

Ellen Hickmann

Zum Problem der Geschichtlichkeit in südamerikanischer Musik

„Der Amerikaner, der den Columbus zuerst entdeckte, machte eine böse Entdeckung“¹. Dieser Aphorismus Lichtenbergs birgt die gestellte Problematik insofern, als er den Kontakt zweier Kulturen pointiert, darüber hinaus als terminus post quem die eher unguete geschichtliche Entwicklung in Lateinamerika nach der Kulturberührung zwangsläufig einschließt. Daß durch die Europäer weitere Kulturen, wenn auch nicht freiwillig, mit denen der Indios in beiden Amerikas zusammenstießen, sei hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt: die Afrikaner importierten ihre eigene Kultur, konnten sie aber nur stellenweise erhalten. Der Subkontinent – Nord- und Mittelamerika einschließlich Karibik muß ich hier ausklammern – vor und nach der Conquista von zahlreichen unterschiedlichen eigenen Kulturen, darüber hinaus von den genannten Einflüssen geprägt, müßte entsprechend vielseitige, hier auf die Musik anzuwendende „Geschichtlichkeiten“ aufweisen, und zwar in des Wortes mehrfacher Bedeutung: Diese reicht, nach einer Formulierung von Albrecht Schneider, „von der bloßen Feststellung, daß eine Person oder Sache aufgrund ihres Eingebettetseins in den Ablauf zeitlichen Geschehens der ‚Geschichte‘ zugehört, bis zum Inbegriff aller für das Dasein des Menschen, sofern es ‚Vergangenheit hat‘, ‚konstitutiven Voraussetzungen‘ (nach Heintel). Im Verständnis der Geschichtswissenschaft meint ‚Geschichtlichkeit‘ im allgemeinen das Erkennen des historischen Sinnzusammenhangs über das faktisch zu Ermittelnde hinaus; nach dieser Anschauung besitzt Geschichte einen Eigenwert, der durch die bewußt vollzogene Überlieferung vermittelt und bestimmt wird“². Diese Gedanken von Karl Jaspers, hier von Schneider aufgegriffen, von europäischem Denken zeugend und von europäischen Verhältnissen ausgehend, lassen sich auf Überlieferungsvorgänge nicht-europäischer Völker applizieren, ja an ihnen konkretisieren, verweilt man auch nur einen Augenblick und generalisierend bei außereuropäischen Zeitvorstellungen – und um sie geht es ja nicht zuletzt bei der Reflexion über „Geschichtlichkeit“. Zeit ist z. B. die Wiederkehr des Gegenteils, wie Regenzeit–Trockenzeit, Krankheit–Gesundheit, Helligkeit–Dunkelheit; Zeit ist wahrnehmbar als etwas sich Wiederholendes wie Sommer–Winter, Tag–Nacht, auch als Kontinuum, etwa Alterungs- oder Wachstumsprozeß³. Die eminente Bedeutung dieser Vorstellungen für Musik und Musizieren ergibt sich ohne weitere Erläuterungen, sei später jedoch durch einige Beispiele belegt.

Für die in diesem zeitlichen Raster des täglichen Ablaufs im Rahmen auch längerer Zeitspannen ausgeführte Musik ließe sich durchaus eine Art Chronologie erstellen, die, zurückprojiziert, Ansatz zu Erkenntnissen über „Geschichtlichkeit“ der Musik in einer Kultur bieten könnte, vorausgesetzt, die Beobachtungen werden lange genug durchgeführt. Über die Zeiträume der Erforschung von diesen in die Praxis umgesetzten, gelebten Zeitvorstellungen, die für die verschiedenen schriftlosen Kulturen unterschiedlich anzusetzen wären, gibt es von seiten der Ethnologie kaum konkrete Empfehlungen, auch liegen sehr wenige Erfahrungsberichte vor. Eben diese bräuchte der Ethnologe wie natürlich ebenso der Musikethnologe. Darum irrt Hans-Walter Hedinger fundamental, indem er, zwar in anderem Kontext, fordert: „Wenn nun aber der Historiker gar das ganz Fremde verstehen soll, also vor allem Kulturen, die mit der seinen durch (fast) keine Beziehungen verbunden sind? Hier brauchte man ‚theoretische Prämissen‘ . . ., die sowohl vergangene und völlig anders geartete wie auch eigene Erfahrungen abzudecken fähig sind“, letztlich also allgemeinmenschliche, zeit- und kulturüberlegene Gemeinsamkeiten. Historiker fordern zwar mit Nachdruck universalgeschichtliche Forschung, aber deren zentrale Voraussetzung, die Formulierung menschlicher Universalien, scheint zu fehlen. Pragmatisch, etwa durch Fallstudien, läßt es sich nicht lösen; jeder interkulturelle Vergleich muß vorgängig der Eignung seiner Begriffsbasis sicher sein, die den Vergleich fundiert“⁴. Eben nicht, möchte ich einwenden. Die ethnohistorische Schule ist nicht zuletzt deswegen gescheitert, weil sie, um

¹ Lichtenberg-Aphorismus, zitiert nach U. Bitterli, *Die ‚Wilden‘ und die ‚Zivilisierten‘. Die europäisch-überseeische Begegnung*, München 1976, S. 205.

² A. Schneider, *Die Geschichtlichkeit der Kunst und die außereuropäische Musik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 24/1 (1979), S. 13f.

³ E. R. Leach, *Rethinking Anthropology*, 1966; ders., *Kultur und Kommunikation*, 1978.

⁴ H.-W. Hedinger, *Standortgebundenheit historischer Erkenntnis? Kritik einer These*, in: *Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik*, Band 1: *Objektivität und Parteilichkeit*, ed. R. Koselleck, W. J. Mommsen und J. Rüsen, München 1977, S. 371.

