

## Ethnomusikologie im Umkreis der Wissenschaften

von Josef Kuckertz, Berlin

Unter dem englischen Äquivalent dieses Titels, wörtlich "Ethnomusicology in the context of other sciences" fand am 18. Juni 1993 im Rahmen der 32. Weltkonferenz des International Council for Traditional Music in Berlin ein Kolloquium statt, zu dem der Verfasser des vorliegenden Beitrags vier Vertreter anderer Wissenschaften und vier Fachvertreter eingeladen hatte<sup>1</sup>. Geplant war das Rundgespräch als ein erster Schritt zur Klärung der Standpunkte, die verschiedene wissenschaftliche Disziplinen, hier Soziologie, Ethnologie, Sinologie/Philologie und Akustik, zur Ethnomusikologie einnehmen. Nach Referaten der Kollegen aus den anderen Fächern diskutierten die Ethnomusikologen, aus Washington, London, Warschau und Wien in Berlin zusammengekommen, welche Begrenzungen zu beachten und welche Kontakte zwischen den Fächern möglich seien. Es war nicht zu erwarten, daß der erste Schritt sogleich zu einem in die Wissenschaftspraxis umsetzbaren Ergebnis führen würde, da die Ansätze erst einmal zu bedenken seien, wie der Generalsekretär des ICTM bemerkte. Absicht der folgenden Erörterung ist es daher, die Reflexionen aus europäischer Sicht weiterzuführen, dies um so mehr, als das Fach Ethnomusikologie — oder Vergleichende Musikwissenschaft — unter den Wissenschaften in Europa kaum wahrgenommen wird, so wirkungsvoll es nach Art und Zahl der bisher erschienenen Publikationen auch sein könnte.

Den Namen "Ethnomusicology" haben Gelehrte in Amerika der Disziplin um 1953 beigelegt, weil ihnen der bis dahin geläufige Ausdruck „Vergleichende Musikwissenschaft“, englisch "Comparative Musicology" unpassend erschien. Zuweilen wird „Musikalische Volks- und Völkerkunde“ als Synonym eingesetzt, und Begriffe wie „Außereuropäische Musik“ oder „Musik nicht-abendländischen Ursprungs“ deuten den Sachbezug an. Alle diese Bezeichnungen verweisen nicht auf ein Definitives oder Umgrenztes, sondern führen über ein solches hinaus. Das Andere, uns Fremde ist Gegenstand des Fachs, also dasjenige, in das wir nicht hineingeboren und in dem wir nicht erzogen sind. Soll das Andere deutlich werden, dann ist es erforderlich, zuerst das Eigene zu skizzieren.

### 1. Das Eigene und das Fremde

Was die auf Europa gerichtete Musikwissenschaft als das Eigene betrachtet, läßt sich an den Enzyklopädiën des 20. Jahrhunderts unschwer ablesen. Das erste dieser Werke, die *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, herausgegeben von Albert Lavignac, Paris 1913—1926, stellt in den fünf Bänden seiner ersten Abteilung Länderartikel scheinbar neutral nebeneinander. Band 1 beginnt mit Ägypten, fährt fort

<sup>1</sup> Referate und Diskussion liegen gedruckt vor als Band 30 der Reihe *Beiträge zur Ethnomusikologie*, begründet von Kurt Reinhard, herausgegeben von Josef Kuckertz, Eisenach 1994.

mit Assyrien und Chaldäa, mit Syern, Persern, Hethitern und Phrygern, mit den Hebräern, mit China und Korea, mit Japan, Indien und Griechenland. Der Band schließt mit einem Kapitel über die Einstimmigkeit und die frühe Mehrstimmigkeit in Europa. Die nächsten drei Bände behandeln die Hochblüte der europäischen Musik, hervorgebracht in Italien seit dem 14., in Deutschland seit dem 17., in Frankreich seit dem 13. Jahrhundert, gepflegt in Belgien und Holland, in England, Spanien und Portugal. Mit sechzehn Beiträgen richtet der fünfte Band sodann den Blick nach Rußland und Skandinavien, in die arabischen Länder, in die Türkei und nach Persien, nach Südostasien und nach Amerika. Unterstrichen wird der Vorrang Westeuropas in der Neuzeit noch durch die systematischen Darstellungen der "Technique — Esthétique — Pédagogie" in den beiden Bänden der zweiten Abteilung, die sich auch in den Beiträgen zur Akustik und zur Stimmphysiologie nicht aus dem europäischen Kontext entfernen. Vollends der künstlerischen Musik Europas sind die deutschen Werke der Folgezeit zugewandt, so das *Handbuch der Musikgeschichte* von Guido Adler, Wien 1924, und das *Handbuch der Musikwissenschaft* von Ernst Bücken, Potsdam 1928—1931. Dort schrumpfen die Beschreibungen der nicht-abendländischen Musik auf ein Minimum; sie erscheinen als Beiwerk oder Vorspann, ebenso wie in der elfbändigen Serie *The New Oxford History of Music*, London 1954ff., die im ersten Band alle nicht-abendländische Musik zusammenfaßt. Die jüngste Publikation dieser Art, das von Carl Dahlhaus als *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* herausgegebene zwölfbändige Werk, Laaber 1980—1992, bietet wieder ein breiteres, Lavignacs *Encyclopédie* näheres Spektrum: Geschichtlich gedacht, behandelt der erste Band die alten Kulturen in Mesopotamien, Ägypten und Israel, also den Zeitraum vom 3. bis zur Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr., sodann die Musik im alten Griechenland und die „Musik zwischen Hellenismus und Spätantike“, d. i. insgesamt die Zeit vom 7. Jahrhundert vor bis zum 6. Jahrhundert nach Christus. Die Musik des Mittelalters, also die Einstimmigkeit und die frühe Mehrstimmigkeit in Europa zwischen dem 8. und 14. Jahrhundert sind Gegenstand des zweiten Bandes. Darauf bringen die Bände 3 bis 7 die musikalische Hochkunst, vor allem Westeuropas, vom 15. bis 20. Jahrhundert zur Geltung. Band 11 beschäftigt sich mit der Aufführungspraxis des Repertoires aus diesen 600 Jahren, während Band 10 die europäische Musik nach systematischen Kategorien, also Theorie, Ästhetik, Soziologie und Psychologie aufarbeitet. Sieben Bände für die Musik der letzten sechs Jahrhunderte gegenüber zwei Bänden für die vier Jahrtausende vorher belegen wohl eindeutig das Eigene des musikgebildeten Europäers unserer Zeit. Aber auch die große Zeitspanne in den beiden ersten Bänden ist nicht gleichmäßig besetzt, sondern um so spärlicher ausgewiesen, je ferner die Vergangenheit rückt. Dieses Erscheinungsbild teilt die Musikwissenschaft mit der Archäologie; auch dort ist die Quellenbasis um so schmäler, die Deutung um so schwieriger, je weiter man in der Zeit zurückschreitet. Manchen mag es reizen, älteren Stadien unserer eigenen Musik nachzuspüren, so weit zumindest, wie ihn die bis heute geläufigen Begriffe und Vorstellungen tragen, also etwa bis in das klassische Altertum. Dagegen entziehen sich die räumlich fernen Kulturen unserem Blickfeld, und so verwundert es nicht, daß die Bände 8 und 9 — *Außereuropäische Musik* — recht abgesondert in Dahlhaus' *Neuem Handbuch* stehen. Sie sind uns ungewohnten oder unbekanntem Er-

