

HEIMATKLÄNGE

Sound als identitätsstiftender Faktor aus ethnomusikologischer Sicht

Helmut Brenner

Als Barack Obama in der Kampagne für die US-Präsidentschaftswahl 2008 gezielt die Wählerinnen und Wähler mit mexikanischen Wurzeln ansprechen wollte, geschah dies wie selbstverständlich mit Hilfe eines Mariachi-Ensembles, das eine Art *Corrido*, eine mexikanische Balladen-Variante, vortrug, worin unter dem Titel »Viva Obama« Lebensstationen, Vorzüge und Zukunftspläne des Kandidaten besungen wurden.¹ Dies war kommunikationstechnisch präzise auf den Punkt gebracht, zumal für Mexikanerinnen und Mexikaner kaum etwas heimatlicher klingt als der Sound der Mariachis, der sich seit den 1930er-Jahren mit Hilfe der aufkommenden mexikanischen Filmindustrie nach und nach zu einem nationalweiten Phänomen entwickelte und heute *den* musikalischen Mexiko-Stereotyp schlechthin darstellt: »El único todavía más mexicano que el tequila es el mariachi« (»Das Einzige, das noch mexikanischer ist als der Tequila, sind die Mariachis«), besagt eine Redensart aus Jalisco, »y es triste tener el uno sin el otro« (»und es ist tröstlos, das eine ohne das andere zu haben«).² Doch warum ist das so? Was konkret löst dieses Heimatgefühl beim Hören der Musik aus, was macht diesen »Heimatklang«?

Die erste Vermutung geht in Richtung Instrumente. Ein modernes Mariachi-Ensemble besteht heutzutage aus zwei bis vier (manchmal auch mehr) Violinen, in der Regel zwei Trompeten, Gitarren, einer *Vihuela* und einem *Guitarrón*. Bis auf die akustische Bassgitarre *Guitarrón*, welche allerdings zum spezifischen Sound nur einen sehr geringen Teil beiträgt, handelt es sich bei der instrumentalen Ausstattung der Mariachis also um keine genuin mexikanischen Instrumente, sondern um europäische, die in Mexiko teilweise seit dem 15. Jahrhundert Verwendung finden – in anderen lateinamerikanischen Ländern jedoch ebenso. Allein die Instrumente können also nicht verantwortlich sein für das Empfinden von *Heimatlichkeit*.

Nächste Vermutung: die Tracht. Die Kleidung der Mariachis ist jene der *Charros*, der seinerzeitigen ländlichen Oberschicht, in deren Eigentum die großen mexikanischen *Haciendas* standen, und diese Tracht wurde im Wege über die Kommerzialisierung der Mariachi-Musik in den mexikanischen Stereotypen-Kanon aufgenommen.³ Sie spielt bei der optischen Zuordnung zweifellos eine Rolle, diese ist jedoch mit Sicherheit nicht ausschlaggebend, da die Stimulation heimatlicher Ge-

¹ https://www.youtube.com/watch?v=_iCJY8bFUtU (zuletzt eingesehen: 19. 8. 2014).

² Vgl. Helmut Brenner: México lindo. Das Eigene, das Nicht-Eigene und die Música popular in Mexiko. In: Gerd Grube (Hg.): Musikethnologie und Volksmusikforschung in Österreich. Das »Fremde« und das »Eigene«? Aachen 2005 (Musikethnologische Sammelbände; 20), S. 31–54.

³ Helmut Brenner: Música ranchera. Das mexikanische Äquivalent zur Country and Western

fühle bei reinen Audioversionen von Mariachi-Musik definitiv ebenso gut funktioniert.

Die Sprache kann es *grosso modo* auch nicht sein – Kastilisch wird schließlich nicht nur in Mexiko, sondern auch in vielen anderen Ländern Lateinamerikas gesprochen. Zwar gibt es in der mexikanischen *Música ranchera* charakteristische Mexikanismen,⁴ aber »Viva Obama« beinhaltet keine davon.

Bleibt also noch, die musikalische Form näher zu betrachten. Obwohl »Viva Obama« im Text als solcher bezeichnet wird, handelt es sich um keinen klassischen *Corrido*, dafür fehlen beinahe sämtliche formell-strukturellen Elemente eines solchen.⁵ Formal haben wir es eher mit einer *Canción bravía* oder bestenfalls einem *Corrido ranchero* zu tun. Beides sind neuere, durch die Filmindustrie seit den 1940er Jahren entstandene Formen, bei denen der Gesangssolist oder die –solistin im Vordergrund steht, während die Mariachis auf eine simple Nachschlagbegleitung reduziert sind und höchstens ab und zu eine Zeile im Chor wiederholen und instrumentale Einwüfe – *Licks* – während des langen Schlusstons am Ende einer jeden musikalischen Phrase spielen dürfen.⁶ Jedenfalls handelt es sich dabei auch nicht um traditionelle mexikanische Volksmusik, die für die betreffende Region, nämlich Jalisco, der *Son jalisciense* oder *Son tapatío* in meist sehr raschem Tempo mit *Sesquiáltera* genannten charakteristischen Wechseln von binären und ternären Rhythmusstrukturen, in erster Linie 6/8 und 3/4, wäre.⁷

Die Stimulierung heimatlicher Gefühle, einer *Mexicanidad*, werden im Zusammenhang mit Mariachi-Musik also wohl nicht von einer einzelnen Komponente ausgelöst, eher von einem Bündel von Komponenten. Doch welche methodischen Ansätze und theoretischen Denkmodelle stehen der Ethnomusikologie im weitesten Sinne, das heißt unter Einbeziehung von Methoden benachbarter Disziplinen wie Musikanthropologie oder Musiksoziologie, zur Erklärung des Phänomens *Heimatgefühle durch Klang*, also zur Konstitution oder Affirmation von Identität, zur Verfügung?