„Methodenhypochondrie“⁵ haarscharf herumgekommen, die Zugehörigen der fremden Kulturen, die sie global behandeln wollte, selbst zu wenig zu Worte kommen ließ. Befragungen um deren eigenes oder auch kollektives Erleben von Vergangenen und Künftigem wurden nicht extensiv vorgenommen. Im Anschluß an Feldforschungen, die eben diesen Problemen gewidmet waren und auf Einzel- und Gruppenbefragungen basierten, besonders in Afrika, bindet Jan Vansina „Geschichte“ an „Tradition“ und kommt, wenn auch nicht *expressis verbis*, zu einem eigenen Begriff von „Geschichtlichkeit“, wenn er definiert: „Oral traditions consist of all verbal testimonies which are reported statements concerning the past: this definition implies that nothing but oral traditions – that is to say, statements either spoken or sung – enter into consideration“⁶. Und etwas früher: „Oral traditions are historical sources of a special nature. Their special nature derives from the fact that they are ‚unwritten‘ sources couched in a form suitable for oral transmission, and that their preservation depends on the powers of the memory of successive generations of human beings“⁷. Für den Historiker ergeben sich nach Vansina drei Probleme: „These are: the relation between each testimony and the tradition as a whole, 2. the methods of transmission, and 3. finally the kind of distortions that may arise in the course of transmission“⁸.

Diese Schwachstellen lassen sich ohne weiteres auf jede Art der Tradierung übertragen, komme sie auf mündlichem oder schriftlichem Wege zustande, oder sei sie von Materialien hergeleitet. Hinzu kommt noch die Standortgebundenheit des Übermittlers wie auch des Beobachters. Fließen hier also Tradition und Geschichte zusammen, etwa im Sinne der Feststellung Fritz Kerns, „Geschichte“ sei „das Gedächtnis der Menschheit“⁹, so sollte man sich, steht man ziemlich am Beginn der Diskussion des Themenbereichs für Lateinamerika, die Definition von Geschichte, Tradition und Geschichtlichkeit zunächst sparen bzw. die Begriffe in ihrer Anwendung möglichst flexibel halten, ergibt sich doch schon an dieser Stelle dreierlei: 1. die Unmöglichkeit, nach europäischer Vorstellung begrifflich klar zu trennen, 2. die Notwendigkeit, nicht nur eine Methode zur Erforschung der Geschichtlichkeit latein- bzw. in vorliegendem Zusammenhang südamerikanischer Musik anzuwenden, eine Forderung, die sich aus der Erkenntnis gewinnen läßt, daß 3. „jede Kultur oder jede ethnische Gruppe ‚diejenige Geschichte gewählt hat, die ihrer Struktur entspricht, und die historischen Kenntnisse, die man aus dem Studium dieser Traditionen gewinnen kann, . . . in einem beschränkten Rahmen verzeichnet‘ sind, ‚nämlich demjenigen, den die Gesellschaft sich selbst gesetzt hat‘. Infolgedessen müsse man auch von verschiedenen Arten der Geschichte sprechen, je nachdem, ob es sich um die Geschichte von Staaten, von segmentären Gesellschaften, von Städten oder Kleingruppen handle“¹⁰. Mehrere, ja neue, wenig erprobte Wege zu gehen – das wird schließlich sich als Folgerung nach der Beschäftigung mit dem Material ergeben. Erst danach wird man den Begriff „Geschichtlichkeit“ für die Musik dieses so vielgestaltigen Subkontinents angemessen definieren können – wenn überhaupt –, sicherlich aber nicht im Rahmen dieses zeitlich begrenzten Referats. Hier zeigt sich allerdings die Standortgebundenheit der Referentin, eine Feststellung, gegen die sich sicherlich „kaum Widerspruch erheben“ wird. „Denn wollte man leugnen“, um mit Reinhard Koselleck zu sprechen, „daß Geschichte aus verschiedenen Perspektiven betrachtet wird, daß sich mit dem Wandel der Geschichte auch die historischen Äußerungen über diese Geschichte wandeln. Die alte Dreiheit: Ort, Zeit und Person geht offenbar in das Werk eines historischen Autors ein. Ändern sich Ort, Zeit und Person, so entstehen neue Werke, auch wenn sie von demselben Gegenstand handeln oder zu handeln scheinen“¹¹. Diese Sätze könnten geradezu genau auf Südamerika zugeschnitten sein: die eingewanderten Europäer und Afrikaner musizierten sehr bald anders als in ihrer Heimat, entsprechend änderte sich die Musik der Indios. Doch Hauptproblem der Geschichtlichkeit in südamerikanischer Musik – ich behalte den

⁵ G. Patzig, *Das Problem der Objektivität und der Tatsachenbegriff*, in: *Theorie der Geschichte*, op. cit., S. 321.

⁶ J. Vansina, *Oral Tradition. A Study in Historical Methodology*, engl. London 1965, S. 19.

⁷ *Ibid.*, S. 1.

⁸ *Ibid.*, S. 19.

⁹ F. Kern (Ed.), *Historia Mundi*, 1. Band, Bern 1952, S. 11.

¹⁰ R. Schott, *Das Geschichtsbewußtsein schriftloser Völker*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Band XII, Bonn 1968, S. 175 f., nach Vansina, op. cit., französische Erstausgabe: *De la tradition orale. Essai de méthode historique*, 1961; Schott übersetzt die Zitate nach dieser Auflage ins Deutsche.

¹¹ R. Koselleck, *Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt*, in: *Theorie der Geschichte*, op. cit., S. 17.

