MAX PETER BAUMANN

Bamberg

DAS EIGENE UND DAS FREMDE

Anmerkungen zum intra- und interkulturellen Aspekt der Ethnomusikologie

Volkslied- und Volksmusikforschung haben als Wissenschaftsdisziplin seit Beginn des 19. Jahrhunderts selektiv das *Eigene* zum Gegenstand erhoben. Vom *Anderen*, *Fremden*, mit dem sich eine jede Kultur immer auseinanderzusetzen hat, wurde vielfach abstrahiert. Dabei ist es gerade die Brüchigkeit, die krisenhafte Auseinandersetzung, die als Eingrenzungs- und Abgrenzungsprozeß über Strukturen von Gesangs- und Musikgruppen, über ihr Funktionieren und Kommunizieren nähere Auskunft geben kann.

Ist die *Musikethnologie* einst vorwiegend aus der Beschäftigung mit den fremden Traditionen hervorgegangen, so ist dagegen die *Volksmusikforschung* weitgehend ein Kind der eigenen Tradition geblieben. In der Annäherung beider Positionen könnte vielleicht ein verbindendes Konzept, wie etwa das der Ethnomusikologie, sowohl das *Außen* als auch das *Innen* zu einer komplementären Sicht führen, die das *Eigene* als Gegenstand vermehrt in bezug zum Fremden stellt und umgekehrt.

Den Anteilen des Eigenen und Fremden soll hier auf den drei Ebenen von Gegenstand, Wissenschaftsdisziplin und Methoden nachgegangen werden. Die Ausführungen verstehen sich als eine Skizze, die sich besonders in der Auseinandersetzung, *Volksmusik mit besonderer Berücksichtigung des fränkischen Raumes* zu untersuchen, ergeben hat. So ist auch die 1982 neu eingerichtete Planstelle an der Universität Bamberg definiert. Wenn auch mit ERNST KLUSEN von Begriffen wie *Volkslied* und *Volksmusik* schon längst Abschied genommen wurde, ist dies institutionell in Fachbezeichnungen noch keineswegs der Fall. Weiterhin bildet, mit den Worten von OSKAR ELSCHKEK, *die Integration der Musikethnologie, Volksmusikforschung, Ethnomusikologie ... noch ein umstrittenes Problem* (1973, 23).

1. Das Eigene und das Fremde in der musikalischen Wirklichkeit

Jede Kultur setzt sich im Hervorbringen von Tradition und Wertesystem mit dem Eigenen und - in Abgrenzung zum Anderen - mit dem ihr Fremden auseinander.

Wertsysteme basieren auf Konventionen, Normen und Sanktionen und sind im weitesten Sinne des Wortes ein Art *Glaubenssysteme*, die innerhalb von Tradition, Innovation und Akkulturation ständigen Veränderungen unterliegen. Was von *Kultur* im allgemeinen gilt, wirkt in Analogie auch auf Musik. Musik ist als Teil eines gesamt-kulturellen Systems zu verstehen. Ein oder mehrere Musiksysteme sind einerseits von diesen übergreifend-kulturellen Werten geprägt, wie sie andererseits diese wiederum selber auch mit strukturieren. Unter einem Musiksystem oder mehreren Musiksystemen einer Ethnie, einer Groß- oder Kleingruppe, eines Dorfes, einer Region oder Nation kann man die Summe von musikalischen Normen, Werten, Vorstellungen, von Handeln, Sprechen und Denken über Musik verstehen, einschließlich der expressiven Symbole (Töne, Worte, Zeichen und Gegenstände der Musik) - insgesamt die Konzeptualisierung des musikalischen Handelns. Die Konzeptualisierung bezieht sich jeweils auf Ethnien bzw. Ethnizitäten. Mit dem Kulturanthropologen WILHELM EMIL MÜHLMANN kann man darunter jene größte feststellbare Einheit sehen, die von den betreffenden Menschen - in unserem Falle Sängern und Musikern - selbst gewußt und gewollt wird (1964, 55; 1968, 236). Was in älterer Literatur mit *kollektiver Identität* angesprochen ist, wird heute u.a. als Gruppenidentität verstanden. In der Gruppenidentität handelt man in mehr oder weniger gemeinsamen Intentionen, so z.B. eine bestimmte Art von Musik besonders zu pflegen, wie etwa fränkische Volksmusik, Blasmusik, Folk, Bluegrass, Dixi, Jazz, Rock, Pop usf. Die bei den organisierten oder nichtorganisierten musikethnischen Gruppenmitgliedern vorhandenen subjektiven und objektiven Komponenten (als Objektivationen oder Subjektivationen) können von Fall zu Fall empirisch ermittelt werden. Die Gruppenidentität ist über die besondere Form eines musikalischen *Wir-Gefühls* zu erfragen (z.B.: *Wir machen diese Art von "Volksmusik"*), sie grenzt sich zugleich von dem anderen, das man nicht mag, konsequenterweise ab (*Wir machen eben keinen anglo-amerikanischen Folk*).

