in the Dualla language*, London: Baptist Mission Press [Gesangbuch].
- Thuma Mina. Singen mit den Partnerkirchen. Internationales Ökumenisches Liederbuch* (1995), hg. von der Basler Mission, Basel, und dem Evangelischen Missionswerk in Deutschland, Hamburg, Basel: Basilea, München, Berlin: Strube.
- Trautwein, Dieter (2003): *Komm Herr, segne uns. Lebenserinnerungen*. Frankfurt am Main: Lembeck.
- Weltgebetstag der Frauen – Deutsches Komitee e. V., <https://weltgebetstag.de>, 31. 12. 2017.

Zusammenfassung

Der Beitrag geht der Frage nach, welche Autoritäten an den Kirchenliedtransfers zwischen Deutschland und Kamerun beteiligt waren und sind. Dabei wird besonders die Rolle der Vermittler und der schriftlichen Medien thematisiert, durch die diese Prozesse massgeblich gesteuert und beeinflusst werden. Es zeigt sich, dass die Transfers in beide Richtungen bis heute von Europäern gestaltet werden, die auch ökonomisch den grössten Nutzen daraus ziehen. Anhand von Aufnahmen aus beiden Ländern wird allerdings deutlich, dass die lokalen Musiker/-innen die Lieder aus dem anderen Land in hybrider Weise aufführen und damit kein Interesse an einem Verständnis für die jeweils fremde Musikkultur bekunden. Lediglich die Gruppen, die sich beim Einüben ausschliesslich an Tonaufnahmen orientieren, erwerben die bimusikalische Fähigkeit, die Lieder gemäss ihrer jeweiligen kulturellen Herkunft zu interpretieren. Zwischen den Publikationen internationaler Kirchenmusik und ihren weltgemeinschaftsfördernden Intentionen einerseits und der tatsächlichen Aufführungspraxis mit ihren Adaptionen ist daher deutlich zu unterscheiden.

Abstract

This chapter looks at the authorities that engage in the diverse transfers of church hymns between the countries Germany and Cameroon from missionary time until today. It focuses on the roles of the intermediaries and written sources that regulate and determine these processes mainly. The author shows that still Europeans mainly control the transfers in both directions and that they also profit economically the most. Yet, by analysing recordings from both countries it becomes obvious that the local musicians perform the foreign hymns in a hybrid form and that they don't show any interest in understanding the respective unknown musical culture. Only those groups that imitate recordings instead of using

written notations are able to achieve bi-musicality and can interpret the songs according to the cultural context of origin. The aim of the chapter is to show how important it is to differentiate between the publications of international church hymns and their intention of uniting Christianity in music on the one side, and the actual musical practices and their adaption of hymns on the other side.

Schlagwörter

Kulturtransfer, internationales Kirchenlied, Gesangbuch, Basler Mission, Presbyterianische Kirche in Kamerun, Lobet den Herren, Weltgebetstag, Afrogospel Bona Deus, Tonic sol-fa

Nepomuk Riva

studierte Musikwissenschaft und evangelische Theologie in Heidelberg und Berlin. Er promovierte im Rahmen des Graduiertenkollegs «Schriftbildlichkeit» der Freien Universität Berlin zu schriftlichen und mündlichen Überlieferungen von Kameruner Kirchenmusik. 2012–2014 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2016–2021 arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (HMTMH) und war wissenschaftlicher Koordinator für das DAAD-Graduiertenkolleg «Performing Sustainability» (Universität Hildesheim, University of Cape Coast, University of Maiduguri). Seit 2022 ist er Vertretungsprofessor für Ethnomusikologie an der Universität Würzburg.

«Der Blues im Nebenzimmer»

Feldforschung bei amerikanischen Zitherspielerinnen und Zitherspielern

Gertrud Maria Huber

Neben dem Harry-Lime-Thema von Anton Karas, dem bekannten Zitherschlagger aus Carol Reeds Film *Der Dritte Mann*, ist die Melodie *Edelweiss* aus der Musicalproduktion *The Sound of Music* von 1959 eine der meistgespielten Melodien auf der Zither in den USA. Sosehr Hillary Clinton bei ihrem Besuch in der Musikstadt Wien Mitte der 1990er-Jahre über die Tatsache staunte, dass die berühmte österreichische Familie Trapp, deren Geschichte die Vorlage für *The Sound of Music* bildete, im Alpenraum nicht allgegenwärtig ist (Koller 2012): Selten erklingt im kulturellen amerikanischen Pluralismus ein Blues auf der alpenländischen Zither, die vom Begründer der wissenschaftlichen Musikinstrumentenkunde Curt Sachs auch moderne Gebirgszither genannt wird (Sachs 1930, S. 130). Im Gegensatz zu den Entwicklungen anderer im 19. Jahrhundert in die USA importierter Instrumente fehlt im Zitherbereich vordergründig ein markanter Entwicklungsprozess. Ich möchte der Hypothese nachgehen, dass auf das amerikanische Zitherspiel starke Deutungsautoritäten, Autoritätshierarchien und Zentren einwirken, die einen erkennbaren eigenständigen Entwicklungsverlauf einschränken.

Für Arthur Brühlmeier (1989) ist Autorität nicht gleich Macht, doch hat für ihn Autorität mit Macht zu tun. Ich möchte die Problematik der Autoritätsstrukturen in meiner Feldforschung zum Projekt von emigrierten Zitherspielerinnen und Zitherspielern in den USA und ihren musizierenden Nachfahren thematisieren. Mit Analyse der im August 2011 durchgeführten dreiwöchigen Feldforschung an der Ostküste der USA sollen horizontale und vertikale Autoritätskonstrukte bei diesen Akteuren der dortigen Zitherszene untersucht werden. Ergänzend zur Betrachtung der Musizierenden werden Autoritätskollektive in Europa wie der Deutsche Zithermusik-Bund e. V. und Volksmusikpflegeinstitutionen wie das Volksmusikarchiv und die Volksmusikpflege des Bezirks Oberbayern mit einbezogen.

Aufbruchsstimmung auf beiden Seiten

Für die Durchführung der Feldforschung erwiesen sich meine seit den 1980er-Jahren bestehenden engen Kontakte zu amerikanischen Zitherspielerinnen und Zitherspielern als sehr vorteilhaft. In jedem Zitherspielerhaushalt erlebte ich auskunfts- und mitteilungsfreudige sowie höchst interessierte Interviewmitwirkende. Also alles bestens?

Meinem Hauptanliegen, musikalisches Audiomaterial des aktuellen amerikanischen Zitherspiels zu sammeln, kam man oft nur sehr zögerlich nach oder, aus unterschiedlichen Gründen, gar nicht. Meist konnte ich das sehr gut verstehen, litten doch viele der Zitherspielerinnen und -spieler bereits unter starken gesundheitlichen oder altersbedingten Einschränkungen. Schliesslich war es Kurt Maute (* 1935) aus Southampton, Pennsylvania, der gegen Ende meines Forschungsaufenthalts auftaute und seine besonderen Notenschätze aus dem Keller holte, die er zwar verlegen, dafür mit umso grösserer Begeisterung spielte. Und genau diesen Einblick in die amerikanische Zithermusik suchte ich.

Der jüngere, 1971 geborene und in Alexandria, Virginia, lebende Karl Skowronek, promovierter Biologe und Zitherspieler, nahm sich zwar ebenso sehr viel Zeit für meine Interviewfragen, aber für eine Aufzeichnung wollte er keine Zithermusik spielen. Dabei stimmte er unbeobachtet, ohne direktes Publikum und vor allem ohne Aufzeichnungsgerät mehrfach sehr versiert im Nebenzimmer einen swingenden Blues an. Eine heimliche Aufnahme seines Spiels kam zweifellos nicht infrage. Alle meine diplomatischen Versuche und Bemühungen, ihn zumindest für ein kurzes Fragment auf Band zu überreden, blieben erfolglos.

Karls Verhalten irritierte mich, durfte ich doch bereits 1990 die grosse Gastfreundschaft in seinem Elternhaus und das Musizieren in der Familie erleben. Wieso war er nun einerseits äusserst auskunftsbereit, andererseits verweigerte er als aktiver und versierter Zitherspieler jegliche Audioaufnahme? Zur Annäherung an einen Erklärungsversuch werden Eckpunkte der Entwicklung der amerikanischen Zither seit den 1980er-Jahren skizziert.

Kontakte zwischen den emigrierten Zitherspielerinnen und -spielern und dem Familienverband im alten Europa bestanden oft weiter, jedoch nur wenige konnten über die 1980er-Jahre hinaus den musikalischen Austausch mit alpenländischen Musikanten so lebendig aufrechterhalten wie Maria Petersen (* 1940) aus Nebraska oder Ludwig Kalbrunner (* 1934) aus Wisconsin. Insbesondere ab der zweiten Generation der Migrantinnen und Migranten brach die musikalische Kommunikation mit der Heimat der Eltern weitgehend ab und rückt erst allmählich in der Enkelgeneration wieder ins Interesse. George Beichl (1918–2015), Chemieprofessor und begeisterter Hobbyzitherspieler aus Philadelphia, Pennsylvania, sowie Präsident der German Society of Pennsylvania lud 1983 das Münchner Zithertrio Popp-Lägel ein, um die grosse 300-Jahr-Feier der deutschen Einwanderung in die USA kulturell mit Zithermusik zu gestalten: ein grosser Staatsakt mit Festessen mit dem damaligen Vizepräsidenten George W. Bush Sr. und dem deutschen Bundespräsidenten Dr. Karl Carstens. Beichl begründete seine Entscheidung für eine bayerische Zithergruppe mit dem «typisch deutsch-österreichischen Musikinstrument». Sicherlich ist Beichls persönlicher Bezug zum Saiteninstrument Zither bei dieser Entscheidung eingeflossen.

Seit diesem Event intensivierten amerikanische und europäische Zitherspielerinnen und -spieler ihre Kontakte und ihre Zusammenarbeit, zahlreiche gegenseitige Besuche folgten. Eine neue Art der Förderung amerikanischer

Zithermusik setzte ein. Es herrschte auf beiden Seiten Aufbruchsstimmung. In Amerika bezeichnet Lotte (Charlotte) Geib (2012), eine in Chicago lebende Zitherclub-Verbandsspielerin, die Begegnung mit dem Zithertrio Popp-Lägel als musikalischen Meilenstein: «[...] whole new world with new techniques and new music, [...] this event proved to be a musical milestone.» Anne Prinz (2010) erinnert sich im amerikanischen Zithermagazin *Zither Newsletter USA*: «It was as if an entirely new door was opened for zither performance.»

Zur gleichen Zeit startete in Europa der Deutsche Zithermusik-Bund e. V. ein reges Seminar- und Fortbildungsprogramm für Zithermusik. Ausbildungsprogramme für nebenberufliche Zitherlehrende wurden angeboten und die Etablierung der akademischen Zitherlehrerausbildung vorangetrieben, ebenso die Förderung von Jugendmusikwettbewerben und die Aufführung von zeitgenössischen Kompositionen für und mit Zither.

Es folgte ein reger Austausch in Form von Auftrittsmöglichkeiten für Europäerinnen und Europäer in den USA und Wissenstransfer sowie Literaturexport von Zithermusik nach Amerika. Dabei wurden jedoch nordamerikanisches Material und dortige Entwicklungen im Zitherbereich weitgehend aussen vor gelassen, obwohl es auch in den USA etwa im Instrumentenbau interessante und innovative Ansätze gab. Auch das bis dahin gespielte musikalische Erbe, ein emigriertes Wissen an Musikkultur, das sich in Amerika erhalten hatte, während es in Europa schon längst wieder weitermutierte, erhielt keine Aufmerksamkeit.

Die Mehrheit der amerikanischen Zitherspielerinnen und -spieler respektierten den Deutschen Zithermusik-Bund e. V. und alle damit verbundenen Aktivitäten seit der Tricentennial-Feier als unantastbare Autorität und ordneten sich im erstarkenden Hierarchiekonstrukt ein. In Europa wurde diese Entwicklung begrüßt und mit allen Kräften gefördert. Auf die wenigen Individualisten, die an einer Zusammenarbeit mit dem Zithermusik-Bund kein Interesse hatten oder eine Unterordnung im Verbandsgefüge kritisch hinterfragten, wird später eingegangen.

Seit den 1980er-Jahren hat die von Europa ausgehende Globalisierung in der Zithermusik das amerikanische Spiel stark unterdrückt, verdrängt, ignoriert und belächelt. Nur das vermeintlich Neue, das Hochwertige aus Deutschland und Österreich zählt und das in allen Bereichen der Zithermusik, sei es Literaturauswahl, Spieltechnik, Aufführungspraxis oder Instrumentenbau.

Rollenwechsel von legitimer pädagogischer Autorität zur Forscherin

Mit Blick auf meine Feldforschung zeigte sich meine aktive Rolle im Deutschen Zithermusik-Bund e. V. zunehmend als kontraproduktiv. Sie erwies sich anfangs für die Aufnahme des Kontakts mit Zitherspielerinnen und -spielern in den USA als sehr günstig. Jahrelang wurde ich als legitime pädagogische Autorität gehandelt, und als diplomierte Zitherlehrerin organisierte ich einige Jahre die internationalen Zitherseminare und wirkte als Dozentin. Meine Unterrichtsempfeh-

lungen hinsichtlich Spielweise und Literatur wurden über viele Jahre möglichst genau umgesetzt.

Als ich 2011 als Wissenschaftlerin für meine Feldforschung die Bitte aussprach, mir die Musik zu zeigen, die gespielt wurde, bevor ich selbst als Zitherlehrerin auf Musikseminaren missionierte, kam das Autoritätsgefüge der amerikanischen Zitherspielerinnen und -spieler ins Wanken. Einige konnten sehr schnell die neue Rollenverteilung akzeptieren, nämlich dass ich jetzt nicht mehr als Pädagogin wirkte, die eine vermeintlich ideale Anschlagstechnik und Handstellung vermitteln möchte, sondern als Wissenschaftlerin aufzeichnen wollte, was gerade im Moment in der nordamerikanischen Zitherwelt vorhanden war. Das Dilemma war, dass ich für Karl Skowronek weiterhin die europäische Autoritätsperson für Zitherpräsentation und Zitherpädagogik blieb. Er wollte sich keine Blöße geben mit seinem vermeintlich nicht genügenden Zitherspiel beim Blues. Und deshalb habe ich bis heute kein Tonbeispiel von Karls *Blues im Nebenzimmer* in meinen Audioaufzeichnungen zur amerikanischen Zithermusik.

Jürgen Prott spricht diese Problematik folgendermassen an: «In diesem Sinne ist Autorität eine gleichzeitig anerkannte und geachtete, oft bewunderte, aber auch befürchtete Macht.» (Prott 2013, S. 202) Die Autoritätsdominanz des Deutschen Zithermusik-Bundes e. V. hat in den USA zugleich eine fesselnde Aufbruchsstimmung bewirkt und vorhandene Eigenentwicklungen überlagert.

Autoritätshoheit Pflege

Neben dem Machtzentrum Deutscher Zithermusik-Bund e. V. rückt eine weitere Deutungsautorität in den Fokus: die alpenländische Volksmusikpflege, die im 19. Jahrhundert aus der bürgerlichen Fremdverklärung von Natur und Kultur entstanden ist. Maler, Poeten, Wissenschaftler, der gemeine wie der adelige Städter, alle eroberten die Alpen, die Volkskultur und Volksbräuche, die Volkstrachten und das Volksleben, die Volksmusik und das Volkslied.

Für Konrad Köstlin hat nichts die alpenländische «Musizierpraxis so verändert, wie die Deutungen des ‹Wesens› der Volksmusik» (Köstlin 2010, S. 120). In den Jahren 1930–1936 waren es die legendären bayerischen Preissingen, die den Volkston in die gewünschten Bahnen lenkten (Focht 2006). Heute ist es der alpenländische Volksmusikwettbewerb, der im Oktober 2018 in Innsbruck seine 23. Auflage erfahren hat. Dieser grösste, überregionale Musikwettbewerb für Alpenländische Volksmusik erfreut sich zunehmender Beliebtheit und wird im Zweijahresturnus mit kaum veränderten Vorgaben durchgeführt (Sulz 2000, S. 105). Obwohl der durch Wettbewerb und Pflege erfolgende Reinwaschungsprozess in Europa stattfindet, orientieren sich amerikanische Zitherspielerinnen und -spieler an den Urteilen, Meinungen und Einstellungen der allmächtigen alpenländischen Angestellten in staatlichen Pflegeinstitutionen und der Medienlandschaft. Auch in Amerika wird nach europäischen Pflegevorgaben geglättet und perfekt angepasst, werden unpassende Musizierweisen eliminiert und land-

schaftliche Stereotype fixiert (Köstlin 2010, S. 120). Dazu trägt seit dem Jahr 2003 auch die Elitisierung einiger weniger kultureller Ausdrucksformen als immaterielles Kulturerbe durch die UNESCO bei.

