

Nepomuk Riva (Hannover)

## Ein musikalisch-dichtender Urwaldarzt – Albert Schweitzers Wahrnehmung afrikanischer Musik

Eine Hommage an Albert Schweitzer soll die Crossover-Produktion *Lambarena: Bach to Africa* des französischen Produzenten Hugues de Courson und des Gabuner Musikers Pierre Akendengué von 1993 sein. Die beiden berufen sich bei ihrer Vermischung von Ausschnitten aus Bach'schen Werken mit neuarrangierten Gabuner Melodien und Rhythmen auf die Überlieferung, nach der Albert Schweitzer (1875–1965), Gründer und Leiter des Krankenhauses in Lambarene, dort in den Jahrzehnten seines Aufenthaltes neben seiner Tätigkeit als Arzt das Üben von barocker Musik auf einer „Tropenorgel“ nie vernachlässigt hat. Die CD-Produktion will erfahrbar machen, wie sich diese Klanglandschaft angehört hat, und behauptet zugleich einen antikolonialen, wenn nicht sogar paradiesischen Zustand: „In Lambarene hat Albert Schweitzer durch die Musik die Begegnung zwischen Europa und Afrika verwirklicht.“<sup>1</sup> Tatsächlich haben sich die Musiker Gedanken bei der Zusammenstellung verschiedener Musikstücke gemacht. Traditionelle Klatschrhythmen von Todeszeremonien werden thematisch mit Ausschnitten aus der Johannespassion kombiniert (Bombé / „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“), Bach'scher musikalischer Symbolismus wird gleichwertig dem der Musik der Fang-Volksgruppe gegenübergestellt (Mabo Maboe / Gigue aus der 4. Suite für Cello) oder mit traditionellen Gabuner Heilmethoden verbundene Gesänge werden zur Lieblingsmusik des Urwald doktors gespielt (Okoukoué / Kantate BWV 147 Nr. 10). Trotz der eingängigen Musikvermischung ist die Vorstellung, dass in Lambarene zu Schweitzers Lebzeiten eine solche Klanglandschaft existiert haben könnte, eine Illusion.<sup>2</sup> Die Produzenten bedienen sich des schillernden Begriffes „Lambarene“, im Textheft verbunden mit einem Bild Schweitzers und Ausschnitten einer Landkarte aus der Kolonialzeit, um ihrem Crossover-Produkt eine tiefere Bedeutung zu geben.<sup>3</sup> Zwar ist gesichert, dass Schweitzer in Lambarene regelmäßig auf dem Klavier Bach geübt hat,<sup>4</sup> mit Gabunern hat er aber nur im Gottesdienst zusammen musiziert, in dem er Kirchenchoräle auf dem Harmonium begleitete.<sup>5</sup>

- 1 Siehe Begleitheft zur CD *Lambarena. Bach to Africa*, Hugues de Courson und Pierre Akendengué, EMI 1993.
- 2 Dies Album ist nicht das einzige seiner Art. Siehe auch Enjott Schneider, *African Patchwork. In memoriam Albert Schweitzer. Orgel und Djembé*. Partitur und Stimme, Mainz 2013.
- 3 Zu Assoziationen, die das Wort „Lambarene“ auslösen kann, s. Caroline Fetscher, *Die Tropen als Text. Albert Schweitzers ‚Zwischen Wasser und Urwald‘*, Hamburg 1993, S. 22f.; Nils Ole Oermann und Thomas Suermann, „Albert Schweitzers Lambarene“, in: *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, hrsg. von Jürgen Zimmerer, Frankfurt / New York 2013, S. 270–281.
- 4 Siehe z. B. Albert Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*. Bern / Leipzig 1931, zitiert nach: Ausgabe Frankfurt am Main 72008, S. 128.
- 5 Über die Musikgestaltung während der Gottesdienste schweigt Schweitzer. Beleg des Harmoniumspiels in Gerhard Fischer (Hrsg.), *Albert Schweitzer. Ojembo, der Urwaldschulmeister. Erzählende Schriften*, Berlin 1986, S.59–66. Ein Fotobeleg findet sich bei Albert Schweitzer, *Das Spital im Urwald*, Bern / Tübingen 1948, S. 51.

Das imaginierte harmonische Zusammenklängen von europäischer und Gabuner Musik auf der CD *Lambarena* wirft umgekehrt jedoch die Frage auf, warum es zu Schweitzers Lebzeiten nicht zu so einer Synthese gekommen ist. Mit der Person Albert Schweitzer war schließlich nicht nur ein Arzt, Philosoph und Theologe, sondern auch ein international bekannter Bach-Biograph, Organist und Orgelbauexperte in Gabun. Mit Beginn seines Wirkens in Lambarene 1913 war er der am besten ausgebildete europäische Musiker in Zentralafrika. Ist es überhaupt möglich, dass die Person, der nach eigenen Aussagen als Kind von zweistimmigen Gesängen schwindlig wurde<sup>6</sup> und die nach dem Hören der ersten Wagneroper tagelang benommen war,<sup>7</sup> der Gabuner Musik im Gegensatz zu Berichten von Missionaren dieser Zeit keine Aufmerksamkeit gewidmet hat?<sup>8</sup> Lässt sich bei Schweitzer in Bezug auf die afrikanische Musik ein europäischer Patriarchalismus oder gar Rassismus feststellen, wie er ihm im Verhältnis zu den Afrikanern immer wieder unterstellt wird?<sup>9</sup> Gilt seine frühe Aussage über die Gabuner „Ich bin dein Bruder; aber dein älterer Bruder“<sup>10</sup> auch für deren musikalische Ausdrucksformen? Oder unterscheiden sich seine Ansichten von Musik gerade durch seine Vorbildung von denen der Missionare und Forschungsreisenden? Keiner der Schweitzer-Biographen hat sich bisher mit dieser musikethnologischen Frage auseinandergesetzt. In Bezug auf Schweitzers musikalische Ambitionen werden grundsätzlich nur der Orgelbau, das Orgelspiel und sein Interesse an der Interpretation der Bach'schen Musik thematisiert.<sup>11</sup>

Im Folgenden werde ich die Berichte und erzählenden Schriften Schweitzers aus Lambarene daraufhin untersuchen, wie er Gabuner Musiken wahrgenommen hat. Dabei sind seine bereits in Europa entwickelten Vorstellungen von dem, was alles Musik sein kann, ausschlaggebend. Sie ermöglichen ihm, die afrikanische Musik in ihrem sozialen Kontext relativ unbefangen und positiv zu betrachten. Mit musikalischen Metaphern beschreibt er zudem die Klanglandschaft rund um Lambarene auf eine Art, aus der ersichtlich wird, dass er die Bedeutung von Musik für die Menschen besser verstanden hat als seine Zeitgenossen. Literarisch nimmt er dadurch manche Beobachtung vorweg, die erst folgende Generationen von Musikethnologen und Klangforschern analytisch ausbilden.

6 Albert Schweitzer, *Aus meiner Kindheit und Jugendzeit*, Bern / München 1924, zitiert nach: Ausgabe München 1991, S. 23.

7 Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, S. 19.

8 François Grébert, *Au Gabon (Afrique équatoriale française)*, Paris 1922, hier S. 89–96. Henri-Louis-Marie-Paul Trilles, *Chez les Fang ou Quinze années de séjour au Congo français*, Lille [u.a.] 1912.

9 Zur Diskussion um die Rassismuskorwürfe gegen Schweitzer siehe James Bentley, *Albert Schweitzer. The Enigma*, New York 1992, deutsche Übersetzung von Gabriele Burkhardt als *Albert Schweitzer. Eine Biographie*, Zürich 1993, hier S. 206–209; Nils Ole Oermann, *Albert Schweitzer 1875–1965. Eine Biographie*. München 2009, S. 201–212. Die Diskussionen drehen sich meistens um Schweitzers Eigenaussagen, vgl. Albert Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald. Erlebnisse und Beobachtungen eines Arztes im Urwalde Äquatorialafrikas*, Bern 1921, zitiert nach Ausgabe München 1952, S. 110; ders.: *Aus meinem Leben und Denken*, S.154–165; auch Verena Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau. Ein Leben für Lambarene*, München 1998, S. 152.

10 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 110.

11 Spezifisch musikwissenschaftlich orientierte Schriften: Rainer Noll, „Albert Schweitzer and Music“ in: *Bach 2000 – Music between Virgin Forest and Knowledge Society*, hrsg. von Jiří Fukač, Alena Mizerová und Vladimír Strakos, Santiago de Compostela 2002, S. 169–176; Bentley, *Albert Schweitzer*, S.47–68; Rudolf Quoika, *Albert Schweitzers Begegnung mit der Orgel*, Berlin / Darmstadt 1954; Erwin Jakobi, *Albert Schweitzer und die Musik*, Wiesbaden 1975.

*Die musikwissenschaftliche Lektüre von Texten aus der Kolonial- und Missionszeit*

Frühe Belege über Musik in den kolonialen Gebieten in Afrika lassen sich weitgehend nur in den Berichten von Missionaren, Kolonialbeamten oder Forschungsreisenden finden, die in der Regel musikalische Laien oder Autodidakten waren. Oft liegt zudem auf den musikalischen Aufführungen nicht das zentrale Augenmerk, sondern es werden Gebräuche, Zeremonien oder Rituale, zu denen Musik erklingt, aufgrund ihrer theologischen, politischen oder gesellschaftlichen Bedeutung beschrieben. Zwei unterschiedliche Arten des Umgangs mit diesen Quellen sind in der heutigen Wissenschaft festzustellen: Die eine versucht, eine Bestandsaufnahme durchzuführen, um musikgeschichtliche Entwicklungen zu skizzieren – die andere beschäftigt sich mit dem Menschenbild der Autoren und überprüft daraufhin kritisch deren Aussagen über die Musik. Ich möchte in diesem Beitrag einen weiteren Interpretationsvorschlag unterbreiten, in dem ich danach frage, ob dem Autor die kulturell verschiedenen Musikkonzepte aufgefallen sind, und wie er versuchte, diese zu benennen.

