

## Wer alles zu hören ist, wenn Katja Ebstein vom Indiojungen aus Peru singt, und was diese Stimmen in der Musikethnologie zu suchen haben\*

von Julio Méndivil und Oliver Seibt, Köln

„Western texts conventionally come with authors attached“<sup>1</sup>, schreibt James Clifford 1986 in der Einleitung zu dem von ihm und George E. Marcus herausgegebenen Band *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, der in der Fachgeschichte der Ethnologie den Übergang von der interpretativen zur postmodernen Ethnologie markiert.

Es ist auf den ersten Eindruck die Stimme von Katja Ebstein, die in dem deutschen Schlager<sup>2</sup> „Ein Indiojunge aus Peru“ von 1973 direkt zu uns spricht und somit als Autorin auftritt, denn „Popmusik verbindet sich [...] in der Regel mit den Namen von Interpreten, während die Autoren in der Öffentlichkeit vielfach nahezu unbekannt sind.“<sup>3</sup> Im rechtlichen und institutionellen Sinne sind der Texter Georg Buschor und der Komponist Christian Bruhn die ‚eigentlichen Autoren‘ dieses Textes, und ihre Stimmen scheinen mit der der ‚Pseudoautorin‘<sup>4</sup> Katja Ebstein identisch zu sein.

Nach Michel Foucault verweisen aber selbst Texte, die in der ersten Person Singular zu uns sprechen, nie exakt auf den Autor, sondern „auf ein alter Ego, dessen Distanz zum [Autor] mehr oder weniger groß sein kann und im selben Werk auch variieren kann.“<sup>5</sup> Das bedeutet im Falle unseres Indiojungen, dass nicht Katja Ebstein als Pseudoautorin oder die Herren Buschor und Bruhn als rechtmäßige, institutionelle Autoren zu uns sprechen, sondern ihr alter ego – das wir im Folgenden der Einfachheit halber aber mit dem Namen der Pseudoautorin Katja Ebstein gleichsetzen werden.

\*Dieser Artikel basiert auf einem Vortrag mit dem Titel „Many Voices Clamour For Expression“, den die Autoren am 13.7.2002 im Rahmen der Jahrestagung der Fachgruppe Musikethnologie in der Gesellschaft für Musikforschung an der Universität zu Köln gehalten haben. Das Thema des Panels, dem der Vortrag zugeordnet worden war, lautete „Mehrstimmigkeit“ (und war wahrscheinlich anders gemeint). Eine frühere, kürzere Fassung des Artikels erschien im Oktober 2003 auf Spanisch unter dem Titel „Katja Ebstein y el indiecito del Perú: La polifonía como método etnomusicológico aplicado a un Schlager alemán“ in der Zeitschrift *Lienco 24: Revista de la Universidad de Lima* in Peru (S. 9–32).

<sup>1</sup> James Clifford, „Introduction: Partial Truth“, in: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, hrsg. v. James Clifford und George E. Marcus, Berkeley 1986, S. 17.

<sup>2</sup> Den Begriff Schlager zu definieren erweist sich als nicht unproblematisch. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts bezeichnete das Wort Schlager jede Art eines kommerziell erfolgreichen Liedes, und entsprach in seinem Gebrauch mehr oder weniger dem englischen Begriff „Hit“. Heutzutage ist mit dem Begriff „deutscher Schlager“ ein musikalisches Genre gemeint, das sich in der Nachkriegszeit etabliert hat. Trotzdem ist die obige Bedeutung nicht verschwunden und der Begriff wird häufig als Synonym für erfolgreiche Lieder gebraucht. Für eine weitergehende Beschäftigung mit dem Thema deutscher Schlager aus historischer Perspektive siehe Dietrich Kayser, *Schlager – Das Lied als Ware: Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie*, Stuttgart 1975, und Werner Mezger, *Schlager: Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland*, Tübingen 1975. Zur Analyse der Produktion und der musikalischen Merkmale von deutschen Schlager siehe *Schlager in Deutschland*, hrsg. v. Siegmund Helms, Wiesbaden 1972. Mit der Repräsentation von Geschlechterverhältnissen im deutschen Schlager beschäftigen sich Michael Hallberg, *Die Liebeskonzeption in bundesdeutschen Schlagerliedern der 70er Jahre*, Marburg 1998, und Mechthild Mäsker, *Das schöne Mädchen von Seite Eins: Die Frau im Schlager*, Rheinfelden 1999. Eine Untersuchung zur Repräsentation Lateinamerikas im deutschen Schlager ist kürzlich von Wolfgang Dietrich unter dem Titel *Samba Samba: Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas in den Schlagerliedern des 20. Jahrhunderts*, Strasshof 2002, veröffentlicht worden.