Ein oberfränkischer Musiker antwortet, befragt auf sein Selbstverständnis über die Volksmusikgruppe, in der er mitsingt, wie folgt:

Was in unserer Mundart des Fichtelgebirges gesungen wird, ist für uns Volksmusik. Was auf schwäbisch, altbayerisch gesungen wird, ist zwar auch Volksmusik, nicht aber für uns in Wunsiedel. Nicht zur Volksmusik gehört die Musik, die in Wunsiedel in Diskotheken zu hören ist, oder etwa Tangos usf. Volksmusik ist für uns das, was andere nicht können; wir musizieren und singen unser Eigenes, nicht aber das, was in anderen Regionen die Leute viel besser machen (Aussage von Otto Schemm, Dialektschriftsteller und Sänger aus Arzberg).

Das Eigen-Verständnis orientiert sich in dieser Aussage

1. am Überlieferungszusammenhang,
2. an einem regional bezogenen Repertoire,
3. an der spezifischen Charakteristik der Mundart und
4. an der Abgrenzung von dem Andersartigen, von dem, was für die eigene Tradition als fremd empfunden wird.

Der Zusammenhalt ergibt sich aus mehr oder weniger gleich empfundenen handlungsorientierten Stellungnahmen der Sänger. Die Kategorien von Raum und Zeit, des Eigenen und Fremden, der ästhetischen Einstellung und Emotionalität sind im Gefüge der Rezeption, Tradierung und Pflege zu sehen. Wertvorstellungen sind so immer auch Abgrenzungen von dem, womit man sich nicht mehr identifizieren will oder kann. Die musikalischen Handlungs- und Einstellungs-normen sind eruierbar, z.B. in Verhaltens- und Reaktionsweisen einzelner Musikgruppen auf fremde Musikgenres oder -stile (vgl. z.B. Karbusicky 1966).

Auch bei den praktizierenden Musikgruppen in Franken zeigt sich, wie bewußt oder unbewußt bestimmte Arten des Singens und Musizierens, der Repertoires oder der Instrumentalbesetzung bevorzugt werden. Ein Ensemble, z.B. von Klarinette, 2 Geigen, 2 Nachschlaggeigen, Laute und Kontrabaß, wird ohne weiteres als *fränkische Volksmusik* akzeptiert. Es handelt sich dabei um die ältere, heute weniger häufig verbreitete *Streich* im Unterschied zur gegenwärtig in Franken beliebteren *Blech* (Blechblasmusik). Kaum jemand aus der Volksmusikpflege wird einem solchen Ensemble, wie es unter anderem die Rothenburger Hans-Sachs-Musik darstellen, etwas entgegenhalten (vgl. hierzu das Schallplattendoppelalbum *Volksmusik in Franken. Eine ethno-musikalische Dokumentation* (mit ausführlichem Kommentar). Hof, Oberfränkische Verlagsanstalt 1984). Ein Dissens entsteht allerdings schnell, wo - wie bei einer jungen Musikgruppe aus Karlstadt - der Nachschlag nicht durch Geigen, sondern gelegentlich durch eine peruanische Panflöte übernommen wird.

Hier entzündet sich sofort ein Streitgespräch im Hinblick darauf, was noch als Eigenes und was als Fremdes nicht mehr in die Volksmusik Frankens integriert werden soll. Ähnliche Diskussionen zeigen sich auch anhand des amerikanischen Banjo. Darf es die Gitarre ersetzen oder nicht - die Gitarre, die ihrerseits vor noch nicht allzu langer Zeit die Laute verdrängte. Oder wie steht es mit dem Saxophon, dem Klavier, der irischen Trommel Bodhran, der Tin Whistle? Die Frage der Akzeptanz, die damit angesprochen wird, muß jede Gruppe für sich selbst entscheiden. Das Wichtigste dabei wird wohl sein, wie autonom sie selber in der Entscheidung ist oder wie weit sie *außengeleitet*