Als Beispiel einer reinen Aufarbeitung von Informationen kann das Buch des Theologen Wolfgang Kornder über die Kirchenmusik im ehemaligen deutschen Kolonialgebiet in Tansania gelten.<sup>12</sup> Detailliert wertet er Berichte unterschiedlicher Missionsgesellschaften aus und zeichnet ein schillerndes Bild der Entwicklung der christlichen Kirchenmusik in Ostafrika. Dadurch kann er nachweisen, dass sich die Kirchenmusik keineswegs geradlinig entwickelt hat und nur in Teilen von den deutschen Missionen gesteuert werden konnte. Das Problem einer solchen Darstellung ist, dass die Referenzen stets Gesangstexte, Liedtitel und schriftliche Beschreibungen von Musikpraktiken sind, die relativ unkritisch für wahr gehalten und nur auf ihren Informationswert hin ausgewertet werden.

Einen anderen Weg der Analyse hat Florian Carl in seinem Buch über die Bedeutung der Musik in den Berichten von Afrikareisenden im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert vorgelegt.<sup>13</sup> Ihn interessiert nicht die Musikpraxis in afrikanischen Ländern, sondern der koloniale Diskurs über die eigene und „fremde“ Musik. Durch eine Analyse derselben anhand postkolonialer Theorien kann Carl Klischees und Stereotypen bei der Beschreibung der Musik in der Mission bestimmen und ihre Entstehung und Verbreitung erklären. Der Vorteil dieser Herangehensweise ist, dass die Objektivität der Berichterstattung von afrikanischer Musik kritisch hinterfragt wird und die Vorstellung der Autoren in den Vordergrund rückt. Diese Untersuchungen sehen allerdings die europäischen Beschreibungen von afrikanischer Musik nur als Bestätigung oder Widerlegung eines bereits vorhandenen Menschenbildes an und beschreiben interkulturelle Dynamiken nur unzureichend.

Eine weitere Möglichkeit besteht darin, die Quellen auf die Wahrnehmung von Musik hin zu untersuchen. Das Zusammentreffen von Europäern und Afrikanern zur Kolonialzeit führte zu einer Konfrontation kulturell unterschiedlicher Musikkonzepte. So, wie afrikanische Kulturen das europäische Musiksystem adaptieren mussten, waren die Europäer gezwungen, sich mit anderen Musikbegriffen und sozial verschiedenen Funktionen von Musikpraktiken auseinanderzusetzen. Diese Herausforderung konnten die Europäer ablehnen. Ihnen war aber auch möglich, die interkulturellen Unterschiede zu erkennen und zu versuchen, sie in ihre Vorstellung von Musik zu integrieren. Hinweise darauf lassen sich nicht so sehr im Handeln, sondern im Sprachstil nachweisen, in dem über unterschiedliche Musiken

12 Wolfgang Kornder, *Die Entwicklung der Kirchenmusik in den ehemals deutschen Missionsgebieten Tansanias*, Erlangen 1990.

13 Florian Carl, *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und 20. Jahrhunderts*, Münster 2004.

geschrieben wird. Eine solche Untersuchung folgt einer Fragestellung, die die Fachgeschichte der Musikethnologie durchzieht. War die Vergleichende Musikwissenschaft im Stile Carl Stumpfs und Erich Moritz von Hornbostels zu Beginn des 20. Jahrhunderts daran interessiert, musiksystematisch Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen europäischen und außereuropäischen Musikstilen anhand von Tonaufnahmen zu analysieren, erkannte die nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzende anthropologisch ausgerichtete Musikethnologie die Bedeutung der sozio-kulturellen Bedingtheit von Musik. Die Musikpraktiken wurden nun direkt in ihrem sozialen Kontext untersucht. Das führte nicht nur dazu, dass die funktionale Gebundenheit von Musik in Gesellschaften erkennbar wurde, sondern auch zur Neuformulierung von Musikbegriffen. Steven Feld belegte beispielsweise bei seinen Forschungen zur Musik der Kaluli in Papua-Neuguinea, dass die Gesänge der Vögel einen festen Bestandteil ihrer Klangwelt darstellen und als Medium zum Transzendenten dienen.<sup>14</sup> Anthony Seeger wiederum entwickelte bei seinen Forschungen über die Suyá im Amazonasgebiet einen Musikbegriff, der alle Geräusche der Umwelt und des Menschen ganzheitlich umfasst und diese in Bezug zum gestalteten Lebensraum der Gemeinschaft setzt.<sup>15</sup> Grundlage für diese neuen Musikbegriffe bildeten dabei die Arbeiten von Klangforschern wie Murray Schafer, der die Welt insgesamt als „sonic universe“ verstand. Seine Kategorien von „keynote sounds, signals and soundmarks“ ermöglichten Analysen von Klanglandschaften, ohne eine bewertende Unterteilung von Natur und Kultur vornehmen zu müssen.<sup>16</sup> Ausgehend von diesen musikethnologischen Forschungen schlägt der Musiksoziologe Christian Kaden vor, dass systemtheoretisch in vielen Kulturen nicht ein universelles Musikkonzept existiert, sondern oft mehrere, sich komplementär ergänzende, die sich im sozialen Leben gegenseitig regeln. Es müsste deswegen an vielen Stellen eher von „Musiken“ im Plural gesprochen werden und deren gegenseitiges Verhältnis analysiert werden.<sup>17</sup>

Albert Schweitzers Schriften unter dem Blickwinkel seiner Musikkonzepte zu untersuchen, ist lohnenswert, da er bereits durch seine philosophische und kulturwissenschaftliche Bildung mit einer vielseitigen Vorstellung davon, was alles Musik sein kann, nach Afrika ausreiste. Dies ermöglichte ihm, dort verschiedene kulturelle Ausdrucksformen relativistisch wahrzunehmen. Durch sein akademisches Vorleben in Europa besaß er darüber hinaus die Fähigkeit zum detaillierten Beobachten, analytischen Denken und präzisen Beschreiben, durch das er sich von anderen europäischen Berichterstattern in Afrika zu seiner Zeit abhebt. Schweitzers Musikkonzepte vor der Ausreise nach Afrika im Jahr 1913 lassen sich anhand des ausführlich überlieferten vorehelichen Briefwechsels mit Helene Bresslau<sup>18</sup> und seiner musikwissenschaftlichen Arbeiten<sup>19</sup> rekonstruieren. Die später entstandenen autobiographischen Schriften laufen konform dazu.<sup>20</sup> In seinen theologischen und philosophischen Werken sind selten musikalische Bezüge auszumachen. Sie erscheinen gelegentlich in seinen

14 Steven Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia 1982.

15 Anthony Seeger, *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*, Cambridge 1987.

16 R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, New York 1977.

17 Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel u. a. 2004, S. 19–39.

18 Rhena Schweitzer Miller und Gustav Woytt (Hrsg.), *Albert Schweitzer und Helene Bresslau. Die Jahre vor Lambarene. Briefe 1902–1912*, München 1992.

19 Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1908 (1977); ders., *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Leipzig 1906.

20 Schweitzer: *Aus meiner Kindheit und Jugendzeit*; ders.: *Aus meinem Leben und Denken*.

Predigten.<sup>21</sup> Bei Schweitzers Äußerungen über afrikanische Musik ab 1913 beziehe ich mich auf die öffentlichen Briefe aus Lambarene,<sup>22</sup> seine erzählende Literatur,<sup>23</sup> die autobiographischen Schriften und einzelne Privatbriefe. Sie stammen größtenteils aus der kolonialen Zeit Gabuns, in der keine Veränderung seiner Wahrnehmung zu erkennen ist. Die Schriften sind alle entstanden, um die Arbeit in Lambarene zu finanzieren, Rechenschaft an die Spender abzugeben und um zu neuen Spenden für das Hospital aufzurufen. Folglich bildet die medizinische Arbeit den inhaltlichen Schwerpunkt. Die politischen Bedingungen und die Eigenschaften der Gabuner Kulturen werden nur thematisiert, wenn sie im Zusammenhang mit der Arbeit im Krankenhaus stehen. Musikbeschreibungen erscheinen aus diesem Grund nur am Rande, meist bei erlebnisreichen Reiseberichten und besonderen Ereignissen, die nicht direkt etwas mit dem Klinikalltag zu tun haben. Dennoch geben sie frühe, seltene und bedeutsame Einblicke in die Musikkulturen der Fang und Galoa (Pahuin), zu denen Schweitzer den meisten Kontakt hatte. Diese Aussagen können danach in Vergleich gesetzt werden mit den Erinnerungen von MitarbeiterInnen aus Lambarene und biographischen Schriften über Schweitzer und das Leben in Lambarene.<sup>24</sup>

„Im Banne der Musik“ – Albert Schweitzers Musikkonzepte

Über Albert Schweitzers musikalische Karriere ist das meiste aus seinen autobiographischen Schriften und seinen briefförmigen Lebensberichten zu erfahren. Auf dieses Material stützen sich weitgehend unkritisch seine frühen Bio- bzw. Hagiographen, die bestenfalls versuchen, die Ereignisse historisch einzuordnen.<sup>25</sup> Erst in den letzten Jahrzehnten vergleichen die Autoren Schweitzers Schriften mit den Aussagen anderer Zeitzeugen und Archivbeständen und gelangen zu neuen Bewertungen.<sup>26</sup> Dabei wird entweder der psychischen Verfasstheit seiner

21 Albert Schweitzer, *Strassburger Predigten*, München 1966.

22 Albert Schweitzer, *Mitteilungen aus Lambarene. 1913–1914*, München / Bern 1925, zitiert nach Ausgabe Berlin 1983; ders., *Zwischen Wasser und Urwald*; ders.: *Briefe aus Lambarene 1924–1927*, München / Bern 1927; Gerhard Fischer (Hrsg.), *Albert Schweitzer. Briefe aus dem Lambaréné-Spital. Berichte aus den Jahren 1930–1954 mit Briefen seiner Mitarbeiter*, Berlin 1981.

23 Gerhard Fischer, *Albert Schweitzer* 1986; Albert Schweitzer, *Afrikanische Geschichten*, Stuttgart / Bern 1938, zitiert nach Ausgabe Hamburg 1985.

24 Jo und Walter Munz, *Albert Schweitzers Lambarene. Zeitzeugen berichten*. Zürich 2013; Almut und Hermann Reichenbecher (Hrsg.), *Emma Hausknecht. 1895–1956. 30 Jahre mit Albert Schweitzer in Lambaréné*, Heidelberg 2001; Verena Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau. Ein Leben für Lambarene*, München 1998; Makoto Abé (Hrsg.), *Akewa: Ali Silvers Weg für Albert Schweitzers Werk*, Tübingen 1984.