Terminus zunächst unreflektiert bei – scheint mir zu sein, daß viele historische und ethnische Linien, miteinander verbunden oder nicht, nebeneinander herlaufen; keine dieser Linien ist ungebrochen, weder die der Indiokulturen noch die der Spanier und Portugiesen oder die der Afrikaner. Abbrüche lassen sich vor allem mit Beginn der Conquista feststellen, aber auch schon vorher, wobei hier von vornherein die „evolutionistische Annahme“ zurückgewiesen sei, „daß jede ethnische Gruppe alle ihre Kulturgüter selbst unter dem Zwang eines unabänderlichen Entwicklungsgesetzes hervorgebracht habe“¹². Überkreuzungen der Musik von Indios und Eroberern zeigen sich nach der Conquista an indianischen Elementen in der Musik der Spanier, an europäischen in der der Indios, die z. B. Gitarre und Harfe von den Spaniern und Portugiesen übernahmen. Für das letztgenannte Instrument ist Lateinamerika Rückzugsgebiet geworden, in der Volksmusik Spaniens kommt die Harfe nicht mehr vor. Blieben jedoch in dieser Musik trotz wechselseitiger Beeinflussung die Traditionen ihres Ursprungs erhalten, so kam es andererseits auch zur Verschmelzung vieler Stile und Gattungen indianischer, afrikanischer und europäischer Musik – die lateinamerikanischen Tänze, zuerst der Tango, der ab 1907 nach Europa kam, die vielen anderen, Rumba, Samba, Chachacha u. a., die später in europäischen Ländern bekannt wurden, sind Zeugnisse dieser Verschmelzungsvorgänge. Daneben entwickelte sich, forciert nach der Kolonialzeit, eine eigene südamerikanische „klassische“ Musik bis zur südamerikanischen Avantgarde unserer Zeit. Im Zeichen der allenthalben aufkommenden Rückbesinnung auf die kulturelle Identität äußert sich die Folklore der Städte einmal in der offiziell geförderten „música nacional“ der Indios und Mestizen, andererseits in Protestliedern und politischen Songs, begleitet auf traditionellen Instrumenten der frühen Conquista-Zeit, denn neben reinen Indioinstrumenten erklingen Gitarren und Charangos. Gegenstücke im wahrsten Sinne des Wortes sind die an jedem Sonntag stattfindenden Platzkonzerte von Militärmusikkapellen westlicher – für Südamerika östlicher – Prägung. Neuere Bestrebungen gehen dahin, europäische Musik der Klassik und Romantik mit eigenen Orchestern, zusammengesetzt aus Instrumenten der früheren Einheimischen, wiederzugeben. Man möchte auf diese Weise westliche Kompositionstechniken einüben und später auch eigene Werke entsprechend interpretieren. In solchen Vorgängen sieht man z. B. in Bolivien Anzeichen einer nationalen Identitätsfindung auf hohem Niveau.

Wie schon erwähnt, haben alle diese Richtungen und Varianten der Musik ihre eigene Geschichte. Anhand von Beispielen seien einige Linien indianischer Musik sowie Überkreuzungen von indianischer und europäischer Musik im religiösen Bereich verfolgt. Sie seien örtlich begrenzt, auch sei der afrikanische Anteil außer acht gelassen. Das erscheint als allzu kleiner Ausschnitt aus dem riesigen Repertoire, doch würde ich mich bei diesem Thema (noch) nicht „auf den gefährlichen Gedanken“ einlassen, „ein Ereignis oder ein Vorgang könnten nur wahrheitsgemäß oder objektiv erfaßt sein, wenn sie vollständig, allseitig oder erschöpfend dargestellt wären...“. Denn ich würde „einer schlichten Auffassung wissenschaftlicher Wahrheit als Übereinstimmung mit den Tatsachen nicht mehr folgen können und eher einer Kohärenztheorie vertrauen, die den Wahrheitswert einzelner Aussagen daran mißt, ob sie sich in das Ganze unserer Erkenntnis widerspruchsfrei einfügen lassen“¹³.

Mit den ersten Beispielen knüpfe ich an die aufgezeigten Zeitvorstellungen der Indios an. So wird das Erlebnis der Wiederkehr bestimmter Zeiten oder Gelegenheiten häufig mit Musik gefeiert. Die Vorgänge sind oft in Mythen eingebettet, die immer einen erheblichen Anteil an tatsächlich Erlebtem, das durch mündliche Weitergabe zur Tradition wird, enthalten. Bei den Ost-Tukano im Grenzgebiet zwischen Kolumbien und Brasilien lebt die Überlieferung des Vegetationsdämons Milomaki, der, weil wundertätig im negativen Sinne, von seinem Volk getötet wurde. Aus dem Holz der Palme, die auf seiner Asche wuchs, fertigten die Leute große Flöten. „Diese gaben die wunderschönen Weisen wieder, die einst Milomaki gesungen hatte. Die Männer blasen sie bis auf den heutigen Tag, jedesmal, wenn die Waldfrüchte reif sind, und tanzen dabei zu Ehren von Milomaki, der alle Früchte geschaffen hat“¹⁴. Die Wiederkehr der Waldfruchtreife fällt hier also mit der Erinnerung an die Vergangenheit zusammen – es ist schon eine komplexe Zeitvorstellung, die wir hier vor uns haben, denn sie impliziert ja auch die Zukunft, also die nächste Wiederkehr der so wichtigen Jahreszeit. Bei den Apinayé im

¹² R. Schott, op. cit., S. 168.

¹³ G. Patzig, op. cit., S. 331f.

¹⁴ H. D. Disselhoff / O. Zerries, *Die Erben des Inkareiches und die Indios der Wälder*, Berlin 1974, S. 161.