Wie aus traditionell gespieltem und gesungenem Tonmaterial das Erhaltenswürdige selektiert wird, erläuterte Walter Deutsch bei einem Vortrag am 28. April 2013 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sehr anschaulich. Seit dem 19. Jahrhundert wählen Sammelnde und Forschende aus der Fülle an gespielter Literatur schützenswertes Material aus. Dabei spielen persönliche, subjektive Vorlieben eine wesentlichere Rolle als objektiv definierte Kriterien. Je nach Möglichkeiten werden aus diesen Sammlungen einzelne Werke publiziert. Pflegeinstitutionen und ihre jeweiligen Verantwortlichen widmen sich ihrerseits nur einem Bruchteil dieser Veröffentlichungen. Diese inzwischen winzig kleine Auswahl wird schliesslich mit dem Prädikat «echte traditionelle Volksmusik» belegt. Der Rest der ehemals spontan gespielten und gesungenen Musiktradition fällt mit wenigen Ausnahmen durch das Wahrnehmungsraster. Die Kraft dieses Autoritätszentrums wirkt dabei unvermindert bis über den grossen Teich in die USA.

Individualisten, Abweichler und Verweigerer

Die wenigen Zitherspielerinnen und -spieler, die sich den europäischen Autoritätsgefügen wie dem Deutscher Zithermusik-Bund e. V. oder der Volksmusikpflege verweigern, sind mehrheitlich bei den Alleinunterhalterinnen und -unterhaltern zu finden. Da ihre Musikkultur in Europa bereits zum grössten Teil durch das Raster gefallen ist, entziehen sie sich einer Autorität, die über viele Jahre mit eurozentrischem Blick ein Genre der gespielten Musik als nicht wertvoll genug beurteilte, um erhalten zu werden. Leider nimmt das Betätigungsfeld für Zitheralleinunterhalter in den USA kontinuierlich ab, sodass diese Musikerspezies bald nicht mehr zu finden sein wird. Gerade in diesem Genre wäre eine Weiterentwicklung der Zither in Richtung Blues am wahrscheinlichsten gewesen.

Ich hatte während dieser Feldforschung grosse Probleme, auskunftsbereite Alleinunterhalter zu finden, was sicherlich meiner ehemaligen aktiven Rolle im Deutschen Zithermusik-Bund e. V. geschuldet war. Verstärkt wurde diese Problematik durch berufsalltägliches Konkurrenzdenken. Für die meist hauptberuflichen, männlichen Unterhaltungsmusiker war ich neben meiner wissenschaftlichen Tätigkeit als aktive Musikerin jederzeit eine potenzielle Rivalin.

Einer dieser Alleinunterhalter, den ich bereits 1990 in den USA kennenlernte, war John Beyer (1913–2004) aus College Park, Maryland. Obwohl er 1996 am internationalen Zitherseminar im norddeutschen Bad Harzburg teilnahm, hat er sich dem europäischen Machtspiel weitgehend verweigert. Im Unterschied zu den meisten amerikanischen Alleinunterhaltern war Beyers Zitherspiel nicht ausschliesslich von alpenländischer Volksmusik geprägt. Als einer der wenigen hatte der noch vor dem Ersten Weltkrieg Geborene bereits nach der Richard-Grün-

wald-Methode (Grünwald 1913) klassischen Zitherunterricht erhalten. Aufgrund einer professionellen Gesangsausbildung konnte er sein hohes Können im Zitherspiel realistisch einschätzen. Im gesellschaftlich anerkannten Werte- und Traditionskodex wurde dieses Selbstbewusstsein diesseits und jenseits des Atlantiks sehr unterschiedlich bewertet. Stand Beyer zu Hause an der amerikanischen Ostküste als bewunderte und sachkompetente Autorität zuoberst im Zitherspiel-Machtgefälle, wurde er in Deutschland im gleichen Kontext als zwar begabter, aber exzentrischer Senior mit schwierigen persönlichen Bindungen deutlich weniger akzeptiert.

Autorität: Haben oder Sein

Im vertikalen Autoritätskonstrukt amerikanischer Zitherspielerinnen und Zitherspieler zeigt sich eine Konstellation, die Jürgen Prott allgemein folgendermassen beschreibt: «Autorität gewinnt ihren Charakter als herrschaftsförmige, soziale Beziehung nicht zuletzt aus der Tatsache, dass sie auf anerkannter Überlegenheit beruht, aus der die Bereitschaft zur Anpassung wächst.» (Prott 2013, S. 202) Die Zitherspielerin Jane Curtis von der Ostküste (Springfield, Virginia) wird von ihren Zitherschülerinnen und -schülern mehrheitlich als überlegene Autorität gesehen.

Die Lernenden sprechen Curtis in musikalischer und zithertechnischer Hinsicht umfangreiche Kenntnisse und Fähigkeiten sowie ein Mehr an Wissen und eine Vorbildfunktion zu. Ihr wird als Personalautorität in Zitherbelangen und darüber hinaus grosser Respekt und Achtung entgegengebracht. Dadurch nimmt sie in der amerikanischen Zitherszene über viele Jahre eine Spitzenposition in der Hierarchiepyramide ein und versucht als eine der wenigen, sich nicht ausschliesslich den europäischen Wertevorstellungen in der Zitherwelt unterzuordnen.

Die Gründe für Curtis' anerkannte Überlegenheit in amerikanischen Zitherkreisen sind vielfältig und basieren auf frühen Kontakten zur europäischen Zitherszene bei ihren längeren Auslandsaufenthalten in Frankfurt am Main und Wien in den 1950er- und 70er-Jahren. Darüber hinaus pflegt sie weltweite Freundschaften und Kontakte zu Musikerinnen und Musikern. Neben Englisch als Muttersprache, Französisch, Russisch, Chinesisch und Japanisch sind es vor allem ihre ausgezeichneten Deutschkenntnisse und ihr vertieftes Wissen in Literatur – sie hat über die deutsch-jüdische Dichterin Else Lasker-Schüler promoviert –, die ihr einen direkten Zugang zu den in erster Linie deutschsprachigen Publikationen über die alpenländische Zither erlauben. Sie ist eine der wenigen Zitherlehrenden in den USA, ihre vielen Zitherarrangements unterschiedlicher Musikrichtungen und ihre Unterrichtstätigkeit sind konkurrenzlos. Am bekanntesten ist sie durch ihre fünf Compact-Disc-Produktionen mit Musik aus unterschiedlichen Stilrichtungen und Genres geworden, deren Vertrieb sie bereits früh über das Internet abwickelte. Nicht unwesentlich für die Zuschreibung von Ansehen und Autorität ist heute sicherlich Curtis' würdiges Alter, wobei sie daraus, angelehnt an amerikanische

Kulturgepflogenheiten, ein grosses Geheimnis macht. Ihre eigene Altersangabe im Sommer 2011 lautet «unter hundert, aber über sechzig».

In europäischen Zitherkreisen und von einigen wenigen amerikanischen Zitherspielern und -spielerinnen wird ihre Autorität aus Überlegenheit deutlich kritischer gesehen. Autorität und autoritär (handeln), so ähnlich beide Ausdrücke klingen, so nahe liegen sie beisammen und sind trotzdem unterschiedlich. Der Autoritätsbegriff an sich ist meist positiv besetzt, demgegenüber wird «autoritär handeln» häufiger negativ belegt. Welcher Begriff die Zitheraktivitäten von Jane Curtis zutreffender charakterisiert, ist auch nach der 2011 durchgeführten Feldforschung umstritten und unterscheidet sich je nach Perspektive der Betrachter stark.

So liegen von Curtis einfache Zitherarrangements vor, die kritisch und weitgehend objektiv bewertet werden können. Schwieriger ist ein Urteil über ihre technischen Fähigkeiten im Zitherspiel, da sie seit Jahrzehnten aus Alters- und Gesundheitsgründen nicht mehr aktiv Zither spielt. Auch ihre im Mehrspurverfahren aufgenommenen, zwei- bis fünfstimmigen Arrangements bilden nicht das tatsächliche Spielniveau ab. Darüber hinaus sind viele Fähigkeiten von Curtis im Bereich der Musik und im Zitherspiel, die das Fundament für die Zuschreibung von Autorität bilden, nur durch ihre eigenen Narrative belegt. Wie andere Zitherlehrende in den USA hat Curtis keine akademische Ausbildung in Instrumentalpädagogik absolviert. Über ihr qualifiziertes Klavierspiel, ihre berufliche Tätigkeit als «Analystin und Übersetzerin» sowie ihre Zeit in Europa gibt sie nur Fragmente preis. Gerade dadurch weckt sie Neugierde und Interesse. Die kargen Informationen etwa zu Erlebnissen im Nachkriegseuropa verbindet sie mit starken Emotionen und weckt durch ungewöhnliche Perspektiven Aufmerksamkeit, Unverwechselbarkeit und Zustimmung, was gleichzeitig ihre Position als Autorität unabhängig vom musikalischen Schaffen stärkt. Eine überzeugende und nachhaltige Umsetzung des vielversprechenden Ansatzes, sich dem europäischen Diktat zu entziehen, fehlt jedoch.

Unabhängig davon wird Curtis von ihrer treuen Anhängerschaft an der Spitze der amerikanischen Autoritätspyramide gesehen und erfährt grosse Anerkennung. Die Fangemeinschaft würdigt ihren grossen Einsatz für das Saiteninstrument Zither und für viele ist deshalb der Schritt aus der Abhängigkeit von Curtis als Lehrerin schwierig. Letztendlich entscheidet hier die Perspektive der betrachtenden Person zwischen «Autorität sein wollen» und «Autorität haben».

Fazit

Die Studie zeigt, dass einerseits starke Deutungsautoritäten von aussen, vornehmlich in Europa, auf das Spiel der modernen Gebirgszither in den USA einwirken. Andererseits entziehen sich einige wenige amerikanische Zitherspielerinnen und Zitherspieler bewusst den vorherrschenden europäischen Autoritätskonstrukten, da ihre Musikperformanz auf den Bühnen der domi-

nierenden Zitherszenen nicht erwünscht sind. Sie wollen sich dem europäischen Diktat nicht unterwerfen. Nicht zuletzt wurde das Autoritätsgefüge durch meinen Rollenwechsel von der Pädagogin zur Forscherin herausgefordert. Als vorrangigen Ansatzpunkt, um sich erfolgreich mit der verdeckten und unterschätzten Kulturpraxis des nordamerikanischen Zitherspiels auseinanderzusetzen, sehe ich den Fokus auf der Spielpraxis derjenigen, die nicht mit den vorherrschenden Zitherautoritäten kooperieren, also abweichen. Wichtige Voraussetzung ist das Infragestellen der bisherigen Kulturautoritätsapparate sowohl in Europa als auch in den USA.

Diese Untersuchung bestätigt mir aufs Neue die stetige Herausforderung und die Gefahr des Scheiterns in der ethnomusikologischen Feldforschung, weil, wie in meinem Projekt, trotz oder aufgrund eines musikpraktischen und -pädagogischen Ansatzes der Zugang zum gewünschten Material nicht gewährt wird. Gleichzeitig zeigt sich der hohe Wert der ethnomusikologischen Forschung, denn ich forsche für ein globales Verständnis füreinander. Meine pädagogische Autorität ist mit dem Projekt der «Die Zither in Amerika» (siehe Huber 2014) weitaus sensibler geworden, indem ich nun im Musikunterricht – anstelle eines institutionell kanonisierten instrumentalmusikalischen Wissens und Repertoires – das vorhandene Können und Spielgut der Schülerinnen und Schüler mit Bedacht in den Vordergrund stelle.

Referenzen

- Brühlmeier, Arthur (1989): *Macht und Autorität in der Erziehung*, www.bruehlmeier.info/macht.htm, 27. 12. 2017.
- Focht, Josef (2006): Preissingen, 1939–1936, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Preissingen,_1930-1936, 27. 12. 2017.
- Geib, Charlotte (2012): Konzertansage für: Chicago Zither Club, Spring Concert, Sunday, June 3, Catholic Kolping Center, Chicago [DVD-Mitschnitt].
- Grünwald, Richard (1913): *Meine Methode. Universalschulwerk des modernen Zitherspiels*, 3. Auflage, Honnef am Rhein: Verlag Richard Grünwald.
- Huber, Gertrud (2014): *Die Zither in Amerika. Die «moderne Gebirgszither» in US-amerikanischer Spielpraxis anhand von vier Fallstudien*, Dissertation Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.
- Köstlin, Konrad (2000): Der Wandel der Deutung: Von der Modernität der Volksmusik, in: Gerlinde Haid, Ursula Hemetek, Rudolf Pietsch (Hg.): *Volksmusik – Wandel und Deutung. Festschrift Walter Deutsch zum 75. Geburtstag* (Schriften zur Volksmusik 19), Wien: Böhlau, S. 120–132.
- Koller, Michaela (2012): *Von der Nazi-Gegnerschaft zum Broadway-Mythos. The Sound of Music wieder in Wien*, www.vaticanista.info/2012/05/11/von-der-nazi-gegnerschaft-zum-broadway-mythos, 27. 12. 2017 (Text nicht mehr zugänglich).
- Prinz, Anne (2010): *Zither Newsletter USA (ZNUSA)*, Ausgabe Summer, Moline, IL.
- Prott, Jürgen (2013): *Betriebsorganisation und Arbeitszufriedenheit. Einführung in die Soziologie der Arbeitswelt*, Wiesbaden: Springer.
- Sachs, Curt (1930): *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (Nachdruck 1976), Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Sulz, Josef (2000): Der Volksmusik zuliebe. Der Alpenländische Volksmusikwettbewerb in Innsbruck: Erinnerungen an die Gründungsphase (1973/1974), in: Gerlinde Haid, Ursula Heme-tek, Rudolf Pietsch (Hg.): *Volksmusik – Wandel und Deutung. Festschrift Walter Deutsch zum 75. Geburtstag* (Schriften zur Volksmusik 19), Wien: Böhlau, S. 105–119.

Zusammenfassung

Im Beitrag betrachte ich den Einfluss und die Auswirkungen unterschiedlicher Autoritäts-, Hierarchie- und Machtgefüge in meinem Forschungsprojekt «Die Zither in Amerika» unter besonderer Berücksichtigung der Feldforschungsergebnisse im August 2011. Im Zentrum stehen die vertikalen und horizontalen Strukturen innerhalb der Gruppe der Gewährspersonen und das Verhältnis von «Autorität sein wollen» oder «Autorität haben» der einzelnen Agierenden. Neben meinem Einfluss als «Deutungsautorität» in der wissenschaftlichen Forschung wird auch die Problematik meines Ansatzes als Zitherspielerin und Pädagogin in der ethnomusikologischen Feldforschung diskutiert. Als weiteres einflussreiches Machtzentrum auf die Musikpraxis der nach Amerika ausgewanderten Zitherspielerinnen und Zitherspielern und deren Nachfolgegenerationen wird die Wesensdeutung und Idealisierung der traditionell alpenländischen Volksmusik in der alten Heimat Europa untersucht. Trotz zeitlicher und räumlicher Distanz wirken die Prägekräfte alpenländischer Pflegeinstitutionen, europäischer Medien und nicht zuletzt der zum Ideal erhobenen Musikgruppen auch heute auf die Musikpraxis in Amerika.

Abstract

In this chapter I consider the influence and effects of different authority, hierarchy and power structures in my research project «The Zither in America» with special reference to the field research results in August 2011. The focus is on the vertical and horizontal structures within the group of grant subjects and the relationship of «wanting-to-be-authority» or «having-authority» of the individual actors and individualists. In addition to my influence as an «interpretive authority» in academic research, the problematic nature of my etic approach as a zither player and pedagogue in ethnomusicological field research is also discussed. The essence interpretation and idealization of traditional Alpine folk music in the old homeland Europe is examined as another influential centre of power on the musical practice of the zither players who emigrated to America and their successor generations. Despite temporal and spatial distance, the formative forces of Alpine care institutions, European media and, not least, the music groups elevated to the ideal continue to have an effect on music practice in America today.

Schlagwörter

Alleinunterhalterinnen und -unterhalter, Musikwettbewerb, Migration, Feldforschung, Pädagogik, Pflegeinstitution, eurozentrisch, USA, Volksmusik, Zither

Gertrud Maria Huber

ist Musikwissenschaftlerin, Musikerin und Musikpädagogin. Senior Lecturer am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, ebenda Ph.-D.-Studium mit einer Dissertation zur Zither in Amerika. Diplomstudium an der Hochschule für Musik Nürnberg / Richard-Strauss-Konservatorium München. Freischaffende Künstlerin mit internationaler Konzerttätigkeit, unter anderem mit den New Yorker Philharmonikern unter der Leitung von Kurt Masur. www.gertrud-huber.com

Wie suchen sich junge afghanische Musiker ihre Vorbilder in der Musik?