25 Henri Hauterre, *Der Urwald doktor von Lambarene. Leben und Wirken des Theologen, Kirchenmusikers, Philosophen und Arztes Albert Schweitzer*, Nürnberg 1947; Rudolf Grabs, *Albert Schweitzer. Denken und Tat*, Hamburg 1954; Stefan Zweig, Jacques Feschotte und Rudolf Grabs, *Albert Schweitzer. Genie der Menschlichkeit*, Frankfurt / Hamburg 1955; Jean Pierhal, *Albert Schweitzer. Das Leben eines guten Menschen*, München 1955; Rudolf Grabs und Albert Schweitzer, *Albert Schweitzer. Ein Leben im Dienste der sittlichen Tat*, Berlin 1959; Waldemar Augustiny, *Albert Schweitzer und Du*, Gütersloh 1960. Rudolf Grabs, *Albert Schweitzer. Dienst am Menschen*, Halle 1961; Boris Michailowitsch Nossik, *Albert Schweitzer. Ein Leben für die Menschlichkeit*, deutsche Übersetzung von Lothar Pickenhain, Leipzig 1977; Harald Steffahn, *Albert Schweitzer*, Reinbek 1979.

26 Paul Herbert Freyer, *Albert Schweitzer. Ein Lebensbild*, Berlin 1978.



Persönlichkeit nachgegangen,<sup>27</sup> sein Leben und Werk unter postkolonialem Blickwinkel betrachtet<sup>28</sup> oder seine Selbstdarstellung kritisch hinterfragt.<sup>29</sup>

Ein Grenzgänger zwischen Kulturen ist Albert Schweitzer seit seiner Geburt 1875 im Elsaß. Aufgewachsen in einer Pfarrersfamilie im mehrfach umkämpften deutsch-französischen Grenzgebiet, studiert er in Straßburg Philosophie und Theologie und wird Orgelschüler von Charles-Marie Widor in Paris. Die verschiedenen beruflichen Tätigkeiten, die er im Verlauf seines Lebens nach- und nebeneinander ausgeübt hat, sind inhaltlich durch ein christlich-ethisch motiviertes Forschen und Handeln miteinander verbunden. Seine religionsphilosophische Promotion und seine theologische Promotion und Habilitation führen ihn zu einer Tätigkeit als Privatdozent, Direktor des Thomasstifts und ordinerter Prediger in Straßburg. Die akademische theologische Karriere verläßt er aufgrund der persönlichen Entscheidung, ab dem 30. Lebensjahr in christlicher Nächstenliebe den Menschen dienen zu wollen – auch wenn er weiterhin umfangreiche theologische Schriften verfasst. Mit dem Medizinstudium, das er sich durch internationale Orgelauftritte finanziert, verfolgt er den Plan, „ohne irgendein Reden wirken zu können“<sup>30</sup>. Seine medizinische Doktorarbeit behandelt eine psychiatrische Beurteilung Jesu. Spätere kulturphilosophische Schriften sowie sein Konzept der „Ehrfurcht vor dem Leben“ sind weitgehend humanistisch geprägt und beinhalten auch Ansichten ostasiatischer Religionen. Die Grundlage bildet aber stets die christliche Botschaft. Nur anhand dieser Linie ist auch sein musikalisches Wirken zu verstehen, als ein praktisches Handeln aufgrund seiner theologischen Überzeugung und mit missionarischem Ehrgeiz. Schweitzers Hauptinstrument bleibt sein Leben lang die Orgel, und den Schwerpunkt seines musikwissenschaftlichen Schreibens bildet die christliche Musik. Dabei ist im Gegensatz zu seinen übrigen Lebensthemen zu erkennen, dass mit den Schriften zum Orgelbau und der Bach-Biographie der schriftstellerische Ehrgeiz früh abgeschlossen ist. Es folgen später nur noch kurze Aufsätze zum Gebrauch des runden Violinbogens zu Bach'scher Musik.<sup>31</sup> Die Kommentierung und Herausgabe der Orgelwerke Bachs zieht sich zwar bis in seine letzten Lebensjahre;<sup>32</sup> dies ist aber in den wechselhaften politischen, persönlichen und beruflichen Situationen begründet. Ein Buch über Schubert wurde ihm 1905 angeboten, das Projekt hat er aber wenig später zugunsten philosophischer und theologischer Bücher verworfen.<sup>33</sup> In vielen Biographien wird nur am Rande darauf verwiesen, dass Schweitzer während seines mehrmonatigen Berlinaufenthaltes im Jahre 1899 in Kontakt mit Carl Stumpf kam, dem Mitbegründer des Berliner Phonogramm-Archivs und der

27 Bentley, *Schweitzer*.

28 Oermann, *Albert Schweitzer*.

29 Sebastian Moll, *Albert Schweitzer. Meister der Selbstinszenierung*, Berlin 2014.

30 Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, S. 86.

31 Siehe z. B. Albert Schweitzer, „Der runde Violinbogen. Zum Bach-Konzert von Konzertmeister Rolph Schroeder im Tonkünstlerverein zu Straßburg, am 24. Januar 1933“, in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt* 73 (1933), S. 197–203; ders.: „Der für Bachs Werke für Violine solo erforderte Geigenbogen“, in: Karl Matthei (Hrsg.), *Bach-Gedenkschrift 1950*, Zürich 1950, S. 75–83.

32 Albert Schweitzer, *Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs. Vorworte zu „Sämtliche Orgelwerke“ (mit einer Einleitung von Harald Schützeichel)*, Hildesheim / Zürich / New York 1995. Die Erstausgaben mit Noten erschienen unter dem Titel: *Bachs Präludien und Fugen für Orgel. Kritische Ausgabe mit praktischen Abgaben über die Wiedergabe der Werke*, Band I–V, New York 1913–1914, Band VI–VIII, New York 1954, 1967.

33 Schweitzer Miller / Woytt, *Die Jahre vor Lambarene*, S. 120 und 213.

Vergleichenden Musikwissenschaft.<sup>34</sup> Er nahm an dessen tonphysiologischen Experimenten teil, und da die Freundschaft über Jahre anhielt, wusste Schweitzer von Stumpfs und Hornbostels Aufnahmen außereuropäischer Musik.<sup>35</sup> Er besaß somit einen geistigen Horizont, der über die europäische Kunstmusik hinaus ging und war mit aktuellen Forschungsrichtungen vertraut. In seinen Schriften unterteilte Schweitzer die Weltkulturen allerdings nicht unter ethnologischen Aspekten, sondern unter dem Blickwinkel ihrer philosophisch-religiösen Weltanschauungen.<sup>36</sup> Dabei ist offensichtlich, dass er sich nur mit den Hochkulturen mit schriftlichen Zeugnissen auseinandersetzt.

Welche Bedeutung Musik in Schweitzers Leben besaß und was er überhaupt unter dem Begriff verstand, ist nicht allein in seinem Instrumentalspiel und musikwissenschaftlichem Schreiben zu entnehmen. In seiner Korrespondenz vor der Ausreise nach Lambarene und in den autobiographischen Schriften lassen sich mehrere Musikkonzepte erkennen, die aufeinander bezogen und miteinander verbunden sind, sich dennoch in klar unterscheidbare Bereiche aufteilen lassen.

Aus dem Bildungsbürgertum stammend, verstand Schweitzer unter Musik zuerst die abendländische Kunstmusik, deren Tradition ihm vollkommen geläufig war, wie die Bachbiographie zeigt.<sup>37</sup> Als Hausmusik spielte er Beethovens Sonaten<sup>38</sup> und dessen Sinfonien zu vier Händen. Für Momente des persönlichen Abschieds wird immer wieder das Adagio aus der fünften Sinfonie Beethovens erwähnt. Als Musikhörer besuchte er Opern und Konzerte,<sup>39</sup> reiste zu den Bayreuther Festspielen und war mit der Familie Wagner eng befreundet.<sup>40</sup> Als Musiker spielt er in Gottesdiensten und bei Kirchenkonzerten die Orgel, als Schüler von Widor setzte er sich für dessen Kompositionen ein. Das freie Improvisieren im abendländischen Stil beherrschte er im Privaten wie bei öffentlichen Auftritten.<sup>41</sup> Diesem klassischen Musikstil widmet er sein musikwissenschaftliches Denken. Eine Grenze zwischen weltlicher und christlicher Musik zieht er nicht. Vielmehr interpretiert er in romantischer Tradition auch die weltliche Musik als religiös durchdrungen. Unterhaltungsmusik ist ihm nicht fremd, er entwickelt allerdings kein allzu großes Interesse daran.<sup>42</sup> Die europäische Kunstmusik spricht bei ihm die Emotionen an, insbesondere sein inneres Seelenleben.

*„Dann setzte ich mich ans Klavier und spielte Beethoven Sonate für das ‚Hammerklavier‘! Das ist nichts um es anderen vorzuspielen, nein da muß man allein sein, denn man jubelt, man lacht, man weint, man*

34 Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, S. 27. Die einzige Biographie, die die Experimente, an denen Schweitzer teilgenommen hat, genauer beschreibt, ist James Brabazon, *Albert Schweitzer. A Biography*, Syracuse 2000, S. 87f.

35 Dies legt der Hinweis auf die tonphysiologischen Studien nahe, die Schweitzer in einem Bach-Buch macht. Hier wird das Forschungsfeld mit einem „Kolonialgebiet“ verglichen, siehe Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 397.

36 Albert Schweitzer, *Kultur und Ethik*, München 1960.

37 Siehe im Besonderen das Kapitel über „Dichterische und malerische Musik“, in: Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 388–405.

38 Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau*, S. 141.

39 Schweitzer Miller / Woytt, *Die Jahre vor Lambarene*, S. 29, 72, 116, 147, 245, 260–162 und 273.

40 Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, S. 33f.

41 Schweitzer Miller / Woytt, *Die Jahre vor Lambarene*, S. 100, 105, 110, 118, 171, 220, 222–224, 231, 244, 255, 257–258, 260–261, 271, 275, 277–278, 282, 293, 297–299, 306, 310, 333, 335, 344, 347 und 353.

