

Musik, Verstehen und Struktur

Das ira-arka-Prinzip im symbolischen Dualismus andiner Musik

von Max Peter Baumann, Berlin/West

In ihrem Artikel *Musik und Sprache in intermodaler ästhetischer Kommunikation* verweist Doris Stockmann auf die geschichtlichen Gemeinsamkeiten und die Interrelation von Musik, Sprache und Verhalten. Im besonderen geht sie auf die Aussage- und Zeigefunktion des musikalischen Verhaltens ein, dessen kommunikativen Prozesse jeweils als Produkt von Wirklichkeitsauffassungen verstanden werden können:

„Von welcher Seite man dem musikalisch-kommunikativen und musikalisch-ästhetischen Verhalten auch beizukommen sucht: immer zeigt sich, daß Musik nicht isoliert in Erscheinung tritt, sondern daß sie in vielfältiger Interrelation mit anderen menschlichen Aktivitäten und Ausdrucksmitteln steht. Bis in die sprachlichen Benennungen und die Bedeutungsgeschichte hinein spiegelt sich die allgegenwärtige Interaktion der Sinne, eine Folge der simplen Tatsache, daß alle Sinnesdaten – gleichgültig, aus welcher Art von Übertragungskanal sie stammen und welche Codierungsform sie besitzen – und alle motorischen Aktionsprogramme – gleichgültig, auf welchen Kanal und welche Codierungsform sie zielen – von einem Zentralnervensystem und einem Gedächtnisspeicher verarbeitet und gesteuert werden“ (STOCKMANN 1981, S. 71).

Die der auralen, visuellen und taktilen Welt zuordnungsbaaren Teilmomente des musikalischen Verhaltens (SEEGER 1977, S. 33) bündeln sich in der „Interaktion der Sinne“ konzeptionell zur Musik-Sprache, gewissermaßen im Kontext ihrer als Vereinbarung verstandenen Aussage- und Zeigefunktion. Musik als symbolisches Referenzsystem bringt auf emotionale Weise individuell oder geschichtlich bedingte Wirklichkeitsauffassungen zum Ausdruck oder verweist auf diese selber. Referenzsysteme sind – wie jede sprachbezogene Kommunikation – in Raum und Zeit immer kulturspezifische Kreationen, Konventionen bzw. Konstruktionen.¹ Die diskursive Sprache über die Musik als Sprache fügt zudem eine neue Meta-Ebene hinzu, die die Wirklichkeitsauffassungen von (emischen) kulturinhärenten und (etischen) kulturemanenten Sprachspielen transzendiert und die – mit den Worten von Doris Stockmann „in einem Gedächtnisspeicher verarbeitet und gesteuert werden“. Der Gedächtnisspeicher läßt auf diese Weise unterschiedliche Wirklichkeitsauffassungen zusammenprallen und kreiert – sofern keine sprachreglerischen, weltanschaulichen oder politischen Zwänge erfolgen – neue Konstruktionen.² Referenzsysteme stehen in direkter Verbindung zu kognitiv hergestellten Wirklichkeitsauffassungen. Sie beziehen sich auf sogenannte Wirklichkeiten, die jeweils Ergebnisse von Kommunikationserfahrungen und -vereinbarungen sind. Weder entdeckt noch resorbiert das Hirn die Wirklichkeit als vielmehr wird diese erfunden und konstruiert. Zwar wird diese Wirklichkeit vom einzelnen nicht einfach regellos und willkürlich konstruiert, sondern in Übereinkunft und als Produkt von Kommunikation (vgl. WATZLAWICK/KREUZER 1989, S. 50).

Die Vernetzung der individuellen mit den fachspezifischen Referenzsystemen schlagen sich in der Geschichte der Ethnomusikologie als wirksam gewordene Gegenstands- und Wirklichkeitsbereiche nieder; sie beziehen sich auf Musik als Objekt, Kommunikation, Sprache und Metasprache; sie basieren im weitesten Sinne des Wortes auf der Inszenierung wissenschaftsrelevanter Regeln und sind zugleich das Produkt der durch die erfahrenen individuellen und gruppenspezifischen Kommunikation.³ Schlüsselst man sie durch die Ethnomusikologie wirksam gewordenen Inszenierungen unterschiedlicher Referenzsysteme anhand eines Modells auf, so lassen sich die „in einem Gedächtnisspeicher“ zusammenwirkenden Codierungsformen, vereinfacht dargestellt, etwa wie folgt skizzieren:

Referenzgruppe I: Musik als Objekt/Objektivierung/Subjektivierung

- Referenzsystem 1: Musik als sinnenhafte Manifestation, empirisch ausgerichtete Codierungsform der Interaktion der Sinne
- Referenzsystem 2: Musik als bezeichnetes (gemeintes) Verhalten, Dimension der Musik als Aussagefunktion (Codierungsform der Expression und Konnotation)
- Referenzsystem 3: Musik als bezeichnendes (beobachtbares) Verhalten, Dimension der Musik als Zeigefunktion (Codierungsform der Demonstration und Denotation)
- Referenzsystem 4: Musik als gespeichertes Individual- oder Gruppen-Konzept, Dimension der Erfahrungs- und Erinnerungskonzepte (Codierungsform der Retro- und Introspektion)

Referenzgruppe II: Musik als Kommunikationskette

- Referenzsystem 5: Musik als kommunikativer Text und Kontext, Dimension des synchronen kulturellen Kontextes (Codierungsform der Kulturation)
- Referenzsystem 6: Musik als Tradierungsprozeß, diachrone Dimension in Raum und Zeit (kosmologische Codierungsformen)