fahrungsbereichen zugewandt, und diese verlangen eine Umstellung unserer Auffassungen, die nicht jeder musikinteressierte Leser vornehmen mag. Bemerkenswert ist daneben der ursprünglich nicht vorgesehene Band 12, der die in früheren Handbüchern übergangene „Volks- und Populärmusik in Europa“ zum Gegenstand hat. Gewiß rückt das volkstümliche Musizieren mancherorts nahe an die künstlerische Musik heran, aber die Erforschung der Volksmusik, besonders des Volkslieds, ist Aufgabe eines eigenen, den Texten und Melodien gleichermaßen zugewandten Wissenschaftszweigs.

Literaturwissenschaftler bei der Volksliedforschung, Archäologen, Assyriologen und Ägyptologen bei Betrachtung der Vorzeit europäischer Musik sind demnach die Partner des Musikwissenschaftlers, ob sie ihm nun ihre Mitwirkung allein durch Publikationen oder auch durch persönliche Kooperation zur Verfügung stellen. Soll die bis heute lebendige Musik nicht-abendländischen Ursprungs in gleicher Weise überschaubar und verständlich werden, dann wird der Musikwissenschaftler eine Vielzahl von Informationen über die einzelnen Länder oder Volksgemeinschaften zusammentragen müssen, die ihm bei der Beobachtung musikalischer Gestalten und der Erschließung ihrer Sinnbezüge behilflich sein können. Die Daten mögen von Ethnologen und Philologen, von Archäologen und Historikern, von Religions- und Kunstwissenschaftlern bereitgestellt werden, und sie können weit in einen kulturellen Kontext führen, bevor sie Gestalt und Bedeutung eines Klangereignisses endgültig klären.

## 2. Ansätze zur Erforschung des Fremden

Wo Niederschriften fehlen, lückenhaft erscheinen oder unlesbar sind, ist der Musikforscher allein oder vorwiegend auf die Klangereignisse angewiesen. Ohnehin wird man die Existenz einer fremden Musik eher durch ihre Aufführung als durch verbale Mitteilungen wahrnehmen. So erging es bereits den Seefahrern im Zeitalter der Entdeckungen<sup>2</sup>. Touristen suchen solche Erfahrungen heute als Abenteuer. Manche Gesandte, Missionare, Kolonialbeamte und Militäranghörige haben die Musik in fremden Ländern genauer erfaßt; einigen von ihnen verdanken wir die ersten profunden Berichte, so P. Joseph-Marie Amiot, William Jones, J. A. van Aalst, Charles Russell Day, Francis Piggott und Arthur C. Moule<sup>3</sup>. In Europa begann die Aufarbeitung orientalischer Schriftzeugnisse um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Raphael Georg Kiesewetter<sup>4</sup> ist als erster zu nennen; ihm folgten die Mitarbeiter an der oben genannten, von A. Lavignac herausgegebenen *Encyclopédie* zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Zudem operierte man im 19. Jahrhundert ohne Scheu mit vergleichenden Methoden, wie sich an Carl Engels Buch über den alten vorderen Orient von 1864 ablesen läßt<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Vgl. Frank Harrison, *Time, Place and Music. An anthology of ethnomusicological observations c. 1550 to c. 1800*, Amsterdam 1973.

<sup>3</sup> P. Joseph-Marie Amiot, *Mémoires sur la musique des Chinois tant anciens que modernes* (Préface 1776), in: *Mémoires concernant les Chinois*, Vol. VI, 1779/80; William Jones, *On the musical modes of the Hindus*, in: *Asiatic Researches* III (1792), S. 55ff.; J. A. van Aalst, *Chinese Music*, Shanghai 1884; C. R. Day, *The music and musical instruments of Southern India and the Deccan*, New York und London 1891; F. Piggott, *The music and musical instruments of Japan*, 1893; A. C. Moule, *A list of musical and other sound-producing instruments of the Chinese*, Shanghai 1908.

<sup>4</sup> Raphael Georg Kiesewetter, *Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt*, Leipzig 1842.

<sup>5</sup> Carl Engel, *The music of the most ancient nations, particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews*, London 1864.

Damit bestand eine günstige Atmosphäre für weiter reichende Vergleiche, so für Alexander John Ellis' Bemühung um die Tonsysteme überall auf der Erde<sup>6</sup>. Substanz gewannen die Lese Früchte und Messungsergebnisse aber erst, als 1890 mit Hilfe des Edison-Phonographen Klänge aus fremden Ländern in den Forschungszentren hörbar gemacht werden konnten. Die Begeisterung der Forscher muß überwältigend gewesen sein, wie wir den Worten von Carl Stumpf noch aus dem Jahre 1908 entnehmen<sup>7</sup>. Große Erwartungen heftete man in Berlin an die als „phonographische Methode“ bezeichnete Transkription und Analyse der Klangaufnahmen, die nun ein vermeintlich unmittelbares Einleben in die fremden Klangwelten ermöglichte. Anhand der Musik altertümlicher Menschengruppen wollte man „die fernste, dunkelste Vergangenheit entschleiern“ sowie „die entwicklungsgeschichtlichen und die allgemein-ästhetischen Grundlagen der Tonkunst kennenlernen“, wie Erich Moritz von Hornbostel 1905 formulierte<sup>8</sup>.

Damals folgten die Forschungsansätze der Linie, die Guido Adler in seiner tabellari-schen Übersicht des Fachs Musikwissenschaft aus dem Jahre 1885 für die Sparte D des systematischen Teils vorgegeben hatte. Dort ist zu lesen: „Musikologie (ist) Unter-suchung und Vergleichung zu ethnographischen Zwecken“<sup>9</sup>. Die beiden später von amerikanischen Gelehrten so häufig hinterfragten und gegeneinander abgewogenen Begriffe haben hier ihre Wurzeln; präzisiert wurden sie mit dem Namen des Fachs „Vergleichende Musikwissenschaft“ 1899 in Wien, 1900 in Berlin, sowie mit der Prä-gung „musikethnologische Forschung“ 1906 durch von Hornbostel<sup>10</sup>. Diese Namen tangierten nicht das weltgeschichtliche Konzept der Forscher in Berlin, das durchaus erlaubte, die aus der Ferne beigebrachten Klänge auf die europäische Musik zu beziehen<sup>11</sup>. In diesem Sinne vertrat von Hornbostel in den 1920er Jahren das Fach „Systematische Musikwissenschaft“ an der Berliner Universität. Weist man heute den Evolutionismus und die Europazentrik der damaligen Zeit zurück, so ist doch zu be-denken, daß das geschichtsträchtige Europa immer wieder zum Blick in die Vergangen-heit auffordert, zuweilen über die greifbaren Quellen hinaus.