bleibt (Zu den Begriffen *traditionsgeleitet*, *innen-geleitet*, bzw. *außen-geleitet* vgl. Riesman 1958). Je aus dem vorhandenen Wertsystem wird in der Sicht ihrer Vertreter die Frage unterschiedlich beantwortet. Hier machen sich über die endogen bedingten Innovationen im besonderen exogen bedingte Akkulturationsprozesse bemerkbar. Die Frage bleibt nicht mehr nur eine *intra*kulturelle, d.h. innerhalb der eigenen Kultur begründete, sondern eine *inter*kulturelle, eine Auseinandersetzung zwischen den Kulturen. Was in die eigene musikalische Wertvorstellung aufgenommen wird, wie weit auch Fremdes zu eigen gemacht werden kann, was nicht zu eigen gemacht werden soll, wird in einer komplexen Gesellschaft entsprechend komplex beantwortet. Mit zunehmender Mobilität und wachsendem Informationsaustausch über Medien, Welthandel und Tourismus ist die Welt zwar kleiner, die Gegensätze sind aber größer geworden, größer auch die Polaritäten zwischen dem Wertgefüge von Zentrum einerseits und Provinz andererseits, wobei *Provinz* hier nicht etwa negativ verstanden wird. Als Antwort auf das Einbrechen der Horizonte durch die etwa als Musikimport verstandene *angloamerikanische Welle* nach dem Zweiten Weltkrieg reagierte man angesichts von wirklichen oder vermeintlichen Verlust-erfahrungen z.B. mit der Idee der Volkslied- und Volksmusikpflege und knüpfte bewußt wieder da an, wo ein Bruch in der eigenen Tradition und eine musikkulturelle Entfremdung durch das Andere, vielleicht auch *Exotischere* erfahren wurde. Man begab sich gleichsam auf die Suche nach Wiederherstellung einer verlorenen musikalischen Heimat und Identität.

Die Begegnung zwischen dem Eigenen und Fremden ist, historisch gesehen, ein sich wiederholender und zugleich fortwährender Prozeß und zeigt sich anhand dessen, was im allgemeinen als *Volksmusik* angesprochen wird, in noch weit größeren Polaritäten, sobald man im eigenen Lande bewußt auf die Suche nach dem Fremden geht. So gibt es fränkische Musikgruppen, die spielen und singen israelische, französische, amerikanische, irische, selbst indische oder südamerikanische Stücke und Lieder. Die zum Teil stilisierte oder auch perfekte Aneignung fremder Musik ist für sie oft eine nicht unwesentliche andere Identität. Es gibt einzelne Musiker aus Franken, die beherrschen vorzüglich die türkische *nay*, die japanische *shakuhachi*, die indische *tabla* oder das paraguayische Harfenspiel. Auch dies gehört zur Wirklichkeit von Volksmusik in Franken. Daneben spielen traditionelle Volksmusikgruppen auf Anfrage bereits in fremden Ländern, wie in Frankreich, Japan, Indonesien usf.

Inzwischen gibt es auch eine ansehnliche Zahl von ausländischen Mitbürgern, die ihre eigene Volksmusik mit in die für sie fremde fränkische Welt gebracht

haben. In ihr finden verschiedene Gruppen ihre musikalische Heimat, die sie verlassen haben oder verlassen mußten. Dies gilt von den Egerländern so gut wie von Jugoslawen, Italienern, Türken, Amerikanern und Südamerikanern. Ihre Musik findet sich überall in Franken. Die Einwanderer setzten sich musikalisch weiterhin mit dem ihnen Vertrauten und dem für sie Fremden hier vor Ort auseinander, wie es zahlreiche Beispiele von ansässigen Türken zeigen; Akkulturationsprozesse lassen sich auch in ihrer Musik erkennen.

Die Pluralität einer Gesellschaft führt selbstverständlich auch zur Pluralität musikalischer Auffassungen und Interessengruppierungen. Die Interessenvielfalt geht manchmal schon quer durch Einzelpersönlichkeiten; es gibt Musiker, die sind bereits polyglott geworden, machen Volksmusik in der einen Gruppe, spielen Bluegrass in der anderen und sind auch noch als Orchestermusiker tätig. Wir haben es nicht nur mit einem Pluralismus verschiedener Musikgruppen und -stile zu tun, sondern bereits auch mit einem polymusikalischen Verhalten einzelner Musiker in bezug auf unterschiedliche Musikgruppen. Gehe ich mit einem traditionellen Verständnis eines *Volksmusikforschers* eine Gruppe mit der Bitte an, mir ein *Volksmusikstück* vorzuspielen, so ist das, was ich erwarte, mit der Frage *Volksmusik* bereits vorausdefiniert. Die Gruppe weiß, was ich hören will und antwortet mit einem (im wahrsten Sinne des Wortes) nicht schriftlich überlieferten *Volksmusikstück*. Besuche ich aber die gleichen Musiker unangemeldet zur Fastnachtszeit, so sehe ich, wie sich das *volksmusikalische Repertoire* noch ganz anders zusammensetzt. Tageschlager, überregionale Schunkelmusik und Evergreens haben anteilmäßig sogar ein Übergewicht gegenüber der *fränkischen Volksmusik*. Der gleiche Tubaspieler, der in all den verschiedenen Musikstilen mitwirkt, kann gelegentlich auch an einem öffentlichen Konzert mit klassisch-modernen Stücken gehört werden.

