

## **Wenn Ritualsänger auf einer Konzertbühne auftreten**

### **Musikkonzeptionen und Wahrnehmungen in verschiedenen Kulturen**

Marc-Antoine Camp

Musik berührt. – Die Metapher aus dem Bereich des Taktilen fasst zusammen, dass ein musikalisches Erlebnis mehr ist als die Aufnahme akustischer Reize. Sowohl das Schaffen wie auch die Wahrnehmung von Musik erfordern und bewirken körperliche und emotionale Bewegungen, verlangen und verursachen Berührungen, aktivieren unseren Körper. Die Finger einer Geigerin vollziehen bei einer Konzertaufführung Tausende von genau kontrollierten Saitenkontakten und vermögen einen Zuhörer im Innersten zu berühren. Die haptisch gesteuerte Klanggestaltung des DJ lässt die Melodie eines Songfragments erklingen, zu der die mitsingenden Club-Besucher die Schwingungen ihrer Stimmlippen in Übereinstimmung bringen. Der Tänzerin in einem traditionellen Ritual, die unter dem Einfluss des Trommelspiels in Trance fällt, werden die Schuhe abgenommen, um ihre „Erdung“ sicherzustellen. Von welcher Art sind diese Berührungen der Musik? Unter welchen Bedingungen werden wir von einer musikalischen Performance mitgerissen? Weshalb bewirken urbane Maschinengeräusche in der Regel keine besonderen Emotionen?

### **Musik und Wahrnehmung**

Gleich vorweg: Abschliessende Antworten auf diese scheinbar einfachen Fragen kann ich als Musikethnologe nicht geben. Das Phänomen Musik ist zu komplex, um mit einem einzigen Forschungsansatz erfasst zu werden. Der interdisziplinäre Dialog, den das Denklabor Villa Garbald ermöglicht, ist daher von besonderer Bedeutung für eine Musikforschung, die sich der toten Winkel spezifischer Positionen bewusst ist. Der Dialog zwischen Musikforschenden mit unterschiedlichem Erfahrungswissen öffnet Fenster in verschiedene Laboratorien und Theoriegebäude, in denen Musik untersucht wird. Zur Klärung der aufgeworfenen Fragen kann die Musikethnologie insofern einen Beitrag leisten, als sie Methoden der Geisteswissenschaften und der empirischen Sozialforschung zusammenzuführen sucht, Musikpraktiken und Wahrnehmungen aus verschiedenen Kulturen und gesellschaftlichen Gruppen erforscht und dadurch zu eigenen Modi der Musikwahrnehmungen eine kritische Einstellung schafft.

Die Fragen, wie uns Musik berührt, betreffen einerseits die akustischen Schallwellen der Klänge, andererseits die Wahrnehmung. Als Musikethnologe gehe ich davon aus, dass Klänge und ihre Wahrnehmung sich bedingen. Diese Forschungsprämisse musikethnologischer Hör- und Sichtweisen meint erstens, dass es keine akustische Wahrnehmung ohne Musik gibt. Musik umgibt Menschen in der Regel bereits in der pränatalen Phase, Lieder an der Wiege oder

in Gruppen schaffen Bindungen zwischen Menschen, sie formen unsere Klangwahrnehmung. Und überall auf der Erde begegnen wir dem Phänomen „Musik“, obwohl damit nicht zwingend musikalische Werke verstanden werden, die in einem Konzertsaal zur Aufführung gelangen. Alle Gesellschaften bringen Klänge hervor, die in ihrer ästhetischen Ausgestaltung über die Funktion als akustische Signale hinausgehen und die Wahrnehmung ihrer Lebenswelten prägen.

Zweitens gilt auch die Feststellung, dass es keine Musik ohne Wahrnehmung gibt. Musik wird von Musikern und Hörern geschaffen, tradiert und dazu zwingend wahrgenommen. Theoretische Konzepte über Musik und analytische Beschreibungen gäbe es ohne wahrnehmbare klingende Ereignisse nicht. Werke wie «4'33''» von John Cage, in dem der aufführende Pianist keinen einzigen Ton spielt und lediglich das Klappgeräusch des Tastendeckels erzeugt, oder «Mo-No: Musik zum Lesen» von Dieter Schnebel, bei dem der Lesende das Partiturbild in seinem Kopf zur Ausführung bringt, machen durch die Negation der künstlerischen Klangerzeugung deutlich, dass Musik der akustischen Wahrnehmung bedarf. Zugleich weisen diese Komponisten indirekt darauf hin, dass Musik mehr ist als ein autonomes Kunstwerk und als spezielle Form der zwischenmenschlichen Kommunikation eingebunden ist in gesellschaftliche Institutionen und Traditionen – beispielsweise in die Institution des Konzerts und die Schrifttradition der europäischen Kunstmusik.

