



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Fischer, Erich: Exotische Musik

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Exotische Musik

Von Dr. Erich Fischer-Berlin



or etwas mehr als zwei Jahren erregte die Ausstellung einer größeren Sammlung chinesischer Gemälde in der königlichen Akademie der Künste zu Berlin erhebliches Aufsehen. Das Laienpublikum zwar betrachtete die exotischen Kunstwerke bis auf wenige Ausnahmen mit leisem Unbehagen; aber die Mehrzahl der Künstler und Kritiker war von ehrlicher Begeisterung ergriffen. In den Besprechungen der Ausstellung wurde vielfach darauf hingewiesen, welchen Nutzen unsere Kunst aus der ostasiatischen ziehen könne und wie bestimmend diese auch bereits auf die europäische Malerei eingewirkt habe.

Wenn es demnach scheint, als ob die bildenden Künste der Chinesen für uns verständlich und wertvoll sein können, so müßte man vermuten, daß wir auch deren höchste und vornehmste Kunst, die Musik, in ihrer von chinesischen Dichtern und Gelehrten so oft und überschwänglich gepriesenen Schönheit bei eingehenderem Studium zu begreifen oder wenigstens zu ahnen imstande wären. Das trifft in der Regel aber keineswegs zu. Wohl ist hin und wieder eine chinesische Melodie von einem unserer Komponisten verwendet worden, aber es handelt sich dabei lediglich um den Versuch, dem poetischen Vorwurf, der irgendwie auf China Bezug nimmt, auch ethnographisch gerecht zu werden. Daß solchen musikethnographischen Zitate nur ein geringer künstlerischer Wert beizumessen ist, hat neben anderen Karl Maria v. Weber offen bekannt, dessen „Turandot“-Ouvertüre mit ihrem Hauptthema, das dem J. J. Rousseauschen „Dictionnaire de musique“ entnommen ist, eines der ältesten und bekanntesten Beispiele bildet.

Daß uns die Musik der exotischen Kulturen, besonders Chinas, so unverständlich, oft sogar widerwärtig und absurd („bizar“ nennt Weber seine „Turandot“-Melodie) erscheint, liegt nun offenbar daran, daß in ihr vielfach ganz andere formale Momente wesentlich sind als in unserer Tonkunst. Aber auch das Material stimmt mit dem unserigen durchaus nicht immer überein. So finden sich bei manchen orientalischen Kulturvölkern Tonsysteme, die von dem heutigen europäischen grundverschieden sind.

Diese für die Musikwissenschaft und besonders für die Tonpsychologie höchst bedeutsame Tatsache ist erst seit kurzer Zeit bekannt. Vor fünfundsiebenzig Jahren galt die heute noch weit verbreitete Annahme, daß unser Tonsystem das einzig mögliche, daß es naturnotwendig entstanden sei, als selbstverständliche Tatsache. Die Unrichtigkeit dieser Meinung wurde im Jahre 1885 durch Alex. J. Ellis nachgewiesen, der in seiner Arbeit: „On the musical scales of various nations“ unter anderem mittels äußerst sorgfältiger Tonmessungen an fremdländischen Instrumenten feststellte, daß die Siamesen die Oktave in sieben Stufen einteilen, aber nicht in Halb- und Ganztöne wie wir, sondern in Töne von stets gleichem

Abstand. Ein solcher Tonschritt ist kleiner als unser Ganzton und größer als unser Halbton, und von den Intervallen, die sich in dieser Tonleiter bilden lassen, stimmt keines außer der Oktave mit irgendeinem der unserigen überein. Dieser höchst merkwürdige Befund wurde später durch Carl Stumpfs ausführliche Abhandlung über das Tonssystem und die Musik der Siamesen (1901) vollkommen bestätigt.

Die Phonogramme, die Stumpf und Abraham von der in Berlin gastierenden Siamesentruppe im Jahre 1900 aufgenommen hatten, lieferten bei ihrer näheren Untersuchung den eklatanten Nachweis, wie viel außerordentlich Interessantes in der exotischen Musik noch verborgen ist.