Referenzgruppe III: Musik als Sprache über Musik

- Referenzsystem 7: Musik als international ausgerichtete Sprache über Musik, Dimension des kulturimmanenten Sprachbezugs (Rekonstruktion der internationalen Codierungsformen)
- Referenzsystem 8: Musik als notativ ausgerichtete Metasprache über Musik, Dimension des kulturellementalen Sprachbezugs (Rekonstruktion der notativen Codierungsformen)

Referenznetz IV: Musik als Konstruktivismus

- Referenzsystem 9: Konstruktivistische Metasprache über Musik; Dimension der Konstruktion und Vernetzung von Referenzsystemen (konstruktivistisch-holistische Codierungsformen)

Ohne hier vollständig sein zu können noch zu wollen, zeigt sich rasch, wie mehrdimensional der Gedächtnisspeicher aufgebaut ist und wie dieser selber in seiner auf Erkenntnis, Erfahrung, Erinnerung und Intuition aufgebauten Kreation ein besonderes Referenzsystem darstellt, nämlich konstruktivistisch das Referenzsystem der Referenzsysteme. Jede Wahrnehmung, Beobachtung und Erfahrung, jede Analyse und Interpretation und deren singuläre Speicherung, zeigt jeweils nur einen selektiv gewonnenen Aspekt von kommunizierten Inhalten mittels ausgewählter Referenzsysteme auf. Damit wird die Theorie der Konstruktion der Referenzsysteme und ihrer Vernetzung untereinander selber zum konstitutiven Element der Erkenntnis über das allgemeine Thema Musik – Sprache – kommunikatives Verhalten. Die interdisziplinären Aspekte – wie sie in diesem Symposium angesprochen werden – implizieren darüber hinaus eine zusätzliche Vernetzung weiterer Referenzsysteme. Und indem der kognitive Apparat sein System selber zu erkennen beginnt, verändert er dieses zugleich.

Verstehen spielt sich vorab eher in isolierten Referenzsystemen ab und potenziert sich später in der Verdichtung, wenn nicht gar Klitterung mehrerer Referenzsysteme. Etwas überspitzt formuliert könnte man sagen, daß der analytischen Zersplitterung von Wirklichkeitsauffassung die synthetische Konstruktion gleich auf dem Fuß folgt. In dem Durchdringen der verschiedenen Referenzsysteme ergeben sich jene kreativen Zirkel, die – auf sich zurückweisend – neue Konfigurationen schaffen.⁴

Diesen Sachverhalt möchte ich hier anhand eines Paradigmas kurz erläutern. Das Beispiel, das im Zentrum der Betrachtungen steht, ist ein bolivianisches Panflöten-Ensemble (julajulas) über das ich in bezug zu einem notativ gewonnenen Referenzsystem bereits berichtet habe (BAUMANN 1981). Die Ergebnisse dort beziehen sich in erster Linie nur auf die notativen bzw. emisch gewonnenen Referenzsysteme der Beobachtungsdaten, d. h. auf die Wirklichkeit 1. Ordnung im Rahmen von Beobachtung

und Experiment.⁵ Das Verstehen war vorerst auf den beobachtbaren Kommunikationsprozeß des Musikmachens bezogen (Referenzgruppe I: R 1–4). Indem diese Art des Verstehens das Primat der Rolle des Beobachters an beliebiger Stelle gegen das Beobachtete abgrenzt, ist es schon im Vorgriff rückbezüglich.⁶ Das Paradigma wird in der Sukzession von Referenzsystemen dargestellt, die sich über die Feldforschung als Ausgangspunkt mehr und mehr einander folgen, bedingen und partiell in neuen Konfigurationen durchdringen. Referenzsysteme sind so aufs engste mit consensus-fähigen Wirklichkeitsauffassungen bzw. methodischen Ansätzen verknüpft, welche aber auch zurückgelassen werden können und hinüberführen in neue Wirklichkeitssysteme 2. Ordnung.

Phase 1: Vom ethnographischen Ansatz zur Textanalyse (Musik als Objekt, Objektivation/Subjektivation)

Die Musikethnographie nimmt in der Regel ihren Ausgangspunkt im Auf-Zeichnen von Ereignissen, setzt demnach das Referenzsystem der abgegrenzten Beobachtung, der Techniken des Aufzeichnens und der Analyse der dokumentierten Texte voraus (R 1–4). Das Musikereignis als Gegenstand (Objekt) ist jedoch bereits das Produkt der vom erkennenden Beobachter ausgeführten Operation und kann auch niemals als eine Gegebenheit der objektiven Wirklichkeit erklärt werden (GLASERSFELD 1990, S. 33); die *„Wirklichkeit taucht hier nur implizit als Vorgang rekursiver Beschreibung auf“* (FOERSTER 1990, S. 46).