42 Besonders erwähnt wird der Walzer, siehe ebd., S. 40, 77, 182 und 203.

*schluchzt darüber – O diese überirdische Ausgelassenheit – und dann diese traumhaft wonnevolle Welt die in den durchsichtig bewegten Akkorden weht – und ich war allein – Aber es war herrlich, herrlich.*<sup>43</sup>

Mit dieser Musik kann Schweitzer zugleich zwischenmenschliche Gefühle ausdrücken. Meist sind diese an seine (zukünftige) Frau Helene Bresslau gerichtet. So erinnert er sich zum Beispiel beim Spielen an eines ihrer ersten gemeinsamen Treffen.

„Als meine Finger über die Tasten liefen, waren wir am Rhein – – Sie hatten Ihren Spitzkragen zu der alten Bluse an, und wir sagten nichts –. Ich war erschöpft, als ich vom Klavier aufstand – nicht ein Ton für die anderen, alles, alles für Sie.“<sup>44</sup>

Das gemeinsame Musizieren mit Helene Bresslau befördert ihren emotionalen Zusammenhalt<sup>45</sup> – „Die Musik war immer unser bester gemeinsamer Freund“ formulierte es seine Frau.<sup>46</sup> Nach der Geburt ihrer Tochter Rhena verleiht Schweitzer seinen Gefühlen durch Orgelspielen nachts in der Kirche Ausdruck.<sup>47</sup>

Christliche Musik ist für Schweitzer zudem eng mit dem inneren religiösen Erlebnis und einer Verbindung zum Transzendenten verbunden.<sup>48</sup> Dazu gehört als Klangbild zusätzlich das Glockengeläut von Kirchen, aber auch von Kühen.<sup>49</sup> Dies erwähnt Schweitzer mehrfach in entscheidenden Augenblicken seines Lebens, wie beispielsweise bei dem legendenhaften Kindheitserlebnis des Vogelschießens am Sonntagmorgen mit einem Schulfreund. Kirchenglocken erinnern ihn im entscheidenden Augenblick an das Gebot, nicht zu töten.<sup>50</sup>

Daneben existiert für Schweitzer ein Zustand, den er romantisierend als „in einer [...] mystischen Einheit mit der Natur zu leben“<sup>51</sup> beschreibt. Darunter versteht er die bewusste ästhetische Wahrnehmung aller hörbaren Geräusche seiner Umgebung. Sein Sprachstil erinnert hier deutlich an sein literarisches Vorbild Goethe und dessen Werke aus der Sturm- und Drang-Zeit. Zugleich vertritt Schweitzer damit Ideen, die auch dem amerikanischen Transzendentalismus nicht fern waren. Die Ehrfurcht vor der Schöpfung und dem Leben, die später sein bestimmendes Konzept wird, klingt hier bereits deutlich an.

„Nebel bedeckt alles ringsherum. Ab und zu taucht ein Laut aus diesem Meere auf: Ein Zuruf von pflügenden Ochsen, das Bellen eines Hundes, der Schrei einer Krähe oder des Hähers... aber sonst ist alles still und wird noch stiller durch diese gedämpften Laute. [...] Sie fehlen mir in der Natur... *in der Natur, wo ich so gerne alleine bin... [...] O die armen Menschen die nur Symphonien im Konzertsaal hören und die großen Symphonien der Natur nicht kennen... Fast kommt es mir klein vor, heute Nachmittag Orgel zu spielen.*“<sup>52</sup>

Bewusst setzt Schweitzer hier den Musikterminus „Symphonie“ zwischen Natur- und Kulturmusik parallel, er wertet sein eigenes Spielen derselben gegenüber sogar ab. An mehreren

43 Ebd., S. 30. Die Schreibweise wird aus dem Buch übernommen, das bedeutet, dass die kursiv gesetzten Textstellen auf Deutsch verfasst sind, die übrigen ursprünglich auf Französisch.

44 Ebd., S. 75. In ähnlicher Weise S. 95, 99, 147, 190, 276 und 364.

45 Ebd., S. 158, 221 und 330. Gemeinsames Musizieren siehe auch Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau*, S. 121, 181 und 212.

46 Zitiert nach Pierhal, *Albert Schweitzer*, S. 113.

47 Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau*, S. 185.

48 Schweitzer Miller / Woytt, *Die Jahre vor Lambarene*, S. 70, 286 und 303.

49 Ebd., S. 26, 104, 114, 119, 139, 180, 201, 229, 317, 324, 343 und 352.

50 Schweitzer, *Aus meiner Kindheit und Jugendzeit*, S. 36.

51 Schweitzer Miller / Woytt, *Die Jahre vor Lambarene*, S. 27; Siehe auch Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau*, S. 58f.

52 Schweitzer Miller / Woytt, *Die Jahre vor Lambarene*, S. 220.



Stellen beschreibt er diese Musik als unhörbaren Klang, der im Sinne der pythagoreischen Vorstellung dem Universum innewohnt. Durch die Betrachtung der Natur kann er sie innerlich wahrnehmen. Auch dieser Klang spricht seine Gefühle an.

„Deshalb erwacht in mir, sobald ich im Wald bin, sobald ich sein Lied höre, etwas, das tief in meinem Herzen schlummerte, etwas Heidnisches und doch Religiöses, irgendein Gefühl von Stolz und Kraft, von Härte, von Hochmut, das ich nicht definieren kann.“<sup>53</sup>

Schließlich verwendet Schweitzer regelmäßig musikalische Fachtermini als Metaphern für den Zustand der Welt und das Verhältnis der Menschen zueinander. Im Sinne der europäischen Musiktheorie beschreibt er mit „Dissonanzen“ problematische, spannungsreiche Zustände, mit „Akkorden“ harmonische, gelöste Verhältnisse. Schweitzers Darstellungen seines Lebens sind geradezu durchdrungen von einer musikalischen Wahrnehmung und Interpretation von Erlebnissen und Denkprozessen in Melodien, Mehrstimmigkeitsformen und Klängen:

„Der Ausdruck „reif“ auf den Menschen angewandt, war mir und ist mir noch immer etwas Unheimliches. Ich höre dabei die Worte Verarmung, Verkümmern, Abstumpfung als Dissonanzen miterklingen.“<sup>54</sup>

„Denn die Treue ist eine Melodie, die in uns liegt von Jugend auf, die wir aber zum Ersterben bringen mit all den Mißklängen, durch die wir sie übertönen und durch den furchtbaren Gedanken, daß wir sagen, es ist nun einmal so Weltbrauch: Niemand kann treu sein in seinem Leben, in allem seinen Tun.“<sup>55</sup>

„Sehen Sie, das ist meine Schuld. Für mich ist es immer gegenwärtig; in allen Gedanken, die von mir zu Ihnen gehen... *ist das der Grundton des Akkords. Aber dann, weil ich es für so selbstverständlich und gegenwärtig halte, schweige ich oft darüber... statt die Glocke ihren Klang von sich geben zu lassen. [...] Seit ich Ihren Brief bekommen habe, ist es mir immer als hörte ich den Grundakkord unseres Zueinanderseins... den, der die Tonart angibt... daß wir beide aus der Sehnsucht der Jugend heraus einen Zweck im Leben suchten... und ihn dann miteinander fanden... in dem, was der Große zu uns redete in den gewaltigen Worten seiner tiefen Menschlichkeit...*“<sup>56</sup>

Diese drei Konzepte von Musik widersprechen sich für Schweitzer nicht, sie ergänzen sich vielmehr und sind ohne hierarchische Struktur einander beigeordnet. Da intermodale Wahrnehmungen zwischen Sehen, Hören und Empfinden für Schweitzer zentral sind, verwundert es nicht, dass sie auch in seinen musikwissenschaftlichen Schriften eine gewichtige Rolle spielen. Die zentrale These seiner Bach-Biographie erreicht er dadurch, dass er Kategorien von „malenden“ und „dichtenden“ Komponisten aufstellt und daraufhin seine Interpretationen der Bach'schen Werke als einer „malenden Musik“ ausführt:

„Wie es unter den Dichtern Maler und Musiker gibt, so gibt es unter den Musikern Dichter und Maler. Sie heben sich deutlich voneinander ab, sobald die Einwirkung des ‚anderen Künstlers‘ eine gewisse Bestimmtheit erreicht. Die dichterische Musik hat es mehr mit Ideen, die malerische mehr mit Bildern zu tun; die eine appelliert mehr an das Gefühl, die andere mehr an die Vorstellung [...]. Beethoven und Wagner dichten in Musik, Bach malt.“<sup>57</sup>

53 Ebd., S. 59. In ähnlicher Weise S. 113.

54 Schweitzer, *Aus meiner Kindheit und Jugendzeit*, S. 78.

55 Schweitzer, *Strassburger Predigten*, S. 87, in ähnlicher Weise auch S. 146.

56 Schweitzer Miller / Woytt, *Die Jahre vor Lambarene*, S. 301.

57 Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, S. 401 und 420.

Schweitzer bekennt in seinen autobiographischen Schriften, dass er sich trotz seiner improvisatorischen Fähigkeiten nicht als einen kreativen, schöpferischen Menschen ansieht.<sup>58</sup> Über seine schriftstellerischen Fähigkeiten äußert er sich dabei allerdings nicht.<sup>59</sup> Dabei könnte Schweitzer durch Umkehrung der Begriffe durchaus als ein „musikalischer Dichter“ bezeichnet werden, dem es gelingt, nicht nur musikalische Ereignisse aus seinem Leben in Lambarene zu beschreiben, sondern zugleich durch musikalische Metaphern eine ihm zuvor unbekannte Klanglandschaft in Worte zu fassen.