Oliver Potratz

Anmerkungen zur Veröffentlichung dieses Beitrags: «Afghanistan is once again a silent nation.» (Ahmad Sarmast in einem CNN-Interview in New York am 20. 5. 2022)¹ Seitdem der folgende Text 2016 anlässlich einer ICTM-Tagung in Luzern verfasst wurde, hat sich die Situation in Afghanistan dramatisch verändert. Die Taliban haben wieder die Kontrolle über das Land und setzen ihre orthodoxen Wertvorstellungen durch. Es herrscht wieder ein totales Musikverbot. Musikerinnen und Musiker müssen mit drastischen Strafen rechnen und um ihr Leben fürchten. Der einzige Weg für Musikerinnen und Musiker, ihr Leben zu retten und weiterhin Musizieren zu können, ist die Flucht ins Exil.² Fast die gesamte Belegschaft des Afghanistan National Institute for Music konnte glücklicherweise nach Lissabon emigrieren, wo der Musikunterricht wie vormals in Kabul in westlicher und afghanischer Musik weitergeführt wird. Wie sich dies aktuell auf die Autoritätenbildung in der afghanischen Musik auswirkt und wie sich die jungen afghanischen Musikerinnen und Musiker ihre Vorbilder nun in der Musik suchen, bleibt zu beobachten.

Kabul im Sommer 2013: Auf den staubigen Strassen fahren neben modernsten SUVs und Panzerfahrzeugen mit Maschinengewehren meterhoch beladene Fahrräder und Eselskarren vorbei an Kebab-Grills, IT-Läden und mit Beton und Stacheldraht gesicherten öffentlichen Gebäuden durch die Mittagshitze. Gegenüber der Universität Kabul mit ihren gepflegten Parks und Rosengärten liegt das 2010 gegründete Afghanistan National Institute of Music (ANIM). Um auf das Schulgelände zu gelangen, verlässt man die Hauptstrasse und betritt den Schulhof über ein von bewaffneten Männern gesichertes Metalltor in einer Nebenstrasse. Auf dem Schulhof und in den Gebäuden herrscht geschäftiges Treiben während der Pausen. Kinder und Jugendliche in bordeauxroten Schuluniformen eilen mit Notenstapeln und Schulbüchern unter den Armen von einem Klassenzimmer oder Proberaum zum nächsten und zwischen den Gebäuden hin und her. Musik dringt aus den geöffneten Fenstern ...

Die orientalische Kulisse der Strassenszenen in der Stadt hinter sich lassend, ist es sehr überraschend und fast befremdlich, plötzlich Chopin-Klaviermusik aus einem Proberaum erklingen zu hören, während aus anderen Räu-

1 <https://edition.cnn.com/videos/tv/2022/05/19/amanpour-sarmast.cnn>, 29. 11. 2023.

2 www.tagesspiegel.de/kultur/verstummt-verfolgt-vertrieben-das-droht-afghanischen-musikern-durch-die-taliban/27783192.html, 29. 11. 2023.

men die erwarteten traditionellen afghanischen *Rubab*- (Schalenhalblaute) und *Tanbur*-Klänge (Langhalblaute) dringen. Das Klavierspiel stammt von Elham Fanoos, einem jungen Pianisten, der sich mit allergrösstem professionellem Ernst dem Klavierspiel widmet. Sein Ziel ist es, im Ausland zu studieren, um klassischer Konzertpianist zu werden.³ Welche Entwicklung hat diesen jungen, aus der afghanischen Tradition kommenden Musiker zur Entscheidung geführt, sich der klassischen europäischen Musiktradition zu widmen?

Hintergrund

Im Jahr 2013 wurde ich von Philip Küppers, dem damaligen Leiter des vom Auswärtigen Amt geförderten deutsch-afghanischen Musikprojekts «Safar»⁴ (zu Deutsch: Reise) am Lehrstuhl für transkulturelle Musikwissenschaften der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, eingeladen, bei einem weltweit live übertragenen Konzertprojekt mit afghanischen Meistermusikern in Kabul als Musiker mitzuwirken und am ANIM als Gastdozent Instrumentalunterricht zu geben. Nach dem unerwarteten Empfang mit Chopin im ANIM stellte sich beim Unterrichten eine zweite Überraschung ein: Der Bassschüler Elyas Ayaz wünschte sich bereits in der zweiten Unterrichtsstunde, von mir amerikanische Rockmusik der Band Rage Against the Machine⁵ beigebracht zu bekommen. Er hatte ausserdem ein E-Bass-Etüdenheft dabei, das auch ich als junger Musiker ausgiebig studiert hatte: Toni Oppenheims *Slap it*.⁶ Es gab also sehr ähnliche Vorbilder in der Musik bei dem Lehrer aus Deutschland als jungem Musiker in den 1980er-Jahren und dem Bassschüler in Kabul 2013. Hier drängte sich mir zum ersten Mal die Frage auf, wie und über welche Kanäle sich die Vorbilder bei jungen Musikern in Kabul etablieren, dies unter dem besonderen Aspekt, dass das Ansehen von Musikern in Afghanistan im Allgemeinen nicht sehr hoch ist, wie Hiromi Lorraine Sakata in den 1980er-Jahren feststellte: «Music is looked upon with a certain degree of suspicion and people who make music their profession are relegated to a low status in society.» (Sakata 1983, S. 38)

Laut Sakata lag diese Geringschätzung darin begründet, dass Berufsmusiker einer Art beruflichen «Kaste» angehörten, deren Vertreter neben der Musik auch Barbier Tätigkeiten wie Haarschneiden, Zähneziehen und anderes ausführten, was in der afghanischen Gesellschaft als unreine Tätigkeit angesehen wurde. Ein weiterer Grund für das geringe Ansehen professioneller Musiker lag in der Konnotation von Musik mit unzüchtigem Verhalten, worunter beispielsweise Alkoholgenuss und Prostitution fielen. Zu dieser grundlegenden Skepsis Musikern gegenüber gesellte sich eine besonders starke gesellschaftliche Ablehnung von weiblichen Musikerinnen; es wurde jungen Frauen, die sich dem Instrumentalspiel widmeten,

3 <http://schlaffke.com/elham-meine-musik-fuer-afghanistan-2>, 29. 11. 2023.

4 www.amrc-music.org/safar, 29. 11. 2023.

5 www.ratm.com, 29. 11. 2023.

6 www.slapit.com, 29. 11. 2023.

im Extremfall von Verwandten mit dem Tod gedroht, da sie der Familienehre schadeten (Klein 2016). Da lag der Gedanke nahe, dass sich junge afghanische Musiker wie der oben erwähnte Bassschüler ihre Vorbilder in ausländischen Musikern suchen, die diesem Kasten- und Wertesystem nicht unterworfen sind und für ein alternatives Wertesystem stehen. In der Unterrichtssituation zeichnete sich dann aber ab, dass ein Nebeneinander der verschiedenen kulturellen Hintergründe samt ihren Autoritäten möglich zu sein schien, denn der Schüler spielte neben dem E-Bass auch die afghanische *Rubab*. Um dieses Nebeneinander genauer zu erfassen, möchte ich zunächst den Begriff der Autorität definieren, um dann die Entwicklung der afghanischen Musik und ihrer Einflüsse in einem historischen Überblick zu betrachten und ein Fazit ziehen zu können.

Definition von Autorität

Autorität ist laut der Bundeszentrale für politische Bildung «[...] eine Eigenschaft, die 1) Personen (oder Gruppen) zugeschrieben wird, die a) aufgrund ihrer Persönlichkeit und Überzeugungskraft oder b) ihrer Intelligenz und Sachkenntnis beziehungsweise c) kraft ihres Amtes und Ansehens Vorbildfunktionen haben» (Schubert/Klein 2020). Für Institutionen und Organisationen kann dies analog festgestellt werden. Autorität etabliert sich demnach in einem sozialen Gefüge und wirkt so, dass die sie akzeptierenden sozialen Agenten ihr Handeln nach dem autoritären Vorbild ausrichten. Meine Fragestellung setzt nun eine Ableitung dieses Begriffs der Autorität für kulturelle Prozesse in Afghanistan voraus. Kulturelle Autorität baut also ein Kraftfeld auf, das kulturelle Handlungen und Entwicklungen in eine bestimmte Richtung beeinflusst. Wenn eine hinreichend grosse Gruppe kulturelle Autorität über einen gewissen Zeitraum ausübt oder akzeptiert, kann man von einer Tradition sprechen. Ich gehe hier von vier Formen von Autoritätsfeldern aus, die Einfluss auf Musiker in Afghanistan haben: 1. Autorität der musikalisch-kulturellen Tradition (analog zu Definition 1a), 2. Autorität durch Meisterschaft/Können (analog zu Definition 1b), 3. religiöse Autorität (analog zu Definition 1c) und 4. die Autorität durch Institutionen (Definition 1a–c).

Im weiteren Text werde ich näher auf die Felder im kulturpraktischen Bezug eingehen, wobei untersucht werden soll, wie diese miteinander interagieren, Spannungen aufbauen oder sich gegenseitig verstärken können.

Musik in der Geschichte

Das heutige Afghanistan hat durch seine geografische Lage in Zentralasien und die daraus resultierenden verschiedensten Feldzüge und Eroberungen von angrenzenden Reichen und ihre Feldherren seit Jahrtausenden vielfältige kulturelle Einflüsse erfahren und Impulse erhalten. Die Eroberer brachten ihre Kulturen mit, wie archäologische Funde belegen (Sarmast 2009, S. 12–26, mit detaillierten

Analysen archäologischer Funde verschiedener Epochen). Hier wirkte die klassische militär- und machtpolitische Autorität bis in den kulturellen Bereich hinein, indem sie Kulturschaffende mit sich brachte und ihre jeweilige Kulturtradition in die eroberten Gebiete implementierte. Im historischen Überblick gibt es im Prinzip zwei geografische Hauptrichtungen, aus denen die Einflüsse kamen: aus dem Osten, vom indischen Subkontinent, und dem Westen, unter anderem aus dem persischen Kulturraum. Noch heute gebräuchliche musiktheoretische Termini in Afghanistan sind dem Indischen oder Persischem entlehnt (Sakata 1983, S. 63). Ich möchte hier nur kurz erinnern an die Feldzüge von Darius I. von Persien (um 516 v. u. Z.); von Alexander dem Grossen (circa 330 v. u. Z.); von den Arabern (zwischen dem 7. und 9. Jahrhundert n. u. Z.), die ihr Kalifat errichteten; von Dschingis Khan (1219–1221); von den Timuriden (14. Jahrhundert); und des Mogulreichs (16. Jahrhundert). Hinzu kommt der in der Vergangenheit hinlänglich untersuchte, stete kulturelle Austausch über die Handelswege der Seidenstrasse.

Nachweise dieser Kulturen finden sich heute in der Musik Afghanistans, so zum Beispiel die Fasstrommel *Dhol* (von persisch *Dohol*, Trommel) mit ihren zwei Spielfellen, die laut Abu al Fazal in der Mitte des 11. Jahrhunderts unter der Herrschaft der Ghaznaviden in das heutige Afghanistan gebracht und in Freiluftensembles verwendet wurde (Al Fazal 1985, S. 48).⁷ Diese Trommel ist heutzutage in Afghanistan besonders in paschtunischer Musik zu finden.⁸ Die Ghaznaviden brachten Künstler und Intellektuelle in der Gefolgschaft ihres Hofes mit, die mit den Instrumenten auch eine entsprechende Spielweise einführten. Schriftliche Zeugnisse einer musikalischen Autorität gibt es später unter der Herrschaft der Timuriden von dem Universalgelehrten Abdul Qadir Ibn Ghaibi al-Maraghi, der neben seiner Tätigkeit als Komponist und Musiker auch musikwissenschaftlich arbeitete. Er verfasste verschiedene theoretische Arbeiten über Musik, insbesondere über die Verwendung der *Maqamat*, der zwölf Skalen und ihrer Ableitungen und Modulationsmöglichkeiten in der Musik, die heute noch in Afghanistan verwendet werden (Erguner 2017, S. 33–35).

Es gab in den folgenden Jahrhunderten weitere Impulse, die zur Bildung neuer Autoritäten beitrugen, von denen ich hier den Einfluss des Amir Sher Ali Khan (1825–1879) besonders hervorheben möchte, der, wie vor ihm andere Amire,⁹ die Kunst und insbesondere die Musik am Hof förderte (Baily 2016, S. 15 f.). Nach einem Besuch in Indien 1869 brachte er indische Musiker und Tänzerinnen mit an seinen Hof in Kabul, was als Wendepunkt der klassischen Musik in Afghanistan gesehen werden kann (Madadi 1996). Er stellte sie fest an und gab ihnen Unterkünfte an einem Ort in der Nähe seines Palastes, der den Namen *Kucheh Kharabat* (Strasse *Kharabat*) erhielt. *Kharabat* bedeutet Schenke oder

7 Mündlich übersetzt von Ahmad Sarmast.

8 www.youtube.com/watch?v=6qZsFSRUeXw, 29. 11. 2023.

9 Amir oder Emir ist ein Titel für einen Stammesführer und Fürsten, auch für einen militärischen Befehlshaber in arabischen Ländern, Westafrika und Afghanistan.



Abb. 1: Der Dhol-Spieler Ustad Latif bei einem Konzert des «Safar»-Projekts im Kaiser-saal Erfurt, 2015. Foto: Guido Werner.

Wirtshaus. Die Bezeichnung stammt aus der Sufi-Tradition und ist doppeldeutig. In der Sufi-Mystik impliziert dieser Begriff die völlige Dekonstruktion des Egos und des Willens und die vollständige Unterordnung unter und die Hingabe an Gott (Baily 2011, S. 19). Das *Kuceh Kharabat* entwickelte sich zum Zentrum der klassischen Musik mit längeren Formen und komplexeren Strukturen in Kabul und übte grossen kulturellen Einfluss in ganz Afghanistan aus. Die Musiker brachten aus Indien ihre kunstfertige hindustanische Musiktradition mit, die sich in Afghanistan durch Kombination mit lokalen Musikstilen, persischen Einflüssen, paschtunischer Musik und Sufi-Lyrik zu einem eigenen kunstvollen Liedstil entwickelte. Die hindustanische klassische Musik besass und besitzt noch heute den Status einer elitären klassischen Musik in Afghanistan (Sakata 1983, S. 84). Hier liegt ein Fall von Autorität durch Meisterschaft vor, die sich dann mit einer Autorität der musikalischen Tradition paarte.

Im 19. und 20. Jahrhundert spielten die Interessenkonflikte und Interventionen Englands und Russlands respektive der UdSSR eine grosse Rolle in der Entwicklung der Musik in Afghanistan. So wurden zum Beispiel in das unter der Herrschaft von Amir Abd al Rahman im späten 19. Jahrhundert gegründete stehende Heer Blaskapellen nach britischem Vorbild integriert (Gregorian 1969, S. 141, 151), ausgerüstet mit in Britisch-Indien erworbenen Instrumenten. Sarmast spricht diesbezüglich von der ersten Einführung westlicher Instrumente und des dazugehörigen Musiksystems in Afghanistan und nimmt an, dass die

Musiker von Dirigenten geleitet wurden, die wiederum in Indien von britischen Musikern ausgebildet worden waren (Sarmast 2009, S. 301). Für die Unterweisung der Militärmusiker wurde in der Armee der erste institutionelle Musikunterricht in Afghanistan eingerichtet. An dieser Musikschule wurden auch Musiker, die später beim Rundfunk spielten, auf westlichen Instrumenten nach dem westlichen Notensystem unterrichtet. Der sowjetische Einfluss zeigt sich besonders gegen Ende des 20. Jahrhunderts bei Radio Kabul. Der erste Transmitter des Senders war in den 1930er-Jahren ein russisches Fabrikat, und während der Zeit der prosovjetschen Regierung kamen wichtige Impulse aus verschiedenen Sowjetrepubliken, wie ich später zeigen werde.

Musik und soziale Stellung

In Afghanistan werden Musiker in zwei Gruppen eingeteilt, womit je ein bestimmter gesellschaftlicher Status verbunden ist. Es wird unterschieden, ob eine Person vom Musizieren wirtschaftlich abhängig ist, also als professioneller Musiker, *Kesbi* genannt, tätig ist, oder ob er einen anderen Beruf zum Bestreiten seines Lebensunterhaltes hat (Sakata 1983, S. 84). Ein Musiker der zweiten Gruppe, *Shauqi* genannt, betont mit Nachdruck, nicht von der Musik als Broterwerb abhängig zu sein, und grenzt sich damit deutlich gegenüber den oft aus Musikerfamilien stammenden professionellen Musikern ab; der *Shauqi* ist teilweise vergleichbar mit dem Amateur oder Dilettanten bei uns, dessen Tätigkeit – zumindest in der ursprünglichen Bedeutung der Bezeichnungen – aus Liebe, Ergötzung, reiner Leidenschaft oder purem Vergnügen an der Musik erfolgt. Die Unterscheidung von *Shauqis* und *Kesbis* bedeutet nun aber nicht, dass das musikalisch-technische Niveau bei jenen niedriger wäre als bei diesen. Einige der berühmtesten und erfolgreichsten Musiker, die ihren Ruhm durch die Verbreitung im Radio erlangten, waren *Shauqis*. Die gegenwärtige Bedeutung der Unterscheidung von *Kesbi* und *Shauqi* unterstrichen Mitarbeitende des staatlichen Radiosenders RTA während eines Workshops im Dezember 2016 mit einem Team der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar.