Amerika findet sich diesbezüglich in einer anderen Situation. Nicht die zeitliche Tiefe, sondern der weite, in nur wenige Staaten gegliederte Raum erscheint als aus-schlaggebender Faktor. Menschengruppen sehr verschiedener Herkunft haben dort, vorwiegend in den letzten fünfhundert Jahren, eine Heimat gefunden. Sollen sie in

<sup>6</sup> Alexander John Ellis, *On the musical scales of various nations*, in: *Journal of the Society of Arts*, London, 27 März 1885, übersetzt von Erich Moritz von Hornbostel unter dem Titel *Über die Tonleitern verschiedener Völker*, in: *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*, Band 1, München 1922, S. 1–75.

<sup>7</sup> Carl Stumpf, *Das Berliner Phonogrammarchiv*, in: *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, hrsg. von Paul Hinneberg, Berlin, 22. Februar 1908, Sp. 233–234.

<sup>8</sup> Erich Moritz von Hornbostel, *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft*, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 7 (1905), S. 85–97, Zitat S. 96.

<sup>9</sup> Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *VfMw* 1 (1885), S. 5–20.

<sup>10</sup> Otto Abraham und Erich Moritz von Hornbostel, *Phonographierte Indianermelodien aus British-Columbia*, in: *Boas Anniversary Volume*, New York 1906, Nachdr. in: *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft*, Bd. 1, München 1922, S. 293. Eine umfassende Diskussion der beiden Begriffe aus amerikanischer Sicht bietet Alan P. Merriam, *Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": an Historical-Theoretical Perspective*, in: *Ethnomusicology* 21 (1977), S. 189–204.

<sup>11</sup> Vgl. Josef Kuckertz, *Die Vergleichende Musikwissenschaft in Berlin. Ansätze und Erfahrungen*, in: *Neue Musik und Tradition*. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag, Laaber 1990, S. 559–570.

ihrer Eigenart verstanden werden, dann muß sich die Forschung vor allem der Gegenwart zuwenden. In der Tat glaubten die Gelehrten, die sich nach zwei inaktiven Jahrzehnten der "Comparative Musicology" im Jahre 1953 zusammenfanden, mit dem ihnen bis dahin unbekanntem Begriff "Ethnomusicology" auch eine neue Sache gefunden zu haben. Eifrig begannen sie zu reisen, Verbindungen mit vielen Menschengruppen zu knüpfen, sie nach dem Vorbild der Ethnologie zu befragen und ihre Musik auf Tonbändern einzuspielen. "Fieldwork" und "deskwork" wurden diskutiert, in Berichten genau beschrieben, und niemand konnte es sich mehr leisten, nur eines von beiden zu betreiben. Gelehrte wie jene der „alten Berliner Schule“ wurden als "armchair ethnomusicologists" abqualifiziert, weil sie nur von anderen eingebrachte Klangaufzeichnungen untersucht hatten. Folgerichtig lehnten die jungen amerikanischen Forscher sogar die Bearbeitung von Aufnahmen ihrer Kollegen ab, fürchteten sie doch, den Kontext nicht zu erfassen und damit die Musik zu mißdeuten. Überhaupt spielte der Kontext eine überragende Rolle, gemäß der Forderung, die dem Ethnomusikologen seitens der 'Ethno'-Komponente auferlegt war. Anscheinend hat die Ethnologie, in Amerika "cultural anthropology" genannt, wohl auch die Soziologie, das Fach bis in die 80er Jahre stärker zusammengehalten als die Musikologie. Wo jedoch ein direktes Interesse an der Musik durchschlug, hat man sich mit Fragen nach ihrem Kontext und Gebrauch nicht mehr begnügt, ja der ganzen Volks- und Stammesmusik den Rücken gekehrt und sich den großen Musiktraditionen Asiens zugewandt. Mancher Student begab sich dort zu einem Lehrer, unterzog sich der landesüblichen Ausbildung und fühlte sich erst nach vielen Jahren praktischen Übens zur Anfertigung einer Dissertation in der Lage. Zweifellos ist dies eine ebenso legitime Methode, die Untersuchung der Musik im Klangereignis anzusetzen, wie die Transkription seit den Anfängen der Vergleichenden Musikwissenschaft. Dazu hat sie den Vorteil einer intensiveren Kenntnis des erlernten Repertoires, allerdings um den Preis eines hohen Zeitaufwandes und gegebenenfalls einer völligen Integration in einen singulären Stil.

### *3. Einzelstudien und Forschungszwecke*

Die beiden soeben nebeneinandergestellten Ansätze, Transkription und praktisches Lernen, erlauben bei Untersuchungen den gleichen Umgang mit dem musikalischen Material. Niemand kann einem Transkriptor verwehren, das Gehörte durch Nachsingen oder Nachspielen auf seine Textur abzutasten, und umgekehrt ist keine noch so intensiv erlernte Musik ohne die Niederschrift beispielhafter Ausschnitte mühelos zu analysieren. Im einen wie im anderen Falle sind nur Strukturen, diese allerdings mit großer Genauigkeit zu notieren, und an einem übersichtlichen Notenbeispiel lassen sich musikimmanente Faktoren leicht aufzeigen. Bis zu diesem Punkt reicht das Arbeitsgebiet des Musikologen allein; wohl kein Vertreter einer anderen Disziplin wird ihm in dieses Zentrum folgen. Aber schon für den nächsten Schritt, die Festlegung der exakten Höhe und des Klangspektrums einzelner Töne oder die Bestimmung der Breite von Ornamentfiguren, kann ihm die Hilfe eines Akustikers willkommen sein. Liegen die Messungen vor, dann sind sie zu deuten, und wenn dem Musikologen Zweifel ent-

stehen, dann wird er zunächst am Aufnahmeort eine Klärung suchen. Zu berücksichtigen ist in jedem Falle die Eigenart der klangerzeugenden Medien, also Art und Spielweise der Musikinstrumente sowie der Umgang mit der menschlichen Stimme. Wo festgefügte Gesänge alternativ von Musikinstrumenten vorgetragen werden können, sind ‚Idealfassungen‘ zuweilen durch Vergleich verschiedener Versionen zu ermitteln. Im weiteren Sinne ist an den Instrumentalversionen allein das melodisch-rhythmische Geschehen zu erkennen, während im Gesang der sprachliche Ausdruck die Melodie beherrschen kann. Geht man der Sprache nach, dann wird man sich weiter mit literarischen Formen und Gestalten, ja mit der gesamten Vorstellungswelt einer Sprachgemeinschaft zu befassen haben. Muttersprachler mögen die ersten Informanten sein, doch wo ihr zeitlich-räumlicher Umkreis verlassen wird, sucht der Musikologe Hilfe in der Sprach- und Literaturwissenschaft. So sehr sich dort sein Verständnis vertieft — er muß zurück zu den klingenden Gebilden, die sich, sollen sie sprachlich verständlich sein, auf das Hier und Jetzt auch der kleinsten Sprachgemeinschaft beschränken. Kommen die Gesänge anderen Sprachgemeinschaften zu Gehör, so mögen sie die Melodien übernehmen und sie eigenen poetischen Gebilden anpassen. In solchen Fällen verhalten sich die Gesangsmelodien wie Instrumentalmelodien und verbreiten sich wie diese in Raum und Zeit.