Das Musikereignis des julajulas-Tanzes habe ich zum ersten Mal 1977 an einem Dia del Indio in Bolivien mit Tonband und Film in selektiver Wahrnehmung aufgezeichnet und protokolliert.⁷ Mit dem (1. 1.) ethnographisch-etischen Ansatz (in der Form des Beobachtens und Protokollierens) nahm ich vorerst nur das Gesamtphänomen wahr, so z. B. die instrumentenkundlichen Aspekte der Panflötenbauweise, der formale Ablauf des Tanzens (Serpentine, Kreis, Einroll- und Ausrollbewegung der hintereinander Tanzenden), die Anzahl der Musiker, die Art der Kostüme usw. Die Komplexität des Festablaufs ermöglichte es einem nicht einmal, die Spieltechnik auf Anhieb zu erkennen. Diese entdeckte ich erst bei einer weiteren Aufzeichnung eines anderen julajulas-Ensembles, wo über den (1. 2.) ethnographisch-emischen Ansatz (Befragung der Beobachteten), die Begriffe und die einheimische Terminologie durch Interviews in Erfahrung gebracht wurden. Durch die direkte Befragung der Musiker zeichnete sich anhand der in Erfahrung gebrachten einheimischen Instrumentennamen ab, daß die Panflöten in den verschiedenen Größen jeweils paarweise repräsentiert sind. Jedes Paar teilt sich in ein männliches Teil ira und ein weibliches Teil arka. Die in Quechua und Aymara verwendeten Begriffe ira und arka bedeuten wörtlich übersetzt ‚jener, der führt bzw. jener, der folgt‘.

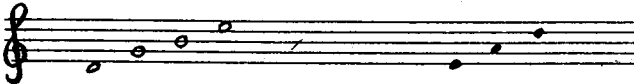
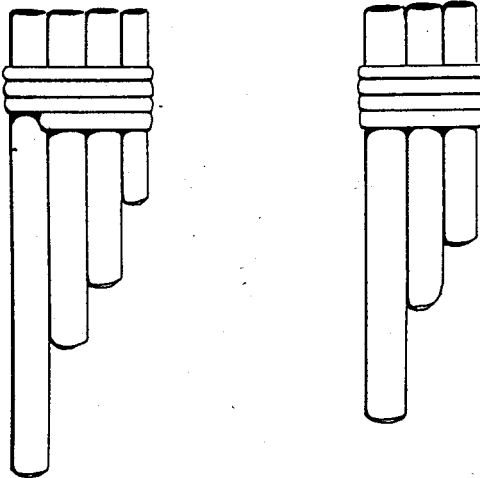


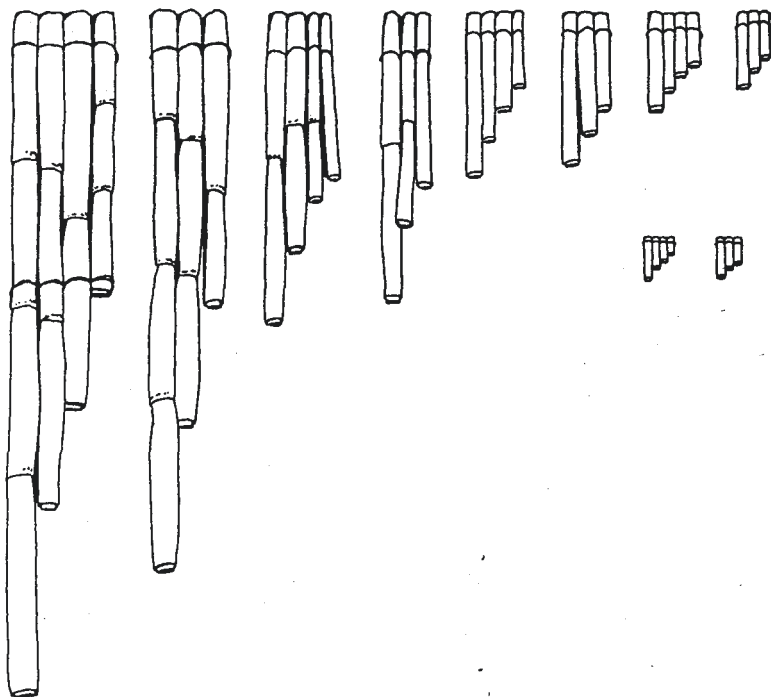
Abb. 1



Julajulas-Panflötenpaar in der mittleren Stimm-lage (liku): ira (mit 4 gedackten Pfeifen) und arka (mit 3 gedackten Pfeifen).

Die beiden Instrumente werden je von einem Musiker in Hoquetus-Technik (tinku, span. contrapuncto) gespielt. Die sieben Töne bei der Panflötenspiele ergänzen sich auf komplementäre Weise zu einer anhemitonisch-pentatonischen Skala (e-d-h-a-g/e-d). Ein Ensemble setzt sich aus mehreren unterschiedlich großen Paaren zusammen, die – analog etwa zu Sopran, Tenor, Alt, und Baß auf vier bis fünf Stimmlagen verteilt – im Oktavabstand zueinander stehen:

Abb. 2



Set eines julajulas-Panflöten-Ensembles mit den jeweils im Oktavabstand zueinander identisch abgestimmten Paaren (ira und arka). Die Namen der einzelnen Paare (von der höchsten zur tiefsten Oktavlage) sind ch'ili (klein), tijli (schmächtig), liku (dritte), mali (mittlere), machu (groß, ehrwürdig).