Eine hohe soziale Stellung genossen in Afghanistan die Musiker am Hof während der Baraksai-Dynastie (1826–1973); sie spielten exklusiv für den Herrscher und gaben teilweise den Mitgliedern seiner Familie musikalische Unterweisung (Sarmast 2009, S. 179), sodass sie ihr Ansehen und ihre Autorität nicht allein von ihrem fachlichen Wissen und Können, sondern auch von ihrem Arbeitgeber herleiteten. Da am Hof die hindustanische klassische Musik gepflegt wurde, war deren Erlernen ein Weg, Autorität und soziale Anerkennung zu erlangen. Wenn ein Musiker in der hindustanischen Musik im Hinblick auf sein Repertoire und seine Virtuosität ein gewisses künstlerisches Niveau und Wissen erlangt hat, wird ihm der Titel *Ustad* verliehen, was Meister oder Lehrer bedeutet. Um diesen Titel und die damit verbundene erhöhte soziale Anerkennung zu erlangen, müssen die Musiker lange Jahre bei einem Meister in einer strengen Meister-Schüler-Hier-

archie¹⁰ studieren, was bedeutet, dass sie – neben einer finanziellen Entlohnung des Unterrichts – sich dem Meister als unangefochtener Autorität unterzuordnen und ihm teilweise sogar zu dienen haben.¹¹ Um den Meistertitel zu erhalten, riskieren viele afghanische Musiker sogar ihre wirtschaftliche Sicherheit (Sakata 1983, S. 84), die sie durch einfache musikalische Dienstleistungen zum Beispiel auf Hochzeiten erhalten könnten.

Religiöse Autorität

Das eingangs erwähnte niedrige Ansehen von Musikern in der afghanischen Gesellschaft kann neben der beruflichen Verbindung zu den Barbieren zu einem grossen Teil auf eine orthodoxe Auslegung des Koran zurückgeführt werden. Obwohl der Koran Musik an keiner Stelle direkt zensiert, gibt es Suren, die in diese Richtung ausgelegt wurden. So sagt zum Beispiel die Sure 31:6: «Unter den Menschen gibt es auch (manch) einen, der (gegen ernste Gespräche über Glaubensfragen) leichte Unterhaltung einhandelt (w. kauft), um in (seinem) Unverstand (seine Mitmenschen) vom Weg Gottes abirren zu lassen und seinen Spott damit zu treiben. Solche Leute haben eine erniedrigende Strafe zu erwarten.» (Koran 1979, S. 287) Unter Hinzunahme dieser Sure wird Musik von einigen religiösen Autoritäten im Islam oft als vom Pfad der Tugend ablenkende Unterhaltung definiert, was aufgrund mangelnder Eindeutigkeit Grund für intensive Auseinandersetzungen war.

Noch grössere Wirkung ging von den Hadithen mit ihrem normativen Charakter aus. Hier finden sich klare, zum Teil sehr drastische Aussagen und Anklagen gegen die Musik und die Personen, die sie ausüben oder ihr zuhören. So wird beispielsweise Musikmachen als verwerflich verstanden und dem Ehebruch gleichgestellt: «Der Gesandte Gottes hat gesagt: Und derjenige, der sich am Tag des Gerichts für die Sünde des Singens verantworten muss, wird blind und taubstumm erweckt werden. Und für denjenigen, der sich für Ehebruch, das Blasen auf Holzblasinstrumenten und Trommeln verantworten muss, gilt das gleiche.»¹² In einem weiteren Hadith heisst es: «Prophet Muhammad sagte: Gesang und Musik sind musikalische Untermalung des Ehebruchs.» Oder: «Musik ist der Leiter der Unzucht.» Aber auch schon das bloss Hören von Musik wird verurteilt: «Prophet Muhammad sagte: Wer auch immer Unterhaltungsmusik hört, in dessen Ohren wird am Tag des Gerichtes Blei geschmolzen.» Und ganz deutlich wird dies schliesslich in dem Hadith von Imam Ali Rida ausgesprochen: «Das Zuhören von Musik ist eine der grössten Sünden.» Die Hadithen sind allerdings

¹⁰ Das Prinzip entspricht der von Dorit Klebe beschriebenen Autoritätenkette in türkischen Musikkulturen (siehe Beitrag in diesem Band).

¹¹ Interviews des Autors mit Daud Khan, Sufimeister Kudsi Erguner und den Lehrern des ANIM am 11. und 12. 11. 2016.

¹² Diese und die folgenden Zitate aus Hadithen wurden der Website www.alHadith.de entnommen.

erst circa 200 Jahre nach dem Koran entstanden und somit mehr Zeugnisse eines autoritätsbildenden religiösen Diskurses über den Koran, in dem es unterschiedliche Positionen zur Musik gab und noch gibt. Muslimische Befürworter der Musik argumentieren, dass der Koran als Wort Gottes, der vollkommen ist und nichts vergisst oder übersieht, ein klares Verbot der Musik nicht hätte vergessen können. Die Abwesenheit eines Musikverbotes sei also ein eindeutiger Beweis, dass sie nicht von Gott selber, sondern nur von Menschen verboten wurde.

Im islamischen Sufismus hingegen ist die Musik nicht verboten, sie hat sogar eine zentrale Rolle inne und dient den Gläubigen als Tor zu Gott.¹³ Die Sufis führen das Argument an, dass die Musik nichts in den Herzen der Menschen produziere, was nicht schon in ihnen wäre. In der religiösen Zeremonie der tanzenden Derwische beispielsweise erfüllt die Musik mit dem Tanz eine spirituelle Funktion: Sie bringt die Tänzer durch einen tranceartigen Zustand in Verbindung zu Gott. Auch die Musiker erfahren Offenbarung durch die Musik. Musikalische Inspirationen in der Improvisation werden als Offenbarung gesehen.¹⁴

Diese verschiedenen religiösen Positionen hinsichtlich der Musik fanden in Kabul durch die herrschenden Autoritäten am Hof einen Raum. Verschiedene, teilweise sich widersprechende Diskurse existierten nebeneinander, ohne dass es zu einem Musikverbot kam. So konnte die spirituelle Poesie von Dichtern wie Rumi¹⁵ oder Hafez¹⁶ in Verbindung mit der Musik der Liebe zu Gott eine klingende, kunstvolle Form geben. Der Raum am Hof, in dem dies stattfand, war allerdings ein privater; Musik erreichte keine grosse Öffentlichkeit. Die weite Verbreitung von Musik erfolgte erst mit Radio Kabul.

Radio als autoritätsbildende Institution

«The station [Radio Kabul] was the place where a new kind of Afghan popular music was being created.» (Baily 2011, S. 22) Die Ausstattung von Radio Kabul mit einem leistungsstarken Transmitter im Jahr 1940 wird als Geburtsstunde des afghanischen Radios gesehen. Gesendet wurde in Paschto, Dari, Hindi, Englisch und Französisch. Der Sender gab Musikern aus den 1941 und 1943 nach Vorbild der Militärkapellen gegründeten städtischen Ensembles – beide als Arkestar Jaz bezeichnet und für öffentliche, repräsentative Darbietungen auf Plätzen in Kabul vorgesehen – die Möglichkeit, in einem ebenfalls als Arkestar Jaz bezeichneten Ensemble im Radio zu arbeiten und zunächst Livekonzerte zu geben, später auch Aufnahmen zu machen. Arkestar Jaz heisst zwar wörtlich übersetzt Jazzorchester, hat aber mit Jazz als musikalischem Genre kaum etwas zu tun. Den Namen haben die Ensembles bekommen, weil sie westliche Notation und auch teilweise westliche Instrumente verwendeten (Sarmast 2009, S. 312). Angefangen hat das

13 Gespräch des Autors mit Kudsi Ergüner am 11. und 12. 11. 2016.

14 Interviews des Autors mit Daud Khan am 11. und 12. 11. 2016.

15 Persischsprachiger Mystiker und Dichter Mevlâna Celalleddin Rumî (1207 bis 17. 12. 1273).

16 Persischer Dichter und Mystiker Hafez (um 1315 bis um 1390).

Arkestar Jaz des Radiosenders in der Besetzung Trompete, Akkordeon, Schlagzeug, Saxofon, Mandoline und Flöte als zweites Ensemble nach dem Arkestar Klasik, das sich aus Musikern aus dem Viertel Kharabat zusammensetzte und, ähnlich wie am Hofe, eine Musiktradition zwischen hindustanischer und lokaler afghanischer Musik pflegte. Da das Radioensemble mit Musikern besetzt war, die vom Hof kamen, spricht Sarmast von einem Übergang des Patronats der Musiker und der musikalischen Entwicklung vom Hof zur Radioleitung (ebd., S. 315). Später wurde ein weiteres, grösseres Ensemble gegründet, das Arkestar-e Bozorg Radio Afghanistan, (Grosses Orchester von Radio Afghanistan), das afghanische, hindustanische und westliche Instrumente gemeinsam verwendete und unter der Leitung von Dirigenten aus dem sowjetischem Ausland stand, namentlich aus Tadschikistan und Usbekistan. Neben der Arbeit in Radioensembles, hatten manche der Musiker die Gelegenheit, auch im 1941 gegründeten Theater zu arbeiten. Hier gab die Musik ein Rahmenprogramm und füllte die technisch bedingten langen Umbaupausen aus. Das Arkestar Jaz des Radiosenders wurde später von Ustad Samil Sarmast geleitet, der ein Schüler der beiden vorherigen Leiter aus Tadschikistan und Usbekistan war und von ihnen Orchestrierung, Harmonisierung und Arrangiertechniken übernahm. Ustad Salim Sarmast komponierte die ersten afghanischen sinfonischen Werke (ebd., S. 318). Bis dahin war der überwiegende Teil der afghanischen Musik ebenso wie persische oder arabische Musik monomelodisch, somit war das Hinzufügen von Harmonien und Begleitstimmen nach klassischem westlichem Vorbild ein Novum.

In den grossen Ensembles des Radiosenders sangen nun Solisten sowohl in Afghanistan neu entwickelte Musik mit verschiedenen Einflüssen als auch ausländische Stücke. Einige der Gesangssolisten waren Amateure in dem oben erwähnten Sinn. Herausheben möchte ich hier Abdel Wahab Madadi aus Herat, der als junger Mann die Gelegenheit bekam, für den Radiosender einige Lieder zu singen und dann eine grosse Karriere startete. Er wurde im Verlauf seines Lebens sowohl als Sänger als auch als musikalischer Direktor im Rundfunk und als Musikwissenschaftler sehr erfolgreich. Zusammen mit Ahmad Zahir, einem der grössten Stars der populären afghanischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, steht Madadi für eine neue Generation erfolgreicher Musiker mit in Afghanistan ungeahnt grosser Reichweite durch das Radio. Beide kamen nicht aus einer Musikerfamilie und haben durch das Radio einen Status mit grosser Autorität erreicht, die bis in die heutige Zeit reicht. Ähnlich verlief die Karriere von Mohammad Sadiq Fitrat, bekannt geworden unter dem Pseudonym Nashenas, was «unbekannt» bedeutet. Aus einer wohlhabenden Familie kommend, studierte er Politikwissenschaften, arbeitete im Staatsdienst und doktorierte in Moskau in paschtunischer Linguistik. Er lernte autodidaktisch Musik, wobei er heimlich unter einer Decke sang und sich selber mit einem Harmonium begleitete, damit ihn niemand aus seiner Familie hören konnte. Seinen Künstlernamen legte er sich zu, als er vermehrt im Rundfunk zu singen begann, damit seine Familie nicht erfährt, dass er als Musiker arbeitet. Erst als er als Nashenas

schon ein berühmter Sänger war – er wurde mehrmals zum beliebtesten Radiosänger des Jahres gewählt – beichtete er seinem Vater, dass er selber dieser Sänger sei. Auch nach seiner erfolgreichen Radiokarriere blieb Nashenas stolz darauf, nie von der Musik wirtschaftlich abhängig gewesen zu sein. Viele der Musiker des Radiosenders gründeten ihre Autorität zugleich auf die Institution des Radios und auf ihr Können, das viele von den Meistern aus Kharabat erlernt hatten. Ab den 1960er- und 70er-Jahren hatte das Radio eine sehr grosse Reichweite und wurde auch auf mobilen Geräten empfangen. Nach Daud Khan¹⁷ erklang überall Musik; sogar auf Fahrrädern hatte man mit Batterien betriebene Transistorradios.

Madadi war auch als Rundfunkdirektor tätig, hat eigene Radiosendungen redaktionell gestaltet und das Archiv von Radio Kabul (heute Radio Television Afghanistan, RTA) aufgebaut und strukturiert. Durch ein Stipendium bekam er die Gelegenheit, in Deutschland zu studieren und sich Archivierungswissen anzueignen,¹⁸ mit dem er ein Karteikartensystem im Radioarchiv aufbaute und das rasche Auffinden von Archivaufnahmen für Sendungen möglich machte.¹⁹ In seinen Sendungen im späten 20. Jahrhundert spielte er Musik aus Afghanistan, aber auch internationale Musik, von klassischer europäischer Sinfonik über weltweite Hits und Lieder bis hin zu deutschem Schlager, die auch heute noch im Archiv zu finden sind (Abb. 2).

Das Radio entfaltete im Laufe der Jahre autoritätsbildende Wirkung. Seine Reichweite und Präsenz in der Wahrnehmung der Hörerinnen und Hörer erzeugte neue Vorbilder und musikalische Autoritäten und prägte ausgewählte musikalische Stilrichtungen. Die Anstellung von Musikern beim Radio verbesserte zudem deren wirtschaftliche Situation und wirkte damit direkt in die Musikszene hinein. Ausserdem veränderte das Radio die öffentliche Meinung über Musik, wie John Baily verdeutlicht: «Radio Kabul brought about changes in public opinion, familiarized listeners with the everyday experience of music, and displayed a model of more respectable musician status.» (Baily 2016, S. 38) Die institutionelle Autorität des Senders übertrug sich auf die präsentierten Künstler, und ihr Spiel verankerte sich durch wiederholtes Senden im kollektiven Gedächtnis. Die Auswahl der Künstler prägte entscheidend die künstlerische Entwicklung der Musik in Afghanistan. So konnten Musiker, die vorher weder am Hof noch in traditionellen Musikerrollen hätten arbeiten können, musikalische Autorität erlangen und Einfluss auf die Entwicklung der Musik in Afghanistan nehmen. Ebenso erhielten Frauen die Möglichkeit, für die Öffentlichkeit zu singen, Berühmtheit und den Meistertitel zu erlangen; so erhielt 1977 die 1947 geborene, aus einer stark religiösen Familie stammende Farida Mahwash, die vom Meister

17 Interviews des Autors mit Daud Khan am 11. und 12. 11. 2016.

18 Auch die Technik des Radiosenders wurde aus Deutschland importiert, und noch heute wird in den Studios mit diesen alten deutschen Geräten gearbeitet. Sogar die Schilder «Ruhe, Aufnahme» sind auf Deutsch.

19 Interview des Autors mit Abdel Wahab Madadi und Mohammad Zarin Anzor (zur Zeit des Interviews Generaldirektor bei RTA) im Mai und Dezember 2016.

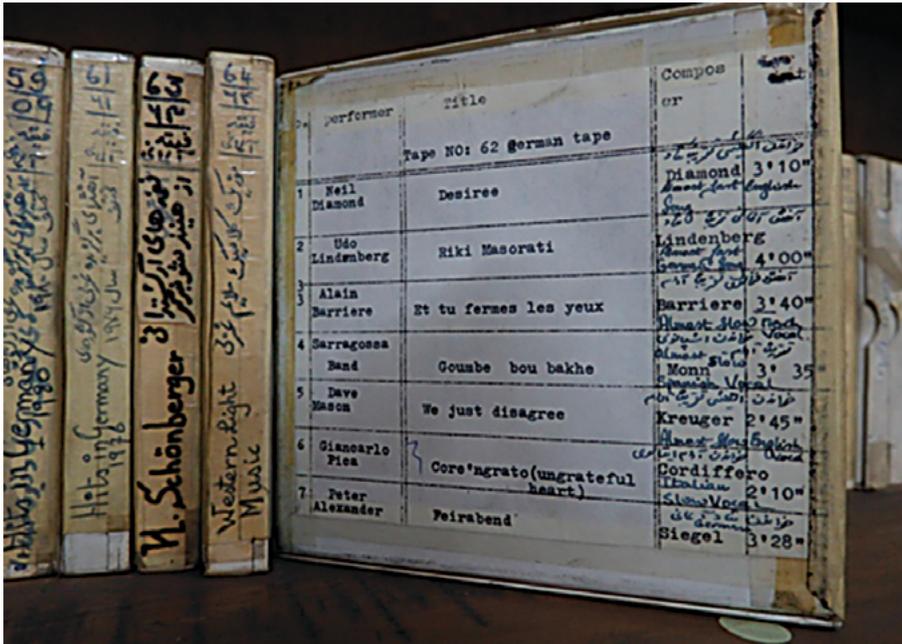


Abb. 2: Eines der Tonbänder von Madadis Radiosendungen im Radioarchiv Kabul (Foto des Autors im Radioarchiv Kabul, 2016).