An die Grenzenlosigkeit akustischer Ereignisse, zugleich ihre interne Definierbarkeit hatte von Hornbostel 1905 sein Postulat geknüpft, in die „fernste, dunkelste Vergangenheit“ schauen zu wollen. Darin folgt man ihm heute nicht mehr; denn handgreifliche Quellen reichen nicht über das 3. vorchristliche Jahrtausend hinaus, und Hypothesen über den Ursprung der Musik<sup>12</sup> lassen sich — wie man längst erkannt hat — aus keinem lebenden Musikrepertoire mehr ableiten. So verzichten wir auch auf Curt Sachs' Vorschlag, „das Schicksal, das u n s geführt hat und führen wird“, aus der Musik fremder Kulturen herauslesen zu wollen; denn Gebilde wie die indische und die vorderorientalische Einstimmigkeit oder die Orchestermusik Südost-Asiens sind selbst künstlerische Höchstleistungen, und ihre ‚Vorformen‘ dürften dem „Hochgebirge der modernen europäischen Tonkunst“<sup>13</sup> kaum als Muster gedient haben. Fraglich ist ferner, ob wir in der Gegenwart und Vergangenheit unserer Welt die „allgemein gültigen und ‚alle‘ Musik fundamentierenden Archetypen oder Patterns“, also eine für alle Menschen grundlegende „Musik-,Wesenheit“ feststellen können, wie Andreas Liess 1974 in seinem Beitrag zur Diskussion einer Universalgeschichte der Musik forderte<sup>14</sup>. Sicher ist indessen, daß die Betrachtung der Musik nicht-abendländischen Ursprungs in eine Universalgeschichte der Musik hineingehört und daß in diesem Rahmen nicht nur „die sonische Ordnung aller ethnischen Systeme“<sup>15</sup>, sondern auch die Historie einer jeden musizierenden Gesellschaft zu untersuchen ist. Zu fragen bleibt nur, von welchem stilistisch-geographischen Standort aus eine solche Universal-Musikgeschichte zu konzipieren sei.

<sup>12</sup> Vgl. Jaap Kunst, *Ethnomusicology*, The Hague <sup>3</sup>1959, S. 46—49.

<sup>13</sup> Curt Sachs, *Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen*, Heidelberg <sup>2</sup>1959, S. 5.

<sup>14</sup> Andreas Liess, *Gedanken zur Idee einer Universalgeschichte der Musik*, in: *Musicologica Austriaca* 1 (1977), S. 33.

<sup>15</sup> Artur Simon, *Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie*, in: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 9 (1978), S. 30.

Läßt man die Frage nach dem Bezugspunkt einmal offen, dann erhebt sich die Forderung, die Eigenart aller musikalischen Gebilde auf der Erde zwischen Werden und Vergehen sowie alle Verschiebungen zwischen den Musikkulturen in Raum und Zeit zu betrachten. Dabei wird man aus der Gegenwart rückwärts schauen — bei schriftlosen Gemeinschaften so weit die Erinnerung reicht, bei Schriftkulturen so weit die Quellen tragen. In diesem Rahmen ist jede Monographie willkommen, sei sie dem praktischen Musizieren oder eingehender Beobachtung entsprungen, beschäftige sie sich mit Musikinstrumenten oder bringe sie bisher unbekannte Musikanschauungen zur Sprache. Vergleiche sollen Zusammengehörendes deutlich machen oder Differenzen schärfer hervortreten lassen, ob sie die Klangereignisse oder ihre Umgebung betreffen. Andere Wissenschaften mögen die Kontexte weiter erschließen, indem sie die Lebensgewohnheiten und die Geschichte der Menschen, ihre Religion und Kunst, ihre poetischen Schriften und Erzählungen näher betrachten und Hinweise auf die Musik hervorheben. Der Musikologe bedankt sich, indem er ihnen Nebenwirkungen der Musikausübung in anderen Lebensbereichen einer Kultur zur Kenntnis gibt.

Um den kulturellen Kontext der Musik kreisten denn auch die Überlegungen beim Kolloquium "Ethnomusicology in the context of other sciences" 1993 in Berlin. Daß Wissenschaftler voneinander lernen und bei grenzüberschreitenden Problemen einander helfen sollen, stand außer Frage. Anthony Seeger bemerkte aber: "These boundaries are one of the greatest strengths as well as one of the greatest weaknesses of understanding", nachdem er schon zu Anfang der Diskussion dafür plädiert hatte, die Grenzen zwischen den Disziplinen aufzuheben statt interdisziplinäre Projekte einzurichten; denn nur ohne fachspezifische Bindungen könne man die Musik in ihrer natürlichen Umgebung von allen Seiten studieren. Diese Idee fand keine Zustimmung, teils weil man befürchtete, die Einzelheiten würden bei einem ganzheitlichen Ansatz nicht hinreichend zur Geltung gebracht, teils auch, weil niemand in der Lage sei, kraft seiner Begabung alle Seiten einer anderen Kultur gleich präzise zu erfassen. Dagegen könne man innerhalb der Einzelwissenschaften spezielle Verhältnisse und Vorgänge auf breiterer Basis analysieren. Begrifflich gefaßte Erklärungen im einen Fach wären dann nur noch soweit zu dekodieren, daß sie im anderen Fach verständlich würden. Ausgesprochen wurde aber auch der Rat, die Andersartigkeit der von uns beobachteten Menschen wohl zu bedenken, die Berechtigung und Angemessenheit unserer Methoden zu prüfen und womöglich einheimische Interessenten an unseren Forschungen zu beteiligen. Die Hinweise setzen richtige Akzente, wie Forschungserfahrungen in vielen Projekten lehren.