östlichen Brasilien wird die Wiederkehr des Neumondes mit Tänzen und Gesängen gefeiert, die vom Monde selbst stammen sollen¹⁵. Das Wissen um die Wiederkehr des Mondes ist Allgemeingut, er muß nach den Vorstellungen des Volkes „schon immer“ existiert haben – hätte man sonst seine Tänze und Gesänge? Höchst komplizierte, immer von Musik durchsetzte Bräuche um Tod, Bestattung, damit zusammenhängend Ahnenkult, Glaube an Reinkarnation zeugen von einem ausgeprägten Wissen um zeitliche Abläufe, das einem bisher nur dem Europäer zugebilligten Geschichtsbewußtsein überaus ähnlich ist. An diesen Beispielen zeigt sich auch deutlich, daß „die Vergangenheit nicht als etwas Selbstverständliches oder gar Gleichgültiges hingenommen wird, sondern daß die in ihr stattgefundenen Ereignisse als wesentlich für die Gegenwart und Zukunft der betreffenden Gruppe angesehen und zum Gegenstand von Überlegungen und Überlieferungen gemacht werden“¹⁶. Weiter heißt es bei Schott über die Ethnologie (der ich hier gern die Musikethnologie hinzufügen würde, wären die notwendigen Vorarbeiten bereits getan), sie könne „also bestätigen, daß es bei allen Völkern . . . jenen ‚urtümlichen menschlichen Trieb, Ereignisse und Gestalten der Vergangenheit festzuhalten, sich zu erinnern und zu erzählen‘ . . . gebe“¹⁷. Den Beweis dafür auf Südamerika bezogen zu erbringen, fällt nicht schwer. Freilich läßt sich dieses Zeitbewußtsein auf exakte Zeitbegriffe wie gestern, morgen, heute oder etwa auf feste Daten, auf Verabredungen mit genauer Zeitangabe nach europäischem Muster nur schwer einengen, wie die Erfahrung auch mit anderen Fremdkulturen lehrt.

Die Frage, ob es einen historischen Zusammenhang zwischen altamerikanischen und heutigen Indio-kulturen gegeben habe bzw. deren Musik, kann bisher nicht umfassend und eindeutig genug beantwortet werden. Im Interesse der Kommerzialisierung etwa andiner Musik wurde mit dem Rückgriff auf die Musik der alten Inkas in Europa nur ungerne gespart. Nun reichen diese alt-andinen Kulturen, anders als in Mesoamerika, unmittelbar an landläufig-europäisch datierbare Zeiten heran, d. h. die große Epoche der Ur- und Frühgeschichte fällt mit der der schriftlosen Kulturen der Indios bis zur Conquista im 16. Jahrhundert zusammen. Der sich unmittelbar anschließenden Kolonialzeit folgt, beginnend zwischen 1810 und 1830, die Zeit der Unabhängigkeit der einzelnen Länder, im 20. Jahrhundert dann für einige Länder das Industriezeitalter – alle diese Epochen verbunden mit erheblichen Wandlungen im Musikleben.

Wie heute Musikgeschichte alter Kulturvölker konzipiert und geschrieben wird, ist hinlänglich bekannt¹⁸. Die alten Kulturen Südamerikas nun verfügen nicht annähernd über die Geschlossenheit des erhalten gebliebenen archäologischen Materials wie etwa die des pharaonischen Ägyptens, und, damit verbunden, fehlt die Eindeutigkeit der kulturellen wie zeitlichen Zuordnung auch der vielen musikbezogenen Fundstücke. Für diese Zuordnung ist das bisher vorhandene Fundament der Kenntnisse über die alten Kulturen, ihre etwaige Zusammengehörigkeit und Abhängigkeit voneinander, ihren Zusammenhang mit den alten Hochkulturen Mesoamerikas, zu schwach. „Trotz zahlreicher Vorarbeiten stehen wir gegenwärtig erst am Beginn einer umfassenden Bestandsaufnahme des archäologischen Materials. Ständig bringen Ausgrabungen und zufällige Entdeckungen in Amerika weitere Funde zutage, liefern neue Erkenntnisse, stoßen alte Ergebnisse um“¹⁹. Am Gehalt dieser Aussage Samuel Martis von 1970 hat sich bis heute wenig geändert. Daher erscheint mir die These Krickebergs, der in den mesoamerikanischen und zentralandinen Kulturen des 1. Jahrtausends n. Chr. gleichsam den Gipfel einer „Kulturpyramide“²⁰ sieht, nicht haltbar. Diese, so Krickeberg, erhebe sich auf der breiten Basis älterer Kulturen in diesem großen Raum. Allein die Chronologie dieser Kulturen ist ein unter Archäologen vieldiskutiertes und recht umstrittenes Thema, von den Trägern ihrer Kultur, Gesellschaftsordnung und Religion weiß man wenig. Entsprechend schwierig ist der Umgang mit diesem von Marti als „sekundäre Quellen“ bezeichneten reichhaltigen archäologischen Fundus, dem, unterschiedlich für die einzelnen Kulturen, zahlreiche Flöten verschiedener Typen, Trompeten aus unterschiedlichen Materialien, Trommeln und Rasseln, alles aus Ton oder Stein, Knochen,

¹⁵ Ibid., S. 339.

¹⁶ R. Schott, op. cit., S. 169f.

¹⁷ R. Schott, op. cit., S. 170.

¹⁸ Z. B. H. Hickmann, *Altägyptische Musik*, in: *Handbuch der Orientalistik*, 1. Abteilung: *Der Nahe und der Mittlere Osten*, Ergänzungsband IV, Leiden/Köln 1970, S. 135–170; W. Stauder, *Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer*, *ibid.*, S. 171–243; G. Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967; u. v. a.