Daß die Wissenschaft früher an diesem Gebiet stets vorübergegangen war, hatte seinen triftigen Grund darin, daß es an jedem zuverlässigen Mittel fehlte, die musikalischen Äußerungen der fremden Völker mit all ihren charakteristischen Besonderheiten zu fixieren. Dieser Mangel wurde nun durch die Erfindung des Phonographen vollständig behoben. Denn so unzulänglich die Produktionen dieses Apparates vorläufig noch vom künstlerischen Standpunkt sind, erfüllt er doch die wichtigsten Anforderungen, die der Musikethnologe an ihn stellt: er verzeichnet die absoluten Tonhöhen ebenso genau wie die Vortragsweise des Sängers oder Spielers, wenn nur die Töne laut genug sind für seine etwas schwerhörige Membran.

Die ersten Phonogramme von exotischer Musik lieferte Dr. W. Fowlkes, der im Jahre 1890 Gesänge der nordamerikanischen Zuñi-Indianer aufnahm. Das Verdienst aber, die Erforschung der exotischen Musik zu einer selbständigen Wissenschaft gemacht zu haben, gebührt Stumpf, der zusammen mit Dr. D. Abraham und Dr. E. M. v. Hornbostel das Berliner Phonogramm-Archiv gründete und damit eine speziell musikalischen Studien dienende Materialsammlung anlegte.

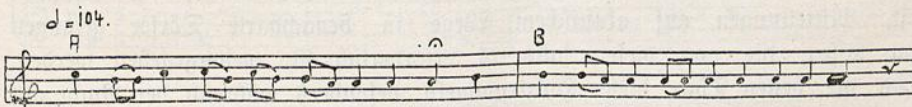
„Jeder Reisende in einem noch wenig erforschten Gebiet sollte mit einem phonographischen Apparat ausgerüstet sein und möglichst viele Musikstücke und Gesänge aufnehmen.“ So beginnt das Instruktionsbüchlein, das im Auftrag des Königlichen Museums für Völkerkunde in Berlin vom Phonogramm-Archiv ausgearbeitet wurde und Forschungsreisenden, Missionaren, Offizieren der Schutztruppe u. a. nebst einer phonographischen Ausrüstung mitgegeben wird. Dank dieser Einrichtung hat sich während des letzten Dezenniums der Bestand des Archivs von dreißig auf dreitausend Walzen vermehrt. Alle Weltteile sind musikalisch vertreten. Grönländische Eskimolieder finden sich hier neben patagonischen Gesängen; aus Tunis wie aus Transvaal sind Aufnahmen vorhanden, aus Finnland wie aus Ostturkestan, aus Sumatra wie von den Salomoninseln. Aber auch von wendischen Bewohnern des Spreewaldes und von berühmten Jodelkünstlern der Schweiz beherbergt das Archiv etliche Phonogramme.

An Hand eines so reichen Materiales läßt sich die vergleichende Musikwissenschaft ganz systematisch betreiben. Diese Disziplin besteht nun aber nicht

etwa darin, daß unter den vorhandenen Stücken diejenigen herausgesucht werden, die vom Standpunkt des mitteleuropäischen Musikers als die wohlklingendsten und interessantesten erscheinen. Das subjektive Moment muß vielmehr zunächst ganz außer Betracht gelassen werden. Die Untersuchungen richten sich vor allem darauf, welche Intervalle in dem betreffenden Musikstück vorkommen, welche eine Leiter resp. welches ein System sich ergibt, wenn die Töne der Höhe nach geordnet werden, wie die Melodie beschaffen ist, ob sie Haupt- und Nebentöne enthält, ob das Stück irgendeine Struktur besitzt, und ob aus dieser ein bestimmtes Schema zu ermitteln ist, das sich auf andere Stücke anwenden läßt. Ferner ist die musikalische Vortragsart von großer Wichtigkeit. Nur läßt sich diese in den meisten Fällen sehr schwer beschreiben, da die exotische Musik in ihrem Vortrag zahlreiche Eigentümlichkeiten enthält, die unserer Tonkunst fremd sind, und für die es deshalb in unserem musikalischen Vokabularium keine Bezeichnungen gibt.

Das genaue Transkribieren von fremdländischen Musikstücken ist überhaupt nicht eben leicht. Wer zum erstenmal eine solche Niederschrift zur Hand nimmt, wird mit erstaunten Blicken die mannigfachen diakritischen Zeichen betrachten, die der gewöhnlichen Notenschrift unbekannt sind. Inzwischen gewöhnt sich der Leser sehr rasch an sie, ohne deren Hilfe es unmöglich wäre, ihm ein auch nur halbwegs getreues Bild von exotischer Musik zu verschaffen.