<sup>3</sup> Peter Wicke, „Let the sunshine in your heart: Was die Musikwissenschaft mit der Love Parade zu tun hat oder Von der diskursiven Konstruktion des Musikalischen“, in: *Mf 50* (1997), S. 429.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“, in: *Dits et écrits – Schriften, Band 1: 1954–1969*, Frankfurt/M. 2001, S. 1020.

In der musikalischen Textur des Liedes sind über die Stimme Katja Ebsteins hinaus weitere Stimmen zu hören. Da wäre zunächst die Stimme des Indiojungen, der repräsentiert wird durch das charango – das in Wahrheit eine tremolierende Mandoline ist, wie die Interpretin uns in einem Interview gestand – und die in Terzparallelen geführten Flötenstimmen, die an andine quenas gemahnen. Zu Beginn des Liedes ist diese Stimme sogar alleine zu hören, bevor Katja Ebstein das Wort ergreift. (Bsp. 1) Dass Katja Ebstein für und nicht nur über den Indiojungen im Sinne eines Akkusativobjektes spricht, wird nicht nur durch die parallel zur Gesangsstimme geführte Flötenstimme verdeutlicht, auch der Melodieverlauf in natürlich Moll als Statthalter für die mit andiner Musik assoziierte Mollpentatonik spricht dafür.

Im Refrain kommt eine weitere Stimme zum Tragen, die des in der zweiten Person Singular angesprochenen – voraussichtlich deutschen – Hörers. Als Auswirkung der direkten Anrede, die den deutschen Hörer als Dativobjekt und somit als Empfänger situiert – wem wird etwas über den Indiojungen erzählt –, ändert sich auch die musikalische, in diesem Falle harmonische Strategie, und aus dem ‚peruanischen‘ bzw. ‚andinen‘ d-Moll wird ein D-Dur, das in Gestalt der im deutschen Schlager beliebten Kadenz Tonika – Subdominantparallele – Dominante – Subdominante – Tonika daherkommt. Um den dem Schlagerhörer vertrauten musikalischen Code darüber hinaus zu verstärken, wird die Gesangsstimme im Terzabstand verdoppelt und auf ein Laken aus Streicherklängen gebettet.

Dies bedeutet nicht, dass die Stimme des Indiojungen während des Refrains völlig zum Schweigen gebracht wird: Nach wie vor ist sie in der zur Gesangsstimme parallel verlaufenden Flötenstimme präsent, und zum Ende des Refrains hin scheint sie mit der Stimme Katja Ebsteins geradewegs zu verschmelzen, wenn mit den Silben „jey-dei-dei-ah“ onomatopoetisch die Trauer des aufgrund widriger Umstände von Mutter und ländlicher Heimat getrennten Indiojungen thematisiert wird. (Bsp. 2) Verantwortlich für die unglückliche Situation des Indiojungen ist, folgt man dem Text, das moderne, urbane Peru, die „Stadt“, in der die „unguten Freunde“ ihn „von der Bahn“ bringen, in der „man“ ihm „nie eine Chance gab“, so dass sein Leben fürderhin als „vertan“ zu gelten hat. Dieses Peru scheint im Text zwar auf, kommt als eigenständige Stimme allerdings nicht zu Wort.