Hussain Khan Sarahang aus Kharabat unterrichtet worden war, aufgrund ihres herausragenden künstlerischen Könnens als erste Frau den Titel Ustad (Baily 2011, S. 30). Es ist davon auszugehen, dass der Sender bewusst bestimmte Musiker und Musikerinnen und gezielt Musik ausgewählt hat, insbesondere um ein bestimmtes Bild afghanischer Musik zu prägen. Der Sender wurde von der Regierung finanziert und hatte einen kulturellen, repräsentativen Auftrag. Dazu Shajahan Sayed, Professor für Journalismus an der University of Peshawar: «Für die Einführung des Rundfunks in Afghanistan waren politisch-propagandistische Gesichtspunkte in erster Linie maßgebend.» (Sayed 1993, S. 89) Das Radio bezog als institutionelle Autorität, gepaart mit der Autorität durch Meisterschaft seiner Protagonisten, Position gegen die religiösen und traditionellen Autoritäten, wirkte in die Gesellschaft hinein und änderte den Status der Musik und der Musiker.

Autorität der musikalischen Bildungseinrichtungen

Eine weitere wichtige institutionelle Autorität kommt musikalischen Bildungseinrichtungen zu. Sie ernennen ausgewählte Musikerinnen und Musiker zu Lehrpersonen, die kraft der ihnen von der Institution verliehenen Autorität eine bestimmte künstlerische Ausrichtung ihren Schülerinnen und Schülern vermitteln.

In Kabul begann dies in den 1920er-Jahren mit der Militärmusikschule mit Lehrern aus der Türkei, Iran und dem sowjetischen Ausland; hier wurden die Musiker ausgebildet, die in den städtischen Ensembles und im Radiosender arbeiteten. Als diese Schule nach einigen Jahren geschlossen wurde, wurden am Radiosender Musikkurse angeboten, insbesondere, um westliche Notation zu vermitteln (Sarmast 2009, S. 308). Eine weitere Institution entstand in den 1960er-Jahren durch die Initiative des Österreicher Gottfried Scholz, eine Musikschule nach westlichem Vorbild in Kabul zu betreiben. Nach einigen Jahren musste Scholz den Versuch, eine Musikschule dauerhaft zu etablieren, einstellen, da der Schule keine Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt wurden.²⁰ Die von Gottfried Scholz geschaffene Struktur wurde aber dann vom Ministerium für höhere Bildung übernommen und in das erste spezialisierte *Music Lycée* des Landes umgewandelt (ebd., S. 348). An der Universität wurde 1981 eine musikalische Fakultät errichtet. Neben den Bemühungen der erwähnten Institutionen, westliche Notation zu unterrichten, fand natürlich immer ein ausserinstitutioneller Musikunterricht nach dem Meister-Schüler-Konzept statt. 2010 wurde, wie erwähnt, von Dr. Ahmad Sarmast das Afghanistan National Institute of Music (ANIM) gegründet, das sich der Vermittlung sowohl westlicher klassischer Musik wie unterschiedlicher afghanischer Musikstile widmet.

Die Orthodoxie und das Musikverbot

Die oben erwähnten Argumente religiöser Autoritäten gegen das moralisch unerwünschte Spielen und Hören von Musik fanden den Gipfel ihrer Auswirkungen zur Zeit der Herrschaft der Taliban, nachdem allerdings schon die Mudschaheddin-geführte Regierung nach dem Rückzug der Sowjets 1989 in den 1990er-Jahren gegen sie vorgegangen war und Versuche unternommen hatte, jegliche Musik ausser der unbegleiteten Rezitation des Koran gesetzlich zu verbieten. Kabul selber fiel an die Mudschaheddin im Jahr 1992. In den unruhigen Jahren des Bürgerkrieges wurde das Musikerviertel Kharabat absichtlich oder unabsichtlich bei Kämpfen zwischen rivalisierenden Mudschaheddin-Gruppierungen um Hekmatyar und Massoud fast vollständig zerstört und auch Mitglieder von Musikerfamilien getötet (Baily 2016, S. 74). Diejenigen Musiker, die zu sowjetischen Zeiten eine Anstellung hatten und von der Regierung finanziert worden waren, mussten fliehen, zum einen, weil die religiösen Extremisten sich aufgrund ihrer Einstellung zur Musik gegen sie wandten, zum anderen aber auch deshalb, weil ihre Tätigkeit als ehemalige Angestellte der prosowjetischen Regierung als Kollaboration mit den vormaligen sowjetischen Besatzern gesehen wurde; sie waren teilweise in der Tat an der Produktion sowjetischer Propagandamusik beteiligt gewesen. So begann die Flucht von Musikern bereits Anfang der 1990er-Jahre und fand ihren Höhepunkt zur Zeit der Taliban, die das Musikverbot

²⁰ Interview des Autors mit Madadi in Hamburg am 14. 5. 2015.

radikal durchsetzten, Musiker misshandelten, verstümmelten oder sogar töteten und ihre Instrumente, teilweise sogar in öffentlichen Verbrennungen, zerstörten. Dies hatte schwere Folgen für die afghanischen oralen Musiktraditionen. Musikmeister mussten einen anderen Beruf ergreifen, ihre Musik verstummte. Meister, die während der Zeit der Taliban starben, hatten keine Gelegenheit, ihr Wissen an Schüler weiterzugeben. Meister, die emigrierten, nahmen ihr Repertoire mit. Hier hatte die religiös-politische Autorität das Maximum ihrer negativen Folgen für die afghanische Musikkultur entfaltet. Der Zustand der afghanischen Musikkultur nach dem Fall der Taliban war desaströs.

Die Situation nach 2001

«During the war of 2001 that led to the defeat of the Taliban, spontaneous outbursts of music greeted the liberation of the towns and cities. [...] The very sound of music became a symbol, even a signal, of freedom.» (Baily 2016, S. 159) Nach dem Fall der Taliban kehrten manche der Musiker zurück, und es gab internationale Initiativen zum Wiederaufbau der Musikkultur. Auch der Radiosender RTA, Musikgeschäfte, Instrumentenbauer und die Musikabteilung der Universität Kabul nahmen nach und nach ihren Betrieb wieder auf (ebd., S. 153–155). Dieser Wiederaufbau war zwar von Schwierigkeiten und Rückschlägen begleitet, wie vereinzelten Anschlägen auf Musiker, fehlenden Instrumenten und Unsicherheiten bei Entscheidungsträgern, sodass Sarmast noch 2004 feststellte: «Our music is in a disorganized and chaotic state. Like any other part of Afghanistan's culture, music needs serious attention and care on the part of both governmental and non-governmental organizations.»²¹ Dennoch gelang der Wiederaufbau in grossen Teilen. Institutionen konnten etabliert werden, so die Aga Khan Music School des Aga Khan Trust for Culture unter Mithilfe des Musikethnologen John Baily und das Afghanistan National Institute for Music, gegründet von Ahmad Naser Sarmast, dem Sohn des erwähnten Musikers und Radiomanns Ustad Salim Sarmast.

Ahmad Sarmast studierte in Kabul und Moskau, promovierte in Australien und gehört zu den Musikern und Initiatoren, die wichtige Einflüsse und Impulse aus dem Ausland mitbrachten. In seiner Musikschule werden nach der Tradition seines Vaters und des Radiosenders sowohl westliche Instrumente, Notation und musikalische Techniken unterrichtet als auch traditionelle afghanische Instrumente und Musik. Aus dem Exil zurückgekehrte Meister haben die Möglichkeit, hier zu unterrichten, die Tradition weiterzureichen und ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Es werden auch moderne westliche Instrumente wie E-Gitarre, E-Bass und Schlagzeug unterrichtet. Die Schüler kommen mit verschiedenen Musikrichtungen aus aller Welt in Kontakt. Hier erklärt sich die Ausrichtung der jungen Musiker Elyas Ayaz und Elham Fanoos an westlichen Vorbildern. Sie wollen Rockmusik und klassische Musik lernen, können aber auch ein überlie-

²¹ Dr. Ahmad Naser Sarmast in einem Interview im Studio 7 des BBC World Service 2004.

fertes afghanisches Repertoire auf traditionellen Instrumenten spielen. Mit Blick auf die jüngere Geschichte Afghanistans, auf die unter kriegerischen Voraussetzungen erfolgten Musikeinflüsse von aussen und Exilerfahrungen von Musikern wird das Streben von Elyas Ayaz und Elham Fanoos nach einer Bimusikalität verständlich. Sie stehen für eine junge Generation, die sich zugleich eigenen Traditionen und globalisierten Musikstilen verbunden fühlt.

Es gibt nun neben den klassischen Institutionen auch alternative Initiativen. Dazu gehört zum Beispiel eine vom Musiker Humajan Sadran gegründete, von der Amerikanerin Robyn Ryczek geleitete Rockmusikschule, die Kabul Rock School,²² die 2011 mit 7 Schülern ihren Betrieb aufnahm und 2013 bereits 35 Schüler hatte. Ebenso gibt es einen Rockmusiksender (Kabul Rock auf 108,0 FM) und verschiedene Rockbands. Eine der bekanntesten ist die Band Kabul Dreams,²³ deren Mitglieder die Bürgerkriegsjahre im Ausland verbracht und dort ihre Instrumente gelernt hatten. Dass Rock- und Heavy-Metal-Musiker in Afghanistan aber einen schweren Stand haben, auf Ablehnung stossen und Bedrohungen erfahren, zeigte das Verhalten der Psychodelic-Metal-Band District Unknown, deren Musiker bei den ersten Konzerten ihre Identität aus Sicherheitsgründen nicht preisgaben und sich Masken aufsetzten (Nadi 2012).⁵

Die Situation hat sich in Afghanistan leider bis heute nicht stabilisiert. Auch das Ansehen der Musiker konnte sich nicht um ein wünschenswertes Mass verbessern. So ist Musik zwar offiziell erlaubt, wird in verschiedenen Instituten unterrichtet und Frauen dürfen wieder im Radio und Fernsehen auftreten. Dies war nach dem Fall der Taliban jedoch erst nach und nach wieder möglich, und die Schülerinnen des ANIM würden nie ihre Instrumente mit nach Hause nehmen, um dort zu üben: Weder wollen sie auf der Strasse mit einem Instrument gesehen werden, noch sollen Nachbarn und teilweise Verwandte erfahren, dass sie musizieren.²⁴ An das ANIM ist ein Waisenhaus angeschlossen, in dem nicht nur tatsächliche Waisen wohnen, sondern auch Kinder, die aufgrund ihrer musikalischen Tätigkeiten von ihren Eltern verstossen oder für tot erklärt worden sind. Die junge Dirigentin Negin Khpolwak erklärte in einem Interview, dass ihr Vater sie zum Erlernen eines Instruments und des Dirigierens ermutigt habe, ihre Mutter hingegen zunächst strikt dagegen war, ihre Onkel die Familie durch ihr öffentliches Musizieren sogar als entehrt sahen und bereit wären, sie zu töten; sie sei sich des Risikos bewusst und nehme es in Kauf, um sich ihren Traum zu verwirklichen und für die Rechte der Frauen in Afghanistan zu kämpfen.²⁵ So

22 Kabul Rock School: Gekommen, um zu bleiben, 2. 12. 2013, www.faz.net/aktuell/gesellschaft/afghanistan-kabul-rock-school-gekommen-um-zu-bleiben-12664621.html#void, 29. 11. 2023.

23 <https://soundcloud.com/kabuldreams>, 29. 11. 2023.

24 Interviews des Autos mit Schülerinnen des ANIM, Kabul, November 2014, sowie während eines Online-Seminars der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar in Kollaboration mit der Universität Kabul im Wintersemester 2014/15 (www.amrc-music.org/afghanistan-music-research-centre/e-learning/online-seminar, 29. 11. 2023).

25 www.daserste.de/information/politik-weltgeschehen/weltspiegel/sendung/afghanistan-maedchenorchester-dirigentin-100.html, 29. 11. 2023.

weit geht also heute noch die Geringschätzung der Musik. So muss denn das ANIM auch gegen terroristische Anschläge gesichert werden. Es gibt rund um die Uhr bewaffnete Wachen, gesicherte Mauern und Türen sowie einen gepanzerten Schutzraum im Inneren des Gebäudes. Am 11. Dezember 2014 gab es im französischen Kulturinstitut bei einem Theaterstück mit Beteiligung von Schülern des ANIM einen Anschlag.²⁶

Veränderungen durch Internet und neue Medien

Wie das Radio schafft das Internet seine Vorbilder: Popmusiker im Exil, deren Leben in Afghanistan bedroht wäre, und kommerzielle westliche Stars, deren Musik und Videos nun leicht zugänglich sind. Aber auch traditionelle Musik wird über das Internet verbreitet. Es gibt verschiedene Websites, auf denen man jede Form afghanischer Musik, auch aus der Blüte des Radios, finden kann. Durch die Vernetzung und Verbreitung eigener Musikvideos über Facebook findet das Streben der Musiker nach Anerkennung einen Weg. Die Reaktionen der afghanischen Facebook-Freunde scheinen mir im Vergleich zu Deutschen Facebook-Nutzern wesentlich reger zu sein, was insofern nicht verwundert, als in einem Land, in dem ein öffentliches Auftreten als Musiker oder der Besuch eines Konzerts lebensgefährlich sein kann, Aktivitäten im Internet relativ sicher sind.

Insbesondere den Rockbands, die es besonders schwer haben, öffentliche Konzerte zu veranstalten, bietet der Auftritt über Facebook, Youtube, Soundcloud und Websites alternative Wege, sich eine Plattform zu erarbeiten, Zuhörer zu erreichen und sogar kommerziell zu arbeiten. Die Band Kabul Dreams vermarktet ihre Musik über iTunes und Amazon und hat ihr aktuelles Album in den USA aufgenommen. Die Verbreitung der Musik über das Netz wird durch Speichermedien wie USB-Sticks und Festplatten unterstützt,²⁷ daneben werden die klassischen Medien im öffentlichen und seit einigen Jahren auch im privaten Sektor genutzt. Hier haben sich die Zugangs- und Verbreitungsmöglichkeiten von Musik mit Gewinn für die Musik vervielfältigt.

Das Internet bietet über den Zugang zur Musik hinaus Möglichkeiten, andere Kulturen kennenzulernen und sich mit deren gesellschaftlichen Umgangsformen auseinanderzusetzen. So informieren sich junge Frauen in Afghanistan über die Rechte und Möglichkeiten von Frauen in anderen Ländern. Viele der Frauen, die im Bürgerkrieg geboren wurden und mit dem täglichen Risiko aufgewachsen sind, bei einem terroristischen Anschlag ums Leben zu kommen, sind bereit, ihr Leben für ihre Grundrechte und Träume einzusetzen. Denn sie haben wenig zu verlieren.²⁸ Sie suchen sich ihre Vorbilder bei starken Frauen in der

26 www.faz.net/aktuell/politik/ausland/kabul-anschlag-der-taliban-auf-kulturzentrum-13316396.html, 29. 11. 2013.

27 Dies geht aus einer Umfrage mit den Lehrern vom ANIM hervor, die wir 2016 durchgeführt haben.

28 Interview des Autors mit der im Exil lebenden afghanischen Künstlerin, Buchautorin und Fil-

Welt, und einige von ihnen, wie die junge Dirigentin Negin Kholwak, die sich gegen Teile ihrer Familie durchsetzte, werden nun selber zu starken Vorbildern für junge Mädchen.²⁹ Hier entsteht eine selbstbewusste Generation von Frauen mit viel Hoffnung auf positive Entwicklungen. Im Frühjahr 2017 war das erste afghanische Frauenorchester Zohra unter organisatorischer Mitwirkung unseres Teams des UNESCO-Lehrstuhls für Transcultural Music Studies der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar auf Tournee durch Deutschland und die Schweiz und legte Zeugnis davon ab, was an positiven Entwicklungen möglich ist und wie neue Vorbilder geschaffen werden können.