### *Europäische Kunstmusik im afrikanischen Kontext*

Schweitzer macht keinen Hehl daraus, dass er aus einer europäischen Perspektive auf Afrika blickt. Dazu gehört auch seine Verwurzelung in der abendländischen Kunstmusik. Dies zeigt sich schon daran, dass er zu Beginn seiner Reiseberichte beim Verlassen von Europa immer auf christlich-europäische Musik Bezug nimmt. Ob es nun ein Orgelkonzert in Paris ist, das Glockenläuten<sup>60</sup> oder ein Violinkonzert im Radio auf dem Schiff<sup>61</sup>. Dieser kulturelle Rückbezug bleibt ihm in Lambarene erhalten, so dass ihm der Diebstahl seines Klavierauszugs von Wagners *Meistersingern* zutiefst schmerzt.<sup>62</sup> Wer diese Musik aufführt, spielt für ihn allerdings keine Rolle. Bei einem Zwischenstopp in Kamerun 1924 nimmt er das Singen einheimischer christlicher Chöre positiv wahr:

„In Mujuka läßt sich ein vierstimmiger Chor auf dem Bahnsteig vernehmen. [...] Aber da ein Lied auf das andere folgt und noch immer keine Nationalhymne zum Himmel steigt und die Kinder im Chor keine Fahnen, sondern Palmen tragen, werde ich stutzig. Und richtig: der schöne Gesang gilt uns. Die Christen von Mujuka holen uns ab. Mit Liedern geht es von der Station ins Dorf.“<sup>63</sup>

Mit dieser Art der Beschreibung unterscheidet er sich von Missionaren in Kamerun, die durchaus ihre Probleme mit der einheimischen Aufführungspraxis europäischer Musik hatten.<sup>64</sup> Die wohlwollende Wahrnehmung gilt auch für die christliche Musizierpraxis in Lambarene,<sup>65</sup> insbesondere dem gemischten Kinderchor, der ihm zur Begrüßung 1913 ein auf die Melodie eines Schweizer Volksliedes geschriebenes Stück vorträgt.<sup>66</sup> Das christlich-europäische Gemeindelied hat er so verinnerlicht, dass er seine Erlebnisse mit Einheimischen in Lambarene mit Choralversen für sich deutet:

„Ich lag in schweren Banden,  
Du kommst und machst mich los.“  
Dieses Wort aus Paul Gerhards Adventslied spricht wie kein anderes aus, was das Christentum für den primitiven Menschen ist. Immer und immer wieder muß ich daran denken, wenn ich auf einer Missionsstation am Gottesdienst teilnehme.“<sup>67</sup>

58 Schweitzer, *Aus meiner Kindheit und Jugendzeit*, S. 30.

59 Erzählende Schriften z. B. Albert Schweitzer, *Ein Pelikan erzählt aus seinem Leben*, Hamburg 1950.

60 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 8.

61 Schweitzer, *Briefe aus Lambarene*, S. 7f.

62 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 54.

63 Schweitzer, *Briefe aus Lambarene*, S. 22.

64 Siehe z. B. *Jahresbericht 1905*, Basel 1906, S. 83; *Jahresbericht 1911*, Basel 1912, S. 111.

65 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 21, 23; ders., *Briefe aus Lambarene*, S. 43.

66 Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau*, S. 146.

67 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 130.

Zu einem konstanten Faktor im Tagesablauf wird die europäische Orgelmusik in Lambarene dadurch, dass Schweitzer von der Pariser Bachgesellschaft ein „Tropenklavier mit Orgelpedal“ geschenkt bekommen hat, da sie ihren Organisten nicht verlieren wollten. Schweitzer, der sich bereits damit abgefunden hatte, seine Musikkarriere in Afrika zu beenden, konnte so seine Fähigkeiten aufrechterhalten.<sup>68</sup> Die eigene musikalische Praxis dient ihm als Rückzugsgebiet aus dem Alltag in eine innere Welt. Dabei wirkt für ihn interessanterweise die Gabuner Umgebung einerseits befreiend, weil sie „weltfern“ ist; andererseits benötigt Schweitzer die Musik als Heilmittel, um die afrikanischen Lebensherausforderungen zu ertragen und um „wieder Mensch“ zu werden:

„Die Stunde zwischen dem Mittagessen und der Wiederaufnahme der Arbeit im Spital ist der Musik gewidmet, der auch die Sonntagnachmittage gehören. Auch hier merke ich den Segen des weltfernen Arbeitens. Viele Bach'sche Orgelstücke lerne ich einfacher und innerlicher auffassen als früher. Geistige Arbeit muß man haben, um sich in Afrika aufrechtzuerhalten. Der Gebildete, so merkwürdig es klingen mag, erträgt das Leben im Urwald besser als der Ungebildete, weil er seine Erholung hat, die dieser nicht kennt. Beim Lesen eines ernsten Buches hört man auf, das Ding zu sein, das sich den ganzen Tag in dem Kampf gegen die Unzuverlässigkeit der Eingeborenen und die Zudringlichkeit des Getiers aufreibt, und wird wieder Mensch. Wehe dem, der hier nicht so immer wieder zu sich selbst kommt und neue Kräfte sammelt! Er geht an der furchtbaren Afrikaprosa zugrunde.“<sup>69</sup>

Schweitzers Angaben decken sich mit den Berichten seiner MitarbeiterInnen und der Biographen, die ihn in Lambarene besuchten. Besonders das nächtliche Orgelspiel im Zusammenspiel mit den Urwaldgeräuschen stellt einen Topos in den Berichten dar,<sup>70</sup> wie es etwa Rolf Italiaander bei seinem Aufenthalt beschreibt: „Aber nie hat mich Bach so aufgewühlt wie im Urwald von Zentralafrika.“<sup>71</sup> Diese Praxis wird auch in dem frühen Dokumentarfilm über Schweitzer von Erica Anderson aus dem Jahr 1957 ausführlich gezeigt, aus dem die ersten Bild- und Tonaufnahmen dieser Übungsstunden stammen.<sup>72</sup> Daneben ist in den späteren Jahren auch vom gemeinsamen Musizieren und Unterrichten im europäischen MitarbeiterInnenkreis die Rede.<sup>73</sup> Auch europäische MusikerInnen kamen in den 1950er und 1960er Jahren zu Besuch nach Lambarene.<sup>74</sup> Eine Abneigung gegenüber populärer Musik wird Schweitzer von seinen MitarbeiterInnen mehr unterstellt, als dass er sich in den Quellen selbst dagegen ausspräche.<sup>75</sup>

68 Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, S. 171.

69 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 126.

70 Siehe Pierhal, *Albert Schweitzer*, S. 197; Rhena Schweitzer-Miller, „Das Leben im Spital meines Vaters“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 19–22, hier S. 22; Jo und Walter Munz, „Albert Schweitzer in seinen letzten Lebensjahren“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 127–130, hier S. 128.

71 Rolf Italiaander, *Im Lande Albert Schweitzers. Ein Besuch in Lambarene*, Hamburg 1954, S. 5.

72 Erica Anderson und Jerome Hill, *Albert Schweitzer*, USA / Frankreich 1957.

73 Vreni Mark-Burkhalter, „Die Hausbeamtin im Spital, die hier sogar ihren Verlobten fand“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 31–34, hier S. 32; Jo Munz-Boddingius, „Meine Chance und Freude, Hebamme in Lambarene gewesen zu sein“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 61–66, hier S. 64–65; Walter Munz, „Mit der Zeit bekam ich hier tiefe Wurzeln“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 103–112, hier S. 109; Radim Kalfus, „Kleines Geschöpf, voll von Energie“, in: *Akewa*, S. 53–55, hier S. 54.

74 Jo und Walter Munz, „Gäste in Lambarene – manche wurden zu Mitarbeitern“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 113–119, hier S. 117.

75 Munz-Boddingius, „Meine Chance und Freude“, S. 65f.

Diese Musikpraxis beinhaltet genau die Funktionen, in der sie Schweitzer in Europa praktiziert und rezipiert hat: zur religiösen Vertiefung und zum seelisch-emotionalen Ausgleich.<sup>76</sup> Es findet hier keine Anpassung an afrikanische Stile oder gar ein Zusammenspielen mit einheimischer Musik statt. Dennoch gilt es zu bedenken, dass das Üben keinen reinen Zeitvertreib für Schweitzer darstellte, sondern indirekt eine praktische Bedeutung für den Betrieb des Krankendorfes besaß. In der Zeit zwischen den Weltkriegen gab Schweitzer – beginnend mit Schweden – zahlreiche Orgelkonzerte in Europa, aus deren Erlös er seine Schulden aus den Kriegsjahren begleichen konnte und neues Kapital für seine zweite Ausreise ansammelte.<sup>77</sup> Auch in den folgenden Jahren flossen die Erlöse aus Konzerten, die er bis zu seinem achtzigsten Lebensjahr in Europa und den USA gab, in die Arbeit in Lambarene. Das Orgelüben sorgte somit für die Weiterexistenz seines auf Spenden basierenden Projekts.

Zweifellos nehmen diese Musikbeschreibungen den größten Raum in Schweitzers Schriften aus Lambarene ein. Sie sind allerdings auch diejenigen, mit denen seine Leserschaft am meisten verbinden kann. Sie sollen zugleich das Interesse am Organisten Schweitzer wecken. Die Berichte trugen durch die exotische Mischung von Urwald und Bachs Musik zur Popularität des Musikers Schweitzer bei, die der Teilzeit-Musiker im Vergleich zu anderen Orgelinterpreten seiner Zeit ansonsten niemals erhalten hätte.

### *Schweitzers Beschreibungen afrikanischer Musik*

In dem Briefwechsel zwischen Albert Schweitzer und Helene Bresslau vor ihrer ersten Ausreise diskutieren die beiden die politischen Zustände in den afrikanischen Kolonien, von einer Beschäftigung mit zentralafrikanischen Kulturen ist dagegen nie die Rede. Anscheinend sind die beiden nur mit dem wenigen Vorwissen in Lambarene eingetroffen, das sie von ehemaligen Missionaren mündlich erhalten hatten. Allerdings gab es zu der Zeit auch nur wenige Quellen, in denen sie sich informieren konnten.<sup>78</sup> Grundsätzlich lässt sich konstatieren, dass beide durch die in ihrer Zeit in Europa vertretenen Rassentheorien geprägt waren. Als Mediziner freiwillig nach Afrika zu fahren, verfolgte jedoch das Ziel, kolonialen Schaden wieder gut zu machen, der eben durch diese Theorien legitimiert worden war. Die Trennung der Wohnbereiche in Lambarene zwischen Afrikanern und Europäern war praktisch und medizinisch-hygienisch präventiv motiviert. Der vielfach autoritäre Umgang mit Schwarzen entsteht bei Schweitzer stets aufgrund von persönlichen negativen Erfahrungen und folgt einem der damaligen Zeit üblichen Erziehungsstil, den er in gleicher Weise bereits als Direktor des Thomasstifts in Straßburg gegenüber den Theologiestudierenden ausübte. Zu langjährigen vertrauensvollen Gabuner Mitarbeitern pflegte Schweitzer durchaus eine Freundschaft auf Augenhöhe. Seine Einstellung zum Verantwortungsbewusstsein der Gabuner änderte sich im Verlaufe seines Lebens, so dass er sich vom Befürworter der kolonialen Regierung zum Unterstützer der Unabhängigkeit Gabuns entwickelte.<sup>79</sup> Diese individuelle Sicht auf Afrikaner und der Umgang mit ihnen, wirkt sich auf die Beschreibung und Beurteilung afrikanischer Musik aus.