Der Ansatz der in (1.3.) emisch-etischer Verknüpfung rückgekoppelten Ergebnisse aus Beobachtung und Befragung, führte in der Folge zu analytischen Tonaufnahmen, mit denen die Grundlagen für notative Transkriptionen geschaffen wurden. Erst mit dem Wissen um den Sachverhalt der Spieltechnik, werden die Dinge entsprechend beobachtbar und hörbar.⁸ Die notenschriftlichen Transkriptionen ergaben ihrerseits wieder die Grundlage für eine formal-notative Kurzanalyse ab (vgl. z. B. die Großform /:AA BB C:/). Damit ist vorerst der musikalische Text erreicht, der über die Rückkopplung von etisch-emischen Beobachtungen bzw. Befragungen zustande kam und im einzelnen noch ausdifferenzierbar ist:

Abb. 3

♩ = 137 (2'07") ♪ = ira ♫ = arka

Die Abbildung zeigt zwei Musiknotenblätter, A und B, die die Spielweise der Panflötenpaare darstellen. Die Notation ist in 4/4 Takt geschrieben. Die Melodie besteht aus einer Reihe von Akzenten auf verschiedenen Notenwerten, die durch Pfeile über den Notenköpfen markiert sind. Die Notation ist in einer Weise dargestellt, die die rhythmische Struktur und die relative Höhe der Töne verdeutlicht.



julajulas: chukaru-baile (wilder Tanz) aus Laguna-Lagua/Bolivien; Transkription des mittleren hoquetierenden Stimmenpaares (liku ira: mit Notenhals nach unten und liku arka: mit Notenhals nach oben). Die weiteren Panflötenpaare (ch'ili, tijli, mali, machu) sind je im Abstand paralleler Oktavlagen darüber bzw. darunter angeordnet mitzudenken.

Phase 2. a: Vom singulären Text zum quantitativen Kontext der Gegenwart (Synchrone Dimension)

Die erste Phase verwies sowohl mit der Terminologie als auch mit der zuvor angestellten Beobachtung auf die paarweise Anordnung der Panflöten. Die singuläre Erkenntnis über Aufbau und Praxis des julajulas-Ensembles mußte nun quantitativ abgesichert werden. Es folgten im nachhinein zahlreiche Ensemble-Dokumentationen zu demselben Instrumenten-Typus im weiträumigen und synchronen Umfeld (R 5) der Departemente von Cochabamba, Potosi und Oruro.⁹

Im überregionalen Vergleich und in der Ausweitung der Fragestellung auf andere traditionelle Panflöten-Typen stellte sich heraus, daß diese komplementäre ira-arka-Paarvorstellung für alle traditionellen andinen Panflöten-Ensembles konstitutiv ist.¹⁰ Mittels dieser erweiterten quantitativen Absicherung wird es offensichtlich, daß ira-arka als ein übergeordnetes Prinzip verstanden werden kann. Im Querschnitt durch die Synchronizität der traditionellen Erscheinungen von Panflöten-Ensembles entpuppt sich das hochquetierende ira-arka-Prinzip als das der Spielpraxis zugrunde liegende fundamentale Konzept.

In der Weiterverknüpfung von Referenzsystemen zeigt sich, daß die Paarvorstellung ihren Platz nicht nur innerhalb der Musik, sondern insgesamt innerhalb eines dualistisch ausgerichteten Weltbildes hat. Es wurde notwendig, anhand verschiedenster interdisziplinärer Referenzsysteme zu überprüfen, wie weit sich das Konzept gleichzeitig in anderen kulturellen Ausdrucksformen manifestiert (R 5). Als neues Referenzsystem der Beobachtung wird so (2.1.) der Jahreszyklus (Agrar-, Fest- und Familienzyklus) hinzugezogen. Da das Jahr in den Anden sich in die zwei Hälften der Trocken- und Regenzeit gliedert, läßt sich relativ leicht feststellen, daß die Bambus-Instrumente (zu denen nebst den Kerbflöten alle Panflötentypen gehören) vorwiegend in der Trockenzeit gespielt werden. Im Unterschied dazu sind die Kernspaltflöten, die aus massivem Holz hergestellt werden, in erster Linie der Regenzeit vorbehalten. Während in der Trockenzeit von alters her gewisse Tänze mit ‚Vater Sonne‘ (tata inti) in Verbindung gebracht werden, konnotieren andere wiederum eher in der Regenzeit mit ‚Mutter Mond‘ (mama kulla). Diese Paarvorstellung zieht sich wie ein roter Faden durch alle Ebenen des Daseins. Bezogen auf die Vorstellung auf dieser Welt (kay pacha) sind tata pacha (Vater Erde) und mama pacha bzw. pachamama (Mutter Erde) das auf die Erde bezogene komplementäre Paar. Das Konzept der sich gegenseitig ergänzenden Polaritäten durchzieht die gesamte (2.2.) Kosmvision, die damit selber zu einem weiteren Referenzsystem wird. Der symbolische Dualismus drückt sich in allen Daseinsformen aus. Tukuy qhariwarmi: Alles ist Mann und Frau bzw. das Ganze ist Mann und Frau (PLATT 1976, S. 23). Die Paarvorstellungen sind heutzutage stark überlagert durch die christliche Mission. Pachamama synkretisierte mit wirjin (Jungfrau Maria) und tata pacha etwa mit tata kruz (Christus). Der symbolische Dualismus ist sowohl auf Mann und Frau bezogen, auf die Gesellschaftsvorstellungen, Natur, Tiere und Pflanzen; er bezieht sich sowohl auf die Welt der Menschheit (kay pacha) als auch auf die Welt darüber (ukhu pacha) und darunter (ura pacha). In der mittleren Welt, wo die Menschen leben, haben Musik und Musikinstrumente ihre bestimmte Funktion innerhalb dieser kosmologischen Anschauung. Der Dualismus von ira und arka spiegelt eine übergreifende Denk-Struktur wider, die in ihren gegensätzlichen Polen die Einheit zum Ausdruck bringt.¹¹

Das anfänglich als musikalisches Prinzip in Erscheinung tretende ira-arka-Phänomen weitet sich durch die Verknüpfung mehrerer interdisziplinärer Ansätze schließlich zu einem viel umfassenderen Sinnverstehen, das sich in der Spirale der Rückkopplung von Wirklichkeit 1. und 2. Ordnung ergibt und sich in der Wechselwirkung gegenseitig verstärkt (cf. POPPER 1989, S. 33).