Fazit

Die Geschichte der afghanischen Musikkulturen seit dem späten 19. Jahrhundert zeigt viele Impulse aus dem Ausland. Die Einflüsse haben nicht nur Spuren in der Musik in Afghanistan hinterlassen, sondern auch das kulturelle Autoritätengefüge beeinflusst. Bekämpft wurden diese Einflüsse durch politische und religiöse Autoritäten, die in Afghanistan zeitweise mit brutalster Gewalt ihre Macht ausübten. Doch zeigt die Geschichte auch, dass religiöse Autoritäten nicht zwingend im Gegensatz zu Autoritäten der musikalisch-kulturellen Tradition, der stilistisch vielfältigen musikalischen Meisterschaft und der modernen Musikinstitutionen stehen müssen: «[...] it must be realized that the Muslim conceptualization of music is quite different from our own; thus, it is conceivable that the paradox exists only in our minds. In Afghanistan, many Muslims find little or no paradox either within the varying Hadiths, or even between theory and practice.» (Sakata 1983, S. 38) Ich würde diesbezüglich noch weiter gehen und für die Musikgeschichte in Afghanistan postulieren, dass neben der religiösen Akzeptanz bestimmter Musik auch eine Akzeptanz von widersprüchlichen Autoritäten in der Musik generell möglich war und ist. Dies zeigen die Vielseitigkeit und das gleichzeitige Nebeneinander verschiedener musikalischer Kulturpraxen sowie das Entstehen neuer Stile aus lokalen Traditionen, aus hindustanischer und westlicher Klassik oder aus modernen Musikformen. Und dieses Bestreben, sich stilistisch nicht beschränken zu lassen, zeigt sich nicht nur in der Musikszene, sondern auch bei einzelnen Individuen, die sowohl traditionelle Musik spielen als auch sich westlicher Musik widmen.

memacherin Nahid Shahalimi im November 2016. Ihr Buch *Wo Mut die Seele trägt. Wir Frauen in Afghanistan* erschien im März 2017.

²⁹ www.daserste.de/information/politik-weltgeschehen/weltspiegel/sendung/afghanistan-maedchenorchester-dirigentin-100.html, 29. 11. 2023.

Referenzen

- Baily, John (2011): *Songs from Kabul: The Spiritual Music of Ustad Amir Mohammad*, Farnham: Ashgate Publishing.
- Baily, John (2016): *War, Exile and the Music of Afghanistan*, Oxon: Routledge.
- Erguner, Kudsi (2017): Intangible Heritage, in: Philip Küppers, Laurina Bleier (Hg.): *Music in Afghanistan. Tradition and Transformation*, Weimar: University of Music Franz Liszt, S. 30–39.
- Gardizi, Abu Said Abdol-Hay ibn Zahhak ibn Mahmud (1985): *Tarikh-e Gardizi*, hg. von Abdol-Hay Habibi, Teheran: Donya-ye Ketab.
- Gregorian, Vartan (1969): *The Emergence of Modern Afghanistan. Politics of Reform and Modernization, 1880–1946*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Klein, Stefan (2016): Die Mutprobe, in: *Süddeutsche Zeitung*, 4. 3. 2016, www.sueddeutsche.de/leben/reportage-die-mutprobe-1.2886949, 29. 11. 2023.
- Der Koran* (1979), übersetzt von Rudi Paret, Stuttgart: Kohlhammer.
- Der Koran* (2005), vollständige Ausgabe, übertragen von Lazarus Goldschmidt, [Neu-Isenburg]: Melzer.
- Madadi, Abdel Wahab (1983): *Pishnabe, Musiqi Dar Afghanistan* [Die Vergangenheit der Musik in Afghanistan], Teheran: Honar.
- Madadi, Abdel Wahab (1996): *The Story of Contemporary Music of Afghanistan*, Teheran: Hauza Hunari (im Interview mündlich übersetzt von dems.).
- Nadi, Sahar (1912): Sie rocken Kabul, in: *taz*, 28. 4. 2012, www.taz.de/!596849, 29. 11. 2023.
- Safar. Musik aus Afghanistan* (2014), DVD, Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar.
- Sakata, Hiromi Lorraine (1983): *Music in the Mind, The Concept of Music and Musician in Afghanistan*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Sarmast, Ahmad (2009): *A Survey of the History of Music in Afghanistan*, Saarbrücken: VDM.
- Sayed, Shajahan (1993): Radio Afghanistan. Historische Entwicklung und Aufgabe, in: *Communications* 18/1, S. 89–102.
- Schubert, Klaus, Martina Klein (2020): *Das Politiklexikon*, 7., aktualisierte und erweiterte Auflage, Bonn: Dietz, www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/17137/autoritaet, 23. 11. 2023.
- Shahlimi, Nahid (2017): *Wo Mut die Seele trägt. Wir Frauen in Afghanistan*, Berlin: Suhrkamp.

Zusammenfassung

In den oralen afghanischen Musiktraditionen spielen Autoritätsstrukturen in der Vermittlung von Musik eine zentrale Rolle, da der Lehrer oder Meister (Dari: Ustad) der Hüter der Kompositionen und des musikalischen Wissens ist. Die Deutungshoheit in der Musik liegt oft bei den alteingesessenen Musikerdynastien, in die man nur durch Geburt eintreten kann. Für die älteren Musikergenerationen sind diese Autoritätsstrukturen inhärenter Teil ihrer Musikkultur und werden nicht angezweifelt, während junge Musiker, die vermehrt unter dem Einfluss ausländischer Medien und Vorbilder stehen, andere Autoritätsverständnisse entwickeln. Für sie wird es zunehmend komplexer, sich zu orientieren und den traditionell gegebenen Autoritäten zu folgen. Der Beitrag stellt mit Blick auf die Musikgeschichte Afghanistans und basierend auf Interviews mit Musikern, wissenschaftlichen Publikationen über afghanische Musik und Archivmaterial von Radio Television Afghanistan verschiedene Orientierungsansätze junger afghanischer Musiker dar.

Abstract

In the oral Afghan musical traditions, authority structures play a central role in the transmission of music, as the teacher or master (Dari: *ustad*) is the guardian of the compositions and musical knowledge. The authority to interpret music often lies with the long-established musician dynasties, into which one can only enter by birth. For the older generations of musicians, these authority structures are an inherent part of their musical culture and are not challenged, while young musicians, who are increasingly under the influence of foreign media and role models, develop other understandings of authority. For them, it is becoming increasingly complex to orientate themselves and follow traditionally given authorities. With a view to Afghanistan's music history and based on interviews with musicians, academic publications on Afghan music and archival material from Radio Television Afghanistan, this chapter presents different approaches to orientation among young Afghan musicians.

Schlagwörter

Afghanistan, Kabul, Afghanistan National Institute of Music, Musik und Religion, musikalische Meisterschaft

Oliver Potratz

begann seine Musikerlaufbahn als Geiger, studierte später klassischen Kontrabass in Berlin bei Michael Wolf. Daran schloss er ein Jazzstudium an der Universität der Künste Berlin an. Konzertreisen mit Ensembles unterschiedlicher Stilrichtungen. Von Anfang 2016 bis Ende 2017 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Afghanistan Music Research Center und Projektleiter des deutsch-afghanischen Musikprojekts «Safar» der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar. Er gewann den Neuen Deutschen Jazzpreis 2008, zweimal den Jazzpreis 2021, war Stipendiat der Yehudi Menuhin Stiftung, erhielt 2015 unterschiedliche Förderstipendium des Berliner Senats und ist auf über siebzig CDs zu hören.

Prestige et figures d'autorité dans le monde du hardcore punk

Le travail particulier des détenteurs et des détentrices de la parole mobilisatrice

Alain Müller

You know you're my only family, it's so good to be a hardcore kid and this is what makes the fucking difference between hardcore and MTV motherfucking bullshit pop music, we are all the same and all together, don't let anybody look down on you because they are on the stage, they are nothing better than you!

Ces paroles, consignées dans mon journal de terrain, furent prononcées par Scott Vogel, chanteur du groupe californien de hardcore punk Terror, lors d'un concert du groupe au Club Lizard à Yokohama, Japon, le 8 septembre 2005. Qu'y a-t-il en jeu dans cet énoncé? Et plus largement, quelle est la spécificité du «régime d'énonciation» – pour employer une expression mobilisée par Bruno Latour (2002) sur laquelle je reviendrai – duquel il participe? Quel est son mode de déploiement?¹

L'énoncé de Vogel œuvre à un travail de traçage. Lorsqu'il évoque *«the fucking difference between hardcore and MTV motherfucking bullshit pop music»*, il trace une différence, une frontière; et lorsqu'il poursuit *«we are all the same and all together»*, il crée du collectif, il entoure les éléments pouvant être associés à ce «nous hardcore», les isole du «reste», c'est-à-dire de la «putain de pop musique de MTV»; il y a donc bien là le traçage d'une différence entre un dedans et un dehors.

Le rôle de ces énoncés et du régime d'énonciation duquel ils participent me paraît central dans l'existence du hardcore punk – l'observation peut d'ailleurs être étendue à d'autres regroupements dits «subculturels» – et du collectif duquel il participe, c'est-à-dire de l'ensemble des personnes et des objets identifiés et auto-identifiés en tant qu'éléments positionnés à l'intérieur du cercle symbolique qui représente ses frontières: cette existence dépend d'un travail d'assemblage continu, et continuellement engagé (voir par exemple Latour 2006, pp. 52 et suivantes). Ce travail participe donc d'un processus d'«ontologisation» du collectif que constitue la «famille hardcore punk», consistant à le faire exister en soi

1 Ce texte, écrit en 2017, reprend une contribution au colloque «Autoritätsbildungen in der Musik» qui s'est tenu à Lucerne les 18 et 19 novembre 2016. Il a ensuite donné lieu à un article, intitulé «Modes de déploiement du parler politique dans le monde du hardcore punk», paru dans le numéro 54 de la revue *Études de communication* en 2020, qui reprend l'essentiel de l'argument développé dans le présent texte et certaines de ses parties. Pour la présente version, quelques références ont été actualisées avant publication.

et pour soi, et à le délimiter par des frontières clairement identifiables le séparant du reste du monde.

Mon approche du hardcore punk consiste à suivre et à retracer ce travail; et donc plus généralement à articuler une analyse de la *sociation* des collectifs (au sens simmelien de *Vergesellschaftung* [sur cette notion, voir notamment Javeau 1989]), c'est-à-dire l'ensemble des processus qui sous-tendent leur cristallisation, leur «chosification», toujours fragile et provisoire. Cette analyse se veut relationnelle, au sens de Serres pour qui le collectif relève d'une «grappe de relations» (1980), «constructiviste» et processuelle, en cela qu'elle se donne pour tâche de documenter minutieusement leur «*making of*» (Latour 2006). Ainsi, mon approche du hardcore punk y voit le résultat – fragile et provisoire – d'une grappe de relations, d'une activité collective continuellement engagée (Becker 2006) qu'il s'agit justement, pour l'analyste soucieux de ne pas considérer l'existence des collectifs comme un allant-de-soi, de retracer patiemment en se demandant qui (et quoi) y fait quoi.

Dans cette logique, cet article se concentre sur un aspect particulier de l'ensemble des processus qui sous-tendent la stabilisation du collectif hardcore punk, à savoir celui des régimes d'énonciation. Ainsi, je me demande dans quelle mesure, et comme le laisse transparaître mon exemple introductif, le collectif serait essentiellement construit et maintenu à travers une façon de parler. En mobilisant la problématisation de Latour du «parler politique» comme régime d'énonciation spécifique, je m'intéresse au rôle que celui-ci joue dans la fabrique du collectif hardcore punk et le traçage de ses frontières. Plus précisément, je suis le raisonnement de Latour pour qui le parler politique relève essentiellement d'une «parole mobilisatrice» dont la spécificité réside justement dans sa capacité à «enlacer» les collectifs, à tracer leurs frontières.

Mais pour ce faire, il convient d'appréhender ces processus dans leur historicité et leur indexicalité, et plus précisément dans un ensemble de conventions – un répertoire de «compréhensions partagées» (Becker 1999) – à la fois dans lequel elles s'enchaînent, et qu'elles contribuent à solidifier. Ainsi, je commence par brosser rapidement un portrait du hardcore punk et des conventions qui l'animent, puis par présenter les aspects méthodologiques les plus importants de ma recherche sur le sujet.

La posture théorique et méthodologique générale qui sous-tend la discussion suivante, et l'ensemble des conclusions que j'y propose, sont le fruit d'une recherche ethnographique menée durant quinze ans dans le monde du hardcore punk. Ce «terrain» – et j'y mets des guillemets tant son caractère multi-situé (voir par exemple Marcus 1995), itinérant et disloqué (Latour 2006; Müller 2011) questionnait la dimension circonscrite et l'ancrage spatial et territorial que l'anthropologie classique associe généralement à la notion de terrain (sur ces questions, voir par exemple Gupta et Ferguson [1997]) – visait à la compréhension des phénomènes circulatoires qui permettent l'existence quasi globale du hardcore punk, une enquête dont je discute en détail des modalités ailleurs (Müller 2019).

Comprendre le hardcore punk et ses conventions

Selon les agents qui travaillent à sa fabrication, le vivent et le partagent, le hardcore punk renvoie à une *subculture* – l’usage de l’italique vient ici signaler une catégorie «indigène»² – articulée autour du partage d’un répertoire de conventions déclinées dans différents registres, notamment musical – et plus largement esthétique –, idéologique et économique. Ces conventions sont aujourd’hui partagées par des milliers de *hardcore kids* (ainsi que se nomment eux-mêmes les amateurs et les amatrices de hardcore punk) dans une dimension quasi globale (sur cette notion, voir Müller 2016), et ce d’une manière étonnamment homogène.

Comme c’est souvent le cas dans les collectifs de ce type, le maintien et la standardisation de ces conventions impliquent la construction de, et le recours à, une histoire et une tradition communes, une forme de «mythe fondateur» en filiation duquel s’inscrivent la plupart d’entre elles (sur ce point, voir Müller/Schulze 2021). Ainsi, son propre mythe fondateur place l’origine du hardcore punk – souvent abrégé *hardcore*, et j’adopte désormais ce qualificatif souvent préféré par les *hardcore kids* –, aux États-Unis au début des années 1980 et raconte sa naissance comme le fruit de l’hybridation et de la transposition outre-Atlantique de deux *subcultures* britanniques nées entre la fin des années 1960 et les années 1970, *punks* et *skinheads* (d’avant phagocytage par certaines idéologies d’extrême droite).

La plupart des différentes déclinaisons des conventions du hardcore trouvent par conséquent leur justification et leur légitimation dans la mobilisation de ce double héritage. Du point de vue musical, le hardcore se déploie ainsi à travers une musique électrique, agressive, criarde et souvent rapide – qui en cela peut être appréhendée comme une réinterprétation plus «dure» du *punk rock* –, ponctuée de ralentissements nommés *breakdowns* ou *mosh parts*. Elle est jouée par des formations musicales, les groupes, ou *bands*, identifiés par un nom et qui sont les unités de production musicale par défaut, dont l’agencement instrumental et vocal de base est généralement composé d’une batterie, d’une ou deux guitares électriques, d’une guitare basse électrique et d’une voix.

La trame idéologique qui traverse le hardcore trouve comme fondement une volonté de rejet de certaines valeurs et modes d’organisation et de production dits *dominants*. Celle-ci peut prendre différentes formes et donne lieu à un ensemble de positionnements discursifs et de modes organisationnels, et notamment, au premier chef, une autodétermination revendiquée déclinée dans un mode de production des biens musicaux et une organisation économique visant à échapper au contrôle de l’industrie musicale. Ce mode de production et d’organisation économique est souvent capturée par l’adage *do it yourself* (DIY) rendant compte d’une production, d’une prescription et d’une distribution de la musique gérée «en interne», sans l’intervention d’acteurs considérés comme «non hardcore».

2 Bien que le terme ait une origine analytique, il est largement utilisé dans les mondes qu’il était destiné à analyser (voir Müller 2008).

Une autre déclinaison de cette trame idéologique, importante pour la suite de ma démonstration, concerne l'organisation interne au collectif du hardcore. Celle-ci participe d'une organisation horizontale encourageant, au travers de différentes conventions et dispositifs (notamment – on le verra – lors des concerts), la dissolution de la dichotomie entre «musiciens» et «public».

Ces positionnements idéologiques se déclinent également en termes de *lifestyle*, de style de vie. Ainsi, le hardcore se démarque du *punk* par le rejet d'un certain nihilisme et la volonté plus revendiquée de mobiliser un projet. Cette logique trouve son paroxysme dans le développement d'un mode de consommation (et plus largement de vie) particulier, nommé *straight edge*, un mode de vie abstinent d'alcool, de drogues, de fumée et de comportements sexuels dits *promiscuous*, c'est-à-dire «de mœurs légères», qui s'est construit par opposition aux valeurs et aux pratiques nihilistes du *punk*.