76 Das gilt auch für die Kriegs-Internierungszeit zusammen mit Helene Bresslau in Lambarene s. Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau*, S. 176.

77 Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, S. 162. Einen Überblick über die enge Folge von Konzerten und Vorträgen inklusive Besucherzahlen 1928–29 gibt Reichenbecher, *Emma Hausknecht*, S. 69f.

78 Mühlstein, *Helene Schweitzer Bresslau*, S. 137.

79 Oermann, *Albert Schweitzer*, S. 201–212.

Schweitzers Berichte über Gabuner Musikstile beruhen auf seinen eigenen unmittelbaren Eindrücken. Erklärende und reflektierende Einblicke in die kulturellen Praktiken der verschiedenen Volksgruppen hat er zunächst durch seine einheimischen Heilgehilfen erhalten. Erst mit den Jahren ist zu erkennen, dass er sich mit der Geschichte der Kolonisation rund um Lambarene durch schriftliche Quellen beschäftigt hat.<sup>80</sup> Eine rein inhaltliche Analyse seiner Verweise auf Musik rund um Lambarene führt nur zu einem geringen Informationswert. Interessanter ist dagegen, wie er die für ihn hörbare Musik einordnet und bewertet.

Auffällig an Schweitzers Berichten über Gabuner Musik ist, dass er sie ganz aus ihrer sozialen Funktion heraus beschreibt, wie etwa beim Beladen des Schiffes auf dem Ogowe-Fluss. Wertschätzend verwendet er sogar den europäischen Fachbegriff der „Kadenz“:

„Die N[...] bilden eine Kette und laden ein. An Bord steht einer mit einem Papier. Sobald zehn Scheite herüber sind, singt ihm einer vom Brett in einer schönen Kadenz zu ‚Mach‘ einen Strich!‘; beim hundertsten Stück heißt es auf dieselbe Musik: ‚Mach ein Kreuz!‘“<sup>81</sup>

Positiv erwähnt Schweitzer ebenso mehrfach das Singen der Ruderer während verschiedener gemeinsamer Fahrten,<sup>82</sup> das sowohl dem gleichmäßigen Arbeitsrhythmus als auch dem Ausdruck ihrer momentanen Stimmung dient:

„Hinten standen die zwölf Ruderer in zwei Reihen zu sechsen hintereinander. Sie sangen, wohin die Reise ginge und wer an Bord sei. Zugleich flochten sie klagende Bemerkungen ein, daß sie so früh an die Arbeit müßten und einen so schweren Tag vor sich hätten.“<sup>83</sup>

Arbeitsgesänge beschreibt Schweitzer auch bei den handwerklichen Tätigkeiten, die für neue Häuser seines Krankendorfes notwendig sind.<sup>84</sup> Dass viele dieser Gesänge eine wichtige kommunikative Funktion besitzen, wie etwa die Rudergesänge zur Nachrichtenübermittlung, erkennt er und berichtet wiederum unter Verwendung eines europäischen musikalischen Terminus, dem des „Rezitatifs“, ausführlich darüber:

„Vor einigen Wochen fuhr ein Offizier, der mit Vermessungsarbeiten betraut war, vom See Ozingo kommend, an der Station vorüber, und ich erfreute mich an den schönen Gesängen der Ruderer. Am anderen Tage war in den umliegenden Dörfern kein einziger Mann anzutreffen. Sie hatten aus den Rezitativen vernommen, daß der Herr nach N'djole weiterfahren wolle, Ruderer ausheben lasse und Fronden für eine zu erbauende Telegraphenlinie ausschreiben werde. Die Nachricht war falsch; aber der Offizier ahnte sicher nicht, daß seine Ruderer, die natürlich zu diesem Dienste in ihren Dörfern aufgegriffen waren, vor seinen Ohren die anderen Männer zur Flucht aufforderten, damit sie einem ähnlichen Schicksal entgingen.“<sup>85</sup>

Das Funktionsprinzip wird von Schweitzer und den Missionaren vor Ort sogar selbst in Anspruch genommen, um Nachrichten zu verbreiten oder sich selbst zu informieren.<sup>86</sup>

„Ich ersuchte alle Kranken, die neue Bestimmung des Doktors in die Rudergesänge aufzunehmen und sie vor jedem Dorf laut werden zu lassen. Dies ist die beste Publizierungsart hierzulande. Öfters schon teilte mir der Heilgehilfe Joseph mit, dies und jenes sei vorgefallen, und antwortete auf meine Frage,

80 Schweitzer, *Afrikanische Geschichten*, S. 6.

81 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 20. Im Sinne einer antirassistischen Schreibweise wird das N-Wort im Zitat nicht ausgeschrieben.

82 Ebd., S. 22 und 37.

83 Ebd., S. 34.

84 Ebd., S. 85.

85 Schweitzer, *Mitteilungen aus Lambarene*, S. 67f.

86 Schweitzer hat Signalarufe der Ruderer auch verstanden, s. Hermann Mai: „Meine erste Begegnung mit Ali Silver“, in: *Akewa*, S.40–44, hier S. 42.



woher er diese Nachricht habe, daß die weiterfahrenden Ruderer es eben mitteilten. Dabei vernahm ich nur ein monotones Rezitativ, auf das der Chor antwortete.“<sup>87</sup>

Diese Angaben entsprechen ziemlich genau dem, was in frühen Filmaufnahmen aus Lambarene zu hören ist – wenn es nicht durch den Kommentarton überdeckt wird.<sup>88</sup> Im Gegensatz zu Missionarsberichten fehlt bei Schweitzer der Topos der „traditionellen“ als einer „heidnischen“ Musik, die beseitigt werden müsste.

Die Integration dieses neuen Musikstils als eigene musikalische Ausdrucksweise mit positiven Eigenschaften gelingt Schweitzer dadurch, dass er das Konzept einer „funktionalen Musik“ entwickelt, das unter seinen Musikkonzepten bis dahin nicht existierte. Dieser Stil zeichnet sich dadurch aus, dass er kommunikativ und gemeinschaftlich improvisiert und mündlich vermittelt wird und dabei flüchtig bleibt. Damit steht er dem europäischen Musikstil diametral entgegen, kann aber nach Schweitzers Ansicht ohne Abwertungen parallel dazu bestehen.

Die wohlwollende Teilhabe an Gabuner Musiken ändert sich für Schweitzer nur, wenn es um Musikpraktiken geht, die in besonderer Lautstärke praktiziert werden, ekstatische Elemente besitzen oder wenn Trommeln an der Aufführung beteiligt sind. Totenklagen lehnt Schweitzer zwar grundsätzlich nicht ab, beschreibt sie aber nie genauer.<sup>89</sup> Beim Tanzen zieht er zwar noch rechtfertigende biblische Vergleiche, ein patriarchaler Unterton ist dennoch nicht zu übersehen:

„Als Doktor Lauterbach nach getanem Werk den Operierten auf sein Lager trägt, tanzt ein alter Schwarzer feierlich vor ihm einher. Er weiß keine bessere Art, seinen Gefühlen Ausdruck zu geben. So wird König David vor der Bundeslade einher getanzt sein.“<sup>90</sup>

Kommt die Sprache schließlich auf die hölzerne Schlitztrommel (Tam-Tam) und ihre Wirkung, spricht er seinen Gabuner Mitmenschen jede Form von eigenem Willen und Disziplin ab: „Aber wenn das Tam-Tam in einem Dorfe am Flusse geschlagen wird, erliegen sie [die Ruderer, A. d. V.] oft der Versuchung, das Floß festzubinden und mitzufeiern... zwei, drei, vier, fünf, sechs Tage lang.“<sup>91</sup>

Interessanterweise ist das Verbot des Trommelspiels im Krankendorf Lambarene von Schweitzer selbst nicht überliefert. Die Biographen Roy und Arnold liefern als Grund für die Anweisung des Urwalddoktors nicht eine kulturelle Ablehnung des Instrumentes, sondern die medizinische Notwendigkeit, dass die Patienten besonders nachts ihre Ruhe benötigten. Sie ergänzen, dass sich dieses Verbot nicht immer durchsetzen ließ.<sup>92</sup> Auch andere Besucher schildern, dass die Nächte in Lambarene zu späterer Stunde durchaus nicht nur von Urwaldgeräuschen und Orgelspiel geprägt waren:

87 Schweitzer, *Mitteilungen aus Lambarene*, S. 67.

88 Anderson / Hill, *Albert Schweitzer*. Gleiches gilt für den französischen Spielfilm *Il es minuit Dr. Schweitzer* aus dem Jahre 1952 von André Haguët nach dem Theaterstück von Gilbert Cesbron. Der Film wurde allerdings in Frankreich produziert und es erscheint fraglich, ob die schwarzen Darsteller überhaupt aus Gabun stammten, selbst wenn die Filmmusik zentralafrikanisch klingt.

89 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 62 und 143.

90 Schweitzer, *Briefe aus Lambarene*, S. 148.

91 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 88.

92 Charles B. Joy und Melvin Arnold, *Bei Albert Schweitzer in Afrika*, München 1948, S. 33. Siehe auch Tanzbilder in Gerhard Fischer, *Albert Schweitzer. Leben, Werk und Wirkung. Eine Bilddokumentation*, Berlin 1977.