In der Aufschlüsselung und Überprüfung führen diese Ansätze wiederum zu weiteren Verknüpfungen. Die Frage nach der ira-arka-Struktur als Ausgangs- und Folge-Prinzip in spiralförmiger Rückkopplung wird nun insbesondere auch auf ethnohistorische und archäologische Quellen (R 6) ausgedehnt.¹²

Phase 2.b: Vom Kontext der Gegenwart zum geschichtlichen Kontext (Diachrone Dimension)

Ethnohistorische Daten, wie sie etwa durch die spanischen Chronisten überliefert worden sind, werden mit der Erkenntnis von rezenten ethnographischen Erkenntnissen oft zuverlässiger interpretiert. Die Beschreibung eines Panflöten-Ensembles von Garcilaso de la Vega (1539–1616) wird mit dem Erfahrungswissen von Feldforschungsergebnissen verständlicher (VEGA 1976, I, S. 113); umgekehrt sind es oft frühe historische Beschreibungen, die einen tieferen Aufschluß über die geschichtliche Tiefe gegenwärtiger Traditionen vermitteln. (2.3.) Ethnohistorie und (2.4.) Archäologie werden auf diese Weise zu weiteren Referenzsystemen. Zwar wird es auf der Grundlage von historischen Daten keine Möglichkeit geben, Kontinuität als Hypothese zu verifizieren. Die Repräsentation z. B. von zwei Totengeister (?) als Panflötenpaar auf einem Moche-Keramikgefäß ermöglicht – im Vergleich zu zahlreichen anderen Abbildungen – immerhin die wahrscheinliche Annahme, daß die Paarvorstellung eine, wenn nicht kontinuierliche, so doch wiederholte Grundstruktur im andinen Raum ist. Dies würde somit eine (2.5.) Kosmologie nahelegen, die als Referenzsystem eine Art überzeitliche Struktur involvierte und die selber sich aus der Wechselwirkung von Natur und Kultur des Denkens so ergeben hat.

Abb. 4



Panflötenpaar: Moche-Kultur, Nord-Peru, 400–600 n. Chr., Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, Abt. Altamerikanische Archäologie, V A 17 625.

Foto: Waltraut Schneider-Schütz.

Phase 3: Vergleich der verschiedenen Referenzebenen: Einige methodologische Überlegungen zum synchronen, diachronen und vergleichenden Ansatz

Im Vergleich von synchroner und diachroner Struktur ergibt sich ein konstruktivistisch-holistisches Verknüpfen (R 9), das auf den (Re)-Konstruktionen, bzw. Interpretationen, von intentional und notativ ausgerichtetem ‚Sprechen über Musik‘ aufbaut (R 7–8). Ethnographische Daten sind oft unvollständig und spiegeln eher die fragmentarische Natur des Dokumentationsmaterials wider. Sie sind oft punktualistisch, auch herausgelesen aus der emischen Sicht einiger Informanten und widerspiegeln also weniger die ‚ideale Struktur‘ der zugrunde liegenden Kosmovision wider. Dies trifft insbesondere für die Anden zu, wo Akkulturationsprozesse durch die Geschichte hindurch, und insbesondere seit der Konquista, viele Brüche verursacht haben. Präkoloniale Konzepte haben Re-Interpretationen erfahren oder sind synkretistisch durch koloniale und post-koloniale Einflüsse überlagert worden. Das allgemeine dualistische Konzept von ira und arka wurde mit dem männlichen und weiblichen Konzept von Christus und Maria vermischt, wobei die beiden letzteren doch einfach als Re-Inkarnationen der älteren Vorstellung (pachamama/pachatata) unter neuen Namen wiedererstehen. Dies wird deutlich, wenn man z. B. die beiden unterschiedlichen Referenzsysteme (christliche Glaubensvorstellung – andine Glaubensvorstellung) verläßt, aus ihnen aussteigt und übergeordnet nach einem Referenzsystem sucht, das beide Erklärungsmodelle in sich einschließt. Es wird eine kosmologische Schau sein, die die verschiedenen Referenzebenen unter dem ira-arka-Prinzip subsumieren kann. Das Bewußtsein bzw. der Gedächtnisspeicher (als forschendes Subjekt) konstruiert gleichsam dieses Netz der Vernetzung zur Struktur. Die einzelnen Schritte können dabei wie folgt veranschaulicht werden:

Der (3.1.) synchron ausgerichtete Ansatz interpretiert die ethnographischen Daten als emische Konzepte des Musikverhaltens. Diese emischen Konzepte werden in einem übergeordneten kosmologischen Kontext einer idealen oder zeitlosen Struktur interpretiert, d. h. im Interpretationskontext einer gegenwärtigen Mythologie und Theorie des anthropomorphen Dualismus. Bringt man die ethnographischen Daten und die kosmologischen Daten auf dieser Ebene zusammen, so geht daraus zunächst eine symbolische Interpretationsstruktur hervor, die eine (3.1.) synchrone Rekonstruktion offenlegt. Diese synchrone Rekonstruktion ist gleichsam ein etisch-konstruiertes Zusammensetzspiel, das primär auf emischen Daten basiert.