Enfin, du point de vue esthétique, l'ensemble de l'imagerie caractéristique du hardcore relève d'une mise en scène quasi omniprésente d'une certaine violence et d'une agressivité exacerbée trouvant sa légitimation dans l'héritage *skin-head*. Cette dimension se retrouve dans le style adopté par les *hardcore kids* – leur *sign equipment* au sens de Goffman (1956) –: un *street style* dépouillé de tout artifice flamboyant (plus typique des *punks*), incarnant souvent la figure du *tough guy* bagarreur et hyperviril (Schulze 2015). Mais cette esthétique trouve son paroxysme lors des concerts, lieux et événements où le hardcore, plus que partout ailleurs, se fabrique, se vit et se partage. Ceux-ci donnent ainsi lieu à des performances scéniques énergiques, et surtout à des pratiques de danse performées par le «public» dans le *mosh pit*, littéralement «l'arène», qui se crée en général devant la scène. Celles-ci, qui peuvent paraître totalement anomiques aux yeux des non-initiés mais qui sont en fait régies et rythmées par un filet de conventions au maillage très serré, sont caractérisées par le déploiement d'un ensemble de techniques du corps, de mouvements et de gestes – nécessitant d'ailleurs un apprentissage intensif – participant d'une mise en scène de la violence plus ou moins explicite; moulinets de bras, coups de pieds et de mains donnés dans le vide, mais aussi parfois dans les personnes qui entourent le *mosh pit*, ou *stage dives* (plongeon de la scène dans le public) font ainsi partie de ce large répertoire auquel correspond un vocabulaire bien précis, où chaque mouvement, geste ou enchaînement de ceux-ci renvoie à un qualificatif. Si la violence est ici essentiellement mise en scène et que le collectif instaure et partage une logique paradoxale – au sens de Piette (1992) – dans laquelle les coups «comptent pour beurre» et sont dès lors tolérés s'ils respectent les conventions, le basculement vers des actes de violence explicite (coups, agressions et bagarres) ne sont pas rares.

Une nouvelle conception du politique et de son déploiement en regard du hardcore: à propos de parole mobilisatrice

Adopter une approche relationnelle, processuelle et constructiviste du collectif nécessite sans aucun doute de «mettre en suspens – pas du tout pour des raisons politiques, mais pour des raisons méthodologiques –, la position critique du sociologue», comme nous y invite Boltanski (dans Blondeau/Sevin 2004); et implique donc une forme de rupture avec une lecture politique des phénomènes subculturels. Tout comme la mise en suspens de la position critique permet le passage d'une sociologie critique à une sociologie de la critique, la même manœuvre – engagée pour recomposer les mondes du hardcore – pourrait permettre le passage d'une sociologie politique à une sociologie du politique.

Je propose ainsi d'examiner plus attentivement les ressorts de ce que l'on entend généralement par «le politique», et de se demander quel rôle précis il joue dans la question qui nous occupe, à savoir le travail et l'ensemble des médiations qui sous-tendent l'existence du/des monde(s) du hardcore, sa sociation. La problématisation que propose Latour du politique me paraît ici particulièrement opératoire, dans la mesure où elle est articulée avec ce que j'ai appelé une approche constructiviste des collectifs. Selon lui, en effet, le politique relève d'un «régime d'énonciation» particulier, élaborant «ses propres critères de vérité et de mensonge, ses propres définitions de la félicité et de l'infélicité» – Latour s'appuyant ici sur la théorisation des actes de langage d'Austin –, et donnant lieu à un «mode de déploiement et de repliement des médiations» (Latour 2002, p. 144) qui lui est propre. La spécificité du parler politique en tant que régime d'énonciation spécifique, et donc ses critères de félicité, réside dans sa capacité à opérer comme force centripète à la coagulation des groupes, au traçage de leurs frontières, comme le dit Latour:

[Les groupes] sont toujours à faire et à refaire, et l'un des moyens de les faire exister, de les faire «prendre», comme on le dit d'une sauce, c'est de les entourer, de les saisir, de les ressaisir, de les reproduire, par l'exercice toujours recommencé, par le «lasso», par l'enveloppement, par la courbe du parler politique. Sans cette énonciation-là, il n'y aurait tout simplement pas d'agrégat social pensable, visible, viable et unifiable (Latour 2002, p. 149).

Cette idée, ramenée à la question des conditions d'existence du collectif hardcore, pose la question du rôle qu'y joue le parler politique, et surtout des formes qu'il y prend. Afin de répondre à cette question, je convoque la notion de «parole mobilisatrice» telle qu'elle est problématisée par Latour, articulée à l'idée d'un travail continu de traçage ou de retraçage des groupes comme condition nécessaire à leur provisoire existence:

[P]our tout agrégat quel qu'il soit, il faut un travail de (re)saisissement qui exige une parole courbe qui parvienne à en tracer, ou à en retracer provisoirement l'enveloppe. Pas de groupement sans (re)groupement, pas de regroupement sans une *parole mobilisatrice*. Une famille, un individu même, une entreprise, [...] un orchestre de jazz ou une bande de loubards. Pour que chaque agrégat se dessine, se redessine, il faut une dose particulière de politique qui lui soit adaptée (Latour 2002, p. 150, ma mise en italique).

Qui peut légitimement se brancher à la parole mobilisatrice?

Si l'on s'accorde à aborder sous cet éclairage les énoncés du type de celui que je mentionne en introduction, c'est-à-dire comme une parole mobilisatrice participant plus largement d'une forme de parler politique, il convient encore de se demander qui peut légitimement, dans le monde du hardcore, déployer une parole mobilisatrice. Ou plutôt – dans la mesure où tout-e *hardcore kid* quel-le qu'elle-il soit est susceptible de mobiliser une trame discursive semblable à celle que j'examine dans mes exemples introductifs –, quelle position particulière, dans le monde du hardcore, confère à la parole le plus fort potentiel mobilisateur et, de manière corollaire, tend à porter le plus. Je préfère ici le terme de position qui permet d'éviter d'attribuer la détention de la parole mobilisatrice légitime à des personnes particulières; car c'est bien temporairement que cette rencontre particulière entre une parole mobilisatrice et son «véhicule» se fait. Autrement dit, la parole mobilisatrice précède virtuellement celle-celui qui la professe, et une certaine position, provisoire et fragile, permet de venir s'y brancher temporairement afin de l'actualiser, un peu comme les pantographes d'une locomotive aux caténaires.

Pour saisir les ressorts de cette position particulière, il faut comprendre un mécanisme plus large traversant le collectif hardcore. Celui-ci, en effet, à la fois produit et est produit par une forme d'économie qui lui est spécifique, et qui repose sur la *valuation* de certains éléments spécifiques – c'est-à-dire la négociation collective permettant leur valorisation (*prizing*) et leur évaluation (*appraisal*) en regard d'une échelle relationnelle (voir par exemple Helgesson/Muniesa 2010) –, et, sur un accord partagé, d'accorder une certaine forme de reconnaissance, de crédibilité et de réputation à celles-ceux qui les détiennent. Ces éléments sont multiples: connaissances, compétences et objets dont la possession vient témoigner des deux précédentes. C'est justement en regard de ce système de *valuation* que s'articulent ce que j'ai appelé, en m'inspirant de la notion de carrière telle qu'elle a été développée par l'École de Chicago, les «carrières hardcore», et qui se caractérisent par une recherche de maximisation, pour celles et ceux qui les embrassent et souhaitent gravir ses échelons, de ce capital de reconnaissance, de crédibilité et de réputation. On peut donc identifier une forme de «capitalisme hardcore» consistant en une recherche de maximisation, pour le ou la *hardcore kid*, de son capital de crédibilité et de reconnaissance, condition nécessaire à la poursuite d'une carrière hardcore et au fait de gravir les échelons du monde du hardcore en termes de position (pour plus de détails, voir Müller 2018).

La position clé des chanteuses et des chanteurs

Afin de mieux comprendre les ressorts qui sous-tendent le fait de pouvoir se brancher à la parole mobilisatrice, son déploiement et son efficacité, j'aimerais examiner plus spécifiquement le cas particulier des chanteurs et des chanteuses des groupes. Il convient de comprendre, afin de saisir son articulation avec une

parole mobilisatrice qui porte, que cette position est susceptible à la fois de découler de, et de conférer, un capital de reconnaissance et de crédibilité significatif, et ainsi, au moins temporairement, une position privilégiée dans l'économie hardcore. Ce capital s'évalue en regard de nombreux paramètres que je me propose ici de répertorier brièvement.

L'une des sources principales de reconnaissance et de crédibilité dans le monde du hardcore est l'investissement *pour et dans la scène*, comme le dit l'adage indigène (sur ce point, voir Schulze 2015). Cela implique d'accepter de consacrer temps et travail de manière désintéressée, c'est-à-dire dans le seul but de faire vivre le monde du hardcore.

À cette dynamique centrale s'ajoutent de nombreuses déclinaisons qui peuvent s'agencer de différentes manières et intégrer des éléments annexes. Ainsi, le capital de reconnaissance et de crédibilité du chanteur ou de la chanteuse repose sur différentes dimensions. Le capital du groupe dans lequel il-elle chante d'abord. S'agit-il d'un groupe «réputé»? La réponse à cette question repose elle aussi sur de nombreuses dimensions: l'origine du groupe (les groupes provenant de lieux considérés comme «mythiques» dans l'imaginaire hardcore partent avec un peu plus de crédit que les autres), sa longévité (plus le groupe est ancien et est parvenu à conserver un fonctionnement économique considéré comme hardcore, plus il est respecté), le fait que le groupe ait «sorti» un album tenu pour important, sa dévotion au «travail» (comprenant l'investissement corps et âme dans les tournées tout en acceptant les conditions difficiles qu'elles impliquent lorsqu'elles sont organisées de manière indépendante), l'attitude du groupe au sens large en regard d'une «filiation» hardcore et des conventions qui lui sont associées (contenu des textes des chansons, posture éthique, idéologique, prestations scéniques, etc.), le label sous lequel le groupe est signé (certains labels hardcore ayant davantage de crédibilité et de réputation selon des logiques similaires). À cela s'ajoute l'aire d'influence du groupe et la dimension internationale de ses tournées; cet aspect-là est encore plus rétroactif que les autres, dans la mesure où à la fois il faut un capital de réputation suffisamment haut pour pouvoir organiser une tournée – afin d'«obtenir des dates» –, et à la fois cette dernière va conférer plus de capital; et enfin, bien entendu, la *valuation* – davantage au sens de *prizing* cette fois, c'est-à-dire recouvrant des dimensions émotionnelles enchevêtrées à l'ensemble des éléments précédemment cités mobilisés dans l'*appraisal* du groupe – de sa musique et de ses supports (disque «mythique» en raison de sa musique mais aussi de son design) par le collectif. À cela s'ajoutent des éléments plus individuels concernant plus directement la chanteuse, le chanteur, comme le style (les tatouages, l'hexis, le «charisme»), l'investissement personnel dans la scène hardcore, la longévité de l'engagement dans la scène hardcore et la capacité de surmonter compromis et sacrifices qu'implique le fait de vivre un *hardcore lifestyle*; sa biographie personnelle, en somme. Tous sont autant d'éléments impliqués dans l'attribution du capital par le collectif. Force est ainsi de constater que plus ce capital est haut, plus son détenteur, sa détentrice sera écouté-e, et donc plus le potentiel mobilisateur de sa parole sera haut.

À cela s'ajoute une position non plus exclusivement «sociale», mais véritablement matérielle: celle d'être sur scène, devant un public, un microphone dans la main. En conséquence, la parole du chanteur, de la chanteuse est *amplifiée*, dans le sens aussi bien acoustique que symbolique du mot, tout comme le sera, consécutivement, son potentiel mobilisateur. Ainsi, le microphone, et l'ensemble du dispositif technique, jouent un rôle central dans le déploiement de la parole mobilisatrice, qui en cela ne relève pas uniquement des acteurs humains.

Afin d'explorer comment la prise de parole mobilisatrice par le chanteur, la chanteuse s'opère et se déploie, j'aimerais ici commencer par mobiliser un deuxième exemple particulièrement pertinent pour ma démonstration, tiré d'une vidéo postée sur le site Youtube. On y retrouve, quelques années plus tard, le groupe californien Terror, déjà évoqué dans mon exemple introductif. La vidéo en question documente un concert du groupe qui a eu lieu au club BSC de Leeds en Angleterre en 2012. Le discours de Vogel que j'examine expose la chanson «Life and Death». La première partie du discours vise à présenter le nouvel album du groupe, tout en se servant du prétexte pour déployer les valeurs du hardcore, et pour les distinguer des non-valeurs du hardcore, et ainsi discerner le hardcore du «reste»:

We have a new record recorded. [...] It's a hardcore record, through and through [...] and it's an anti-racist record, it's a pro-hardcore record, it's a pro-travel-the-world record, and find yourself record, it's a pro-staying-young record and don't letting this bullshit world get the best of you, it's a very anti-record of bullshit bands [mentioning one specific band] that claim they're hardcore when they don't even know what hardcore is, get out of my face, oh yeah, that's what's up, we're not holding back anymore [...] we have so many amazing bands, and we don't need these troop ass, weak ass bands that put <hardcore> on their shirt, and don't give a fuck about our scene, get the fuck out, you know what I'm saying, beat them, beat them... (Terror 2012).

La manœuvre rhétorique procède d'un double mouvement, puisqu'elle vise à la promotion du disque que le groupe s'apprête à «sortir» tout en se servant de cette trame publicitaire pour parler du hardcore et de ses valeurs, que le disque viendrait cristalliser. Ainsi, le disque, et donc plus largement le hardcore, se veulent antiracistes et promeuvent le voyage, la découverte de soi, le fait de «rester jeune» et la force de résister face «au monde» qui cherche à prendre le dessus sur soi. On retrouve ici des logiques et des stratégies énonciatives semblables à l'exemple introductif, notamment l'esquisse de l'*out-group*, le «monde» contre lequel s'érigent les valeurs hardcore, et en même temps, l'identification de valeurs et d'un sentiment d'appartenance communs. La suite du discours participe d'une forme de controverse qui, en formulant une opposition entre le vrai hardcore légitime et le faux hardcore illégitime, poursuit le traçage de l'*in-group* et de l'*out-group*, mais cette fois-ci en proposant une nouvelle figuration, plus spécifique que celle du *outside world*, à l'*out-group*: Scott dénonce ici les groupes, avec un exemple spécifique à la clé, qui se revendiquent hardcore et *ne le sont pas*; la notion de *ne pas être hardcore*, et donc de ne pas remplir les conditions de félicité du mode

d'existence hardcore, repose ainsi sur le fait de ne pas connaître la scène hardcore, et donc son histoire et ses valeurs, de «ne rien en avoir à foutre». L'opposition à l'*out-group* est ici véritablement vindicative, puisque l'injonction se conclut par une invitation non seulement à l'exclusion (*get the fuck out*) mais à l'évocation d'une exclusion faisant recourt à la violence physique (*beat them*); s'il s'agit ici d'une exclusion essentiellement symbolique, le basculement vers une véritable confrontation physique n'est pas impossible; comme en témoigne par exemple la récente autobiographie de Harley Flanagan, figure de proue controversée du hardcore new-yorkais des années 1980 et membre fondateur du groupe Cro-Mags (Flanagan 2016), l'histoire du hardcore regorge de récits de confrontations physiques et de bagarres entre les groupes lors des concerts.

Après cette évocation claire de l'*out-group*, marquée par une logique exclusive, ou excluante, le discours de Vogel se poursuit sur une note plus inclusive, traçant plus directement les frontières de l'*in-group* et des valeurs qui l'animent:

So, Terror may not be your favorite band, you may not agree with everything I say, but the truth is, everybody in this room are brothers and sisters. You may be [audience clapping and screaming], no listen, listen, listen real quick [...]. We are a family, long hair or short, dark skin or light, drunk or straight [straight edge], the real enemy is outside, let's fucking acknowledge that we're all one family (Terror 2012).

Comme dans l'exemple introductif, le recours au vocabulaire de la parenté est ici de nouveau au premier plan: *everybody in this room are brothers and sisters*. [...] *We are a family*. La manœuvre narrative relève clairement d'un jet de lasso, inclusif, d'une parole mobilisatrice visant à englober l'*in-group*, de lui faire prendre conscience de son existence, et ainsi de le chosifier. Outre le vocabulaire lié à la famille, le traçage des frontières symboliques dont participe l'énonciation fait de plus appel aux frontières physiques de la salle de concert (l'«*inside*», devenant ainsi la «demeure familiale», face à l'«*outside*»), dont l'agentivité vient participer au travail; la salle de concert devient ici un remarquable exemple de quasi-objet, quasi-sujet tel que l'évoque Serres, un «quasi-objet [...] [qui] fait du collectif» (Serres 1980). Non seulement le lasso inclusif opère un travail d'englobement, mais il réifie dans le même temps les valeurs égalitaristes du hardcore en soulignant que l'on peut être «dedans» quelles que soient certaines caractéristiques (et notamment ethnotypiques et/ou liées au genre [*brothers and sisters*]). La note se termine sur un rappel de l'*out-group*, de tout ce qui s'oppose au hardcore ou contre lequel le hardcore doit s'opposer, l'ennemi, le «dehors». Comme c'était le cas dans l'exemple précédent, le discours se conclut par une injonction faite au public afin qu'il danse: «This is the first song we ever wrote, 10 years ago, move up, everybody move up» (Terror 2012).