Das *Eigene* und das *Fremde* sind ein Gegensatzpaar, gegenläufige Begriffe, die einander für die jeweilige Interpretation bedingen. Erst durch die Zur-Kenntnisnahme *fremder* Musik entsteht ein Bewusstsein für die Charakteristika der *eigenen*.⁸ Die Zur-Kenntnisnahme ist das Eine, die sachkundige Interpretation das Andere, um so mehr, als frühe Kontakte mit andersartigen Musiken verstärkt ab dem frühen 16. Jahrhundert und hauptsächlich im Zusammenhang mit Eroberung und Mission

Music aus historischer, musikalischer und kommerzieller Sicht. Tutzing 1996 (Musikethnologische Sammelbände; 14), S. 61.

⁴ Ebd., S. 173.

⁵ Vgl. Vicente T. Mendoza: *Los corridos mexicanos*. Mexico City 1985, S. 23f.

⁶ Vgl. Brenner (Anm. 3), S. 145–165.

⁷ Vicente T. Mendoza, Virginia R.R. de Mendoza: *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. Mexico City 1986, S. 505.

⁸ Vgl. Gerd Grupe (Hg.): *Musikethnologie und Volksmusikforschung in Österreich. Das »Fremde« und das »Eigene«?* Aachen 2005 (Musikethnologische Sammelbände; 20).

erfolgten und der Nachwelt ausschließlich durch – oft reichlich merkwürdige – Beschreibungen und in den allerseltensten Fällen durch musikalische Notation – die in den wenigen Fällen freilich auch bereits durch den eurozentristischen Filter gegangen war – erhalten sind und daher im Bezug auf die hier behandelten Fragestellungen wenig beizutragen vermögen. Eines der Grundprobleme der Forschung ist dabei die Flüchtigkeit des Phänomens Musik über den allergrößten Teil der Geschichte hinweg: In dem Moment, in dem die Musik verklungen war, war sie nicht mehr greifbar – und damit auch nicht im Nachhinein analysierbar. Klang war mit den zur Verfügung stehenden Mitteln nicht konservierbar. Das Problem wurde erst im ausgehenden 19. Jahrhundert durch Emil Berliner und Thomas A. Edison mit der Erfindung von Grammophon und Phonograph gelöst, und in der Folge entstanden bald auch ethnographische Tonaufnahmen, die wiederum die Gründung von einschlägigen Sammlungen wie in Wien das *Phonogrammarchiv der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* (ab 1899)⁹ oder das *Berliner Phonogrammarchiv* (inoffiziell ab 1899/1900, offiziell gegründet 1904)¹⁰ nach sich zogen. Über viele Jahrzehnte hinweg wurde bei der Interpretation außereuropäischer Musikaufnahmen jedoch weitgehend auf physikalische Phänomene fokussiert. Man konzentrierte sich auf Quellenmodelle, also die physikalische Beschreibung der Schallquelle, diese inkludiert auch Produktionsmodelle, also der Untersuchung der Frage, wie der Klang produziert wurde, man denke nur an die Schriften Erich Moritz von Hornbostels, Otto Abrahams oder Curt Sachs.¹¹ Diese Konzentration auf physikalische Konzepte hielt bis in die 1960er Jahre an, vielfach auch noch weit darüber hinaus. Hinzu kamen später noch Perzeptionsmodelle, die sich mit der Wahrnehmung von Klang beschäftigten, und Kognitionsmodelle zu den psychoakustischen und psychologischen Grundlagen der Klangwahrnehmung.¹²

Für Fragen von Identität und *Heimatgefühl* muss jedenfalls der musikimmanente Bereich verlassen und ein breiterer, gesellschaftliche Fragestellungen einbeziehender Zugang gesucht werden. Das *Erweckungserlebnis* des Verfassers zu diesem Themenbereich erfolgte in den 1980er Jahren bei der Lektüre von Wolfgang Suppans *Der musizierende Mensch*,¹³ jedoch hatte schon zwei Jahrzehnte früher in den Vereinigten Staaten von Amerika der Kulturanthropologe und Musikethnologe Alan P. Merriam einen neuen, sich vom rein musikimmanenten Zugang lösenden An-

⁹ <http://www.phonogrammarchiv.at> (zuletzt eingesehen: 19.8.2014).

¹⁰ Susanne Ziegler: *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*. Berlin 2006 (Ethnologisches Museum Berlin; N. F. 73 / Berliner Phonogramm-Archiv; 12).

¹¹ Zum Beispiel Erich M. von Hornbostel und Curt Sachs: *Systematik der Musikinstrumente*. Ein Versuch. In: *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914). H. 4–5, S. 553–590; Otto Abraham, Erich M. von Hornbostel: *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien*. In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 11/1 (Okt.–Dez. 1909), S. 1–25.

¹² Vgl. Werner A. Deutsch: *Psychoakustik*. In: Rudolf Flotzinger (Hg.): *Österreichisches Musiklexikon*. Bd. 4. Wien 2005.

¹³ Vgl. Wolfgang Suppan: *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*. Mainz 1984 (Musikpädagogik. Forschung und Lehre; 10).

satz skizziert, in dem das klangliche Ereignis nur mehr einen Teilbereich der Untersuchung von Musik darstellte und bei dem die Untersuchung der Musik in der Kultur einer Gruppe («Study of Music in Culture») mit Blick auf Gebrauch und Funktionen («Uses and Functions») von Musik und Verhaltensweisen («Behaviors») der musizierenden und Musik hörenden Menschen in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses rückte.¹⁴ Merriams Zugang wurde seitdem in der Ethnomusikologie vielfach weitergedacht und -entwickelt, etwa von Bruno Nettl¹⁵ oder Thomas Turino,¹⁶ und ist heute de facto *State-of-the-Art*, ebenso wie ein gesamtheitlicher musik-, sprach- und kontextbezogener Faktorenkanon, und dies bringt uns der Frage nach *Heimatgefühlen* wesentlich näher.