#### *4. Standorte und Perspektiven*

Engste Verbindung von Ethnologie oder Kulturanthropologie, Soziologie und Musikologie zeichnet Steven Felds Forschungen bei den Kaluli auf Neu-Guinea aus. Der freundschaftliche Umgang mit den Menschen bei seinen Beobachtungen hatte ihn erkennen lassen, daß die Kaluli ihre Umgebung als eine Klangwelt empfinden und die nicht-menschlichen mit den menschlichen Klangerzeugern gleichstellen. Weinen als

Ausdruck der Klage gehört zum Gesang und wird in Vogelstimmen gespiegelt, so daß sich Leben und Tod, Diesseits und Jenseits in der Welt des Klangs verbinden<sup>16</sup>. Ähnlich stellte Anthony Seeger bei den Suyá in Brasilien fest, daß die "Suyá society was an orchestra, its village was a concert hall, and its year a song"<sup>17</sup>. In kleinen, geschlossenen Dorfgemeinschaften mag der Musikologe solch ein akustisches Weltbild aufspüren, doch schon größere Ortschaften mit Verbindungen zu anderen Dörfern und Städten können die Musik hinter anderen Erscheinungen zurücktreten lassen, und je mehr Orte sich zu einer höheren politischen, gesellschaftlichen oder religiösen Einheit zusammenschließen, desto genauer muß man die Lebensbereiche der Menschen abtasten, wenn man die ganze kulturelle Vielfalt verstehen will. Wichtig ist festzustellen, wo die Musik ihre Wirkung entfaltet, etwa im privaten oder im öffentlichen Leben, in religiösen oder in staatlichen Zeremonien, zur Begleitung von Gesang oder auf der Theaterbühne. Allgemein sind die Musikgelehrten in asiatischen Ländern auf diese Bereiche gerichtet, so daß der Musikologe aus einem anderen Lande gut beraten ist, wenn er sich zunächst mit ihren Werken beschäftigt, ohne seine eigenen Ansätze und Beobachtungen aus den Augen zu verlieren. Was er schließlich heimbringt, wird in der abendländischen Musikforschung unter „Ethnomusikologie“ oder „Vergleichende Musikwissenschaft“ zusammengefaßt, offenbar nicht immer zur Erbauung der Gelehrten in den fernen Ländern. Dabei liegt das Problem nicht im Geben und Nehmen, sondern in einer möglichen, aus den westlichen Bezeichnungen ableitbaren Diskriminierung.

„Ethnomusicology“, so schrieb Bruno Nettl 1991, „has been sometimes characterized as a North American field“, weil sie „as a separate discipline has been promulgated more in the United States than in Europe“<sup>18</sup>. Wohl aus diesem Blickpunkt konzipierte Helen Myers eine enzyklopädische Übersicht des Fachs, die sie 1992–1993 unter dem Titel „Ethnomusicology“ publizierte<sup>19</sup>. In der Einleitung zu Band I bemerkt sie: „After a century of work, certain fundamental issues still occupy centre stage in ethnomusicology. Ethnomusicologists generally study non-Western and folk music, and are particularly interested in the match of cultural context to musical style“ (S. 15). Daß diese Umschreibung sehr weit gefaßt werden muß, zeigt sich an den Regionalartikeln in Band II. Ohne Abstriche paßt sie auf die Musikforschung in Afrika, die, wie Christopher Waterman in Kapitel 7 treffend darlegt, auf die Gegenwart bezogen und immer von westlichen oder in der abendländischen Musik ausgebildeten afrikanischen Wissenschaftlern betrieben worden ist. Scharf heben sich dagegen die Verhältnisse in West-Asien ab, die Amnon Shiloah, Professor an der Universität Jerusalem, im nächsten Kapitel umreißt. Die Region bietet ein reiches Erbe

<sup>16</sup> Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Univ. of Philadelphia Press 1982; ders., *Sound Structure as Social Structure*, in: *Ethnomusicology* 28 (1984), S. 383–409, darin die Abschnitte „Competence — Form — Performance“, S. 389–394.

<sup>17</sup> Anthony Seeger, *Why Suyá sing. A musical anthropology of an Amazonian people*, Cambridge Univ. Press 1987, S. 140.

<sup>18</sup> Bruno Nettl, *The Dual Nature of Ethnomusicology in North America: The Contribution of Charles Seeger and George Herzog*, in: *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays in the History of Ethnomusicology*, hrsg. von Bruno Nettl und Philip V. Bohlman, The University of Chicago Press 1991, S. 266.

<sup>19</sup> Helen Myers (Ed.), *Ethnomusicology. Vol. I — Introduction, Vol. II — Historical and Regional Studies*, London-New York 1992–1993 (in der Reihe: *The Norton/Grove Handbooks in Music*).

jüdischer, christlicher und arabisch-islamischer Musik sowie eine bedeutende Musiktheorie aus dem 9.–14. Jahrhundert, die von modernen Wissenschaftlern aus den vorderorientalischen Ländern, aus Europa und Amerika aufgearbeitet worden ist. Daneben finden sich Publikationen zur verzweigten Volksmusik und zu modernen Entwicklungen im Vorderen Orient. Die historische Tiefe und die Reflexionen an Ort und Stelle haben dort ein Selbstbewußtsein geschaffen, das sich mit Recht gegen Bevormundung wehrt. Deshalb kommt der Ausdruck "Ethnomusicology", sonst in Israel für vergleichende Studien über die Landesgrenzen hinaus und für die Musik der verschiedenen jüdischen Gemeinschaften benutzt<sup>20</sup>, in Shiloahs Beitrag nicht vor.

Wollte man die ‚historische‘ Musikforschung in Europa gänzlich von der Ethnomusikologie trennen, dann wäre Japan im Rahmen des vorgegebenen Themas genau zu betrachten. Seit der Meiji-Reform im Jahre 1868 ist das Interesse an westlicher Musik dort ständig gewachsen, und heute ist das europäische Erbe primärer Gegenstand der japanischen Musikforschung. Damit rückt die traditionelle japanische Musik in das Gebiet der Ethnomusikologie, die nun ständig durch eine Fülle von Büchern, Schallplatten und Videos aus Japan bereichert wird. Wie die Publikationen beschaffen sind und was sie vermitteln, erörtert David Hughes ausführlich in Kapitel 12-2 des II. „Ethnomusikologie“-Bandes. In den letzten beiden Dezennien haben die japanischen Ethnomusikologen über ihre landeseigene Musik hinaus auch andere asiatische Länder ins Blickfeld genommen. Dabei erzielten sie mit den 1977, 1978 und 1981 unter dem Titel "Asian Traditional Performing Arts" (ATPA) abgehaltenen Konferenzen einen ausgezeichneten Erfolg<sup>21</sup>. Das Programm umfaßte nicht nur Unterrichtungen mit Demonstrationen für die Wissenschaftler, sondern auch Konzerte und Bühnenspiele im Nationaltheater Tōkyō für die Öffentlichkeit. Die „Reports“ über die Konferenzen legen den Umfang der Bemühungen offen: Forschungen japanischer Ethnomusikologen und Berichte von Fachleuten aus den betreffenden Ländern hatten Informationen lange vor der Woche in Japan bereitgestellt, und die Erschließung der Aufnahmen aus den Seminaren, illustriert mit Abbildungen und Maßangaben von Musikinstrumenten, Transkriptionen der Musikstücke und Übersetzungen der Texte bildeten das Resultat<sup>22</sup>. Je mehr Kenntnisse die Interessenten in Tōkyō jedoch von einem Musik- oder Theaterrepertoire besaßen, desto kürzer fielen die beigebrachten Berichte aus.