Geht man von einer hierarchischen Beziehung zwischen diesen Stimmen aus, dann steht die Stimme von Katja Ebstein, die für und über den Indiojungen spricht, am oberen Ende dieser Hierarchie. Auch wenn der Redeanteil des Indiojungen der größere ist, folgt die Stimme des ‚deutschen‘ Hörers auf Platz zwei. Aufgrund des gemeinsamen Codes komplementiert sein ‚Du‘ das potenzielle ‚Ich‘ Katja Ebsteins zu einem ‚deutschen Wir‘. Der Indiojunge und das urbane Peru sind das Objekt, über das das ‚Ich‘ mit dem ‚Du‘ des virtuellen Hörers spricht, die dritte Person nicht nur im grammatikalischen Sinne. Dem Indiojungen kommt zwar eine Stimme, wenn auch nur eine musikalische zu, diese kommt selbständig allerdings nur dann zu Wort, wenn Katja Ebstein pausiert, während die Stimme des modernen Peru von den Autoren ganz zum Schweigen gebracht worden ist.

Das ‚Wir‘, die Gemeinsamkeit, die Katja Ebstein mit dem virtuellen Hörer-‚Du‘ teilt, ist Voraussetzung für die selbstbestätigende und identitätsbildende Funktion von

**Moderato** (4 Takte = ca. 12 Sek.)

Musical score for 'Der Indiojunge'. It consists of a piano introduction in 4/4 time, marked 'Moderato'. The score is written for piano with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is 'Moderato' and the duration is '4 Takte = ca. 12 Sek.'. The chords are Dm, C, Bb, and A.

Bsp. 1: Der Indiojunge

Musical score for 'Das Ich' Katja Ebsteins und das deutsche ,du'. It consists of a piano introduction in 4/4 time, marked 'Moderato'. The score is written for piano with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is 'Moderato' and the duration is '4 Takte = ca. 12 Sek.'. The chords are Dm, C, Bb, and A.

Refrain

Mor-gen war kalt. Ein In - dio - jun - ge aus Pe -  
 Le - ben ver - tan. ru, der will le - ben, so wie du, er will lieben, doch die Türen bleiben zu für den

das deutsche „du“

In - dio - jün - gen aus Pe - ru. Jey dei dei dei ah.

Chords: Bb, C, D, Em, A, G, D, D, Em, A, G, D, Bb7, A7, Dm, C.

Bsp. 2: Das 'Ich' Katja Ebsteins und das deutsche ,du'

Ein Indiojunge aus Peru, Musik: Christian Bruhn, Text: Georg Buschor.

© 1973 by Homburg Music Hans Gerig KG, Bergisch Gladbach & Phönix Musikverlag GmbH, München. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Homburg Music Hans Gerig KG, Bergisch Gladbach.

deutschen Schlagern wie diesem. Die Gegenüberstellung der deutschen Stimmen, die aus der Perspektive beneidenswerten Wohlstands heraus mit dem Schicksal des in armen Verhältnissen lebenden Indiojungen konfrontiert werden, bietet die Gelegenheit, zufrieden mit den eigenen Lebensbedingungen zu sein und bedient indirekt ein ‚Wir‘-Gefühl, das aufgrund der besonderen historischen Situation in Deutschland nicht expliziter zum Ausdruck gebracht werden darf.

Julio Mendivil: „Ein Lied, das mich sehr interessiert, ist das über den Indiojungen aus Peru. Wie sind Sie auf das Thema gekommen?“

Katja Ebstein: „Das ist ein Vorschlag gewesen von jemandem aus der Produktion. Ich fand es ein bisschen kitschig. Ich würde einen ganz anderen Text singen. Es ist halt lyrisch gemeint: ‚Er will leben, so wie Du‘. Ich würde sagen: Er hat das gleiche Recht zu leben so wie du.“<sup>6</sup>

Dem Indiojungen bleiben die „Türen“ zum deutschen Wohlstand, den er wie selbstverständlich zu begehren scheint, ebenso verschlossen, wie ihm die Rückkehr in seinen ‚armseligen aber natürlichen Urzustand‘, in die Berge verwehrt bleibt.