»Bestimmten musikalischen Klängen werden bestimmte Gefühle zugeschrieben, obwohl sie reizmäßig in den Schallwellen nicht enthalten sind«, konzidierte der Psychologe und Mitbegründer der Vergleichenden Musikwissenschaft, Carl Stumpf, in seiner Schrift *Tonpsychologie* bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert und legte damit eine erste Spur: »Diese Gefühle werden dennoch durch den akustischen Reiz ausgelöst, weil verschiedene Reize (Klänge) verschiedene Gefühle auslösen.«¹⁷ Wenn eines dieser Gefühle nun ein Heimatgefühl ist, im weitesten Sinne also ein Identitätsgefühl, einerlei ob national, regional, sozial, weltanschaulich oder religiös,¹⁸ dann muss dieses durch irgendetwas vermittelt werden, das heißt, man muss diesen akustischen Reizen (Klängen) wohl eine gewisse *semantische* Qualität zubilligen. Es handelt sich also im weitesten Sinne um Kommunikation, was wiederum bedeutet, es muss einen Sender, einen Empfänger und einen Übertragungskanal geben. Es existiert offensichtlich eine Information und diese Information muss kodiert und wieder dekodiert werden können. Diese Kodierung kann auf unterschiedlichen Ebenen erfolgen. Der Wiener Musiksoziologe Alfred Smudits spricht von »Primär-Codes« (das sind einzelne Zeichen bzw. *Sensate*), »Sekundär-Codes« (Texte im Sinne der Semiotik) und »Tertiär-Codes« (Hyper-Codes, kulturelle Codes).¹⁹ Berücksichtigt man nun diese drei Ebenen für die hier in Rede stehende Fragestellung, was also macht aus akustischen Reizen *Heimatklänge*?

Die erste Ebene, der Primär-Code, sind nach Smudits einzelne Zeichen oder – für das hier in Rede stehende Thema verständlicher – *Sensate*. Das sind die kleins-

¹⁴ Vgl. Alan P. Merriam: *The Anthropology of Music*. Evanston 1964.

¹⁵ Vgl. Bruno Nettl: *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana, Chicago 2005.

¹⁶ Vgl. Thomas Turino: *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago, London 2008.

¹⁷ Carl Stumpf: *Tonpsychologie*. Bd. 2. Leipzig 1890, S. 514.

¹⁸ Vgl. Helmut Brenner: *Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945*. Graz 1992, S. 28–53.

¹⁹ Alfred Smudits: *Musikalische Kodes – Versuch einer Systematisierung der musikalischen Kommunikation aus semiotischer Sicht*. In: Irmgard Bontinck (Hg.): *Musik/Soziologie/... Thematische Umkreisungen einer Disziplin. Ausgewählte Beiträge aus der Arbeit des Wiener Instituts für Musiksoziologie*. Wien 1999, S. 64–78.

ten Wahrnehmungseinheiten, im gegenständlichen Fall also einzelne Töne bzw. Klänge, Lautstärken oder Klangfarben.²⁰ Kann im Einzelklang und seiner Klangfarbe – letztere ist nach dem Verständnis der Akustik determiniert von Obertönen, Einschwingvorgängen und Geräuschbeimengungen – bereits eine dekodierbare heimatsignalisierende Information stecken?

In Guatemala ist die Marimba per Verfassungsgesetz Nationalinstrument (*instrumento nacional*) und damit ein nationales Symbol wie die Nationalflagge oder die Nationalhymne.²¹ Allerdings spielt das Instrument auch eine signifikante Rolle in der traditionellen Musik Südost-Mexikos, ganz besonders im dortigen Bundesstaat Chiapas.²² In beiden Regionen ist das Instrument in den klanggenerierenden Bauteilen – Klangplatten aus Hormigillo-Holz (*Platymiscium dimorphandrum*), Holzresonatoren mit kleinen Schweinsdarm-Membranen über einer Öffnung im unteren Bereich des Resonators, dünne elastische Schlägel mit gewickelten Naturkautschukköpfen – weitgehend identisch und auch die Spielweise und Teile des Repertoires sind faktisch gleich. Und trotzdem ist für mexikanische bzw. guatemaltekeische Zuhörerinnen und Zuhörer schon beim ersten Ton sofort und eindeutig zuordenbar, ob die Marimba-Gruppe von diesseits oder jenseits der Grenze kommt. Wiewohl nur wenige Kilometer zwischen den betreffenden Regionen liegen, sind die Idealklang-Vorstellungen sehr verschieden: Von mexikanischen Gewährspersonen wird der Klang der guatemaltekeischen Marimba in Interviews vielfach als »trocken« (»seco«) beschrieben, oft auch als ein wenig »fad« (»soso«), für guatemaltekeische Gewährspersonen jener der mexikanischen als »lärmend« oder »dröhnend« (»escandaloso«). Der Unterschied liegt ausschließlich im Grad der Spannung der Membrane begründet: Auf der guatemaltekeischen Seite der Grenze wird diese straff gespannt, auf der mexikanischen nach dem Aufziehen mit leichtem Druck der Fingerkuppe über der Öffnung leicht eingewölbt, sodass das mexikanische Mirilton wesentlich stärker schwingen kann. Der Unterschied ist selbst für europäische Ohren sofort hörbar, für mexikanische bzw. guatemaltekeische Ohren klingt der Marimba-Sound nur bei korrekter Membrane-Spannung *heimatlich*. Ähnliche Zuordnungen auf Ebene des Primären Codes finden sich auch bei ecuadorianischen und kolumbianischen Marimbas,²³ im Bereich des Oberton- bzw. Kehlkopfesangs

²⁰ Smudits (Anm. 19), S. 69.