Viele Musiker bewegen sich so, je nach Situation, in verschiedenen Stilrichtungen. Musik ist situationsgebunden geworden. Beliebig ließe sich diese Palette weiterführen. Andere Stilrichtungen brechen plötzlich selbst in traditionelle *Volksmusikstücke* ein. Ein Lied wie *Kennst du net des Fritzengerchla* der Frankenband geht unvermittelt in eine *Dixiversion* über. Die fließenden Übergänge, wo *Volksmusik* beginnt und wo *Volksmusik* aufhört, sind definitorisch nicht mehr zu fassen. Es hieße, eine unnötige Eingrenzung der wissenschaftlichen Optik und damit des Untersuchungsgegenstandes von einem wie immer auch zu eng definierten Begriff *Volksmusik* vorzunehmen und sich in der Interessenssetzung gegen die Wirklichkeit restriktiv zu verhalten. Was

für die Pflege, für jede Musikgruppe legitim und dagegen nicht einzuwenden ist, kann für den wissenschaftlichen Ansatz keineswegs gültig sein, denn für die Wissenschaft gilt: Das Eigene kann nur da richtig verstanden werden, wo Kenntnisse über das Fremde erweitert werden und in der Reflexion auf sich selber zurück zum Tragen kommen, wie dies unter anderem die Ethnomusikologie ermöglicht.

2. Das Eigene und das Fremde in der Ethnomusikologie

Schon im Gefolge der frühen europäisch-überseeischen Begegnung sind die Einzelwissenschaften mit dem Anderen, Fremden, Exotischen konfrontiert worden. *Vor dem verwirrend reichen Spektrum exotischer Lebensformen - so bemerkt URS BITTERLI - gewann die eigene Kultur in den Augen kritischer Betrachter eine neue Transparenz, aber auch Fragwürdigkeit. Jede neue Erfahrung ... zwingt dazu, das bisher Geglaubte wieder neu in Frage zu stellen* (1976, 209). Dieses fortwährende Infragestellen des bisher Angenommenen findet seinen Ansatz am provozierendsten in der Konfrontation des Fremden mit dem Eigenen. HERDER, der neben GOETHE als Begründer der deutschen Volksliedforschung gelten kann, hat seine Anregungen über MONTAIGNE, ROUSSEAU und vor allem über englische Vorbilder bekommen. Zur Untersuchung der eigenen Volkslieder hat ihm das Fremde Pate gestanden. Im 18. Jahrhundert, dem Zeitalter der Enzyklopädisten, setzten sich aufklärerische Geister mit fremden Kulturen in der Reflexion auf die eigenen Werte auseinander. Eine wirkungsgeschichtlich entscheidende Anregung kam mit dem *Dictionnaire de Musique* von JEAN-JACQUES ROUSSEAU, der 1768 im Anhang notenschriftliche Beispiele nicht nur zu alpenländischer, sondern auch zu kanadischer, persischer, selbst zu chinesischer Musik brachte. HERDER setzte sich in seinen *Alten Volksliedern* und im *Briefwechsel über Ossian* mit Liedern der Schotten, Franzosen, Spanier, Polen, Skandinavier, Letten, Estländer, der Eskimos, nord- und südamerikanischer Indianer auseinander, um erst aufgrund dieser vielfältigen Fremderfahrung in einem Sammelaufwurf zu fordern, man möge doch nach *eigenen* Provenzialliedern vergleichsweise suchen:

Haben Sie Freunde im Elsaß, in der Schweiz, in Franken, in Tyrol, in Schwaben, so bitten Sie (darum) - aber zuerst, daß sich diese Freunde ja der Stücke nicht schämen; denn die dreuesten Engländer haben sich z.E. nicht schämen wollen und dürfen.

Das erst noch Verachtete, das sogenannte *Wilde, Primitive* und *Unzivilisierte* rückte allmählich in den Blickpunkt des wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses, allerdings noch unter der verstellten Optik ethnozentrischer Be-

fangeneheit, in deren Überlegungen die von HERDER sogenannten *Naturvölker* bzw. *Wilden Völker* eine Schlüsselstellung erhielten. In der Rückwendung auf das Eigene begann man so auch etwa die *Wilden Gesänge* der alpenländischen Bevölkerung zu entdecken und erfuhr diese als *Zeugen unserer vorgeschichtlichen Vergangenheit und Beweisstücke des kontinuierlichen Übergangs von der Natur zur Kultur* (Stagl 1981, 21).

Auf die zwei fundamentalen Richtungen, aus denen sich die Volkstumswissenschaften im 18. Jahrhundert herleiten, einerseits aus den statistischen Erhebungen zu *Land und Leuten* (über die Methoden der mathematischen Vernunft), andererseits über die *neue historische Vernunft* (über den Volksgeistbegriff in der Gegenströmung zum herrschenden Rationalismus), sei hier nur kurz verwiesen. Zwei Geistesströme werden darauf für die Musikologie im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wichtig: einerseits das evolutionistisch-naturwissenschaftliche Weltbild, ausgehend von DARWIN und am Ende angewandt auf Kulturerscheinungen, und andererseits der geisteswissenschaftlich-kulturhistorische Ansatz in der Romantisierung und Nationalisierung des *Volksbegriffes*. GUIDO ADLER, der als erster den Namen der *vergleichenden Musikwissenschaft* 1885 in seinem Aufsatz *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* geprägt hatte und diese als *Musikologie* verstand, die zu ethnographischen Zwecken untersucht und vergleicht, steht noch in direkter Abhängigkeit zur darwinistischen Lehre, wenn er schreibt:

Wie von den Anfängen der einfachen Melodie ausgehend der Bau der Kunstwerke allmählich wächst, wie von den einfachsten Thesen ausgehend die in den Tonproducten latenten Kunstnormen complicirt und complicirter werden, wie mit entschwindenden Culturen die Tonsysteme vergehen, wie an das Glied sich nach und nach eine Kette von Zellen anschließt und so organisch wächst, wie die außerhalb der fortschrittlichen Bewegung stehenden Elemente, weil nicht lebensfähig, untergehen - dies darzulegen und nachzuweisen, ist die dankbarste Aufgabe des Kunstgelehrten (1885, 9).

In diesem Selektions- und Fortschrittsgedanken steckt die Idee von Ursprung und Entwicklung, von Zentrum und Entfernung, es ist ein eurozentrisches und elitäres Weltbild, das das Eigene als Mittelpunkt der Welt in einer höheren Vervollkommnung begreift und die Volkskultur oder die fremden bzw. *primitiven Naturvölker* als Vorstufe des eigenen Daseins interpretierte. Die Idee zehrt zugleich von der romantisch-geistesgeschichtlichen Dichotomie, von Natur und Kultur, von Ungebildet und Gebildet, von Wildheit und Zivilisation oder von Unterschicht und Oberschicht, wie sie für die Volksliedforschung bis in die 50er Jahre hinein leider noch nachhinkte.

Mit der Erfahrung des 19. Jahrhunderts, daß ganze Völker ausstarben, ausgerottet und zerstört wurden, setzte die ethnologische Aufgabe ein, das noch zu dokumentieren, was, solange es noch existierte, zu dokumentieren und zu beschreiben war, bevor es der *Furie der Vergangenheit* anheimfiel. Volksliedsammlungen wie *Ehe sie verklungen* sind unter diesem Aspekt zu verstehen. Die Verfallshypothese des Kulturpessimisten ist in diesem Sinn nur eine Kehrseite des Fortschrittsglaubens. Erst der Historismus ebnete über die Betonung der Gleichwertigkeit und Unvergleichbarkeit der Kulturwerte den Weg zu einem Kulturrelativismus, der fortan den Eigenwert eines Volksliedes in sich akzeptieren konnte, ohne den unmöglichen Vergleich mit einer Beethovenschen Sinfonie vor Augen zu haben.

1885 schon machte der Engländer A. J. ELLIS tonometrische Cents-Untersuchungen zu Tonskalen und -leitern verschiedener Völker und widerlegte vorerst einmal die eurozentrische Annahme, daß der Konsonanzsinn der Volkskulturen weniger entwickelt sei und wies damit nach, daß es *nicht nur eine, nicht nur eine "natürliche", ja nicht einmal bloß eine Leiter gibt ... - sondern sehr verschiedene, sehr künstliche, sehr eigenwillige* (1922, 75). Im Bereich der Musiksysteme wurde somit deren kulturbedingte Künstlichkeit unter Beweis gestellt. Dies führte in der Folge zu einem kulturrelativistischen Ansatz. Doch verlief - im Unterschied etwa zur amerikanischen Anthropologie - die Geschichte des Faches Vergleichende Musikwissenschaft vorerst noch weiter im Gefolge des evolutionistischen Weltbildes. Zwar erkannte so ein bedeutender Musikhistoriker wie HUGO RIEMANN um 1908 die damalige *Vergleichende Musikwissenschaft* an, wies ihr aber weiterhin die Aufgabe zu, die Vorgeschichte der europäischen Kunstmusikentwicklung zu untersuchen, in der Meinung, daß *sogenannte Naturvölker auf einem primitiven Standpunkt der Kultur stehengeblieben sind, daß diese ein primitives Stadium des Musikhörens darstellt und daß es verfehlt sei, aus ihnen heraus die Allgemeingültigkeit der Grundlagen unseres (europäischen Musiksystems) anzuzweifeln* (vgl. Elschek 1973, 20). Der vergleichende Ansatz mußte darin zum Scheitern verurteilt sein. In der Bevorzugung tonometrischer Messungen spiegelte sich vorerst das positivistische Weltbild von vergleichenden Musikwissenschaftlern wider, die selber nie Ethnien besucht hatten, keine Feldforschungen machten und nur aus zuge tragenem Material Instrumente, Tonskalen und Melodien beschrieben. Im Zusammenhang mit der zu Beginn des Faches von CURT SACHS und ERICH MARIA VON HORNBOSTEL in Berlin vertretenen Kulturkreislehre konnten empirische Maß- und Formkriterien allein für den Beweis diffusionistischer oder historisch-genetischer Erklärungsmodelle jedoch nicht genügen; zumal die Konvergenz-

theorie, die davon ausging, daß unabhängig voneinander ähnliche Musiksysteme (wie unter anderem pentatonische Skalen) polygenetisch entstehen konnten, den theoretischen Ansatz dieser Kulturkreislehre falsifizierte. Mit der Konvergenztheorie war die Kulturkreislehre und ihre Idee eines monogenetischen Kulturzentrums, sowie die Idee des Abnehmens charakteristischer Kulturmerkmale zu seinen Randzonen hin, im Kern schon zusammengebrochen (vgl. Schneider 1976, 103 ff.)