Partner der Ethnomusikologen in Japan waren allein die Musiker und Theaterspieler samt Sachkennern aus den einzelnen Ländern, und das ganze Unternehmen zeigt exemplarisch, auf welche Weise die Ethnomusikologie bei Darbietungen aus anderen Ländern mitwirken und Materialien für weitere Forschungen gewinnen kann. Solche Konferenzen haben, soweit bekannt, in China bisher nicht stattgefunden. Offenbar hat die politische Entwicklung im 20. Jahrhundert dort auch eine andere Einstellung zur eigenen Geschichte hervorgebracht, wie sich an der Periodisierung der Musikgeschich-

<sup>20</sup> Vgl. Don Harran and Edwin Seroussi, *Musicology in Israel 1980–1990*, in: *AMI* 63 (1991), S. 259–264.

<sup>21</sup> Vgl. Kimiki Ohtani und Yoshihiko Tokumaru, *Ethnomusicology in Japan since 1970*, in: *Yearbook for Traditional Music* 15 (1983), S. 155–159.

<sup>22</sup> Die Reports sind unter folgenden Titeln erschienen: (1) *Asian Musics in an Asian Perspective*, 1977; (2) *Musical Voices of Asia*, 1980; (3) *Dance and Music in South Asian Drama*, 1983; hrsg. von The Japan Foundation, Tōkyō.

te zeigt. Nach dem Beitrag *Musikforschung in der Volksrepublik China (1949–1988)* von Jin Jingyan aus Beijing<sup>23</sup> gliedert sie sich in Altertum bis 1840, Neuzeit 1840–1919, moderne Zeit 1919–1948, doch ist letztere mit ihrer großen Adaptation überwiegend westlicher Musik zur Gegenwart hin geöffnet. Dieser in China heute wohl allgemein gültigen Periodisierung folgt auch Alan R. Thrasher in seinem Beitrag zu Helen Myers' *Ethnomusicology* (Band II, Kap. 12-1), doch konzentriert er sich auf die Forschungen zur traditionellen chinesischen Musik und skizziert anschließend die Musik der Minoritäten sowie die Tendenzen im 20. Jahrhundert. Dann stellt er die Schwierigkeiten bei der Feldforschung heraus und bemerkt, chinesische gleichwie westliche Gelehrte verstünden unter Musikforschung nach wie vor "the study of his-ric and literati traditions". Damit eine Ethnomusikologie der chinesischen Musik Fuß fassen könne, sei ein besserer Ausgleich zwischen historischen und ethnographischen Perspektiven einerseits, zwischen Literaten- und ‚Volks‘-Traditionen andererseits erforderlich. Bisher rechne man das Studium der alten Tradition nicht zur Ethnomusikologie, doch vergleichende Studien von Aspekten wie Melodiestrukturen, tonalen Stimmungen und Instrumentenformen könnten — auch zwischen dem Literatenstil und der Volksmusik — von erfahrenen Gelehrten vorgenommen werden. Noch stärker als Thrasher hält sich Jin Jingyan gegenüber der Ethnomusikologie zurück; für ihn ist „Außereuropäische Musik (Musikethnologie)“ eine europäische Forschungsrichtung, die China nicht erreicht. Die alte, im Konfuzianismus entwickelte Auffassung von der staatstragenden Kraft der Musik, von Alan R. Thrasher zu Anfang seines Beitrags skizziert, hätte uns nach älteren Publikationen stärker in den Kontext anderer Forschungszweige, so Sprachwissenschaft, Geschichte und Archäologie gebracht, doch was man heute in China zu fragen unterläßt, steht bei einigen Forschern in Indien obenan.

Die Artikel „Indien“ und „Pakistan“ in Helen Myers' Überblick stammen aus der Feder von Nazir Ali Jairazbhoy, einem Inder, der in London studiert, in Südasien geforscht hat und heute an der University of California Los Angeles lehrt. Ehemals Präsident der Society for Ethnomusicology, kennt er die Forderungen seines Fachs ebenso gut wie die Empfindlichkeiten in seinem Heimatland. Ohne Umschweife führt Jai-zbhoy aus, der Begriff 'ethnomusicology' habe für manche Gelehrte in Indien eine negative Bedeutung, da sie ihn als "being limited to the study of the music of tribal and 'low cast' ethnic groups" interpretieren und damit die gesamte klassische Musik ausschließen. Er selbst nimmt unbekümmert den Standpunkt eines Ethnomusikologen ein, gliedert seinen Bericht in "The pre-war period" und "The post-war period", also mit der Zeitgrenze 1945, gewiß irrelevant für die Musikgelehrten in Indien. Die reiche Sanskrit-Literatur und die Epochen der karnatischen wie der Hindusthāni-Musik werden nur gestreift, die Sammlungen und Publikationen indischer und westlicher Autoren seit den letzten drei Dezennien des 19. Jahrhunderts dagegen hervorgehoben. Auch die Forschungen zur Volks- und Stammesmusik sind angeführt. Zum Beitrag „Pakistan“ ist ‚Volksmusik‘ das Schlüsselwort.

<sup>23</sup> Der Beitrag ist veröffentlicht in: *AMI* 61 (1989), S. 264–325.

Sicher werden die modernen Ethnomusikologen in Indien den Ausführungen Jairazbhoy zustimmen. Ihnen stehen aber schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Musikgelehrte gegenüber, die ihr eigenes Konzept an europäischen Forschungen ausgerichtet haben. Als erster ist Sourindro Mohun Tagore (1840—1914) zu erwähnen, der sich einerseits, ähnlich wie sein entfernter Verwandter Rabindranath Tagore (1861—1941), um die Aufnahme klingender Musik aus Europa bemühte, andererseits in seinen beiden Büchern *Hindu Music from Various Authors*, Calcutta 1875, und *Universal History of Music*, Calcutta 1896, eine musikalische Weltsicht aus gegensätzlichen Blickpunkten vorgelegt hat. Das erste Werk umfaßt mit wenigen Ausnahmen nachgedruckte Aufsätze über die indische Musik von europäischen Autoren. Es beginnt mit *A treatise of the music of Hindoostan comprising a detail of the ancient theory and modern practice* von Captain N. Augustus Willard, geschrieben 1834, gewidmet der Gattin des englischen Generalgouverneurs Lord W. Bentinck in Calcutta 1828—1835. Willard verweist auf Alt-Ägypten, Griechenland und Rom, die damals als die einzigen "civilized and enlightened" Kulturen außerhalb des modernen Europa anerkannt wurden, und bemerkt, niemand habe bisher bedacht, ob Indien "not was in a state of civilization even before the most ancient of those three; nay whether it was not the parent country — the root of civilization" (S. 10 in S. M. Tagores *Hindu Music*). Diese Ansicht aus dem Vorwort, in der Einleitung (S. 15—36) durch Vergleiche erhärtet, hat S. M. Tagore für seine Universalgeschichte von 1896 fruchtbar gemacht. Er stellt Asien von China bis zur Türkei an den Anfang und läßt Afrika, Europa, Amerika und Ozeanien folgen. Indien, das Heimatland des Autors, nimmt dabei den größten Raum ein (49 von insgesamt 354 Seiten), und die "British Period" der indischen Musikgeschichte ist im Blick auf die damaligen Provinzen weiter untergliedert.