¹⁹ S. Marti, *Alt-Amerika* (= Musikgeschichte in Bildern, Band II: *Musik des Altertums* / Lfg. 7), Leipzig 1970, S. 21.

²⁰ Nach Marti, op. cit., S. 19.

Schildkrötenpanzern, Schneckengehäusen oder Metall angehören, wie auch figürliche Darstellungen Musizierender, Verzierungen von Gebrauchsgegenständen mit Musikanten, gemalte Musikszenen. Auch Instrumente aus vergänglichem Material wie Holz, Bambus, Kalebassen blieben vereinzelt erhalten. Oft lassen sich besonders die Stein- und Tongegenstände nur anhand stilistischer Merkmale zeitlich und regional einordnen. So wären, hätte man einen Überblick über das gesamte Material, nur oder vorrangig Methoden der Urgeschichte bei der Erforschung und der Erstellung einer Chronologie der Gegenstände brauchbar, etwa die typologische.

Ergibt sich die Schwierigkeit der zeitlichen Tiefengliederung schon durch komplizierte landesinterne Vorgänge in der Vorgeschichte – kämpferische Auseinandersetzungen, Völkerwanderungen, dadurch Überlagerung der Kulturen –, so ging die möglicherweise vorhanden gewesene historische Kontinuität einstiger Musikkulturen mit dem Eindringen der Spanier und Portugiesen zu einem erheblichen weiteren Teil verloren – und damit auch die Chance der Rekonstruktion. Zwei neue Möglichkeiten für die Musikgeschichtsschreibung brachten die Eroberer mit ins Land: 1. die schriftliche Berichterstattung, 2. ihre eigene Musik und deren Geschichtlichkeit. So sehr kritisch die Aufzeichnungen von Beobachtungen durch Reisende und Missionare zu bewerten sind – für Lateinamerika sind sie dem Historiker unschätzbar wertvolle Hilfsmittel. Beispiele bieten sich in den von Spaniern und Portugiesen aufgezeichneten – und z. T. auch von ihnen für wahr gehaltenen – Legenden und Mythen und in ihren Berichten über den Alltag der Indios. Mit dem Muisca-Stamm aus der großen Sprachfamilie der Chibcha verbindet sich die El-Dorado-Legende. Wie bei den Quimbaya, zur Zeit der Conquista der bedeutendste unter den vielen zentralkolumbischen Stämmen, sehen wir bei den Muisca den Kaziken als absoluten Herrscher mit religiös fundierter Stellung, wie die El-Dorado-Legende unter anderem belegt. Nach Kompilation verschiedener Berichte vom frühen 16. Jahrhundert an liest sie sich so: zu den Gebräuchen der Indianer gehörte es, für die Götter Opfer in die Kultstätte des Sees von Guatavita zu werfen. Nach christlicher Auffassung war es ein Teufel, der in Gestalt eines Drachens oder einer großen Schlange an diesem See zu erscheinen pflegte. Wem er erschien, der mußte ihm Gold und Smaragde darbringen. Hierüber wachten sorgsam Priester in kleinen Hütten am Ufer des Sees. In diese Überlieferung mischt sich diejenige der Frau des Kaziken, die den Freitod im See suchte, nachdem sie für ihren Treuebruch von ihrem Mann schwer bestraft worden war. Durch den Zauberer erfuhren der Kazike und sein Volk, die Frau sei noch am Leben, wolle aber auf dem Grunde des Sees bleiben. Nun brachte man ihr die Opfer dar in der Hoffnung, die Kazikin werde in jeder Not helfen. Der Kazike selbst warf mehrfach im Jahr Geschenke für seine Frau in den See. Über und über mit Gold bestäubt bestieg er zu diesem Zweck ein Floß und ließ es unter Gesängen, dem Klang von Trompeten, Flöten und anderen Instrumenten bis zur Mitte des Sees steuern. Die Opferung selbst vollzog sich in vollkommener Stille. Danach begann die Musik aufs neue, mit Pfeifen, Flöten, großen Tanz- und Gesangsgruppen.

Die Legende um den Muisca-Kaziken dürfte viele Züge des tatsächlich gelebten religiösen Ablaufs enthalten – als Legende hatten ja erst die Spanier diese mündliche Überlieferung aufgezeichnet. Damit wäre auch Vansina bestätigt, nach dem jeder schriftlichen Aufzeichnung die orale Tradition vorausgeht. Übrigens rücken ähnliche religiöse Vorstellungen, die Untrennbarkeit des alltäglichen Lebens von der Religion, ähnliche gesellschaftliche Strukturen diese alten Völker durchaus in die Nähe heute noch lebendiger Kulturen der Goldländerregionen. Daher sind auch ähnliche Grundvoraussetzungen für die Musik gegeben: Verehrung des höchsten Wesens, Beschwörung guter und böser Dämonen, das alles beherrschende Empfinden, den unwägbaren Mächten der Natur ausgeliefert zu sein und die Notwendigkeit, diese Mächte günstig zu stimmen. So darf man unter einigen Vorbehalten vielleicht sagen, daß die Gestalt des zauberkräftigen, opfernden Kaziken mit der des das Geschehen beobachtenden Priesters und Zauberers sich in der Gestalt des heute in Südamerika noch vielfach wirkenden Schamanen vereinen. Die Nachbildung des Bootes aus Gold mit dem Kaziken und seiner Gefolgschaft ist erhalten geblieben und für den Traditionszusammenhang wichtig: die beiden maskierten Figuren vor dem Kaziken halten Rasseln in den Händen, der Kazike selbst trägt das in den Goldkulturen für hochgestellte Persönlichkeiten übliche Rasselgehänge bzw. Rasselschmuck. Ähnliche Attribute gehören zum Schamanen rezenter Indiokulturen: Rassel, rasselder Schmuck, manchmal Teilmaskierung durch Körperbemalung oder besondere Kostümierung. Im Sinne weiterer Maskierung wird auch die Stimme verstellt, der Schamane ahmt manchmal Tiere nach, falsettiert,