„Und nicht allein die Fauna und die Flora sangen. Oft und oft hörte ich auch nachts Gesang von Menschen. Es sangen in den Baracken Kranke ihre eintönigen Lieder. Es sangen in den fernen und nahen Dörfern Gesunde. Und immer wieder klangen N[...]trommeln. Es ertönten die Tam-Tams zum Gesang. Es ertönten die Tam-Tams zum Tanz. Und es ertönten Tam-Tams, um Nachrichten weiterzugeben.“<sup>93</sup>

Überhaupt ist an einigen Stellen Schweitzers Schweigen vielsagend. Seine Frau berichtet in Briefen durchaus davon, dass das Paar gemeinsam in benachbarten Dörfern Trommelmusik und Maskentänze erlebte<sup>94</sup> und bezeichnet eine miterlebte Totenklage als „ergreifend“<sup>95</sup>. Die Ankündigung eines Einheimischen, nach Schweitzers Tod eine Woche lang als Zeichen der Trauer zu trommeln, soll Schweizer nach einem Brief seiner Mitarbeiterin 1965 ironisch beantwortet haben: „Gott sei Dank werde ich es nicht mehr hören.“<sup>96</sup> Tatsächlich fand eine vergleichbare Aufführung vor seinem Haus statt, ohne dass irgendjemand von dem europäischen Personal daran dachte, dies zu verhindern.<sup>97</sup> Es sieht ganz danach aus, als wäre Schweizer in diesem Fall daran gelegen, einen Konflikt mit Gabuner Traditionen herunterzuspielen, den er ohnehin nicht gewinnen konnte. Auf vergleichbar missglückte „Erziehungsversuche“ in anderen Lebensbereichen reagiert Schweizer oft ebenso mit Milde, wenn er erkennt, dass die Zustände entgegen seiner Überzeugungen in Lambarene nicht zu ändern sind.<sup>98</sup> Die Ablehnung von zu dominanten Rhythmusinstrumenten könnte bei Schweizer außerdem auch durch seinen eurozentrischen musikalischen Hintergrund motiviert sein. Mit der Metapher des Dirigenten zur „vorbeziehenden Militärmusik“ kritisiert er später Oswald Spenglers Werk und stellt ihr seine Ethik als „Streichquartett“ gegenüber.<sup>99</sup>

Auch wenn Schweizer den Musiken rund um Lambarene weitgehend positiv gegenübersteht, fallen seine Verweise darauf nicht umfangreich aus. Im Vergleich zu seiner Bach-Biographie ist überraschend, dass die Person, die Theorien über das Wort-Ton-Verhältnis bei Bach aufgestellt hat,<sup>100</sup> die Eigenart der afrikanischen Tonsprachen nicht thematisiert. Warum setzt er seine Theorien zu Rhythmus und Bewegungen<sup>101</sup> und zu emotionalen Zuständen<sup>102</sup> nicht in ein Verhältnis mit der Arbeitsmusik der Ruderer? Selbst der legendäre Gabuner Händler Trader Horn, der vor Schweizer am Ogowe-Fluß tätig war, berichtet ausführlicher und interessierter über Gabuner Musik.<sup>103</sup> Auch Missionare, die zeitgleich in der Gegend tätig waren, bieten detailliert Texte und eigene Notentranskriptionen wie Trilles<sup>104</sup>, oder gehen ausführlich auf Tanzgenres, Musikinstrumente und -stile ein wie Grébert.<sup>105</sup> Schweitzers europäische MitarbeiterInnen in späteren Jahren scheinen ebenso

93 Italiaander, *Im Lande Albert Schweitzers*, S. 4. Fotobeleg im Anhang des Buches.

94 Mühlstein, *Helene Schweizer Bresslau*, S. 154.

95 Ebd., S. 160.

96 Frau Obermann im Brief an George Marshall am 23.12.1965, zitiert nach Bentley, *Albert Schweizer*, S. 217.

97 Gesänge, Totentänze und Tam-Tam nach Schweitzers Tod an den Wochenenden der folgenden Monate, siehe Jo und Walter Munz, „Die letzte Lebenszeit“, S. 143–146, hier S. 146.

98 Schweizer, *Briefe aus Lambarene*, S. 45f.

99 Oermann, *Albert Schweizer*, S. 155.

100 Schweizer, *Johann Sebastian Bach*, S. 406–490.

101 Ebd., S. 424–427, 435–442 und 451–465.

102 Ebd., S. 428–431, 442–450 und 465–490.

103 Siehe Ethelreda Lewis (Hrsg.), *Trader Horn. The Ivory Coast in the Earlies*, London / Toronto 1927, S. 47, 63–65 und 73.

104 Trilles, *Chez les Fang*, S. 39, 87 und 179.

105 Grébert, *Au Gabon*, S. 89–96.

empfänglicher für die einheimischen Musikkulturen gewesen zu sein.<sup>106</sup> Wiederum gibt es allerdings einen praktischen Grund für Schweitzers Verhalten: die Konzentration auf die Arbeit im Krankendorf und seine wissenschaftlichen Aktivitäten, die ihm keine Zeit für andere Tätigkeiten lassen. Dies klingt an einer Stelle seiner Briefe aus Lambarene an, in dem er zugibt, dass es für sein Verständnis der Gabuner Menschen besser wäre, wenn er und seine Kollegen mehr Zeit mit ihnen „um das Feuer“ sitzend verbringen würden, anstelle „Medizinmänner und Wächter der Spitalsordnung“ zu sein.<sup>107</sup> Ein deutlicher Beweis dafür ist auch ein Brief von Schweitzer an Stumpf in Berlin vom 4. April 1914. Dieser belegt erneut, welche Meinung Schweitzer von den Musikkulturen in seiner Umgebung besaß. Er fordert zugleich wissenschaftliche Unterstützung an und hofft sogar auf einen Besuch von Hornbostel persönlich:

„In diesem Lande handelt es sich hauptsächlich um Rudergesänge. Sie sind sehr alt und wunderbar schön: motettenartig gearbeitet mit interessantem Contrapunkt! Hier muss eine in ihrer Art große Kultur geherrscht haben. Andererseits ist es Zeit, diese Musik aufzunehmen. In zwanzig Jahren existiert sie nicht mehr. [...] Nun möchte ich gerne Phonogramme aufnehmen und Studien machen, aber meine ausgedehnte Arbeit erlaubt es mir nicht. Ich habe täglich 40 Klienten, 3 Operationen die Woche etc. Die Sorge um die Operierten verbietet mir zu reisen. Das wäre aber absolut nötig, da hier viele Stämme nebeneinander wohnen und jeder seine Sprache und Gesänge hat. Überdies gehört meine ganze freie Zeit der Arbeit an der zweiten Auflage des Bach und der von Schirmer New York geplanten Gesamtausgabe der Werke Bachs für Amerika. Nun aber ein Vorschlag: Es wäre am besten, wenn ein mit den Methoden vertrauter Student hierher käme und die ganzen Gesänge aufnahm und sichtet für eine Doktorarbeit! Da könnte etwas Gediegenes geleistet werden. Ein paar Monate müsste er wohl darauf verwenden. Aber es gäbe eine herrliche Arbeit. Die Musik ist hier überaus reich. [...] Vielleicht kommt Herr Dr. Von Hornbostel selber auf Ferienreise.“<sup>108</sup>

Dieser, in keiner Schweitzer-Biographie erwähnte Brief ist sehr aufschlussreich, belegt er doch nicht nur Schweitzers fortwährenden wissenschaftlichen Austausch mit Stumpf. Er zeigt darin zudem seine Vertrautheit mit der zeitgenössischen Theorie „untergehender Kulturen“ und äußert sich als Vertreter einer kulturrelativistischen Weltanschauung. Sein Vorschlag einer persönlichen Feldforschung eines Wissenschaftlers bei den entsprechenden Volksgruppen ist für das Jahr 1914 im deutschsprachigen Raum geradezu revolutionär. Die sogenannte „Lehnstuhl“-Musikethnologie, die nur Material in Europa analysierte, das andere in den Kolonialgebieten gesammelt hatten, war damals noch nicht hinterfragter Standard der Forschungsmethodik. Zu der forschenden Tätigkeit ist es aufgrund des Beginns des Ersten Weltkriegs nicht mehr gekommen. Der überlieferte Briefwechsel von Schweitzer an Stumpf aus den 1920er / 1930er Jahren geht nicht mehr darauf ein.<sup>109</sup>

106 Vgl. Einladung zu abendlichen Tänzen in einem Nachbardorf, Schweitzer-Miller, „Das Leben im Spital“, S. 20; Gesänge beim Wäschewaschen im Fluss bei Lambarene, Margit Stark-Bernhard, „Waschfrauen, Büglerinnen, Schneider und Matratzenmacher, Zimmerdienst, Wildfleisch-Einkauf, Hühner und Trinkwasser“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 25–28, hier S. 26; Handwerker, die im Lepradorf Harfen und Tam-Tams als Souvenirs herstellen, Joan Clent, „Im Lepradorf – Village de Lumière“, in: *Albert Schweitzers Lambarene*, S. 75–78, hier S. 77.

107 Schweitzer, *Briefe aus Lambarene*, S. 80.

108 Artur Simon: „Sammeln, bewahren, forschen und vermitteln“ in: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, Band XXVII, Berlin 1991, S. 215–229, hier S. 217f.