²¹ Dekret Nr. 66–78 des *Congreso Nacional de Guatemala* vom 17. Oktober 1978, betreffend die Ergänzung der Konstitution der *República de Guatemala* um den Artikel 170: »§ 1) Mit sofortiger Wirkung wird die Marimba zum guatemaltekeischen Nationalinstrument erhoben«. Vgl. dazu auch Helmut Brenner: Marimbas in Lateinamerika. Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien. Hildesheim 2007 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft; 43), S. 198–204.

²² Vgl. Helmut Brenner, José Israel Moreno Vázquez, Juan Alberto Bermúdez Molina: *Voces de la Sierra. Marimbas sencillas en Chiapas*. Graz, Tuxtla Gutiérrez 2014 (Sonidos de la tierra. Estudios de etnomusicología; 1).

²³ Vgl. Brenner (Anm. 21). S. 377–388.

der Mongolei,²⁴ bei Metallring-Applikationen afrikanischer Lamellophone²⁵ oder beim Grad der Schwebung bei der Stimmung von Harmonika-Lamellen, um nur einige wenige Beispiele zu nennen.

Changierend zwischen primären, sekundären und tertiären Codes, aber sich doch eher zweitem zuneigend, also dem Zusammenspiel einzelner Sensate oder Einzelzeichen zu Text im Sinne der Semiotik,²⁶ ist die Geschichte der sozialen Akzeptanz der Marimba-Musik in Guatemala. Dort wurde das Instrument lange Zeit den unteren sozialen Schichten zugerechnet, die Oberschicht lehnte den Klang ab und pflegte mit dem präferierten Klavier europäisch determinierte Klangideale,²⁷ was sich erst im Zuge des Nationalismus-Diskurses in Guatemala ab den 1920er Jahren zu ändern begann.²⁸ Dafür bedarf es zuvor noch – und damit befinden wir uns nun eindeutig auf der Ebene sekundärer Codes – einer gravierenden instrumentenbautechnischen Innovation. Der Musiker und Instrumentenbauer Sebastián Hurtado aus dem guatemalteckischen Hochland fügte der Marimba eine zweite Klangplattenreihe hinzu und machte damit das bislang diatonische Instrument zu einem chromatischen.²⁹ Damit wurde – nach Auffassung der Oberschicht – auch *richtige Musik*, nämlich europäische Kunstmusik (z. B. Franz von Suppés Ouvertüre zu *Dichter und Bauer*) und an diese angelehnte Salonmusik guatemalteckischer Komponisten (exemplarisch stehen dafür etwa Paco Pérez' Walzer *Xelajú* oder German Alcantaras Walzer *Flor de café*) spielbar. Dies umso mehr, als die neuen chromatischen Marimbas nun auch in temperierter Stimmung gebaut wurden, welche von vielen indigenen Guatemalas bis heute abgelehnt wird,³⁰ was abgesehen von der Bauweise und Spielweise das dritte große Unterscheidungsmerkmal zwischen indigener und mestizischer Marimba darstellt. Viele Indigene – Mayas in der überwiegenden Mehrheit – wollen also keine *wohltemperierte Marimba*, was besonders interessant ist, da es als Gegenmodell nicht – wie dies in vielen anderen Kulturen, etwa im indonesischen Pelog und Slendro, der Fall ist – eine klar definierte eigene Stimmung gibt, sondern die Abgrenzung offensichtlich *ex negativo* erfolgt: Alles außer temperiert.³¹

²⁴ Vgl. Theodore Craig Levin und Valentina Suzukei: *Where rivers and mountains sing. Sound, music, and nomadism in Tuva and beyond*. Bloomington 2006.

²⁵ Vgl. Gerhard Kubik: *Kalimba, Nsansi, Mbira. Lamellophone in Afrika*. Berlin 1998 (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin; N. F. 68).

²⁶ Smudits (Anm. 19), S. 69.

²⁷ Vgl. auch: Kurt Blaukopf: *Musik im Wandel der Gesellschaft*. München 1984, S. 88–97.

²⁸ Jorge Arturo Taracena Arriola: *La marimba. ¿Un instrumento nacional?* In: *Tradiciones de Guatemala* 13 (1980). Vgl. dazu auch Brenner (Anm. 21), S. 77–108.

²⁹ Jorge Castañeda Paganini: *La marimba. Su origen y evolución*. In: *Diario El Imparcial* XXX/10046–10047 (27.–29. Oktober 1951), S. 4.

³⁰ Vgl. Wolfgang Dietrich: *Marimba. Die musikalische Geheimsprache der politischen Gewalt in Guatemala*. In: Elke Mader und Helmut Niederle (Hg.): *Die Wahrheit reicht weiter als der Mond. Europa – Lateinamerika. Literatur, Migration und Identität*. Wien 2004, S. 297–317.

³¹ Glen Arvel Horspol: *The Music of the Quiché Maya of Momostenango in its Cultural Setting*. Los Angeles 1982, S. 147 (Diss.).