Das wichtigste Ergebnis der bisherigen Untersuchungen besteht in der Feststellung, daß auch die Melodien der primitivsten Musik, die der Phonograph bis heute aufgezeichnet hat, eine gewisse Struktur besitzen. Damit ist nicht gemeint, daß alle musikalischen Strophen von gleicher Länge wären — das hätte, zumal bei Tanz- und Arbeitsgesängen, weiter nichts Überraschendes —, sondern daß die einzelnen Melodieteile in sich selbst einen bestimmten Aufbau erkennen lassen, und zwar, wenn sie dem gleichen Volksstamm angehören, meist einen so ähnlichen, daß die Aufstellung eines Schemas möglich wird. Zum Beleg möge eine Melodie der Wedda auf Ceylon dienen.



(Max Wertheimer: „Musik der Wedda“. Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft XI, 2.)

Der Bearbeiter dieser Melodien kommt in seinen Untersuchungen zu folgendem Ergebnis: „Der Tonvorrat beschränkt sich auf zwei, höchstens drei Töne, und der Tonumfang auf einen Ganzton, höchstens eine erhöhte kleine Terz; aber die Töne sind präzise und klar. . . Der Bau der meisten Gebilde hat rhythmisch-melodisch im wesentlichen das Gesetz, daß ein kleines Motiv (zwei Viertelwerte) zunächst zweimal erscheint, hernach kommen zwei Viertelwerte oder einer, wobei regelmäßig der tiefste Ton erreicht wird (Schlußvorbau), und dann

der Schluß. . . . Von diesem Grundtypus sind über hundert Sätzchen [wie A und B] in den Phonogrammen enthalten. Sie zeigen so im Aufbau Ähnlichkeit mit unserer strengen klassischen achttaktigen Periode, um so mehr, als sie regelmäßig paarweis gesetzt sind, und so der erste Schluß manchmal den Eindruck eines Halbschlusses macht. . . Charakteristisch ist aber der Schlußvorbau.“

Die Behauptungen mancher früheren Forschungsreisenden, daß die Gesänge der Naturvölker in einem durchaus regellosen Geheul beständen, sind damit zur Genüge widerlegt. Denn es handelt sich hier um eine der niedrigsten Stufen musikalischer Kunst, die bis jetzt bekannt sind. Die anderen sogenannten primitiven Völker, die im Berliner Phonogramm-Archiv vertreten sind, operieren mit bedeutend mehr Tönen und singen vor allem rhythmisch komplizierter.

In unserer sich immer ausschließlicher auf harmonische Basis stellenden Tonkunst degeneriert das rhythmische Moment. Bei der rein melodischen Musik der exotischen Völker hat es dagegen in den meisten Fällen einen außerordentlich hohen Entwicklungsgrad erreicht. Besonders wenn die Trommel mit im Spiel ist, treten häufig rhythmische Gebilde auf, die aufzufassen wir vollkommen außerstande sind. Afrika hat es darin anscheinend am weitesten gebracht. In Westafrika gibt es eine wahre Polyphonie des Rhythmus: drei oder mehr Trommeln tragen zu gleicher Zeit verschiedene Rhythmen vor, und zwar als Begleitung zu einem Gesang, der wieder seinen ganz besonderen Takt und Rhythmus haben kann. Wenn man ein solches Musikstück in der Weise phonographisch festlegt, daß man jede Trommel mit einem besonderen Apparat aufnimmt, diese einzelnen „Stimmen“ dann transkribiert und in einer Partitur mit dem Gesang vereinigt, wird man die merkwürdigsten Formen und Wechselbeziehungen und überall eine strenge Regelmäßigkeit finden.