singt extra tief etc. Als Melodieinstrumente werden u. a. in der Legende Flöten und Pfeifen erwähnt. Sie sind schon für die ältesten Kulturen in Südamerika belegt und existierten in Typen der Kerb-, Block- und Panflöte in großem Variantenreichtum²¹. Mit einem der über die Museen der Welt verstreuten Instrumente, einer Kerbflöte der Ica-Kultur aus dem südlichen Peru, datiert etwa 1300–1400 n. Chr., heute im Landesmuseum Hannover aufbewahrt, konnte ich ein Experiment machen: ich gab die dickwandige, weitmensurierte Kerbflöte einem bolivianischen Musikanten in die Hand, ohne ihn sogleich über die Herkunft des Instruments zu unterrichten. Nach kurzer Zeit des Probierens – Schwierigkeiten machte vor allem der Ansatz wegen der dicken Wandung, die auch die Kerbe formte –, spielte er auf der Flöte so virtuos und sicher wie auf seiner Rohr-Kena. Auf die Frage, ob sich hier kulturelle Identifikation manifestierte, wird noch zurückzukommen sein.

In der zweiten Art spanischer Berichterstattung, der Beschreibung von Vorgängen des täglichen Lebens, finden sich sehr viele Anspielungen auf die Musik, auch regelrechte Schilderungen wie diese von Pater José de Acosta aus dem Jahre 1590: „Man entdeckte keine in Gemeinschaft lebende Sippe, die nicht ihre eigene Weise hätte, sich durch Spiele oder Tanzfeste oder durch geschmackvolle Körperbewegungen zu unterhalten und zu zerstreuen. In Peru sah ich eine Art im Spiele dargestellten Kampf, der bei den Parteien mit solchem Eifer entbrannte, daß ihre ‚puella‘ (Ausdruck für ‚schwere Arbeit‘), wie sie es nannten, recht gefährlich wurde. Weiterhin sah ich tausenderlei Tänze, die die verschiedensten Tätigkeiten nachahmten, zum Beispiel die der Hirten, Landarbeiter, Fischer und Jäger. Gewöhnlich waren alle im Klang, Bewegung und Taktmaß sehr weitschweifig und träge. Dann gab es auch Maskentänze, die man *guacones* (Dämonentänze) nannte, und die Masken und ihre Gebärden waren wie der Teufel selbst. Auch tanzten einige Männer auf den Schultern der anderen in der Art, wie man in Portugal *pelas* (Lasten, wie sie sie nennen) trägt . . . Zu diesen Tänzen spielen sie verschiedene Instrumente, einige davon sehen aus wie Hirtenflöten oder kleine Röhren (Panflöten), andere wie Trommeln, wieder andere wie Schneckengehäuse. Das einfachste ist der Gebrauch der Stimme: Alle singen, wobei einer oder zwei ihre Gedichte vortragen und sich an die übrigen wenden, damit diese mit dem Schluß der Strophe antworten. Einige dieser Romanzen sind sehr kunstvoll und hatten geschichtliche Ereignisse zum Inhalt, andere steckten voll Aberglauben, und wieder andere waren reiner Unsinn“²². Alles, was hier an Musik und Tanz erwähnt wird, Musik- und Tanzwettbewerbe, Maskentänze, Personifizierungen bestimmter Figuren aus dem Alltag, aber auch von Dämonen oder Tieren, das Huckepacknehmen beim Tanz, responsoriales Singen, das Zusammenspiel von Flöten und Trommeln, ist im Andengebiet etwa Boliviens oder Perus heute noch anzutreffen und etwa bei dörflichen Festen zu beobachten. Auch Tänze, in denen teuflische Gestalten erscheinen, sind erhalten, z. B. in der berühmten *Diablada* Boliviens. An den Masken ist deutlich die Herkunft von der Tierverkleidung zu erkennen (Hörner, Netzaugen, Tierhautbehang). In der *Diablada* kämpfte, auf einen einfachen Nenner gebracht, das Gute gegen das Böse. Vor der Christianisierung haben vermutlich schädliche gegen nützliche, genehme gegen dem Volk unangenehme Tiere gegeneinander gewetteifert. Die Umdeutung im Zeichen des Christentums fiel nicht schwer: nun kämpfen in den Tänzen eben Teufel gegen Engel, die Hauptgestalten des Tanzes sind jedenfalls so verkleidet und haben sich entsprechend zu bewegen²³.

Haben wir es in diesen Beispielen, dem Vergleich des *Kaziken* mit rezenten Schamanen, dem des schriftlichen Berichts und heutiger Musizierpraxis, nun mit „Geschichtlichkeit“ zu tun? Begreift man die hier vorgestellten „geschichtlichen Realitäten“ als „gewesene Gegenwart“²⁴, so ist der Sachverhalt von Geschichtlichkeit durchaus gegeben. Untersucht man nun die Gegenwärtigkeit der hier jeweils erläuterten, mit Musik verbundenen Situationen, so ergeben sich allerdings erhebliche Unterschiede des geographischen und brauchtumlichen Umfelds im weitesten Sinne: Die Schamanen

²¹ Ältere Zusammenstellung von Materialien vgl. R. et M. d'Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances*, Paris 1925, vol. II: *Planches*. Marti, op. cit.