Soweit bekannt, ist S. M. Tagores Universal-Musikgeschichte in Indien nicht nachgeahmt worden, doch haben spätere Gelehrte den von Willard formulierten Ansatz — vielleicht unbewußt — übernommen. So beschäftigt sich Rao Sahib M. Abraham Pandither, ein christlicher Autor aus Südindien, zu Beginn seines umfangreichen, den indischen Tonsystemen zugewandten Werks *Karunamirtha Sagaram*, Tanjore 1917, mit dem Anfang der Musik nach biblischen Berichten, mit der großen Flut, mit Ninive und Babylon im alten Mesopotamien sowie mit der Vorgeschichte Ägyptens. Was er den verschiedenen, von ihm durchgesehenen Schriften entnommen hat, verwebt er in eine Vorgeschichte der Musik seines heimatlichen Tamillandes, eifrig bemüht, ihre Bedeutung für alle Länder der Erde herauszustellen.

Mythen und Erzählungen der Vorzeit spielen für das Selbstverständnis der Menschen in Indien eine große Rolle. Wie immer geschichtliche Daten demgegenüber eingeschätzt werden — die Ausgrabungen der Städte Harappâ und Mohenjo Dâro im Industal, 1921 begonnen und 1922—1927 zu glänzenden Erfolgen geführt<sup>24</sup>, sind vielfach beachtet worden. Lange Zeit blieb die bronzene Figurine einer Tänzerin das einzige Zeugnis, das auf Musik hindeutete, doch 1963 versuchte der indische Gelehrte Swâmi Prajñânânda, aus den vorliegenden Bodenfunden ein umfassenderes Bild von

<sup>24</sup> Ainslee T. Embree und Friedrich Wilhelm, *Indien*, Bd. 17 der *Fischer-Weltgeschichte*, Frankfurt 1967, S. 16ff.

der längst verklungenen Musik zu gewinnen<sup>25</sup>. Mehrfach hat sich der Autor in der Folgezeit mit diesem Thema beschäftigt, zuletzt in seinem Buch *The form and function of music in Ancient India*<sup>26</sup>. Dort sind aber nicht nur archäologische Fakten, sondern viele andere musikalische Altertümlichkeiten behandelt, so die "Music in primitive time", vor allem außerhalb Indiens, Gesang und Tanz der zahlreichen Stämme in Indien sowie die Rezitation des hochheiligen Ṛgveda und die Melodik des Sāmaveda. Im Kapitel "Prehistoric Indus civilization" wendet sich Prajñānanda zunächst den Grabungen in Mohenjo Dāro zu und schließt aus den freigelegten Gebäuderesten, die Stadt sei vom 5.—4. Jahrtausend v. Chr. bis in die buddhistische Zeit ununterbrochen bewohnt gewesen. Daneben erwähnt er Ariersiedlungen in vedischer Zeit und diskutiert die möglichen Einflüsse Indiens auf Ägypten, Mesopotamien und Griechenland zwischen 1500 und 500 v. Chr. Seine profunde Kenntnis der Literatur zum alten Vorderen Orient veranlaßt ihn ferner, Indien auch für die ältere Zeit als das Spenderland zu proklamieren. Richtig ist dabei, daß in der antiken Welt zwischen dem Kaukasus, Anatolien und Syrien im Westen und Indien im Osten viele Wanderwege und Handelsverbindungen bestanden, ob über Land oder mit Hilfe der Küstenschiffahrt, schon in sumerischer Zeit, vom Euphrat und Tigris zum Indus<sup>27</sup>.

Mit den Quellen zur Musik im alten Mesopotamien — Musikinstrumenten, Abbildungen und Schriftzeugnissen — haben sich zahlreiche Assyriologen und Musikwissenschaftler befaßt<sup>28</sup>. Inzwischen ist auch die Musik im Indus aus westlicher Sicht behandelt worden, zuletzt 1988 von Reis Flora<sup>29</sup>. Danach hat man bei den Grabungen zahlreiche vogelförmige und ei- oder birnförmige Tonflöten gefunden, wie sie ähnlich bis nach China und Japan verbreitet sind und heute noch in der Sind-Provinz gespielt werden. Ferner hob man kugelförmige Tonrasseln ans Licht, die mit Rasseln des frühen 2. Jahrtausends v. Chr. aus Persien und Mesopotamien vergleichbar sind. Weiterhin ist in einer Reihe von drei Schriftzeichen auf einem Flachsiegel aus Mohenjo Dāro eine dreisaitige Harfe abgebildet, die den ältesten Harfen Altmesopotamiens gleicht und dort balag oder balang genannt wurde. Daneben glaubt man ein kleines, viereckiges, mit zwei Einkerbungen versehenes Muschelstück als Steg einer Laute deuten zu können. Schließlich gibt es die Abbildung eines Trommlers, dessen quergehaltenes Instrument mit dem heutigen dhol der Reddis in Andhra verglichen worden ist, sodann kleine Figuren von Tänzerinnen mit flach vor dem Oberkörper gehaltener Rahmentrommel, ähnlich jenen aus Mesopotamien, und — vermutlich — einen Sanduhrtrommelspieler, wie man ihn heute oft in Indien antrifft. Die Fundstücke weisen also in sehr verschiedene Richtungen und belegen nicht den Vorrang Indiens in älterer Zeit.

<sup>25</sup> Swāmi Prajñānanda, *A history of Indian music*, Vol. 1, Calcutta 1963, S. 86—88.

<sup>26</sup> Calcutta 1989.

<sup>27</sup> Vgl. Karl J. Narr (Hrsg.), *Handbuch der Urgeschichte*, Band 2, Bern 1975, S. 414.

<sup>28</sup> Vgl. das Literaturverzeichnis in Band II, Lieferung 2 der *Musikgeschichte in Bildern*, d.i. *Mesopotamien* von Subhi Anwar Rashid, Leipzig 1984.

<sup>29</sup> Reis Flora, *Music archaeological data from the Indus valley civilization, ca. 2400—1700 B.C.*, in: *The Archaeology of Early Music Cultures*, hrsg. von Ellen Hickmann und David W. Hughes, Bonn 1988, S. 207—221. Zu den Tonflöten vgl. in diesem Band auch Kenneth J. DeWoskin, *The Chinese 'xun': globular flutes from the neolithic to the Bronze Age, 6000—1000 B.C.*, S. 249—264.