Daß bei allen Negern das Auffassungsvermögen für komplizierte rhythmische Gefüge außerordentlich geschult ist, zeigt sich auch in der sogenannten Trommelsprache. Diese bildet eine Art drahtloser Telegraphie: Bei vielen Stämmen West- und Mittelafrikas besitzt jedes Dorf eine Trommel, die bestimmt ist, Mitteilungen auf akustischem Wege in benachbarte Dörfer gelangen zu lassen, die von diesen, falls es erforderlich ist, weitergegeben werden. Da die hellen Töne dieser Holztrommeln besonders während der Nacht auf sehr weite Strecken vernehmbar sind, bildet dieses Meldesystem einen äußerst wichtigen Faktor im Leben zahlreicher afrikanischer Negervölker. Es findet sich übrigens auch in der Südsee und in Südamerika.

Eine ausgesprochene Vorliebe für rhythmische Delikatessen in der Melodie selbst besitzen die Indianer, während die Trommelbegleitung bei ihnen meist recht einfach ist. Nur geht sie oft in einem anderen Takt als die zugehörige Gesangsmelodie, oder ihre Schläge erfolgen stets auf den nach unserer Auffassung schlechten Takteil. Ein Tanzgesang der Thompson-River-Indianer aus Britisch-Columbia lautet:

„A Study of Omaha Indian Music“ publizierten Gesanges der Omaha-Indianer aus deren Wa-Wan-Zeremonie zeigen, der beim Originalvortrag — mit Trommelbegleitung! — auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit mit einem Choral besitzt.

Von harmonischen Bildungen sind in der exotischen Musik bis jetzt fast ausschließlich Quinten- und Quartparallelen bekannt; ähnlich wie sie vor etwa tausend Jahren in unserer eigenen Musik auftraten. Ein Tanzlied der ostafrikanischen Wanyamwezi enthält folgende (eine Oktave tiefer zu transponierende) Stelle:

(Griech M. v. Hornbostel: Wanyamwezi-Gesänge. Anthropos IV.)

Stumpf nimmt an, daß diese Zusammenklänge deshalb bevorzugt werden, weil sie nach der Oktave unter allen Intervallen die größte Ähnlichkeit mit dem Einklang besitzen.

Von einem eigentlichen Tonssystem kann bei den primitiveren Völkern nicht gesprochen werden. Die Leute kennen die Töne nur innerhalb ihrer Melodien. Wenn man einen afrikanischen Musiker auffordert, eine Tonleiter zu singen, wird er nie begreifen können, was man von ihm will. Die exotischen Kulturvölker dagegen besitzen, wie bereits an einem Beispiel gezeigt wurde, ihre eigenen, sehr beachtenswerten Tonssysteme.

Eine Leiterbildung, die fast noch merkwürdiger als die siamesische erscheint, findet sich auf Java. Es ist dies die sogenannte Salendroleiter (neben ihr kommt noch eine andere mit ungleichen Stufen vor), die innerhalb der Oktave fünf gleichstufige Tonschritte enthält. Spielt man folgende Skala auf der Geige: c, d, f, g, b, c, wobei man f und b etwas zu tief und d und g etwas zu hoch nimmt, so erhält man ungefähr die javanische Salendroleiter. Sie klingt wunderbar genug. Die siebenstufige Siamesenleiter erscheint uns dagegen weniger sonderbar, zumal im praktischen Gebrauch. Es können sogar europäische Melodien in der siamesischen Stimmung gespielt werden, ohne daß sie wesentlich verändert erscheinen. Denn wir sind gewohnt, alle Tonschritte, die sich ihrem Schwingungszahlenverhältnis nach mit keinem unserer Intervalle völlig zur Deckung bringen lassen, dennoch ohne es zu wissen und zu wollen in die ihnen zunächstliegenden

Intervalle unseres Tonsystems umzuhören. Nur wenn die Abweichung eine gewisse Grenze überschreitet, fassen wir sie als Verstimmung auf.

Weit befremdender als das Tonsystem der Siamesen mutet uns ihre Art des gemeinsamen Musizierens an. In ihrem Orchester spielt jedes Instrument eine Variation des Themas, und zwar seiner Beschaffenheit gemäß: die Flöte zum Beispiel schiebt vor allem Triller und kleine rasche Schmuckpassagen in die melodische Linie ein, während die tonalen Schlaginstrumente (Xylophon und Metallophon) ihren besonderen Charakter durch akzentuierte Läufe und zahlreiche Tremolos zum Ausdruck bringen. Es ist also viel eher ein Nebeneinander- als ein Zusammenmusizieren, wofür Stumpf eine sehr treffende Bezeichnung gefunden hat: Heterophonie. Der Ausdruck stammt von Plato, dessen Schilderung es wahrscheinlich macht, daß die alten Griechen in ähnlicher Weise musiziert haben, wie es heute noch in Siam geschieht und auch auf Java, in China, in Japan und anderwärts. Diese heterophonen Formen vereinigen sich zuweilen mit den bereits erwähnten Quinten- und Quartparallelen. Ein chinesisches Instrumentalstück beginnt folgendermaßen:

$\text{♩} = 104.$

Querflöte

Gitane.