Nur wenn das ‚deutsche Wir‘ sich mit ihm solidarisiert, besteht vielleicht doch noch Hoffnung, zumindest legt die optimistische Grundstimmung des Interludes mit seinen Fanfarenstößen in D-Dur und der Sieg des ‚deutschen‘ Schlager-Durs über das ‚peruanische‘ Anden-Moll in den letzten beiden Takten des Liedes diese Vermutung nahe. (Bsp. 3)

Die Idee, Musik als Text zu begreifen, der mit einem Autor daherkommt, ist mindestens ebenso alt wie die Musikwissenschaft. Und wir sind es gewöhnt, diesem Autor die Kontrolle über die Stimmen zuzuschreiben, die im Text zu uns sprechen. Es wäre aber naiv zu glauben, dass der Autor als autonomes Subjekt diese Stimmen aus sich heraus erschafft und zueinander in Hierarchie setzt. Dass das charango, die quenas oder die Mollpentatonik keine Erfindung der Herren Bruhn und Buschor sind, liegt auf der Hand. Vielmehr handelt es sich bei diesen „musical poetics“, wie Adam Krims<sup>7</sup> solche Topoi nennen würde, um Bilder, die man kulturell mit dem ‚Anderen‘ in den Anden zu assoziieren gelernt hat. Die Unterscheidung zwischen dem ‚deutschen Selbst‘ und dem ‚peruanischen Anderen‘ ist ebenso wenig eine originäre Idee der Autoren wie die Dichotomie zwischen dem von Armut geprägten aber intakten, ländlichen ‚Naturzustand‘, aus dem der Indiojunge vertrieben, und der korrumpierten, im negativen Sinne zivilisierten Stadt, in der sein Schicksal besiegelt wird.

Treibt man die Analyse der Stimmen im vorliegenden musikalischen Text weiter, so scheint sich sogar eine Stimme eingeschlichen zu haben, die zu Wort kommen zu lassen wohl kaum die Intention der Autoren gewesen sein kann: Die Stimme eines Griechen, die vor allem zu Beginn des Liedes in den fallenden Quartintervallen der Bassfigur erklingt, macht deutlich, dass die Kontrolle der Autoren über die Stimmen im musikalischen Text nicht ganz vollständig gewesen sein kann. (Bsp. 4) Ohne dass wir ihn explizit nach dieser Stimme gefragt hätten, deutet der Komponist Christian Bruhn in einer E-Mail an uns darauf hin, dass sich etwas in den Text hineingestohlen hat, was hier eigentlich nicht hingehört: „Der Sound war damals IN, eine Art Exotik [...]

<sup>6</sup> Auszug aus einem Interview, das Julio Mendivil mit Katja Ebstein am 14.2.2002 in Hof anlässlich der Aufzeichnung der TV-Sendung „Das Winterfest der Volksmusik“ führte.

<sup>7</sup> Vgl. Adam Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge 2000, S. 27 ff.

**Interlude**

bald kann sein Schicksal sich wen-den und wa - rum glaubt denn keiner da - ran.

G A G A

Ein ru. Jey dei dei dei ah.

*rit. -*

D. S. al

D B<sup>b</sup>7 A<sup>7</sup> Dm D Dm D

Bsp. 3: Ein deutsches Interlude, ein deutscher Schluss

**Moderato (4 Takte = ca. 12 Sek.)**

Dm C B<sup>b</sup> A

**Verse**

1. Hoch in den Ber-gen im e - wi-gen Wind, — nah bei den Ster-nen, da war er ein such-te sein Glück irgendwie, — doch ei-ne Chance, die gab man ihm

Dm Dm

Bsp. 4: Der verschentliche Grieche

Ein Indiojunge aus Peru, Musik: Christian Bruhn, Text: Georg Buschor.

© 1973 by Homburg Music Hans Gerig KG, Bergisch Gladbach & Phönix Musikverlag GmbH, München. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Homburg Music Hans Gerig KG, Bergisch Gladbach.

(der vorangegangene Song hieß ‚Der Stern von Mykonos‘ und war griechisch-folkloristisch gefärbt).“<sup>8</sup>

Und wenn die Kontrolle der Autoren über die Stimmen im Text im Prozess der Produktion schon eingeschränkt zu denken ist, so gilt das Gleiche in noch stärkerem Maße für die Kontrolle, die die Autoren über die Rezeption der Stimmen haben.