109 Siehe Briefwechsel Stumpf–Schweitzer am 7.7.1929 und 3.5.1930, AISL Günsbach.

*Eine musikalisch-dichtende Umweltwahrnehmung in Afrika*

Neben den Berichten über die europäische und afrikanische Musikpraxis in Lambarene spielt Musik in einigen Textabschnitten Schweitzers allerdings noch eine Rolle, die sich nicht allein auf ihren Informationsgehalt reduzieren lässt. Dies liegt zum einen daran, dass Schweitzer seine romantische Naturbeziehung auf die tropische Umgebung ausweitet und deren Natur- und Tiergeräusche wie in Europa gleichwertig als Musik bezeichnet: „Die Palmen rauschen leise zu der lauten Musik, die die Grillen und Unken aufführen. Aus dem Urwald tönen häßliche und unheimliche Schreie herüber. Caramba, der treue Hund auf der Veranda, knurrt leise, um mir seine Gegenwart bemerkbar zu machen.“<sup>110</sup>

In diese Klangwelt nimmt Schweitzer die Laute und Geräusche der Menschen und ihrer Musik gleichwertig mit auf. Zwischen Natur-, Tier- und Menschengerauschen lässt sich kaum noch unterscheiden, wie etwa bei einer Beschreibung der Nacht in Lambarene aus dem Jahr 1935:

„Nach zehn Uhr sind die Lichter in den meisten Zimmern erloschen. Dies will nicht heißen, daß wir alle gleich den Schlaf finden. Da sind zuerst die afrikanischen Grillen und Unken, die von neun Uhr abends bis zwei Uhr morgens einen gründlichen Lärm vollführen... Sind keine Neugeborenen zu vernehmen, so trompeten die beiden Nilpferde, die vor dem Spital hausen, miteinander um die Wette. Oder einer der Geisteskranken (wenn es nicht mehrere sind) trommelt stundenlang auf den Holzwänden seiner Zelle. Oder in einem der Dörfer auf dem jenseitigen Ufer wird die ganze Nacht das Tam-Tam zum Tanze gerührt. [...] Durch die großen, nur mit Drahtgitter verschlossenen Öffnungen der Wohnungen dringt der Lärm ungedämpft herein. [...] Für all den störenden Lärm entschädigt aber die milde, würzige Nachtluft, die durch die Drahtgitter hindurch das Zimmer durchflutet, und das geheimnisvolle Rauschen der Palmen.“<sup>111</sup>

Auf eine Art ordnet Schweitzer mit dieser Beschreibung seine Gabuner „Naturkinder“<sup>112</sup> den Geräuschen der Natur zu. Dies muss allerdings aufgrund seiner bereits beschriebenen mystischen Erfahrung in der Natur keineswegs bedeuten, dass er sie damit abwertet. Murray Schafer, der sich bei der Beschreibung der Welt als Klanguniversum aus vielen literarischen Quellen bedient, die er teilweise sehr freizügig zu seinen Gunsten interpretiert, hätte seine Freude an Schweitzers Schriften gehabt. Die Art, wie hier mit Grillen, Unken und Palmenrauschen die Grundtöne („keynote sounds“) der Landschaft beschrieben werden, über denen sich die trompetenden Nilpferde und schreienden Neugeborenen als geographische Klangmarkierungen („sound marks“) erheben und schließlich die Trommelklänge als Signale benannt werden, kommt Schafers Konzept einer Klanglandschaftsdarstellung literarisch um 40 Jahre zuvor.

Zuletzt ist für Schweitzer sein Leben auch in Lambarene durchdrungen von musikalischen Wahrnehmungen, denen er in Metaphern Ausdruck verleiht. So vergleicht er bereits ein Jahrzehnt zuvor die täglichen Rodungsarbeiten für einen Krankenhausneubau metaphorisch mit einer europäischen Symphonie:

„Ein Tag da oben verläuft wie eine Symphonie. Lento: Verdrossen empfangen die Leute die Äxte und Buschmesser, die ich ihnen beim Landen austeile. Im Schnecken-tempo geht es an die Stelle, wo Gebüsch und Bäume niedergelegt werden sollen. Endlich steht jeder an seinem Platze. Behutsam werden die ersten Striche getan. – Moderato: Äxte und Buschmesser laufen in überaus mäßigem Takte. Vergewissert versucht der Dirigent das Tempo zu beschleunigen. Die Mittagspause macht dem langweiligen

110 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 125.

111 Schweitzer, *Briefe aus dem Lambaréné Spital*, S. 166f.

112 Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, S. 95.

Stück ein Ende. – Adagio: Mit Mühe habe ich die Leute wieder auf die Arbeitsstelle im dumpfen Walde gebracht. Kein Lüftchen regt sich. Von Zeit zu Zeit hört man einen Axtstreich. – Scherzo: Einige Späße, zu denen ich mich in der Verzweiflung aufraffe, gelingen mir. Die Stimmung belebt sich. Lustige Worte fliegen hin und her. Einige Leute fangen an zu singen. Es wird auch schon etwas kühler. Ein Lüftchen stiehlt sich vom Fluß herauf in das Dickicht. – Finale: Die Lustigkeit hat alle erfaßt. Dem bösen Wald, um dessentwillen sie hier stehen müssen, statt ruhig im Spital zu sitzen zu dürfen, soll es übel gehen. Wilde Verwünschungen werden gegen ihn laut. Johlend und kreischend geht man ihm zu Leibe. Äxte und Buschmesser hämmern um die Wette. Jetzt aber darf kein Vogel auffliegen, kein Eichhörnchen darf sich zeigen, keine Frage darf gestellt werden, kein Befehl darf ergehen. Bei der geringsten Ablenkung wäre der Zauber aus. Die Äxte und Buschmesser kämen zur Ruhe, und die Leute würden sich über das Geschehene oder Gehörte bereden und wären nicht mehr in Gang zu bringen. Zum Glück kommt keine Ablenkung. Das Toben geht weiter. Wenn dieses Finale nur eine gute halbe Stunde anhält, war der Tag nicht verloren. Und es hält an, bis ich „Amani! Amani!“ (Genug! Genug!) rufe und der Arbeit für heute ein Ende setze.“<sup>113</sup>

Hier beschreibt Schweitzer sich als Dirigenten eines Arbeiterorchesters, in dem die Instrumentalisten mit ihren Geräten durch Striche, Hämmern und Toben Musik machen. An ihren Körperbewegungen ist das Tempo der Sätze abzulesen, an der Art des Geräteeinsatzes die Dynamik des Stückes. Der Dirigent besitzt dabei nur eine eingeschränkte Autorität über seine Musiker. Lediglich über humorvolles Sprechen gelingt es ihm, seine Musiker vom Lachen über das Singen zum stimmungsvollen Arbeiten zu bringen. Einen fast gleichwertigen Einfluss auf die Menschen hat dabei die Natur, die sich hemmend oder förderlich auf das musikalische Arbeiten und Singen auswirkt. Nebenbei beschreibt Schweitzer damit die vorrangige Bedeutung des Rhythmus in der Gabuner Musik, die zentrale Call-and-Response-Gesangsform sowie die sich langsam ins Ekstatische steigende Dynamik gemeinschaftlicher Musikaufführungen.

Selbstverständlich handelt es sich bei dieser Art von Beschreibungen um literarische Verarbeitungen von Erlebnissen. Schweitzer beschäftigte sich weder intensiv mit den Sprachen der Volksgruppen, mit denen er es in Lambarene zu tun hatte, noch ausführlicher mit deren kulturellen Praktiken. Dennoch stechen solche Beschreibungen in seinen Briefen deutlich aus den ansonsten sehr nüchternen Berichten über den klinischen Alltag hervor. Es ist bei dem sehr sprachgewandten und vielschreibenden Schweitzer schwer vorstellbar, dass er musikalische Metaphern ohne Grund verwendet. Besonders verblüffend ist, dass er mit diesen Beschreibungen eine Analyse der Musik als sozialer Praxis vorwegnimmt, die in der Musikethnologie erst Jahrzehnte später einsetzte. Anthony Seeger arbeitet ebenfalls mit der Metapher des Orchesters, um die Bedeutung von Musik bei den Suyá ganzheitlich beschreiben zu können. Auf diese Weise kann er von dem Dorf als Konzerthalle, den musikalischen Aufführungen im Jahreszyklus als Konzertreihe und der Dorfgemeinschaft als Orchester sprechen.<sup>114</sup> Selbstverständlich benutzt Seeger diese Metaphern, um damit weitere Themen wie Identität, Wahrnehmung von Zeit und Strukturierung von Raum zu analysieren. Schweitzer schreibt dennoch mit seiner Metapher aus der europäischen Musikkultur der afrikanischen tönenden Lebenswelt in seiner Wahrnehmung einen hohen Stellenwert zu und weist damit einer anthropologischen Musikanalyse afrikanischer Kulturen zu einem Zeitpunkt einen Weg, als seine deutschen und französischen Kontaktpersonen noch gar nicht auf den Gedanken einer solchen Forschung kamen.

113 Schweitzer, *Briefe aus Lambarene*, S. 139f.

114 Seeger, *Why Suyá Sing*, S. 65.



*Albert Schweitzers wegweisende musikalische Wahrnehmung*

Albert Schweitzer hat in seinem Leben viele berufliche Tätigkeiten auf sehr hohem Niveau ausgeübt, aber er wurde trotz seiner musikalischen Bildung in Lambarene nicht zu einem Musikethnologen. Aus seinen Werken erfahren wir wenig Konkretes über die Musik der Volksgruppen, unter denen er jahrzehntelang gelebt hat. Die genauere Erforschung der Musik der Volksgruppen der Fang und Galoa (Pahuin) blieb anderen überlassen.<sup>115</sup> Der Musiker Schweitzer hat allerdings neben seinen eigenen Orgelübungen in Lambarene die musikalische Umgebung sehr genau wahrgenommen. Dabei ist weniger von Bedeutung, dass er Teilen der Musik positiv gegenüberstand, wie den Rudergesängen, und andere Teile ablehnend betrachtete, wie die Trommelmusik. Vielmehr sind die Musikkonzepte von Bedeutung, die er für das Gehörte entwickelte. Schweitzer sieht die einheimische Musik unlösbar verbunden mit ihrer sozialen Funktion. Durch eine ganzheitliche Betrachtung der Klanglandschaft in seiner Umgebung und durch musikalische Metaphern gelingt es ihm, dieser Erkenntnis Ausdruck zu verleihen. Seine vielfältigen Vorstellungen von dem, was alles Musik sein kann, ob nun Geräusche der Natur, der Tierwelt, der Menschen oder eine unhörbare Sphärenharmonie, und seine Überzeugung innerer Musikerfahrungen helfen ihm dabei, eine fremde Musikkultur zu verstehen. In dieser Vorahnung einer anthropologischen Interpretation von Musik liegt das Besondere seiner Texte. Sie ist ein Zeichen dafür, dass eine hohe europäische Ausbildung im musikalischen Bereich keineswegs zu einer genaueren Analyse der klingenden Musik fremder Kulturen führen muss, dafür aber zu einem besseren Verständnis ihrer Bedeutungen.

---

115 Siehe z. B. Jacques Binet, *Sociétés de danse chez les Fang du Gabon*, Paris 1972; Pierre Sallée, *Deux études sur la musique du Gabon*, Paris 1978; Åke Norborg, *A Handbook of Musical and Other Sound-producing Instruments from Equatorial Guinea and Gabon*, Stockholm 1989.