(Erich Fischer: „Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik.“ Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft XII, 5.)

Neben diesen Studien am Phonographen sucht die vergleichende Musikwissenschaft festzustellen, welche Rolle die Musik im Leben der verschiedenen exotischen Völker spielt, bei welchen Gelegenheiten musiziert wird und von wem, ob Musikinstrumente existieren und welcher Art und Abstammung sie sind. Sehr bedeutsam ist auch die Frage nach etwaigem musikalischen Import aus fremden Ländern und Kulturen und dessen Einwirkung auf die nationale Musik.

Daß die Tonkunst fast nirgends einen so geringen Faktor im öffentlichen Leben bildet wie in den Ländern mit europäischer Zivilisation, ist bekannt. „Wollt ihr wissen, ob ein Königreich gut regiert wird, ob die Sitten der Eingeborenen gut oder schlecht sind? Fragt die Musik!“ Dies war die Ansicht

von Konfuzius wie von Plato. Aber auch für die meisten primitiven Stämme ist die Musik ein unentbehrlicher Bestandteil ihres Daseins; an allen fröhlichen wie ernstesten Veranstaltungen beteiligt sie sich in hervorragender Weise. Die Mehrzahl der außereuropäischen Völker betrachtet die alten Melodien wie auch deren Texte als sakrosankt und legt hohen Wert auf ihre genaue Überlieferung. Deshalb kann man zuversichtlich hoffen, in der exotischen Musik hie und da uralten Weisen zu begegnen.

So muß die bisher übliche Verspottung der exotischen Musik einer aufrichtigen Achtung weichen. Wenn wir auch, wie gesagt, heute noch außerstande sind, in ihre charakteristischen Schönheiten völlig einzudringen, so hat sie dennoch hohen Anspruch auf unsere Beachtung. Denn ganz abgesehen davon, daß die vielen merkwürdigen Formen, die sie birgt, zu manchem fruchtbaren Gedanken anregen, vermag ihr systematisches Studium drei Wissenschaften wertvolle Dienste zu leisten:

der Ethnologie, weil die Musik bei den fremden Völkern einen der wichtigsten Kulturfaktoren bildet und weil mit Hilfe der vergleichenden Musikwissenschaft vielfach Beziehungen zwischen einzelnen Stämmen mit besonderer Sicherheit ermittelt werden können —

der Musikgeschichte, weil sich in der exotischen Musik gewisse Formbildungen zeigen, die alten Formen unserer eigenen Musik analog sind, so daß dem Musikhistoriker ein praktisches Studium dessen möglich wird, was er bisher nur aus zum Teil recht unvollkommenen Aufzeichnungen und Beschreibungen kannte —

der Psychologie, weil die zahlreichen, oft völlig gegensätzlichen Gebilde und Entwicklungsarten in der exotischen Musik auf manche ästhetische und tonpsychologische Fragen Auskunft zu geben und auch andere Probleme, wie etwa die Frage nach dem Ursprung der Musik, deren Verhältnis zur Sprache, der Priorität des Rhythmus, der Harmonie oder der Melodie ihrer Lösung näher zu bringen vermögen.

Es muß demnach nur für die möglichst rasche Herbeischaffung alles wichtigen Materials gesorgt werden, um der vergleichenden Musikwissenschaft eine bedeutungsvolle Zukunft zu sichern. Mit der immer weiteren Ausbreitung der europäischen Kultur dringen auch die Weisen unserer Musik in die entlegensten Weltteile und werden fast überall, besonders bei den primitiveren Völkern, nur allzu gern aufgenommen. Wo aber erst einmal Leo Fall und Franz Lehár Heimatrecht erlangt haben, da ist für die vergleichende Musikwissenschaft nicht mehr viel zu gewinnen.