Der *heimatliche* Klang kann neben dem eigentlichen, auf Sensatebene stehenden Klang auch durch die Benutzung ganz bestimmter Instrumente zustande kommen, stimuliert durch einen ganz bestimmten – dekodierbaren – Klang des Einzelinstruments, wie oben anhand der Marimbas beschrieben, oder durch die Kombination ganz bestimmter Instrumente, die zwar jedes für sich allein nicht in diesem Sinne zuordenbar wären, aber durch eine ganz bestimmte Kombination dann eben doch einen ganz speziellen Klangeindruck erzielen, und zwar nicht nur außerhalb Europas. Man denke nur an ein simples Streichquartett, dessen Klang – zumindest in einer bestimmten historischen Phase – für eine ganz bestimmte soziale Schicht als charakteristisch erachtet wurde bzw. für eine andere – wiederum *ex negativo* – eben nicht. Ebenfalls in diese Kategorie fällt der Diskurs über den »Wiener Klangstil«³² oder eben auch das eingangs erwähnte Beispiel der mexikanischen Mariachis. Diese kulturell determinierte Zuordnung, nämlich, dass ein ganz bestimmter Klang oder auch eine ganz bestimmte Melodie oder ein ganz bestimmtes Motiv etwas ganz Bestimmtes symbolisiert, beruht – wie die Abfolge bestimmter Einzellaute – also Sensate – als Worte bestimmte Bedeutungen erhalten – auf gesellschaftlicher Vereinbarung. Dies hat im weitesten Sinne mit Inklusion und Exklusion, mit Insider- und Outsidertum zu tun: Alle können die Sensate wahrnehmen, aber lediglich die Angehörigen der Vereinbarungsgruppe können den Code auch dechiffrieren. Sollten Angehörige einer bestimmten Gruppe vereinbaren, an Stelle des Terminus *Kugelschreiber* künftig *Krzkwantz* zu sagen, wäre dies für die Mitglieder dieser Gruppe ab dem Zeitpunkt der Vereinbarung jederzeit und klar verständlich, aber eben nur für diese, wiewohl es ja doch kein Kugelschreiber, sondern nur eine bestimmte Abfolge von Konsonanten und Vokalen wäre, die einen solchen bezeichnete, symbolisierte. Der Symbolismus wäre zudem wiederum nur für jemanden, dem auch das zu Symbolisierende – ein Kugelschreiber – bekannt ist, dekodierbar. Man denke etwa an – oft auch rasch wechselnden – Jugend-Slang, der ganz klar der Inklusion bzw. Exklusion dient – und äquivalent dazu könnte man genau so gut von einem musikalischen *Wagner-Slang* sprechen, der wie Jugend-Slang zwar von allen gehört werden kann, aber ausschließlich für Insider europäisch-musikalischer Kultur – insbesondere für *Wagnerianer* – dechiffrierbar ist.

Als im Juli 1934 die Nationalsozialisten in Wien und einigen anderen österreichischen Städten und Orten einen Putschversuch gegen die ständestaatliche Regierung unternahmen, in dessen Zuge neben anderen auch der amtierende Bundeskanzler, Engelbert Dollfuß, zu Tode kam, wurde als Reaktion auf den versuchten Staatsstreich die NSDAP in Österreich verboten und die Nationalsozialisten gingen daraufhin in den Untergrund. Bis dahin war einer ihrer Kampf-Slogans »Deutschland erwache«, eine Verszeile aus Dietrich Eckarts Gedicht *Sturm! Sturm! Sturm!*, die auch auf den NSDAP-Standarten und den sogenannten NSDAP-Sympathie-Abzei-

³² Matthias Bertsch: Der Wiener Mythos. Der Wiener Orchesterklang. Ein Mythos auf dem Prüfstein. In: Das Orchester 50 (2002). H. 9, S. 18–24. Vgl. dazu auch: Gregor Widholm: Viennese Sound. Traditional belief or actual reality? Florenz 2002, S. 101–110.

chen prangte.³³ Da nach dem Verbot der Partei auch die Verwendung dieses Slogans nicht mehr möglich war – ebenso wenig wie das Absingen des *Deutschland-Liedes* und *Horst-Wessel-Liedes* –, behalf man sich nun mit einem Choral Johann Walthers aus der Reformationszeit, der – wenn man die Strophen gezielt auswählte – ja das Gleiche aussagte: »Wach auf, wach auf, du deutsches Land«. Als die österreichische Polizei letztlich auch die Verwendung dieses Texts verbot, spielte man eben eine Instrumentalversion des Chorals.³⁴ Jene, die verstehen sollten, die *Insider*, verstanden den Code auch ohne Text (letzterer lief ohnehin im Kopf quasi wie ein Filmuntertitel mit), und die, die ihn aufgrund der politischen Rahmenbedingungen nicht verstehen sollten, die *Outsider*, in erster Linie also die österreichischen Behörden, waren von einer Dekodierung – wie einer der musikalischen Akteure in einem Rückblick auf die Zeit der Illegalität später nach dem »Anschluss« anmerkte – meist weit entfernt: »Für einen liberalen Staat und seine Polizei waren Musik und Lied trotz strenger Zensur im Grunde eine unpolitische Sache«.³⁵

Die Vereinbarung über die Bedeutung bestimmter musikalischer Phänomene erfolgt entweder explizit oder implizit. Explizit, indem man eine bestimmte Bedeutung *expressis verbis* vereinbart. Implizit, indem, ohne eine tatsächliche Vereinbarung getroffen zu haben, durch die immer gleiche Verwendung in einem bestimmten Zusammenhang gewissermaßen eine Konditionierung entsteht. Dies geschah einst beim *Badenweiler-Marsch*, der ausschließlich in Anwesenheit Adolf Hitlers gespielt wurde, sodass bei Großkundgebungen bereits beim Erklingen der ersten Takte des Marsches Jubel und Heilrufe losbrachen, auch wenn aufgrund der oftmaligen Größe des Veranstaltungsgeländes von Hitler selbst noch gar nichts zu sehen war. Zwischen Marsch und Person wurde ein Zusammenhang hergestellt, die Begeisterung wurde – um es mit Stumpfs Worten zu sagen »durch den akustischen Reiz ausgelöst, weil verschiedene Reize (Klänge) verschiedene Gefühle auslösen«.³⁶ Nach dem gleichen Prinzip funktioniert in den USA *Hail to the Chief*, womit bis heute das Eintreffen des Präsidenten signalisiert wird.