### **Verschiedenheit der Musikkonzeptionen**

Die Entscheidung, unter Musik mehr als das klingende Ereignis allein zu verstehen, folgt aus musikethnologischen Forschungsstudien. Der Musikbegriff des Musikethnologen ist – ebenso wie derjenige eines Musikhistorikers – weit gefasst, weil zahlreiche Gesellschaften eigene Konzeptionen für das Phänomen Musik besitzen. Als Beispiel möchte ich ein Ritual des brasilianischen Bundesstaates Minas Gerais beschreiben, das von afrikanischen Sklaven in der Kolonialzeit geschaffen wurde, als katholisches Marienfest gefeiert wird und in ähnlicher Form in verschiedenen anderen afrikanischen Kulturtraditionen des amerikanischen Kontinents praktiziert wird.

Im Zentrum dieses Marienfestes steht das alljährliche Einsetzen eines Monarchenpaars. Ein König und eine Königin empfangen während eines Wochenendes Ehrerbietungen der Dorfbevölkerung, zur Vorbereitung des Festes erhalten sie zudem Zahlungen in Form von Arbeitsleistungen, Naturalien und Geldbeträgen. Diese Güter sind indes nicht für den König und die Königin selbst bestimmt, sondern für die Organisation des Festes und insbesondere für die Zubereitung der reichen Mahlzeiten, zu denen alle Anwesenden am Fest eingeladen sind. Das Marienfest ist ein komplexer, vom Monarchenpaar organisierter Tauschakt.

Wenn der König und die Königin am Fest mit feierlichen Gewändern, Kronen und einem Hofstaat durch das Dorf schreiten, begleiten sie Ritualgruppen. Die Mitglieder dieser Gruppen, „guardas“ – Wächter – oder „dançantes“ – Tänzerinnen genannt, beschützen das Monarchenpaar. Ihre Waffen sind nicht Schwerter, Säbel oder Gewehre, sondern Gesang, Musikinstrumente und Tanz. Die Ritualgruppen beherrschen das Festgeschehen, bahnen tanzend den königlichen

Weg durch das Dorf und durchdringen die Räume des Dorfes mit den Rhythmen ihrer Instrumente und dem Gesang der Lieder, deren Texte mit Ausdrücken aus den zentralafrikanischen Sprachen Umbundu, Kimbundu und Kikongo durchsetzt sind. Die Interpretationen dieses Rituals mit seinem dichten, durch die Geschichte beladenen symbolischen Handlungsgefüge sind vielfältig; hier möchte ich lediglich herausstellen, dass die Ritualgruppen ihr Handeln nie als „música“ bezeichnen, die Lieder nicht als Werke von Autoren verstehen und die einzelnen Lieder nicht benennen. Vielmehr werden von Mitgliedern der Ritualgruppen im Gespräch das Singen und das Spielen der Instrumente im rituellen Zusammenhang beschrieben, verstorbene Sänger als Quelle des Liedrepertoires genannt und Liedtexte und Gesangsmelodik als Einheit dargeboten, da es den Sängern offensichtlich schwer fällt, die Liedtexte vorzusprechen.

Wenn ich als Musikethnologe die Lieder als „Musik“ bezeichne, dann mag dies eine problematische, eurozentrische Sprachkonvention sein. Es macht aber Sinn, den Begriff „Musik“ als analytische Kategorie für eine Gruppe von familienähnlichen, unmittelbar oder mittelbar von Menschen hervorgebrachten akustischen Phänomenen zu gebrauchen. Ausdrucksweisen wie Gesang oder Schlagrhythmusmuster finden sich in allen Gesellschaften als Formen der nicht-sprachlichen Kommunikation und können somit als anthropologische Universalien gelten.