Für das vorliegende Thema ist festzuhalten, daß die Forschungen zur Musik vergangener Kulturen ohne Geographie, Archäologie, Geschichte und Sprachwissenschaft nicht zu betreiben sind, ja daß diese Disziplinen oft erst eine Musikforschung anregen. Einzelergebnisse erhalten in größeren Überblicken einen Stellenwert, auch wenn die Deutungen schwanken.

### *Fazit: Kulturübergreifende Musikforschung*

Zwischen der ganzheitlichen Wirkung von Musik in kleinen Dorfgemeinschaften, vielleicht durch teilnehmende Beobachtung treffend zu erfassen, und hochspezialisierten musikalischen Gattungen in vielschichtigen gesellschaftlichen Systemen spannt sich das Forschungsfeld des Musikologen, der über sein heimatliches Repertoire hinausblickt. Meist wird er seine Untersuchungen bei den Klanggestalten ansetzen und zunächst deren Außenseite abtasten. Erfahrungen aus der eigenen Musikwelt mögen ihn beim ersten Hören, Transkribieren und Analysieren leiten, doch sollte er sich bald vergewissern, daß er nicht seinen Vorurteilen, sondern den Spuren der Urheber folgt. An diesem Punkt vollzieht sich jedesmal der Übergang in das fremde, zur Betrachtung vorgenommene Musikrepertoire, dessen Eigenart nun weiter im Rahmen des kulturellen Gefüges der betreffenden menschlichen Gemeinschaft zu erfassen ist. Örtliche Informanten sowie Gelehrte aus Forschungsinstituten im Heimatland der Musik, ferner Erkenntnisse aus anderen Fachgebieten, so aus der Ethnologie und der Literaturwissenschaft, der Geschichts-, Religions- und Kunstwissenschaft mögen dabei behilflich sein. Welche Ausmaße musikalische Kontexte haben können, sei den Beispielen im vorigen Abschnitt entnommen.

Als Sonderfall erscheint die Vor- und Frühgeschichte der Musik, da archäologische Forschungen die heutigen Landesgrenzen oft überschreiten und damit eine Zuordnung ihrer Ergebnisse zu gegenwärtigen Stilarealen schwierig machen. Wichtigste Fundgegenstände sind Musikinstrumente und Abbildungen mit Musikszenen sowie Schriftzeugnisse zur Musik. In günstigen Fällen verschaffen sie uns eine Vorstellung vom Musikleben und von der räumlich-zeitlichen Ausdehnung der versunkenen Musikkulturen, ja von Nachwirkungen bis in die Gegenwart. Allgemein gibt die Verbreitung von Instrumententypen, etwa der Wölbrettzither in Ostasien, der gezupften Lauten in Indien und im Vorderen Orient oder der Streichinstrumente in Europa, Hinweise auf Klangideale und damit auf Grundzüge musikalischer Gestaltung.

Aber nicht nur Musikinstrumente, sondern auch Melodien und Zusammenklänge, Metren, Rhythmen und musikalische Formen erlauben manchmal Vergleiche über Landesgrenzen hinweg. Dabei sind Musikanschauungen, Musiktheorie und -terminologie aus den betreffenden Stilarealen stets zu berücksichtigen. Daß länderübergreifende Vergleiche nicht nur aus europäischer Perspektive möglich sind, erweist die Darstellung der afrikanischen Musik von Joseph H. Kwabena Nketia. Der Autor klammert die arabische Musik im Norden und die europäische Musik im Süden des Kontinents aus, gelangt dann "to the rest of Africa", also zu den Gemeinschaften, die "not only have their historical roots in the soil of Africa, but which also form a network

of distinct yet related traditions“<sup>30</sup>. Die Musik dieser Gesellschaften, je zweitausend bis fünfzehn Millionen Menschen umfassend, mehr als siebenhundert Sprachen sprechend und zum Teil vom Islam oder aus Europa beeinflusst, betrachtet er nicht monographisch, sondern im Überblick nach Kategorien wie: musizierende Gruppen, Musikinstrumente, Melodie und Rhythmus in Instrumentalensembles, Sprache und Melodie, Musik und Tanz usw., wobei er vom Repertoire in seinem Heimatland Ghana ausgeht. Einflüsse und Übernahmen sind heute überall auf der Erde zu beobachten. Man erkennt sie als solche auf der Grundlage traditioneller Gebilde, die ihrerseits auf weiter zurückliegenden Verbindungen beruhen mögen. In diesem Sinne fand im 19. Jahrhundert, verstärkt im 20. Jahrhundert auch eine Rezeption europäischer Musik in Asien und asiatischer Musik in Europa statt, die Versuche zur Stilmischung in einzelnen Musikwerken angeregt hat<sup>31</sup>.

Gegenüberstellungen verschiedener Stilareale sind, wie alle Untersuchungen über Landesgrenzen hinaus, immer nur aus dem Standort innerhalb eines Landes oder aus der Position in einem landeseigenen Repertoire sinnvoll anzusetzen. Der Betrachter nimmt sie als Vergleiche vor, ob er sich einer anderen religiösen oder künstlerischen Musik, einer Volks- oder Stammesmusik zuwendet. Wachsendes Verständnis für das Andere bringt ihm manchmal tiefere Einsicht in das Eigene, und diese geweitete Erkenntnis wird der kulturübergreifenden Musikforschung rund um die Erde von Nutzen sein.

## Die Brockes-Passion von Johann Friedrich Fasch

von Raymond Dittrich, Grafing

Seit 1720 wurde an der Hof- und Stiftskirche St. Bartholomäi in Zerbst alljährlich eine Passionsmusik aufgeführt — eine Gepflogenheit, die, wie Hermann Wäschke<sup>1</sup> berichtet, mit nur wenigen Unterbrechungen bis 1763 beibehalten wurde. Die Bereitstellung beziehungsweise die Komposition sowie die Durchführung der Musiken lag in den Jahren von 1723 bis 1758 in den Händen von Johann Friedrich Fasch, der seit Michaelis (29. September) 1722 bis zu seinem Tode am 5. Dezember 1758 das Amt des Zerbster

<sup>30</sup> Joseph H. Kwabena Nketia, *The music of Africa*, London 1975, S. 4.

<sup>31</sup> Vgl. Josef Kuckertz, *Die klassische Musik Indiens und ihre Aufnahme in Europa im 20. Jahrhundert*, in: *AfMw* 31 (1974), S. 170—184; ders., *Musikalische Werke im Kontakt zwischen den Traditionen Europas und Asiens*, in: *Beziehungen zwischen Orient und Okzident*. Abhandlungen zur Geschichte der Geowissenschaften und Religion/Umwelt-Forschung, Bd. 8, Teil 2, hrsg. von M. Büttner und W. Leitner, Bochum 1993, S. 95—122.

<sup>1</sup> Hermann Wäschke, *Rölligs Kantate für St. Jakobs-Tag*, in: *Zerbster Jahrbuch* 4 (1908), S. 11