Die obige Interpretation, die nur eine von unendlich vielen verschiedenen Möglichkeiten ist, die polyphone Textur des Liedes zu lesen, war wohl kaum von Buschor und Bruhn angelegt oder vorauszusehen. Je nach dem, welcher Stimme man folgt, kann man das Lied als kulturelle Identität stiftende Selbstbestätigung erfahren, als Protest gegen Urbanisierung und Modernisierung in der sogenannten „Dritten Welt“ oder als Aufruf zur deutschen Solidarisierung mit Peru verstanden werden, das im Jahr der Veröffentlichung unter den Folgen einer Erdbebenkatastrophe zu leiden hatte.<sup>9</sup> Letztere Lesart lag definitiv nicht im Sinne der Autoren, wie uns der Komponist bestätigte: Das Lied hielt im Februar 1974 Einzug in die deutschen Singlecharts, das Erdbeben in Peru ereignete sich erst am 3. Oktober. Das ändert aber nichts daran, dass ein deutscher Hörer im November oder ein in Deutschland lebender peruanischer Musikethnologe 28 Jahre später das Lied als Kommentar auf diese Katastrophe verstehen könnte. Auch denkbar ist, dass ein Hörer diesem Lied die Bedeutung der Bedeutungslosigkeit zuschreibt, handelt es sich doch um einen Schlager, in dem viele Deutschen per se ein bedeutungsloses Produkt der Kulturindustrie sehen. Ein musikalisches Genre als ‚Opium für das Volk‘, mit dem der durch die Tonträgerfirmen repräsentierte Kapitalismus den arbeitenden Hörer ruhig zu stellen versucht. Und manch einen erinnert Katja Ebsteins Indiojunge vielleicht auch nur an die Gefühle, die die junge Frau in ihm auslöste, die er im Frühling 1974 in „der kleinen Kneipe am Ende der Strasse“ kennen lernte, als das Lied zufällig lief.

In jedem Falle fand das Lied eine zahlenmäßig relativ große Hörerschaft: Am 11. Februar erfolgte die erste Platzierung in den deutschen Singlecharts, in denen es sich 20 Wochen halten konnte.<sup>10</sup>

Julio Mendivil: „Was für ein Feedback haben Sie auf dieses Lied bekommen?“

Katja Ebstein: „Die Leute liebten das Lied, sie fanden es schön. Immer noch werde ich auf Konzerten nach diesem Lied gefragt.“<sup>11</sup>

Die mit Andenmusik assoziierten musical poetics, die Dichotomie zwischen ‚uns‘ und den ‚Anderen‘, die unbeabsichtigte Stimme des Griechen und die verschiedenen

<sup>8</sup> Auszug aus einer E-Mail von Christian Bruhn an Julio Mendivil vom 30. Juni 2002. Wolfgang Dietrich gemahnt der „den Gesang in glatten, im Vier-Viertel-Takt dahin schreitenden Quarten“ unterlegende „Elektrobass“ hingegen an „deutsche Wanderlieder“, die Melodie aber an das Lied „Akropolis Adieu“, das Christian Bruhn „zur selben Zeit für Mireille Matthieu, eine ganz dem konservativen Lager zugehörige Marke, geschrieben hat.“ (Dietrich, S. 146)

<sup>9</sup> Wolfgang Dietrich erscheint diese Lesart plausibel, da „die erklärte Sozialdemokratin Ebstein einer solchen Denkweise zuneigt und an die Solidarität der Mitmenschen appelliert.“ (Dietrich, S. 148) Zwei befragte Schlagerhörer fanden das Lied tatsächlich „anspruchsvoller als einen ‚normalen Schlager‘“ jener Zeit, weil es die sozialen Probleme eines armen Landes anspricht (Online-Befragung von Julio Mendivil, Januar 2003). Rainer Moritz (*Kleine Philosophie der Passionen: Schlager*, München 2000, S. 62) hingegen klingt der sozialkritische Gehalt als „besonders scheußlich[er] Sozialkitsch [...] in den Ohren.“

<sup>10</sup> Vgl. die von Günther Ehnert herausgegebene CD-ROM *Hit Bilanz: Deutsche Chart Singles 1956–2001*, Norderstedt 2002.

<sup>11</sup> Auszug aus Julio Mendivils Interview mit Katja Ebstein; vgl. Anm. 6.