### **Herrschaft der Musik**

Die Musik des erwähnten Marienfests berührt die Teilnehmenden in dem Sinne, als sie als Singende und Zuhörende in einen ausseralltäglichen Zustand versetzt werden. Während der Vorbereitungszeit zum Fest versammeln sich Dorfbewohner in der Maria Rosenkranz geweihten Kirche zu Gebet und Gesang. Am frühen Morgen des ersten Festtages ziehen Trommler durch die Strassen und ehren durch ihr Spiel Könige und Königinnen aus vergangenen Jahren vor deren Wohnhäusern, werden von diesen eingeladen und mit Getränken und kleinen Speisen verköstigt. Am Abend wird das in einen Holzrahmen eingelegte Bild von Maria Rosenkranz von den Ritualgruppen mit Gesängen zur Kirche getragen, dort an einem Masten befestigt und aufgerichtet. Die Ritualgruppen tanzen in grossen Bewegungen um diesen Masten, gleichzeitig wird ein Feuerwerk mit Knallkörpern gezündet, so dass man jeweils nur Fragmente ihrer Lieder hört. Für einen Dorfbewohner genügt dies, um die Lieder zu identifizieren; für einen Musikethnologen, der das Liedrepertoire der Ritualgruppen nicht kennt und es dokumentieren will, ist aber eine Ton- oder Bildaufnahme ein schwieriges Unterfangen.

Die Erfahrung mehrerer Feste und die Erklärungen von Dorfbewohnern eröffnen, dass dieser Moment der akustischen Überblendungen von den Ritualgruppen gerne dazu genutzt wird, sich gegenseitig Schmählieder zuzusingen. Die Knallkörper des Feuerwerks mögen daher als akustische Szenerie eines Krieges erscheinen. Die Schlacht besteht im musikalischen Duell, in dem sich auch Rivalitäten der verschiedenen Dorffraktionen äussern, aus denen die Mitglieder der einzelnen Ritualgruppen kommen. Nur in den Häusern, im Familien- und engen Freundeskreis werden solche Schmählieder danach kommen-

tiert, währenddessen auf der zentralen Dorfweiese eine Soundanlage die Dorfbewohner und ihre aus anderen Orten angereisten Verwandten und Freude zum Tanz bittet.

Am zweiten Festtag, dem Sonntag, zieht das Monarchenpaar, geschützt von der Musik der Ritualgruppen, durch die Wege des Dorfes, um dann gemeinsam mit allen Dorfbewohnern ein reiches Mittagsmahl einzunehmen. Ob es geschmeckt hat, bringen die Ritualgruppen singend zum Ausdruck: Ein Preislied auf das Monarchenpaar zieht eine erste positive Bilanz ihrer Herrschaft. Die musikalisch erzeugte Spannung und tänzerische Dynamik des Vormittags nimmt nun deutlich ab. Der Gesang an der anschliessenden Prozession und Messe wird von der Institution der katholischen Kirche vorgegeben, die für das Fest einen Priester ins Dorf entsendet. Noch ein letztes Mal übernehmen dann die Ritualgruppen die akustische Herrschaft über den Raum, geleiten das nach der Messe für das nächstjährige Fest bestimmte Monarchenpaar zu ihren Wohnhäusern. Die physische Erschöpfung und die heiseren Stimmen der Sänger zeigen die Energie, mit der sie ihre Aufgabe als Wächter des Monarchenpaars und der Marienfesttradition erfüllen.

### **Schwierigkeiten der Tondokumentation**

Was ist nun den Tonaufnahmen zu entnehmen, die der Musikethnologe, fast ebenso erschöpft durchs Dokumentieren wie die Mitglieder der Ritualgruppen, angefertigt hat? Sie erscheinen als akustische Reduktion, die dem dynamischen und sinnreichen Fortgang des Festes nicht gerecht wird. Aus der Schwierigkeit, mit dem Mikrofon den Bewegungen der Ritualgruppen in den engen Gassen zu folgen, resultiert eine Liedaufnahme, in der abwechselnd andere Sänger akustisch in den Vordergrund rücken und sich die Gesänge der verschiedenen Ritualgruppen überlagern. Beim Abhören ist es oft schwierig, aus der Vielstimmigkeit die erfahrenen Vorsänger der Ritualgruppen herauszuhören, die Liedtexte zu transkribieren und das Liedrepertoire in seiner Gesamtheit zu dokumentieren. Im Festgeschehen scheint die Fokussierung auf eine Singstimme einer einzigen Ritualgruppe den Ohren mit Unterstützung der Augen besser zu gelingen.