Der nächste Schritt ist eine diachron angelegte Interpretation. Archäologische und ethnohistorische Ansätze fügen der synchron gewonnenen Dimension eine zusätzliche historische Dimension bei. Indem ethnohistorische und archäologische Daten zusammengesehen werden, wird der Sachverhalt historisch-hermeneutisch verstehbar. Ich nenne dies die (3.2.) diachrone Rekonstruktion. Diese ‚ideale‘ diachrone Rekonstruktion ist ebenfalls ein Zusammensetzspiel und basiert primär auf etischen Daten zu kulturellen und sozialen Veränderungen.

In der (3.3.) Vermittlung von synchronen und diachronen Rekonstruktionen ergibt sich ein weiterer Schritt. Die idealtypischen Rekonstruktionsmodelle, d. h. sowohl diachrone als auch synchrone, werden miteinander verglichen. Der Vergleich ergibt den Rahmen, innerhalb dessen ‚doppelter Lesung‘ die Prozesse des Synkretismus als Abweichung bzw. Vermischung des einen oder anderen Modells interpretiert werden können. Das Einzelphänomen des musikalischen Ereignisses wird so verständlich als Prozeß der Veränderung bzw. des Ausdrucks einer Kultur in der Krise.

Diese übergreifend holistische Sicht ist das Resultat von einer etischen Rekonstruktion synchroner und diachroner Wirklichkeitsauffassung. Indem die ethnographischen Daten interpretiert werden, die zu ethnohistorischen und archäologischen Tatsachen in Kontrast gesetzt werden, taucht das Konstrukt einer ‚überzeitlichen‘ Kosmovision auf. Zwar stehen die aktuellen ethnographischen Daten oft zur Vergangenheit in einer gewissen Diskrepanz, hervorgerufen durch die unterschiedlichen Referenzsysteme ‚christliches Denken‘ – ‚andines Denken‘. Die Spirale der Rückkopplung von synchronen und diachronen Wirklichkeitsauffassungen führt schließlich zu einem holistisch ausgeprägten Verstehen, das möglichst mehrdimensional alle Referenzsysteme zueinander in Bezug setzt. Die Spirale des symbolischen Dualismus (als komplementäre Integration und Ausdifferenzierung polarer Gegensätze) wird am Ende selber zum methodologischen Postulat im ‚Konstruieren einer Wirklichkeit‘ (FOERSTER 1990).