Das evolutionistisch-ethnozentrische Weltbild des Schaukelstuhl-Ethnologen wurde durch das Prinzip des regional arbeitenden Feldforschers allmählich abgelöst. 1889 schon führte der Amerikaner JESSE WALTER FEWKES (1890, 687 ff.) unter Einsatz des wenige Jahre zuvor erfundenen Phonographen Feldforschungen bei nordamerikanischen Indianern durch. Die Hinwendung zur Feldforschungsarbeit *vox Oxi* erfolgte um 1920 besonders durch die amerikanische Ethnologie und in Europa u.a. durch die wegweisenden Feldforschungsdokumentationen BÉLA BARTÓKS, der seit 1913 nicht nur in seinem eigenen Lande, sondern auch in Nordafrika, in Rumänien, in der Tschechoslowakei, der Ukraine und selbst in der Türkei forschte, da für ihn klar wurde, wie das Material der eigenen Heimat eingehend erst durch die Gegensätze oder Ähnlichkeiten anderer Kulturen beleuchtet werden konnte, ja daß neue Fragestellungen an die eigene Volksmusik überhaupt erst aus der Kenntnis anderer Materialien hervorgehen (vgl. Bartók 1972, 117 ff.). Darüber hinaus schloß BARTÓK bewußt das Studium fremder Kulturen ein, um damit ein notwendiges Korrektiv bereitzuhalten, damit sich die Wissenschaft nicht wieder in national verstandene Abhängigkeiten begeben oder dem alten Fehler der ethnozentrischen Wissenshaltung verfallen.

Mit BARTÓK ist das Feldforschungsprinzip auch in Europa zum Leitbild geworden. Nach 1936, seit der Erfindung des Magnetophons und schließlich der portablen Geräte der 50er Jahre, war man nicht mehr auf die umständlichen Wachswalzen und Phonographen der Pionierzeit angewiesen. Der neue Begriff *Ethno-Musikologie* setzte sich schließlich um 1940 in der Diskussion durch und bezog sich fortan auch auf die besondere Methodik der Feldforschungsdokumentation und der teilnehmenden Beobachtung. Der Gegenstand der Ethnomusikologie wurde arbeitsteilig in Abgrenzung zur Musikwissenschaft, die sich nahezu ausschließlich nur mit westlicher *Kunstmusik* beschäftigt, neu definiert. Ethnomusikologie untersucht so:

1. die europäische und außereuropäische traditionelle Musik,
2. jene Musik, die im allgemeinen primär nicht schriftlich, sondern nach dem

Gehör tradiert, gelehrt und gelernt wird (oraler Traditionszusammenhang),
und

3. jene musikalischen Phänomene, die im Spannungsgefälle von mündlicher Tradition und schriftlicher Überlieferung stehen (vgl. hierzu Simon 1978, 8 ff.)

Der Gegenstand der Forschung bezieht sich demnach auf intrakulturelle Innovation im Wechselverhältnis zwischen Volks- und Kunstmusik einerseits und auf interethnische Akkulturationen zwischen Eigenem und Fremdem andererseits.