Il reste cependant, un problème à régler. Comme je l'ai dit, je tenais, pour des raisons analytiques, à ne pas associer la parole mobilisatrice légitime à des personnes particulières, dans la mesure où une telle assumption présenterait le risque de réifier les positions liées au capital de reconnaissance et de crédibilité dans le monde du hardcore; or, on l'a vu, non seulement celles-ci sont fluides et mou-

vantes, mais elles ne garantissent pas que le potentiel mobilisateur de la parole de celle-celui qui le détient puisse se déployer et/ou opérer à tout moment. De manière intéressante, une manœuvre similaire est entreprise par les agents eux-mêmes pour organiser leur monde. En effet, le fait d'accorder suffisamment de prestige à certaines personnes particulières pour que la parole mobilisatrice leur soit associée et confiée de manière exclusive et durable serait en total porte-à-faux avec la trame des conventions qui sous-tend le monde du hardcore, et notamment le refus d'une hiérarchisation trop solidifiée des agents en regard de l'échelle de reconnaissance et de crédibilité – ce que j'évoquais en introduction. De ce point de vue, la position des chanteurs-chanteuses, pour qui la prise de parole mobilisatrice est facilitée, et dont la parole porte le plus, présente un «risque»: celui justement de les mettre en porte-à-faux par rapport aux conventions qui animent le monde qu'ils-elles habitent.

Afin de pallier ce potentiel déséquilibre, les chanteurs-chanteuses se doivent ainsi, dans le même temps, d'engager un double travail: non seulement ils-elles doivent assurer le travail rassembleur par le biais du branchement à la parole mobilisatrice, notamment en dispensant prescriptions et injonctions, mais ils-elles doivent parallèlement et symétriquement gommer le prestige particulier auquel la détention, même provisoire, de la parole mobilisatrice pourrait donner droit afin de satisfaire la convention du refus de toute forme de hiérarchisation durable, caractéristique du monde du hardcore. Bien que ce double travail, rassemblant à la fois ce que l'on pourrait appeler, en écho à Michel de Certeau, des *stratégies* englobantes et rassembleuses – typiques du parler politique – et des *tactiques* visant à gommer dans le même temps le prestige que pourrait conférer ces dernières, relève de la créativité individuelle et singulière déployée dans l'instant, les chanteurs-chanteuses ont à leur disposition un répertoire de conventions aussi bien pour les stratégies que pour les tactiques dans lequel ils-elles peuvent puiser. Ainsi, tout comme un certain nombre de conventions informe la prise de parole mobilisatrice et son contenu, le travail de gommage du prestige peut faire appel à des conventions partagées caractéristiques du hardcore. L'une d'elles, cruciale, est la pratique communément admise – lors des concerts – du *sing along*, pratique qui consiste, pour le chanteur, la chanteuse, à passer le micro aux personnes du «public», voire à leur laisser investir l'espace scénique, afin qu'elles puissent chanter à leur tour certaines phrases, ou même des pans entiers de chansons. Ainsi, les injonctions du type «*the stage is yours, the microphone is yours*» (Morning Again 2015), ou «*this is here to help you, the stage is yours, come use it*» (Bane 2013), sont légion lors des concerts; c'est d'ailleurs précisément à ce type de pratique qu'invite entre autres l'injonction *move up, everybody move up* lancée par Vogel dans l'exemple précédent. Cette convention bien particulière implique, pour les personnes du «public», non seulement de bien vouloir «jouer le jeu», mais aussi de connaître les textes des groupes, et donc de les avoir appris à l'avance. En cela, les tactiques de gommage de prestige relèvent d'une activité collective mobilisant aussi bien celui ou celle à qui le prestige pourrait être accordé que le collectif qui

serait susceptible de le lui accorder. Il est intéressant de constater que le succès des *sing alongs*, c'est-à-dire le nombre de personnes impliquées et l'intensité avec laquelle elles vont s'y engager, est très souvent tributaire du capital de reconnaissance et de crédibilité du groupe; plus celui-ci est prestigieux, plus il y aura potentiellement de *sing alongs*. Ainsi, le système d'équilibre entre prestige conféré par la prise de parole mobilisatrice et gommage de celui-ci est toujours assuré.

Afin d'explorer ces dimensions, je convoque ici un dernier exemple. Il s'agit d'une vidéo qui documente cette fois un concert du groupe Lifeless qui a eu lieu lors de l'édition de 2016 du très réputé «This is Hardcore Fest» (This is Hardcore Fest 2017), un festival réunissant chaque année à Philadelphie une cinquantaine de groupes – surtout nord-américains – parmi les plus réputés de la scène mondiale. L'exemple montre bien comment s'agencent, dans les tactiques de gommage du prestige déployées par celui ou celle qui pourrait s'en voir attribuer trop, la créativité discursive individuelle et la singularité idiosyncratique, d'un côté, et le recours aux conventions, de l'autre. L'extrait intervient après 20 minutes de concert, entre deux chansons. Alors que le batteur du groupe donne quelques coups de cymbales, ce qui pourrait venir indiquer au reste du groupe le début de la chanson suivante, le chanteur, d'un geste bref adressé au batteur, lui signale qu'il désire dire quelque chose avant la chanson suivante. La manœuvre montre bien combien la position du chanteur lui donne une certaine légitimité à prendre la parole, qui lui est reconnue et accordée par les autres membres du groupe. Il déclame alors les mots suivants:

Two years ago, I lost someone extremely close to me, which sent me down this crazy, insane downward spiral — mentally, physically, financially. I didn't want to speak up for myself, I didn't want to ask for help, and I built a wall around my whole entire life, really. This man (showing guitar player) punched through the fucking wall, and was my voice when I was fucking weak. You guys came through that wall, and you helped me, the hardcore community helped me, and I will never ever, ever take that for granted, I will never forget it, and I will always pay it forward one hundred per cent (Lifeless 2016).

La prise de parole fait allusion à des événements qui ont eu lieu avant. En effet, Jeremy Tingle, chanteur du groupe, a subi une succession de problèmes personnels durant l'année précédant le concert, dont de graves problèmes de santé nécessitant des soins que sa situation financière, associée au fait que, comme de nombreuses personnes aux États-Unis, il n'avait pas d'assurance santé, ne lui permettait pas de payer. Cette situation a été rendue «publique» – dans le monde du hardcore – à travers la création d'une action de levée de fonds mise sur pied par le guitariste du groupe et médiatisée par un site de *crowdfunding*. L'appel aux dons a été partagé par de nombreux groupes par l'intermédiaire de leurs pages sur les différents réseaux sociaux, et a suscité un fort soutien.

La prise de parole de Tingle actualise plusieurs dimensions. Premièrement, elle participe résolument d'une forme de parler politique, de manière semblable aux exemples précédents, en cela qu'elle jette le lasso qui lui est typique, destiné

au traçage des frontières du monde du hardcore; ainsi, son usage de l'expression de la *hardcore community* participe d'un travail rassembleur clair. Dans le même temps, il s'estime être redevable au «public» présent, et à l'ensemble de la «communauté hardcore», pour les raisons évoquées précédemment. Il va donc s'efforcer de contrebalancer l'asymétrie qui pourrait se dégager de sa position de chanteur, et de son haut capital de reconnaissance et de crédibilité, vis-à-vis de ce public dont il se sent tant redevable.

La suite des événements va poursuivre le travail de gommage de toute forme d'asymétrie résiduelle. Tingle annonce en effet le début de la chanson suivante: «*This song is called <Born Dead>*» (Cette chanson s'appelle «*Born Dead*»), lance-t-il avant que les musiciens entament le morceau. Après avoir chanté un premier couplet, Tingle donne le microphone à une personne du public en s'écriant «*Who wants it?*» (Qui le veut?). Plusieurs personnes montent sur scène pour chanter le refrain, se sautant les unes sur les autres, dans une dynamique qui s'avère bien alignée sur les conventions. Le microphone lui est ensuite rendu (ce n'est pas lui qui le reprend!), mais il s'écrie presque immédiatement: «*This is a guest-vocal song, so you're on*» (C'est une chanson avec un chanteur-invité, donc c'est à toi) en désignant un homme qui attend sur le bord de la scène, et qui reprend dès lors le second couplet.

L'exemple est révélateur de ce double enchevêtrement: celui des stratégies, relevant de la parole mobilisatrice, dont le rôle est de créer du collectif, et des tactiques consistant dans le même temps à gommer le prestige auquel celle-ci pourrait donner droit, premièrement; et celui des conventions, mettant à la disposition des agents un ensemble d'outils stratégiques et de tactiques opératoires, et de leur usage idiosyncratique, situationnel.

En conclusion: penser l'articulation des régimes d'énonciation et des modes d'existence

Dans cet article, j'ai montré comment le parler politique, défini comme un régime d'énonciation particulier dont les critères de félicité résident dans sa capacité à tracer les frontières des collectifs à travers une parole mobilisatrice, opère un travail important dans la fabrique du collectif *hardcore punk* et du traçage de ses frontières. Ce qui me semble important de souligner en guise de conclusion, c'est que ce travail est bien réel dans ses conséquences – pour reprendre la célèbre formule de William Isaac Thomas. Ainsi, s'il faut se garder de conférer au collectif hardcore un statut ontologique *a priori* et préférer y voir le résultat fragile et provisoire d'un travail – dans lequel la parole mobilisatrice joue un rôle déterminant –, force est de constater qu'une fois les frontières du collectif tracées, même provisoirement, il semble possible de créer, dans cet espace désormais suffisamment identifiable, des spécificités qui lui sont propres; et que, parmi les êtres et les objets qui le peuplent, certains ne se retrouvent nulle part ailleurs. En effet, les différents exemples ethnographiques que j'ai mobilisés ont permis de

dégager une forme de *mode d'existence hardcore* – encore une fois au sens de Latour (2012) –, possédant également ses propres critères de félicité et d'infélicité. N'y a-t-il pas là matière permettant de penser les modes d'articulation possibles entre les différents modes d'existence? Car si le politique est déterminant pour la fabrique du hardcore, le hardcore – désormais suffisamment stabilisé pour que l'on puisse y voir un quasi-sujet – se permet, en retour, de configurer à sa guise le mode de déploiement du parler politique en son sein. En cela, le politique et le hardcore s'articulent dans une dynamique récursive qui rappelle les célèbres «Drawing hands» de M. C. Escher, dans laquelle chacune se donne mutuellement existence.

Bibliographie

- Bane (2013): *August 09, 2013, The Electric Factory, Philadelphia, PA*, <http://hate5six.com/player.php?album=2555423>, 27. 12. 2017, l'extrait débute à 26 min. 15 sec.
- Becker, Howard S. (1999): *Propos sur l'art*, Paris: L'Harmattan.
- Becker, Howard S. (2006): *Les mondes de l'art*, Paris: Flammarion (Champs).
- Blondeau, Cécile, Jean-Christophe Sevin (2004): *Entretien avec Luc Boltanski, une sociologie toujours mise à l'épreuve*, www.ethnographiques.org/2004/Blondeau-Sevin, 27. 12. 2017.
- Goffman, Erving (1956): *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday.
- Gupta, Akhil, James Ferguson (1997): Discipline and Practice: «The Field» as Site, Method, and Location in Anthropology, in: Akhil Gupta, James Ferguson (Hg.): *Anthropological Locations. Boundaries and Grounds of a Field Science*, Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, pp. 1–46.
- Flanagan, Harley (2016): *Hard-Core. Life of My Own*, Port Townsend: Feral House.
- Helgesson, Claes-Fredrik, Fabian Muniesa (2010): For What It's Worth: An Introduction to Valuation Studies, in: *Valuation Studies* 1/1, pp. 1–10.
- Javeau, Claude (1989): Georg Simmel: un aperçu, in: *Les Cahiers du GRIF* 40, pp. 41–47.
- Latour, Bruno (2002): Si l'on parlait un peu politique?, in: *Politix* 15/58, pp. 143–165.
- Latour, Bruno (2006): *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris: La Découverte.
- Latour, Bruno (2012): *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris: La Découverte.
- Lifeless (2016): *August 6, 2016*, www.youtube.com/watch?v=NVXNHweybhE, 27. 12. 2017, transcription par l'auteur, l'extrait débute à 20 min. 17 sec.
- Morning Again (2015): *July 23, 2015, Union Transfer, Philadelphia, PA*, <http://hate5six.com/player.php?album=3968828>, 27. 12. 2017.
- Müller, Alain (2008): Du concept de sous-culture au référent sous-culturel: biographie d'un acteur sous-estimé, in: Marc-Olivier Gonseth, Yann Lavielle, Grégoire Mayor (dirs.), *La marque jeune*, Neuchâtel: MEN, pp. 210–215.
- Müller, Alain (2011): Understanding Dislocal Urban Subcultures. The Example of the Hardcore Scene, from Tokyo and Beyond, in: *Music and Arts in Action* 3/3, <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/hardcorescene/72>, 27. 12. 2017.
- Müller, Alain (2016): Beyond Ethnographic Scriptocentrism: Modelling Multi-Scalar Processes, Networks, and Relationships, in: *Anthropological Theory* 16/1, pp. 98–130.
- Müller, Alain (2019): *Construire le monde du hardcore punk*, Zurich, Genève: Seismo (Coll. Terrains des sciences sociales).
- Marcus, George E. (1995): Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography, in: *Annual Review of Anthropology* 24, pp. 95–117.

- Piette, Albert (1992): Les rituels: du principe d'ordre à la logique paradoxale. Points de repère théoriques, in: *Cahiers internationaux de sociologie* 92, pp. 163–179.
- Schulze, Marion (2015): *Hardcore & Gender. Soziologische Einblicke in eine globale Subkultur*, Berlin: Transcript.
- Terror (2012), «*Hard Lessons/ Life And Death*» *Live@ BSC-LEEDS- UK 2012*, www.youtube.com/watch?v=YEbKPBzyFls, 27. 12. 2017, transcription par l'auteur, l'extrait débute à 3 min. 00 sec.
- This is Hardcore Fest (2017): *This is Hardcore Fest*, www.thisishardcorefest.com, 27. 12. 2017.
- Serres, Michel (1980): *Le parasite*, Paris: Grasset.

Résumé

Dans cet article, j'interroge la fabrique collective du *hardcore punk* – un monde articulé autour du partage de conventions musicales, esthétiques, idéologiques et philosophiques spécifiques –, le traçage de ses frontières, et plus spécifiquement le rôle qu'y joue le régime d'énonciation politique. Je montre ainsi comment la fabrique du collectif *hardcore punk* repose sur le rôle de médiation du «parler politique» tel qu'il est problématisé par Bruno Latour, et plus particulièrement de la «parole mobilisatrice» de laquelle il participe. J'examine ainsi différents exemples de déploiement de la parole mobilisatrice, et mets en relief sa spécificité dans le monde du *hardcore punk*. Dans un monde qui cherche sans cesse à brouiller la dichotomie entre «musiciens» et «public», la prise de parole mobilisatrice doit en effet assurer un double travail: garantir le travail rassembleur, d'un côté, et gommer, dans le même temps, le prestige particulier auquel ce rôle pourrait donner droit afin de participer à l'homogénéisation des «habitant·e·s» du monde du *hardcore punk*.

Abstract

In this chapter, I question the collective making of *hardcore punk*—a world articulated around the sharing of specific musical, aesthetic, ideological and philosophical conventions —, the tracing of its boundaries, and more specifically the role played by the regime of political enunciation. I thus show how the making of the hardcore punk collective relies on the mediation role of «political enunciation» as problematized by Bruno Latour, and more particularly of the «mobilizing talk» to which it pertains. Therefore, I examine different examples of the deployment of mobilizing talk, and highlight its specificity in the world of hardcore punk. In a world that constantly seeks to blur the dichotomy between «musicians» and «audience», the mobilizing talk must indeed do double-sided work: to ensure the unifying work, on the one hand, and to erase, at the same time, the particular prestige to which this role could give right in order to take part in the homogenization of the «inhabitants» of the hardcore punk world.

Mots-clés

Subcultures, hardcore punk, collectif, ethnographie, musicien·n·es-public, énonciation politique

Alain Müller

anthropologue, est professeur assistant à l'Institut d'anthropologie culturelle et d'ethnologie européenne de l'Université de Bâle. Ses recherches, qu'il conçoit comme des laboratoires permettant d'explorer, de tester et de développer les ontologies, épistémologies et méthodologies à l'œuvre dans la pratique ethnographique, s'intéressent notamment aux pratiques scientifiques et ordinaires, aux formes de connaissance et de rapports au monde qui les traversent, et aux réseaux de médiations qui permettent leur circulation et leur partage.