- 1 Die Sprache, mit der wir kommunizieren, ist bereits ein Referenzsystem. Fachspezifische Referenzsysteme treten in den einzelnen Disziplinen hinzu, so etwa in der Ethnomusikologie das Referenzsystem der Transkription, das empirisch-analytische System der Sonogramme, aber auch etwa die emisch-etischen und umgangssprachlichen oder wissenschaftlichen Referenzsysteme der eigenen und der fremden Kultur usw. WATZLAWICK (1976, S. 20) hebt insbesondere die Tatsache hervor, daß eine Sprache nicht nur Information vermittelt, sondern vielmehr *„auch Ausdruck einer ganz bestimmten Wirklichkeitsauffassung ist. Wie schon Wilhelm von Humboldt feststellte, sind verschiedene Sprachen nicht ebenso viele Bezeichnungen einer Sprache; es sind verschiedene Ansichten derselben.“* In Erweiterung dazu muß auch festgestellt werden, daß ich in der Absicherung des Begründungszusammenhangs wiederum gezwungen bin, auf ein zusätzliches Referenzsystem, nämlich hier des Konstruktivismus, zu verweisen. Dies setzt eine ganz bestimmte Wirklichkeitsauffassung voraus, die im Grunde genommen das Produkt von Kommunikationserfahrungen darstellen.
- 2 Die Konstruktionen der sogenannten fachspezifischen Wirklichkeiten sind immer auch von der individuellen Entwicklungsgeschichte als auch von den Paradigmata des Faches mitbestimmt. Der Gedächtnisspeicher in der Funktion der Selektion, des Be- und Verarbeitens von Erfahrungen, Erinnerungen, Emotionen und Rollenidentitäten, aber auch in der interpendenten Funktion des Kreierens und Mutierens (unter Ausnutzung des wechselseitigen Bezugs von Stimulus und Response), läßt es nahezu unmöglich erscheinen, dem Entstehen von Referenzsystemen diskursiv auf die Spur zu kommen.
- 3 Gemäß der Inszenierungshypothese scheint die Tätigkeit des Gehirns vor allem darauf zu zielen, *„im Lauf der Geschichte möglicher Lebenslinien immer wieder Welten zu inszenieren; das Gehirn konstituiert demnach eher Welten, als etwas widerzuspiegeln. (. . .) Aus dieser Sicht ist Kommunikation nämlich keine Informationsübertragung vom Sender auf den Empfänger. Eher stellt sie sich als wechselseitige Gestaltung einer gemeinsamen Welt über gemeinsames Handeln dar: Wir erschaffen unsere Welt im Rahmen sozialen Handelns durch Sprache. Dieses gesellschaftliche Hervorbringen bezieht mehrere Dimensionen der Sprache ein“* (VARELA 1989, S. 105). Die Mehrdimensionalität der Referenzsysteme vergrößert sich in dem Maße, wie sich intra- und interkulturelle Kommunikationswege zunehmend vernetzen.
- 4 Innerhalb der Welt der *„Partizipation und Interpretation“* sind nach VARELA (1990, S. 307 f.) Subjekt und Objekt untrennbar miteinander verbunden: *„Es zeigt, daß die Wirklichkeit nicht einfach nach unserer Laune konstruiert ist, denn das hieße anzunehmen, daß wir von innen heraus einen Ausgangspunkt wählen können. Es beweist ferner, daß die Wirklichkeit nicht als etwas objektiv Gegebenes verstanden werden kann, das wir wahrzunehmen haben, denn das hieße wiederum einen äußeren Ausgangspunkt anzunehmen“* (vgl. hierzu auch Anm. 6).
- 5 WATZLAWICK (1990, S. 218 f.) unterscheidet zwischen Wirklichkeit 1. und 2. Ordnung. Die Wirklichkeit 1. Ordnung *„wäre demnach das Universum aller ‚Tatsachen‘, die sich in einem ganz bestimmten Rahmen, eben der Beobachtung und/oder des Experiments (die natürlich beide wiederum Konstruktionen der dahinterstehenden Theorien sind), insofern ‚objektiv‘ feststellen lassen, als die Wiederholung derselben Untersuchung dasselbe Resultat ergibt – unabhängig davon, von wem, wann und wo die Wiederholung durchgeführt wird“*. Dies setzt wiederum dasselbe linguistische und semantische Kommunikationssystem voraus. Die Wirklichkeit 1. Ordnung gibt *„keine Anhaltspunkte für den Sinn der menschlichen Existenz“*. Bei der Wirklichkeit 2. Ordnung geht es um jenen Aspekt der Wirklichkeit, *„durch den den Fakten der 1. Ordnung Sinn, Bedeutung und Wert zugeschrieben werden“*.
- 6 Das ethnologische Konzept der teilnehmenden Beobachtung, das von der Unterscheidung von Subjekt – Objekt ausgeht, ist immer rückbezüglich und wird im Blick etwa auf den Konstruktivismus problematisiert, denn die Umwelt, so wie wir sie musikalisch wahrnehmen, ist allemal unsere Erfindung (vgl. FOERSTER 1990, S. 40), oder wie VARELA es in *A Calculus for Self-Reference* feststellt: *„Im Gegensatz zur weitverbreiteten Annahme enthüllt die sorgfältige Untersuchung einer Beobachtung die Eigenschaften des Beobachters. Wir, die Beobachter, unterscheiden uns gerade durch die Unterscheidung dessen, was wir anscheinend nicht sind, nämlich durch die Welt“* (in: *International Journal of General Systems* 2, 1975, S. 22; dt. zitiert nach WATZLAWICK 1990, S. 315).
- 7 Das Paradigma wird hier nur im Hinblick auf die methodologischen Überlegungen eingeführt. Für detailliertere Angaben und Analysen vgl. man die Einzeluntersuchungen (BAUMANN 1981 b, 1982, 1985, 1990 b).
- 8 Die Hoquetus-Technik läßt sich abstrakt, d. h. ohne vorausgehende Hörerfahrung anhand einer live-Tonaufzeichnung, kaum heraushören. Experimente mit Studenten haben mir gezeigt, daß – nicht zuletzt wegen der ethnozentrischen Hörweise – auch noch so gute Hörer das Geflecht der julajulas-Panflöten ohne Vorausinformation kaum einzuordnen imstande sind. Der scheinbar einfache Sachverhalt von Oktavparallelen (auf nicht temperierten Instrumenten), wobei zugleich jede Oktavlage mit hoquetierenden Stimmen vertreten ist, erweist sich als ein recht komplexes akustisches Ereignis. Sobald man den Hörern den Sachverhalt jedoch erklärt, werden die Phänomene unmittelbar gehört bzw. verstanden. Ohne zu überspitzen darf man wohl sagen: man hört nur, was man weiß.
- 9 Insgesamt wurden zwischen 1977–1986 mehrere julajulas-Ensembles dokumentiert (so u. a. Q 100, 355, 414, 419, 420, 421, 432, 439, 542, 548, 548a, 569, 593). Die Melodien zeigen lokale geringfügige Varianten auf, ebenso die