3. Das Eigene und Fremde als methodischer Ansatz

Methodisch ist die Ethnomusikologie im Unterschied zur Musikgeschichtsforschung primär gegenwartsbezogen bzw. geht von der Gegenwart aus. Zur erklingenden Musik werden direkte Fragen und Beobachtungen möglich. Im *Cross-checking* ist die Konsultation verschiedener Quellen von lebenden Informanten und schriftlichen Vorgaben in einem komplementären Ansatz gegeben. Das *Re-checking* im Zeitabstand von Jahren zu gleichen Fragen und am gleichen Ort eröffnet zu den aktuellen Situationen und Prozessen (zusammen mit ethnohistorischen Daten und Quellen) eine diachronische Perspektive. *Conditio sine qua non* bleibt die Feldforschungserfahrung unter dem *erfolgreich durchgesetzten Anspruch, daß nur der das ethnographische Material handhaben dürfe, der schon selbst durch eigene Feldforschung solches Material erarbeitet hat* (Stagl 1981, 105). Feldforschung ist damit nicht nur eine besondere Form des *going native* in der eigenen wie fremden Kultur, sondern eine zielgerichtete Art des Rollentausches von Selbst- und Fremderfahrung in der geforderten Balance zwischen Einfühlung und Distanz. Feldforschung ist mehr als nur eine Initiation in eine fremde Lebensart, mehr als nur ein *rite de passage*. In der Erarbeitung des Musikverstehens direkt von Mensch zu Mensch (*face-to-face*), in der Kontrastierung der eigenkulturellen und fremdkulturellen Erfahrungen, in der Übernahme fremden Rollenverhaltens, in der Auseinandersetzung mit dem ganz Anderen werden selbstverständliche Gewohnheiten und Ansichten in Frage gestellt. Die *Amme des Zweifels* - wie LÉVI-STRAUSS es sagt - beginnt im *Schwitzkasten der eigenen Reflexion*, in dem selbst liebgewonnene europäisch-wissenschaftliche Denkschemata, Klassifizierungen und Beschreibungen wegen ihrer Prämissen plötzlich fraglich werden. Im Konflikt des eigenen und fremden Begriffs- und Begreifsystems wird eine neue Sicht der Dinge provoziert. Es kommt nicht von ungefähr, daß Ethnologen diesen Prozeß der Feldforschungslehre mit dem der Psychoanalyse verglichen haben (zum Begriff des intra- und interkulturellen Fremdverstehens vgl. v. Kutzschbach 1982; Kohl 1979). Die Authentizität des Feldforschers liegt in seiner

Dolmetscherrolle zwischen den Kulturen einerseits und andererseits zwischen den unterschiedlichen musikethnischen Gruppen der eigenen Kultur. Durch die Erfahrung der größeren Polaritäten in der fremden Kultur werden ihm die kleineren Polaritäten der eigenen nähergebracht. *Die Stellung zwischen Fremdheit und Vertrautheit* - wie GADAMER (1972, 279) es nennt -, das Dazwischen im Hier und Dort, die Außenseiterposition und das Unangepaßte verschaffen ihm den wahren Ort der Hermeneutik, die kritische Reflexion auf das Eigene wie das Fremde zugleich.

Die Begegnung des Ethnomusikologen mit dem Anderen, mit musikethnischen Gruppen, denen er selber ja gar nicht angehört - auch der Verfasser ist in diesem Sinne ein Außenstehender, der sich in Franken oder in Südamerika mit musikethnischen Gruppen befaßt - führt zur Erkenntnis, daß die Wirklichkeit immer als Januskopf gesehen wird, zum einen, so wie sie kulturimmanent und gruppenimmanent verstanden und gelebt wird als *Innensicht* der Träger selbst und zum anderen Teil, wie diese gleiche Wirklichkeit mit den von außen herangeführten Konzepten wissenschaftlich beobachtet und erfahren wird. Es handelt sich hierbei um zwei grundlegend verschiedene theoretische Betrachtungsebenen: Erstens die *notative* Betrachtungsebene, in der der Beobachter schon im Augenblick der Beobachtung alle fremden Erscheinungen nach eigenen, d.h. im wesentlichen in seiner Kultur und Denkweise vorgebildeten Erkenntnis-kriterien notiert und klassifiziert und zweitens um die *internationale* Betrachtungsebene, die versucht, in erster Linie das musikalische Konzept in Begriffen und Denkweisen sowie Aussagen der Musikgruppen selber in Erfahrung zu bringen (vgl. dazu Fischer / Zanolli 1968, 2 ff.).

Die Dichotomie zwischen *notativer* und *intentionaler* (oder *etischer* und *emischer*) Analyse* stellt sich natürlich an einer uns ganz fremden Kultur viel deutlicher dar. Dazu nur kurz zwei Beispiele: Die Raumvorstellung der Tonanordnung für ein Instrument wie das Klavier geht bei uns von links, vom tiefsten Ton aus zum höchsten Ton nach rechts. In den südamerikanischen Anden ist die Raumvorstellung gerade umgekehrt. In andern Vorstellungen sind Töne nicht hoch oder tief, sondern *hell* oder *trüb*.

Das Begriffs- und Begreifsystem - ja selbst das Wahrnehmen und Beobachten -

* Das Begriffspaar, das über die Linguistik von *phonemisch* und *phonetisch* abgeleitet wurde, ist über den Behaviourismus in die ethnotheoretische Analysearbeit eingegangen (vgl. Pike 1966).

scheint, wenn wir den neuesten Diskussionen in der Ethnologie folgen, interesselieitet und damit auch kulturbezogen zu sein. Trifft letzteres zu, so darf der interkulturelle Ansatz der Ethnomusikologie nicht nur ein Postulat bleiben, sondern muß selbst zur Notwendigkeit erhoben werden. Dies betrifft im Grunde genommen alle regional bezogenen Teildisziplinen wie Lied-, Musik- und Tanzforschung. Sie beschäftigen sich, wie Ethnomusikologie im allgemeinen mit Musikformen, die auf der schriftlosen oder halbschriftlichen Tradierung beruhen. Ihre Gegenstände sind jene musikalischen Phänomene, Gattungen und Musizierpraktiken, die sich innerhalb der eigenen Kultur als Innovationen niederschlagen und in der Auseinandersetzung mit Akkulturationsprozessen zwischen verschiedenen Musikkulturen, -stilen und -formen auf ein interethnisches System bezogen bleiben. Ihre Ziele sind es, die Ursachen und Bedingungen des musikalischen Wandels zu erforschen. In ihrem primären Ansatz gehen sie als musikalische Ethnographie davon aus, *geistige* und *materielle* Klangdokumente in bestimmten geographischen Räumen mittels Feldforschungsmethoden aufzuzeichnen und zu dokumentieren, sie zu ordnen und in einer Monographie darzustellen.