Bei der Herstellung musikethnologischer Tondokumentationen ist nicht eigentlich das Problem, dass sich die Sänger bewegen und auf der Tonaufnahme wechselnde Stimmen akustisch näher oder ferner rücken. Die dadurch beim Hörer erzeugten räumlichen Vorstellungen sind vielmehr Bestandteil der Musikwahrnehmung, die Lokalisierung von Klangquellen zur Orientierung eine zentrale biologische Funktion des Hörens. Die fortwährend wechselnden Positionen der Ritualteilnehmer jedoch, die sich unter dem Einfluss situationaler Interaktionen in den Strassen des Dorfes bewegen, können der Musikethnologe und selbst die Sänger und Tänzer der Ritualgruppen jeweils nicht voraussehen. Kann deshalb der Musikethnologe bei der Tonaufnahme nicht das Mikrofon mit den Sängern koordiniert bewegen oder an einem Ort verharren, entsteht eine Tonaufnahme, die einem Hörer keine klare räumliche Vorstellung gestattet. Für die Tondokumentation wird die doppelte Bewegung – der Aufgenommenen wie des Aufnehmenden – zum Problem. Interaktionsgesteuerte Bewegungen leisten ihrer wissenschaftlichen Erfassung Widerstand.

## Ästhetik der Musikaufnahme

Wenn wir auf das Klingende als Untersuchungsgegenstand fokussieren, verändert es sich. Wir nehmen das Lied einer Ritualgruppe akustisch anders wahr, wenn wir es in Verbindung mit anderen Sinnen und ihrer Bewegungsdynamik direkt erleben, als wenn wir es von einer Tonaufnahme zu analytischen Zwecken abhören. Bei Musik, die in einem Konzertsaal dargeboten wird, sind Bewegungen der Musiker und Zuhörer zugunsten einer gleichartigen Wahrnehmung im ganzen Raum eingeschränkt, allenfalls – wie bei den Marschkapellen in der Komposition «Three Places in New England» von Charles Ives – wird eine Bewegung der Musiker im Raum evoziert. Bei der Rezeption einer Tonaufnahme wiederum, die im Studio produziert wurde und mit geschlossenen Augen und Kopfhörer wahrgenommen wird, wird der Hörer zum unbeweglichen Wahrnehmungszentrum.

Wollen wir die Lieder des Marienfests auf einem Tonträger festhalten, so dass sie unsere gewohnten, von der Performance losgelösten Hörerwartungen erfüllen, müssen die Sänger zu einer arrangierten Tonaufnahme gebeten werden. Und dies ist auch geschehen. Ein Produzent hat Sänger einer Ritualgruppe aufgenommen, ohne dass diese gleichzeitig sich tanzend im Raum bewegt haben. Die resultierende Compact Disc unterstützt die Wahrnehmung der Lieder, indem die wichtige Stimme des Vorsängers durchgehend im Vordergrund ist, die Musikinstrumente in ihrer Lautstärke mit den Singstimmen ausbalanciert und die Liedtexte dadurch deutlich hörbar sind. Die Tonaufnahme veränderte die Rituallieder aber auch, indem die am Marienfest zuweilen ungenau intonierenden Kinderstimmen, die zerbrechlichen Stimmen einiger älterer Mitglieder der Ritualgruppen und die ungenauen Instrumentenrhythmen ausgeblendet wurden. Die dynamischen und Generationen integrierenden Lieder klingen auf der Compact Disc gezähmt und professionell.

Noch einen Schritt weiter bei der Adaption der Lieder ging ein anderer Produzent. Er transformierte ein Lied einer Ritualgruppe in die Titelmelodie einer Fernsehserie, allerdings gänzlich ohne Beteiligung der Sänger der Ritualgruppen. Auf der Compact Disc zur Serie hören wir die Gesangsstimme als Panflötenmelodie, die mit der akustischen Landschaft des Marienfestes nichts zu tun hat und eher die – allerdings stereotypisierte – Klanglandschaft der Anden entstehen lässt. Der synthetisch erzeugte Klangteppich, der der Panflötenmelodie pausenlos unterlegt ist, ersetzt auf dieser Produktion das lichte Rhythmusmuster, das die Mitglieder der Ritualgruppen mit Trommeln und Schrapfern erzeugen.