- Terminologie für die Bezeichnung der einzelnen Stimmlagen. Die Namen julajulas, ira und arka sind jedoch konstant: Ira wird oft auch mit span. *guia* oder *primero*, arka mit span. *trasguia* oder *segundo* bezeichnet.
- 10 Dies trifft gleicherweise auf die ein- und doppelreihigen Panflöten-Ensembles der *maizus*, *chiriwanos sikus*, *sikuris*, *laquitas*, *phukunas* u. a. m. zu (vgl. BAUMANN 1981b, 1982, 1985, 1990 b).
- 11 Es kann hier nur andeutungsweise klargemacht werden, welche prinzipiellen Strukturen dem Konzept des andinen Denkens zugrunde liegen, wobei die Interpretation notwendigerweise „*die Spirale der Rückkopplung und der gegenseitigen Verstärkungen*“ (POPPER 1989, S. 33) einbringt. Das ira-Prinzip kann als Modell der Interpretation mit folgenden dominanten Konnotationen verknüpft werden: Ira bezeichnet das dominante Anfangs-Prinzip und konnotiert: rechte Seite, Front, Sonne (*inti*), Trockenzeit, Osten, Licht, Tag, Berg, kühle Region (*chirirana*), oben (*aransaya*), *jatun ayllu* (Land des Ehemannes), Gegenuhrzeigersinn, Geburt der Sonne, Wachsen, Kraft, Organisation, Reinigung, Pflügen, Beginn, dominierend, führend, groß, *pachataata*, *tata kruz*, *tata santísimu*, *achachi*, *Condor*, *malkku*, *torre malkku*, *Quinoa*, *Bambus*, Panflöten (*sikus*), Kerbflöten (*quenas*), *machu*, der nach außen sich öffnende Kreistanz.
- Demgegenüber bezeichnet arka das Folge-Prinzip und konnotiert mit: linke Seite, Rücken, Mond (*killa*), Regenzeit, Westen, Dunkelheit, Nacht, Tal, gemäßigte Region (*patarana*), unten (*urinsaya*), *masi ayllu* (Land der Frau), Uhrzeigersinn, Tod der Sonne, Sterben, Milde, Produktion, Säen, Ebene (*plaza*), folgen, kleiner, *pachamama*, *mamita*, *cocamama*, *t'alla*, *awicha*, (*Puma*), Holz, Kernspaltflöte (*pinkillo*, *tarka*), der sich nach innen öffnende Kreistanz. Es ist allerdings darauf zu achten, daß insgesamt das eine ohne das andere nicht existiert, da jedes Teil seine polare Entsprechung hat und sich gegenseitig bedingt und konstituiert. – Auf die weiterführenden Fragen der Tripartition (vertikale Ordnung) und der Quadripartition (horizontale Ordnung) kann hier nicht eingegangen werden, ebensowenig auf die Konzepte der anthropomorphen Spiegelung des symbolischen Dualismus im Mikro- und Makrokosmos.
- 12 Die einzelnen Phasen der unterschiedlichen Ansätze und Verknüpfungen können verständlicherweise in dem einen „*Gedächtnisspeicher*“ nicht immer so fein säuberlich als Abfolge auseinandergehalten werden – und alsbald wird sogar das paradoxe Phänomen manifestiert, wo man sich dessen nicht mehr gewiß ist, ob die entdeckten Strukturen nicht selber schon ein Teil der Denkstrukturen des Gedächtnisspeichers sind und in ihrer eigenen Rückbezüglichkeit die Spirale der Wirklichkeitsauffassung weitertreiben.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUMANN, M. P.: Julajulas – ein bolivianisches Panflötenspiel und seine Musiker, in: *Studia Instrumentorum Musicae Popularis VII*, Stockholm (Musikhistoriska Museets Skrifter 9) 1981 (a), S. 158–163.
ders.: Music, Dance and Song of the Chipayas, in: *Latin American Music Review* 2 (2), 1981 (b), S. 171–222.
ders.: Musik im Andenhochland. Bolivien/Music in the Andean Highlands. Bolivia. (Aufnahmen und Kommentar zu dem Doppelalbum), 37 S., 2 LPs, stereo MC 14 (Museum Collection: Musikethnologische Abteilung, Museum für Völkerkunde Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz), 1982.
ders.: The Kantu Ensemble of the Kallawayá at Charazani (Bolivia), in: *Yearbook for Traditional Music* 17, 1985, S. 146–166.
ders.: The Musical Performing Group: Musical Norms, Tradition, and Identity, in: *The World of Music* 31 (2), 1990 (a), S. 80–113.
ders.: The Musics of the Indian Societies in the Bolivian Andes, in: *For Universe of Music: A History*, ed. by B. Brook et al. (im Druck), 1990 (b).
- DÜRR, H.-P., ZIMMERLI, W. CH. (Hrsg.): Geist und Natur. Über den Widerspruch zwischen naturwissenschaftlicher Erkenntnis und philosophischer Welterfahrung, Bern, München, Wien ²1989.
- FOERSTER, H. von: Das Konstruieren einer Wirklichkeit. in: P. WATZLAWICK (Hrsg.), a. a. O., S. 39–60, 1990.
- GLASERSFELD, E. von: Einführung in den radikalen Konstruktivismus, in: P. WATZLAWICK (Hrsg.), a. a. O., S. 16–38, 1990.
- PLATT, T.: *Espejos y Maiz. Temas de la Estructura Simbólica Andina*, La Paz 1976.
- POPPER, K. R.: Auf der Suche nach einer besseren Welt. Vorträge und Aufsätze aus dreißig Jahren, München, Zürich ⁴1989 (Serie Piper Bd 699).
- SEEGER, CH.: Music as Concept and as Percept, in: Charles Seeger: *Studies in Musicology 1935 bis 1975*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1977, S. 31–44.
- STOCKMANN, D.: Musik und Sprache in intermodaler ästhetischer Kommunikation, in: *Yearbook for Traditional Music* 8, 1981, S. 60–81.
- VARELA, F. F.: Über die Natur und die Natur des Erkennens, in: H.-P. DÜRR UND W. CH. ZIMMERLI (Hrsg.): *Geist und Natur*, Bern, München, Wien ²1980, S. 90–109.
ders.: Der kreative Zirkel. Skizzen zur Naturgeschichte der Rückbezüglichkeit, in: P. WATZLAWICK (Hrsg.), a. a. O., 1990, S. 294–309.

VEGA, I. G.: Comentarios Reales de los Incas. Prólogo, Edición y Cronología: Aurelio Miro Quesada, Ayacucho: Biblioteca Ayacucho, Tomo 1/2, 1976.

WATZLAWICK, P.: Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen, München, Zürich ¹⁷1989 (Serie Piper).

ders.: Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus, hrsg. und kommentiert von P. Watzlawick, München, Zürich ⁶1990 (Serie Piper).

WATZLAWICK, P., KREUZER, F.: Die Unsicherheit unserer Wirklichkeit. Ein Gespräch über den Konstruktivismus, München, Zürich ²1989 (Serie Piper).