Lesearten, die ein musikalischer Text erfahren kann, weisen über den Autor hinaus in den Bereich des Kulturellen. Und das macht den Indiojungen aus Peru zu einem Fall für die Musikethnologie.

Spätestens seit Alan P. Merriam untersucht die Musikethnologie Musik nicht mehr als autonomen, nur der Kontrolle seines Autors unterliegenden Text, sondern als Kultur. Das bis dato bestehende Selbstverständnis des Faches, das sich über seinen Gegenstand, nämlich die außereuropäische Musik, von den Nachbardisziplinen wie der Musikgeschichte zu unterscheiden versuchte und damit die Dichotomisierung zwischen dem Westen und dem Rest perpetuiert hatte, wurde ab den 1960er-Jahren als unbefriedigend empfunden. Autoren wie Merriam, die aus der Kulturanthropologie kamen, waren nicht länger bereit, auf diese Weise die untersuchten nicht-westlichen Kulturen den westlichen unterzuordnen. Und so musste sich die Definition des Faches auf eine Perspektive anstelle eines Gegenstandes stützen, um sich theoretisch und methodisch von den Nachbardisziplinen zu unterscheiden. Daher definiert Merriam „ethnomusicology [als] ‚the study of music in culture‘.“<sup>12</sup> Elf Jahre später ging Merriam in seiner Fachdefinition sogar noch einen Schritt weiter, indem er die beiden zentralen Begriffe „Musik“ und „Kultur“ nicht nur in Beziehung zueinander sondern gleich setzte und die Musikethnologie als das Studium von „Musik als Kultur“ bezeichnete.<sup>13</sup>

Diese Fachdefinition führt aber unweigerlich zu der Frage: „Was ist Kultur?“

„Durch die etymologische Verwurzelung in der Landwirtschaft bedeutet das Wort [Kultur] zunächst so etwas wie ‚Zivilität‘ oder ‚Höflichkeit‘. Im 18. Jahrhundert wird es dann mehr oder weniger zu einem Synonym für ‚Zivilisation‘ im Sinne eines allgemeinen geistigen Fortschritts. [...] Als Synonym für ‚Zivilisation‘ gehört ‚Kultur‘ zum allgemeinen Geist der Aufklärung mit ihrem Kult der säkularen, fortschreitenden Selbstvervollkommnung.“<sup>14</sup>

Um die Wende zum 19. Jahrhundert nimmt der Begriff „Kultur“ dann drei unterschiedliche, wenn auch miteinander verbundene Hauptbedeutungen an, die Terry Eagleton in Anlehnung an Raymond Williams wie folgt charakterisiert.

1. Kultur als Antonym zur Zivilisation: Zivilisation meinte sowohl einen Zustand als auch eine mit dem Fortschrittsgedanken verbundene und stets positiv bewertete Entwicklungsrichtung, die das Individuum ebenso betrifft wie die Gesellschaft. Eben diese Entwicklung hatte aber zur sozialen Vorherrschaft des Bürgertums und zum europäischen Imperialismus geführt und wurde nicht von allen Zeitgenossen gutgeheißen. Für diese kritischen Geister wurde nun der Begriff „Kultur“ zum politischen Schlagwort im Kampf gegen eine negativ konnotierte „Zivilisation“. „Wie Lord Byron repräsentierte Kultur vornehmlich eine radikale Spielart aristokratischer Gesinnung, gepaart mit einer herzlichen Sympathie für das Volk und einer hochmütigen Verachtung des (Spieß-) Bürgers.“<sup>15</sup>

Ein in Deutschland stärker mit dem ‚Spießbürgertum‘ assoziiertes musikalisches Genre als der Schlager lässt sich wohl kaum finden, woraus gefolgert werden kann, dass Lord Byron, hätte er im 20. Jahrhundert gelebt, Katja Ebsteins Indiojungen wohl jegliche Kultur abgesprochen hätte.

<sup>12</sup> Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill., 1964, S. 6.

<sup>13</sup> Vgl. Merriam, „Ethnomusicology Today“, in: *Current Musicology* 20 (1975), S. 57.

<sup>14</sup> Terry Eagleton, *Was ist Kultur?*, München 2001, S. 17.

<sup>15</sup> Ebd., S. 21.