²² P. José de Acosta, *Historia Natural y Moral de las Indias*, Sevilla 1590; nach Marti, op. cit., S. 15.

²³ Zu musikalischen Wettkämpfen vgl. M. P. Baumann, *Julajulas – ein bolivianisches Panflötenspiel und seine Musiker*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* VII, ed. E. Emsheimer und E. Stockmann, Stockholm 1981, S. 158ff.; zur *Diablada*: H. Boero Rojo (ed.), *Carnaval de Oruro, Tarabuco y Fiestas del Gran Poder*, La Paz/Cochabamba 1977.

²⁴ R. Vierhaus, *Über die Gegenwärtigkeit der Geschichte und die Geschichtlichkeit der Gegenwart* (= Vortragsreihe der Niedersächsischen Landesregierung, Heft 59), Göttingen 1978, S. 5.

stehen, wie vielfach in der Literatur dargestellt, in einem Traditionszusammenhang, der sie eng an die Vergangenheit ihres jeweiligen Volkes bindet, aber auch an die Zukunft, sagen sie diese ja nicht nur voraus, sondern bilden sie auch den Nachwuchs aus. Der Schamane ist sich also des „Eingelassen-seins“ seines „alltäglichen Lebens“ und dessen seines Volkes „in geschichtlich gewordenen Institutionen und Ideen, in Verhaltensweisen und Denkgewohnheiten“ bewußt, „die sich in langen, über Generationen reichenden Sozialisations- und Lernprozessen ausgebildet haben“²⁵. Diese Bewußtheit auch im Volk wachzuhalten, garantiert ihm, dem Schamanen, für die Dauer seines Lebens den Erfolg und die damit verbundenen Vorrechte. Daher kommt es zu den zahlreichen Legendenbildungen um die Schamanen, zu denen im weiteren Sinne auch die vom Goldenen Mann gehört. Im Beispiel der Diablada überschneiden sich zwei Linien von Geschichtlichkeit, die der indianischen und der europäischen. Man kann hier von einem Verschmelzungsprozeß sprechen, der nun seinerseits wieder Ausgangspunkt eigener geschichtlicher Dynamik geworden ist. Ganz anders ist das Musizieren des Indio auf der alten Flöte einzuordnen. Der Musikant hatte ein solches Instrument nie vorher gesehen. Zwar konnte er es spielen, primär aber nicht deswegen, weil er automatisch sich in seiner eigenen Kultur wiederfand, sondern wegen der organologischen Beschaffenheit der Flöte, die der der modernen Kena entspricht. Die Identifikation mit diesem Artefakt seiner eigenen Kultur fand erst statt, als er über dessen Geschichte erfuhr. Allein in der Handhabung des Instruments offenbarte sich jene „gewesene Gegenwart, die jedoch durch keinen geschichtlichen Prozeß in ihrer Formierung geprägt ist“²⁶.

Mit der Christianisierung und der Einführung europäischer Musik begann in Südamerika eine neue Phase der Musikgeschichte mit zum Teil verwirrenden Begleiterscheinungen. Neben den Liedern, die die Indios auf den Missionsstationen zu singen hatten, entstand eine Reihe von synkretistisch geprägten Gesängen mit oder ohne Instrumentalbegleitung. Welche „Geschichte“ bzw. „Geschichtlichkeit“ ist z. B. zu konstatieren, wenn Indios, etwa vor einer Totenmesse in der Kirche vor Eintreffen des Geistlichen ihre eigenen Lieder in ihrer eigenen Sprache singen, geleitet von einem Vorsänger? Oder wenn die Indios auf ihren Friedhöfen an Sonn- und Feiertagen ihr Festmahl mit den Verstorbenen halten, praktisch also ein Opfer darbringen, und dazu leise singen? Oder wenn sie ihre eigenen Gesänge während langer Wallfahrten zur Jungfrau von Copacabana vor sich hin singen? Hier scheinen geschichtliche Prozesse abzulaufen, die das Leben der Indios nach der Christianisierung stark geprägt haben, jedoch bis heute nicht untersucht sind. Die Kirche bekämpft den Gesang dieser indianischen Lieder während der Ausübung des christlichen Glaubens nicht mehr. Andere Ausformungen werden eher gefördert, so z. B. die Komposition synkretistischer Messen durch Kreolen, Mestizen oder auch Indios. Beispiele dafür sind die *Misa Quetchua* oder die in Europa schon ausgesprochen kommerzielle *Misa Criolla*.

Daß es zu diesem Kontakt kam, setzt natürlich voraus, daß auch bei den Indios die europäische Importmusik Gehör fand. Gerard Béhague belegt die Gelehrigkeit der Indios, wenn es darum ging, Chorsänger bei den Eroberern zu werden oder einen Posten in der organisierten Musikkultur der Spanier und Portugiesen zu erhalten. „Throughout the continent, missionaries paid special attention to music in the catechization of native population. They constantly praised the Indian aptitude for assimilating European cultural traits, above all music. Thus, participation in church musical activities proved to be one of the most effective tools of conversation. Indians are reported to have been particularly skilled in the making and playing of musical instruments“²⁷. Bald nach der Conquista müssen in die Musik der Spanier und Portugiesen Elemente indianischer Musik aufgenommen worden sein. Béhague belegt diese Tatsache leider mit zu wenigen Beispielen. Auch gibt er keine Begründung dafür an. Wechselseitiges Verstehen und Eingehen aufeinander ist in frühen Zeiten der Missionierung selten zu beobachten, und das gilt nicht nur für Südamerika. Nach der Kolonialzeit hat sich, wie schon erwähnt, eine eigenständige Kreolenmusik gebildet; sie ist in ihrer Entwicklung der der europäischen ähnlich und brachte auch in Südamerika Erscheinungen des 20. Jahrhunderts hervor. Oft war – und ist – sie durchsetzt mit musikalischen Produkten der vielen Mischstile des Kontinents, oft aber findet sich

²⁵ Ibid., S. 4.