Eine solche Konditionierung kann selbstverständlich auch durch die Herstellung von im musikalischen Reiz real nicht existierenden Zusammenhängen von bestimmten Musiken mit bestimmten Landschaften hergestellt werden, wie es mit zahlreichen Musikformen geschieht, man denke etwa nur an den Wiener Walzer oder den *Tango argentino*. Hier handelt es sich dann – abgeleitet vom Terminus *Landscape* – teilweise um reale, vielfach aber um fiktive *Soundscape*s.³⁷ Real

³³ Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie. Bd. 1. München 2011, S. 25.

³⁴ Vgl. Helmut Brenner: »Wach auf, wach auf, du deutsches Land«. Metamorphosen eines Liedes im politisch-historischen Kontext. In: Bernhard Habla (Hg.): Festschrift zum 60. Geburtstag von Wolfgang Suppan. Tutzing 1993, S. 83–106.

³⁵ Ludwig Kelbetz: Das steirische Musikschulwerk. In: Das Joanneum. Beiträge zur Naturkunde, Geschichte, Kunst und Wirtschaft des Ostalpenraumes 1 (1940), S. 60.

³⁶ Stumpf (Anm. 17), S. 514.

³⁷ Vgl. dazu Muray Schafer: *The Tuning of the World*. New York 1977.

etwa, wenn nach dem Hurrikan *Kathrina* in New Orleans versucht wurde, möglichst rasch die *Marching Bands* wieder zu reaktivieren, da diese wesentlicher Teil der Klanglandschaft der Stadt sind.³⁸ Um virtuelle »Soundscapes« handelt es sich, wenn beispielsweise in Volksmusiksendungen im Fernsehen seit den 1970er Jahren regionale Musikstile in einer ganz bestimmten Ästhetik präsentiert werden, nach der vorwiegend eine Sänger- oder Musikantengruppe ohne Publikum mutterseelenallein in einer meist sehr beeindruckenden Landschaft steht, sei es nun in den österreichischen Bergen oder am Nordseestrand, und – scheinbar für die Bäume oder Wellen – singt oder spielt.³⁹

Das wird in der täglichen Realität des Musizierens selbstverständlich so nicht praktiziert, aber dadurch entsteht mittels Methoden der Werbeindustrie oder auch von Fernsehserien ein *Soundbranding*, das die Hörschaft darauf konditioniert, dass eine ganz bestimmte Musik zu einem bestimmten Umfeld gehört. So wissen nicht nur regelmäßige Fernseh-Krimi-Seherinnen und -seher schon nach zwei Taktten eines bestimmten auf dem Theremin gespielten Moll-Walzerthemas,⁴⁰ dass nun bald Inspektor Barnaby, der Protagonist der britischen Krimi-Serie *Midsomer Murders*, auftreten wird, oder eben genauso, dass es nun in eine ganz bestimmte Landschaft geht. Nach einer gewissen Zeit funktioniert dies dann auch in umgekehrter Richtung, sodass etwa in Österreich inzwischen selbst die Bilder von Wetterkameras oft mit der vermeintlich zu diesem Panorama gehörenden Musik unterlegt werden.

Wenn nun allerdings eine Musik A immer im Umfeld Y präsentiert wird, wird bald im Analogieschluss auch eine Musik B im Umfeld Y für Musik A gehalten werden, obwohl diese eigentlich etwas völlig anderes ist oder lediglich einige Versatzstücke der Musik A verwendet. Von diesem Phänomen lebt etwa volkstümliche Unterhaltungs- und Schlagermusik und diese wird solcherart, wiewohl faktisch wenig mit traditioneller Volksmusik zu tun habend, »heimatlich« verortet.⁴¹ Ein Phänomen, für das etwa die *Kastelruther Spatzen*⁴² genauso exemplarisch genannt werden könnten wie der – laut Eigendefinition – »Volks-Rock'n'Roller« Andreas Gabalier,⁴³ der von sich selbst sagt, seine Musik sei eher durch Zufall entstanden und plötzlich durch die Lederhosen und das ganze Drumherum in die Volksmusik

³⁸ Matt Sakakeeny: »Under the Bridge«. An Orientation to Soundscapes in New Orleans. In: *Ethnomusicology* 54 (2010). H. 1, S. 1–27.

³⁹ Zum Beispiel <https://www.youtube.com/watch?v=6T24u8UyTzg> (zuletzt eingesehen: 5. 9. 2014).

⁴⁰ Vgl. etwa: <https://www.youtube.com/watch?v=YTZK9FNgK74> (zuletzt eingesehen: 5. 9. 2014).

⁴¹ Gerlinde Haid: Wenn im Heimattal die Kassen klingeln. Zur »volkstümlichen« Musik in Österreich. In: *Die Presse*, 4./5.7.1987, Feuilleton, S. 7.

⁴² Vgl. etwa <https://www.youtube.com/watch?v=A1prX2ax4N8> (zuletzt eingesehen: 5. 9. 2014).

⁴³ Vgl. etwa <https://www.youtube.com/watch?v=NLqilA4VoUQ&list=RDNLqilA4VoUQ#t=14> (zuletzt eingesehen: 5. 9. 2014).

abgerutscht.⁴⁴ Mit »Drumherum« bezieht er sich offensichtlich auf die Verwendung bestimmter Elemente traditioneller Musik, wie Steirischer Harmonika, Lederhose oder steirischem Dialekt, wodurch seine Musik im weitesten Sinne diesem Bereich zugeordnet würde. Das Phänomen, dass das Medium auf die Musik zurückwirkt – von den Wiener Musiksoziologen »Mediamorphose« genannt⁴⁵ – ist keine Einbahnstraße, kann also nicht nur in die eine Richtung erfolgen. Die *Verortung* volkstümlicher Musik oder volkstümlichen Schlagers bewirkt nicht selten auch eine Veränderung des Repertoires traditioneller Musikerinnen und Musiker, die Stücke ersterer Genres in ihren Musizier-Bestand aufnehmen.