Sänger des Marienfests traten mit Liedern aus der Region schliesslich auf Eventbühnen auf, dazu auch in raue Stoffe gekleidet, die sie sonst nie tragen. Zusammen mit einem Populärmusik-Ensemble sangen sie ihre traditionellen Lieder für ein urbanes Publikum. Sie verwandelten sich dazu in Bühnenkünstler, die als angestammte Traditionsträger „Authentizität“ vermitteln konnten.

Die Veränderungen, die die traditionellen Lieder ausserhalb der Rituale in den neuartigen Kontexten erfuhren, erfolgte nicht auf Initiative der Sänger. Auswärtige Produzenten haben für die Tonträgerpublikationen und Konzertdarbietungen ihre eigenen Musikvorstellungen eingebracht, die Lieder den Wahr-

nehmungen des Tonträger- und Konzertmediums sowie einer urbanen Hörerschaft angepasst. Der Funktionswandel der traditionellen Lieder vom Rissang zu einer musikalischen Materialressource und Darbietungsmusik veränderte sie in ihrer symbolischen und ästhetischen Dimension.

### **Sich einlassen – berührt werden**

Die musikalische Praxis der Königswächter und die medientechnologische Liedadaptionen auswärtiger Musikproduzenten legen verschiedene Konzeptionen des Phänomens Musik offen, zeigen die Abhängigkeit der Musikwahrnehmung von ihren Kontexten und Kommunikationsmedien und deuten darauf hin, dass Musik dann berührt, wenn wir ihr in unserer Lebenswelt Sinn zuschreiben. Die Lieder des Marienfestes strukturieren das Ritual in Raum und Zeit, geben den Emotionen der Dorfbewohner einen Ausdruck, regulieren soziale Beziehungen im Dorf. Die Adaptionen dieser Lieder wiederum rufen Vorstellungen einer vergangenen Zeit hervor, einer Tradition der Landregionen, einer Welt der afrikanisch-brasilianischen Kultur oder eines andinen Bergtales; Bewohner in den Städten, die diese Adaptionen traditioneller Lieder hören, schaffen sich ihren Sinn für die traditionellen Lieder. Wenn Menschen aktiv werden und sich einlassen, erhält jede Musik ihre Bedeutung und berührt.

Menschen verfügen über die Fähigkeiten, sich Musik anzueignen, ohne dass sie deren Herkunftskontexte kennen. Als Musikethnologe faszinieren mich Umdeutungsprozesse musikalischer Klänge und ihre Herkunftskontexte. Um Umdeutungen wahrzunehmen und Musik in ihrer Vielfalt erfahren zu können, bedarf es jedoch der wissenschaftlichen Distanz, der ästhetischen Neugier, eines offenen Musikbegriffs und eines Interesses an den musikkulturellen, rituellen, gesellschaftlichen und historischen Zusammenhängen.

Der Text fasst eine Präsentation des Autors mit Ton- und Bildbeispielen sowie anschließende Diskussionpunkte der Veranstaltung „Berührungen 2“ im Denklabor Villa Garbald am Collegium Helveticum vom 25. September 2009 zusammen. Er basiert auf Feldforschungen in den Jahren 1997 bis 2004 in der Region der Stadt Diamantina des brasilianischen Bundesstaates Minas Gerais. Forschungsergebnisse mit ausführlichen Quellenangaben sind in folgenden Publikationen veröffentlicht:

- «O congado formalizado: organização jurídica de guardas do reinado na zona rural de Minas Gerais (Brasil)», *Discursos sobre (l)a pobreza. América Latina y/e países luso-africanos* (Nexos y diferencias 17), ed. Martin Lienhard, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2006, Seiten 329-340
- Gesungene Busse: Praxis und Valorisierung der afro-brasilianischen Vissungo in der Region von Diamantina, Dissertation, Philosophische Fakultät der Universität Zürich, 2006, [www.dissertationen.unizh.ch/2006/camp/diss.pdf](http://www.dissertationen.unizh.ch/2006/camp/diss.pdf)
- «Wer darf das Lied singen? Musikethnologische Anmerkungen zum rechtlichen Status traditioneller Musikkulturen», *Sic! Zeitschrift für Immaterialgüter-, Informations- und Wettbewerbsrecht*, Bern: Institut für Geistiges Eigentum, April 2005, Seiten 307-315, [www.sic-online.ch](http://www.sic-online.ch)