²⁶ Ibid., S. 4.

²⁷ G. Béhague, *Music in Latin America: An Introduction*, Englewood Cliffs 1979, S. 2.

kein sogenannter „folkloristischer“ Anklang. Über das Selbstverständnis der frühen Komponisten in der fremden Umgebung gibt es keine Zeugnisse. Allerdings ist die Musik der Kolonialzeit bisher auch wenig erforscht, und bei den Untersuchungen hat man auf unter Umständen vorhandenen Äußerungen der Komponisten über ihr Werk und seine Rezeption in der so völlig anderen Umgebung offenbar nicht geachtet. Möglicherweise stand es um ihr geschichtliches Bewußtsein, ja um das Empfinden der eigenen kulturellen Identität, ähnlich wie um diejenige bildender Künstler. Über sie hat die Kunstgeschichte unterdessen mehr erarbeitet als die Musikgeschichte über die Vielschichtigkeit von Musik und Einstellung ihrer Komponisten – eben über ihre „Geschichtlichkeit“. So wird ein kolumbianisches Bild vom „Daniel in der Löwengrube“ wie folgt beschrieben: „Der spanische Daniel sitzt mit ratlosem Augenaufschlag zwischen vier sanften Löwen mit Indianergesichtern und wartet auf Hilfe von oben. Weder Daniel noch die Löwen scheinen zu wissen, was die andere Seite mit ihnen vorhat. Man hofft auf das Wunder der Verständigung. Von Gregorio Vasquez Ceballos gemalt, ist dieses Ölgemälde aus dem Kolumbien des späten 17. Jahrhunderts ein Schlüsselbild . . . Wie ‚Daniel in der Löwengrube‘ empfanden sich die Konquistadoren und die Siedler, so daß auch ihre Kunst vorwiegend dem Zweck diene, einen immerwährenden Ruf nach höherem Beistand an die himmlische Adresse zu senden. Die Notwendigkeit, sich bildnerisch an die europäische Mutterkultur anzuschließen, geht Hand in Hand mit der Angst, diese Kultur auf dem neuen Kontinent zusammen mit der eigenen Existenz nicht am Leben halten zu können: als garantiere dies bereits Unantastbarkeit, widmet man sich ausschließlich der Darstellung christlicher Motive, und eben diese Motive werden gewissermaßen als malerischer Katechismus zu Missionierungszwecken an die einheimische Bevölkerung weitergegeben. Ob in Kolumbien, Ecuador, Bolivien oder Peru: Die Indios und Mestizen, denen zweitklassige europäische Künstler im Lauf der Zeit das Malen mit Leinöl auf Baumwollgewebe beibringen . . . diese missionierten Ureinwohner treiben sich, indem sie nahezu ausschließlich religiöse Motive gestalten, selbst den Teufel aus, den die Spanier in ihnen vermuten“²⁸. Die Musik der Conquistadores war ebenfalls überwiegend religiös gebunden. In der Übernahme indianischer Stilistik scheint sich mir im gleichen Maße wie hier für die Malerei geschildert „die panische Furcht vor der heimlichen Übermacht des eroberten Kulturkreises“²⁹ zu manifestieren, ähnlich wie in der Integration indianischer Musiker in die gottesdienstliche Musik. Dieser Vergleich, zulässig oder unzulässig, löst zwar keines der Probleme der Geschichtlichkeiten in südamerikanischer Musik, vermag jedoch zu erhellen, daß für diesen Teil der Erde die Fragen nach Geschichte, Geschichtlichkeit, Tradition ohne die nach der kulturellen Identität der vielen, in sich mannigfach gegliederten und geschichteten Völker und Nationen weder gestellt noch beantwortet werden können. Dies zu belegen, war Sinn und Zweck meines Referats. Am besten also, man beginnt mit den zahlreichen Fragestellungen noch einmal ganz von vorn.

Hans Oesch

Oral History in Südostasien

Vorbemerkung: Da nicht vorgesehen war, daß dieses Referat im Rahmen des Symposiums *Geschichtlichkeit in außereuropäischer und europäischer Musik* als letztes vorgetragen werden sollte, befaßte sich eine erste Fassung unter dem Titel „Klio in Südostasien?“ ausführlich mit dem Begriff „Geschichtlichkeit“. Nachdem dieser in den vorangegangenen Referaten und in der Diskussion am Runden Tisch hinlänglich zur Debatte gestanden hatte, trug der Schreibende unter dem Titel *Oral History in Südostasien* eine neue Fassung seines Beitrags vor, in der die grundsätzlichen Überlegungen der ersten Fassung nurmehr kurz zusammengefaßt sind, der Akzent aber auf den sechs Phänomenen (sieben akustische Beispiele in Eigenaufnahmen) liegt, mit denen schon in der ersten Fassung des Referats aufgezeigt werden sollte, wie verschiedenartig die Beziehung zur Geschichte in schriftlosen, also oral tradierenden Kulturen sein kann.

*

²⁸ G. Engelhard, *Bilder der Angst und der Herrschaft. Spaniens himmlische Heerscharen wachen über die Kolonien*, in: *Barocke Malerei aus den Anden. Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts aus Bolivien, Ecuador, Kolumbien und Peru*, ed. J. Karten und K. Schmidt, Düsseldorf 1977, Band II, S. 86.

²⁹ *Ibid.*, S. 86.