Das Phänomen ist nicht neu: Transformationen des Kulturschaffens durch kommunikationstechnische Entwicklungen, durch neu hinzukommende Medien, sind seit Beginn der Neuzeit beobachtbar, besonders stark etwa durch die Erfindung des Buchdrucks um die Mitte des 15. Jahrhunderts und dann wiederum am Ende des 19. Jahrhunderts mit der Erfindung der Bild- und Schallaufzeichnung bzw. dem Beginn elektronischer Signalübertragung.⁴⁶

Sehr deutlich gemacht werden kann dieser Mediamorphose-Effekt am Beispiel der Geschichte und Entwicklung der mexikanischen Mariachi-Musik, die ja auch schon am Beginn dieses Beitrags stand. Als in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre in Mexiko die *Comedia ranchera* – eine Mischung zwischen Heimatfilm und Western, deren Handlungen hauptsächlich im mexikanischen Bundesstaat Jalisco angesiedelt waren – große Popularität erlangte, wurden die regionalen Mariachis – ursprünglich im Film zur Herstellung des gewünschten Lokalkolorits eingesetzt – mexikowweit bekannt. Im Film spielten diese allerdings keine traditionelle regionale Musik aus Jalisco, sondern *Música ranchera*, eine Filmmusik von Filmkomponisten für den cineastischen Einsatz komponiert. Die Ensembles in den Filmen verwendeten im Gegensatz zu den regionalen Mariachis auch Trompeten. Durch die große Verbreitung der Filme wurden bald auch von den Mariachis in den Städten und Dörfern Jaliscos nicht nur die neuen *Canciones* aus den aktuellsten Filmen verlangt, früher oder später wollte man auch auf der eigenen *Fiesta* den neuen Sound haben, mit dem Effekt, dass Gruppen, die über keine Trompeter verfügten, binnen Kurzem nur mehr schwer Engagements fanden.⁴⁷

Ebenfalls dem Bereich Mediamorphose ist es zuzurechnen, wenn im deutschsprachigen Raum in den letzten Jahren immer wieder offensichtlich massenmedial beeinflusste Lokationserweiterungen stattfinden, Verschiebungen der Grenzlinien zwischen jenen Orten, an denen Musik gemacht wird oder eben nicht. So finden heute oft an Plätzen, an denen traditionell aus einsichtigen Gründen nicht musiziert

⁴⁴ Andreas Gabalier: »Lasse mich nicht braun anmalen«. In: Kronenzeitung, 9. 8. 2014. Zit. n. der Online-Ausgabe: http://www.krone.at/Musik/Andreas_Gabalier_Lasse_mich_nicht_braun_anmalen-Krone-Interview-Story-414688 (zuletzt eingesehen: 5. 9. 2014).

⁴⁵ Vgl. Alfred Smudits: Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel. Wien 2002 (Musik und Gesellschaft; 27).

⁴⁶ Smudits (Anm. 45), S. 102 f.

⁴⁷ Brenner (Anm. 2), S. 48.

wurde, bestimmte Fernsehsendungen dies aber immer wieder suggerieren, heute tatsächlich auch reale musikalische Aktivitäten statt: Von den *Top of the Mountain Concerts* im Tiroler Ischgl, zu denen etwa Robbie Williams oder Mariah Carey samt Riesen-Equipment auf 2.300m Seehöhe geflogen wurden, über *Klassik am Gipfel*, für die man im steirischen Ausseerland regelmäßig Konzertflügel auf Gipfel des Loser in 1837m Seehöhe hievt, bis zur Hansi-Hinterseer-Fan-Wanderung auf den Kitzbüheler Hahnenkamm lassen sich heutzutage zahlreiche Beispiele finden.

Schließlich sind die tertiären musikalischen Codes zu nennen, die Hypertexte,⁴⁸ die forschungstechnisch am schwierigsten zu fassen sind, da sie nicht erklingen, sondern die Summe aller den Hörenden bekannten musikalischen Texte bilden, mit denen der erklingende Text, der »Phäno-Text«, verglichen wird. Menschen, die viele barocke Werke kennen, können auch ihnen völlig unbekannte Werke dieser Epoche zuordnen, da sie über ein – nach Smudits mehr oder weniger unbewusstes – Konzept von Barockmusik verfügen. Diese Hypertexte sind individuell unterschiedlich, gewissermaßen privat, trotzdem gibt es – kulturell determiniert – eine infra-kulturelle Schnittmenge. Dieser Hypertext erlaubt auch eine Zuordnung und somit eine Identifizierung *heimatlicher Klänge*.

Die Titelmusik der japanischen Zeichentrickserie *Heidi* aus dem Jahr 1974, die auf Johanna Spyris gleichnamigen Roman beruht, stammt ursprünglich von Takeo Watanabe. Für die in Deutschland, Österreich, Frankreich, Holland und der Schweiz ausgestrahlten Folgen wurden jedoch der Titelsong von Christian Bruhn⁴⁹ und die Illustrationsmusik von Gerd Wilden verwendet. »Vielleicht war ihnen ja die japanische Musik nicht »äplerisch« genug«, vermutete dazu auf Nachfrage Christian Bruhn.⁵⁰ Während Takeo Watanabes Musik⁵¹ klischeehaft einer *Sound of Music*-Ästhetik des Rodgers-und-Hammerstein-Musicals folgt und daher auch in jenen Weltgegenden, in denen der darauf basierende Film *Sound of Music* (deutscher Titel: *Meine Lieder, meine Träume*) mit Julie Andrews aus dem Jahr 1965 sehr bekannt ist, etwa in den USA, in Lateinamerika und Spanien, eben auch in China und Japan, dem durch den Film etablierten Heterostereotyp von alpiner Musik entspricht, weicht Watanabes Musik in den Alpenländern offensichtlich von den dort existierenden Hypertexten ab, und es musste wohl daher eine mit diesen konvergente Vertonung gefunden werden. In Ländern hingegen, die weder zur *Sound-of-Music*-Hemisphäre gehören noch über Alpin-Musik-Hypertexte verfügen, im arabischen Raum⁵² etwa oder in der Türkei,⁵³ werden für *Heidi* völlig andere Intros verwendet, die wiederum uns sehr fremd klingen, aber mit großer Wahrscheinlichkeit auf ihre ganz spezifische Weise den dortigen Hypertexten zu *Musik in den Bergen* oder *Musik und Hirten* entsprechen.