Die Bereiche der Feldforschungsauswertung umfassen Instrumenten-, Tanz-, Hör- und Klanganalysen, Transkriptionsanalysen, Analysen zu ethnographischem Protokollmaterial, zu ethnohistorischen Quellen und zu Fragen des musikalischen Kontexts. Der Ansatz kann thematisch-systematisch eingegrenzt sein, sich nur auf eine Region, ein Dorf, auf einen besonderen Musikstil, auf einen einzelnen Instrumententypus, auf ein Repertoire eines Sängers beziehen, historisch-hermeneutisch oder auch komparatistisch sein. Die Einzelmonographie stellt den Wandel der Musik oder des musikalischen Verhaltens in Bezug zu einer Region, einer historischen Einheit, zum Eigenen und Fremden dar und versucht sowohl synchrone als auch diachrone Zusammenhänge aufzuzeigen. Die Ethnographie der Musik kann und muß jeweils rückbezogen werden auf die notative und intentionale Betrachtungsebene. Denn erst über sie werden Fragestellungen der theoretischen Ethnomusikologie korrigiert oder neu formuliert, Fragestellungen, die über die praktisch-monographische Musikkulturregionalistik hinausführen und eine Theorie des musizierenden Menschen im interkulturellen Verständnis ermöglichen, zugleich aber auch den gesellschaftspolitischen Auftrag des intra- und interkulturellen Dialogs initiieren: einen Dialog zwischen den unterschiedlichen Auffassungen von Musikgruppen im eigenen Lande und zwischen den Musikkulturen der Welt.

LITERATUR

- Adler, Guido: *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft (Leipzig) 1, 1885, 5-20
- Bartók, Béla: *Volksmusikforschung und Nationalismus*, in: Bartók, Béla: *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, Leipzig 1972, 117-123
- Bitterli, Urs: *Die Wilden und die Zivilisierten*, München 1976
- Ellis, John Alexander: *Über die Tonleitern verschiedener Völker*, in: *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft* 1, 1922, 1-75
- Elschek, Oskár: *Gegenwartsprobleme der musikwissenschaftlichen Systematik*, in: *Acta Musicologica* 45, 1973, 1-23
- Fewkes, Jesse Walter: *On the use of the Phonograph among the Zuñi Indians*, in: *American Naturalist* XXIV, 1890, 687 ff.
- Fischer, Eberhard / Zanolli, Noa: *Das Problem der Kulturdarstellung. Vorschläge zur Methode der Ethnographie*, in: *Sociologus N.F.* 18, 1968, Heft 2, 2 ff.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*, 3. Auflage Tübingen 1972
- Herder, Johann Gottfried: "Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker", in: *Historisch kritische Ausgabe von B. Suphan*, 33 Bände (1877-1913), Ausgabe B, Band V 1891
- Karbusicky, Vladimír: *Das Volkslied der Gegenwart. Eine musiksoziologische Studie*, in: *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde* 12, 1966, 192-206
- Kohl, Karl-Heinz: *Exotik als Beruf. Zum Begriff der ethnographischen Erfahrung bei B. Malinowski, E. E. Evans-Pritchard und C. Lévi-Strauss*, Wiesbaden 1979
- Kutzschenbach, Gerhard von: *Feldforschung als subjektiver Prozeß, ein handlungstheoretischer Beitrag zu seiner Analyse und Systematisierung*, Berlin 1982
- Mühlmann, Wilhelm Emil: *Rassen - Ethnien - Kulturen*, Neuwied und Berlin 1964
- Ders.: *Geschichte der Anthropologie*, 2. verb. Auflage Frankfurt am Main/Bonn 1968
- Pike, K. L.: *Emic and etic standpoints for the description of behaviour*, in: K. L. Pike: *Language in relation to a unified theory of the structure of human behaviour*. 2 ed. The Hague 1966
- Riesman, David: *Die einsame Masse*, Hamburg 1958
- Schneider, Albrecht: *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Band 18)*, Bonn-Bad Godesberg 1976
- Simon, Artur: *Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie*, in: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 9, 1978, 8-52
- Stagl, Justin: *Kulturanthropologie und Gesellschaft*, 2. Auflage, Berlin 1981