⁴⁸ Smudits (Anm. 19), S. 71.

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Pu7MjOd0o0Y> (zuletzt eingesehen: 7. 9. 2014).

⁵⁰ E-Mail Christian Bruhns an den Verfasser vom 9. Oktober 2012.

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=5hKi1VIE94A> (zuletzt eingesehen: 7. 9. 2014).

⁵² https://www.youtube.com/watch?v=yTP9hT_r4as (zuletzt eingesehen: 7. 9. 2014).

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=v9hS1KQYq-U> (zuletzt eingesehen: 7. 9. 2014).

Zuletzt muss noch auf die kulturell bedingte Hypertext-Bedeutung eingegangen werden. Während es auf der Syntax-Ebene um die Darstellung des Verhältnisses musikalischer Texte zueinander geht, wodurch jene Charakteristika herausgearbeitet werden, die eine Unterscheidung nach Formen oder Gattungen erst möglich machen, sind es auf der Ebene der Pragmatik gesellschaftliche Zuschreibungen, die Texte in einer Kultur erfahren und die über ihre Verwendung letztlich bestimmen.⁵⁴ Wenn, wie schon oben erwähnt, die Handlungen der mexikanischen *Comedia ranchera* der 1930er und 1940er Jahre überwiegend im Bundesstaat Jalisco angesiedelt sind, so hat dies mit der Landreform von Präsident Lázaro Cárdenas im Zuge der Mexikanischen Revolution zu tun, die von den Großgrundbesitzern in Jalisco am erbittertsten bekämpft wurde – und die Produktion der einschlägigen Filme wurde von genau diesem Großgrundbesitz signifikant finanziell unterstützt. Jalisco wird in diesen Filmen als die mexikanischste, als die patriotischste Region des Landes dargestellt. Sie zeichnen das Bild einer Idylle auf den *Haciendas*, wo statt gearbeitet, gesungen wird, Großgrundbesitzer und besitzlose Landarbeiter friedlich und in Harmonie zusammenleben, jeder seine Rolle und seinen Platz kennt und damit auch zufrieden ist und so keinerlei soziale Spannungen die gute Laune trüben. Mit einem Wort: ein Paradies, wo die Welt noch in Ordnung ist, der Großgrundbesitzer sympathisch und human, die Landarbeiter besitzlos, aber fröhlich und servil. Dadurch wurde die soeben in der mexikanischen Realität stattgefundene Revolution im Allgemeinen und die Landreform im Besonderen als bar jeder Grundlage denunziert.⁵⁵ Dies ist ein gesellschaftlich geprägter Hypertext, der die symbolische Verwendung von Mariachi-Musik – nämlich zur Herstellung des benötigten Lokalkolorits, damit die Kinobesucherinnen und -besucher gleich verstehen, dass es hier um Jalisco geht – für jene, die über diesen Hypertext verfügen, in anderem Licht erscheinen lässt. Ähnlich verhält es sich beim oben genannten *Wagner-Slang*. Selbstverständlich kann musikalischen Personen auf der Sekundär-Code-Ebene dargelegt werden, dass es sich beim Motiv X um das Siegfried-Motiv und beim Motiv Y um das Walküren-Motiv handelt, und je nach musikalischer Begabung werden diese Personen die Motive beim nächsten Mal vermutlich auch wiedererkennen, aber Wiedererkennen auf einer Code-Ebene bedeutet noch nicht Dekodierung der kulturellen oder gesellschaftlichen Signifikanz. Dafür bedarf die betreffende Person zusätzlich noch des Hypertexts Opernhandlung, und wer darüber hinaus noch über die Hypertext-Ebene nordische Mythologie verfügt – ein Hyper-Hypertext gewissermaßen –, wird profunder dechiffrieren als jene, die darüber nicht verfügen.

Die Frage nach *Heimatklängen* ist für Ethnomusikologen jedenfalls vielschichtig und erfordert daher auch vielschichtige methodische Zugänge. Dazu gehören qualitative Methoden (Interviews, Quellenstudien, teilnehmende Beobachtung, musikalische Analyse), um jene Faktoren zu identifizieren, welche *Heimatgefühle*

⁵⁴ Smudits (Anm. 19), S. 73.

⁵⁵ Vgl. Brenner (Anm. 2), S. 42–46.

auslösen oder das *Eigene* und das *Fremde* in der Musik zuordenbar machen; akustische Methoden, um bei physikalischen Parametern diese exakt zu bestimmen, aber auch quantitative Ansätze. Und durch die beiden letzteren erhobene Daten können fallweise experimentell abgesichert werden, etwa durch die Fragestellung, wie weit detektierte Einzel-Faktoren reduziert werden können, um eine bestimmte Musik insgesamt noch als *eigene* akzeptieren zu können, um nur ein Beispiel zu nennen. Identitätsstatuierende oder -konfirmative Elemente der Musik sind jedenfalls nicht natur-, sondern kulturdeterminiert: Nicht der Sound schafft *Heimatklänge*, sondern der Hypertext. Der Sound auf den unterschiedlichen Code-Ebenen ist das dafür relevante Vehikel.