2. Zum gleichen Ergebnis käme man, wenn man der zweiten von Eagleton und Williams herausgestellten Hauptbedeutung des Begriffes folgte, die Kultur mit Matthew Arnold als „the best that has been thought and said in the world“<sup>16</sup> definiert. Die zivilisationskritische Funktion des Kulturbegriffes führte zu einer immer stärker werdenden Beschränkung und Fokussierung seiner Anwendung auf die Künste, auf „eher ‚imaginative‘ Bestrebungen wie Musik, Malerei oder Literatur.“<sup>17</sup> Und auch wenn Christian Bruhn als Komponist unseres Indiojungen seine Tätigkeit als imaginative Bestrebung versteht – „Song writing ist halt phantasievolles Handwerk,“ teilte er uns in seiner E-Mail mit<sup>18</sup> – zählt dieser oder irgendein anderer Schlager für einen in obigem Sinne ‚kultivierten‘ Menschen wohl kaum zum „Besten, was jemals gedacht und gesagt wurde“.

3. Die dritte Hauptbedeutung wird mit Johann Gottfried Herder und dem deutschen Idealismus identifiziert, der Kultur in einem bewussten Gegenstoß gegen den Universalismus der Aufklärung als spezifische Lebensform begreift. Nach Eagleton ist der Ursprung der Herder’schen Idee von ‚Kultur-als-bestimmter-Lebensform‘

„eng mit einer romantisch-antikolonialistischen Vorliebe für unterdrückte ‚exotische‘ Gesellschaften verbunden. Dieser Exotismus wird im 20. Jahrhundert in den primitivistischen Neigungen des Modernismus wiederkehren, einem Primitivismus, der mit dem Vordringen der modernen Kulturanthropologie Hand in Hand geht.“<sup>19</sup>

So findet diese dritte Hauptbedeutung von Kultur ihren Niederschlag in der vielzitierten Definition von Edward B. Tylor, die am Beginn der Kulturanthropologie als akademischer Disziplin steht: „[Culture is] that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, customs, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.“<sup>20</sup> Und obwohl diese Definition an Uneindeutigkeit kaum zu übertreffen ist, ist nach ihr doch schlichtweg alles Menschliche Kultur, ermöglicht sie uns erstmalig, Katja Ebsteins Indiojungen als Kultur zu begreifen.

Die sich anschließende Geschichte der Kulturanthropologie ist geprägt von einer Vielzahl von unterschiedlichen Versuchen, den Begriff von ‚Kultur-als-Lebensform‘ zu konkretisieren und instrumentell nutzbar zu machen. Es ist davon auszugehen, dass der jeweils zugrunde gelegte Kulturbegriff maßgeblich bestimmt, wie wir Musik als Kultur begreifen. Daher wollen wir im Folgenden – wenn auch nur kurz und schematisch – überprüfen, was diese Konkretisierungsversuche für Auswirkungen haben auf unser Verständnis von Musik allgemein und Katja Ebsteins Indiojungen aus Peru im Besonderen (vgl. Abb. 1, S. 265).

Die Zeit von den 1920er- bis in die 1950er-Jahre war geprägt durch die funktionalistischen Theorien der britischen social anthropology. Bronislaw Malinowski und der von ihm geprägte biopsychologische Funktionalismus untersuchte soziokulturelle Elemente im Hinblick auf ihre Funktion, die biopsychologischen Bedürfnisse des Individuums zu befriedigen.<sup>21</sup> Als Element der westdeutschen Kultur der 1970er-Jahre könnte

<sup>16</sup> Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, London 1961 [1869], S. 6.

<sup>17</sup> Eagleton, S. 26.

<sup>18</sup> Vgl. Anm. 8.

<sup>19</sup> Eagleton, S. 22.

<sup>20</sup> Edward B. Tylor, *Primitive Culture*, London 1871, S. 1.

## MUSIK ALS TEXT

## MUSIK ALS KULTUR

### Analyse des Liedes

### „Was ist Kultur?“

#### Selbstbestätigung und Stiftung kollektiver Identität

#### Dichotomien

- „ich“ Katja Ebsteins vs. „du“ des antizipierten Hörers
- deutsches „wir“ vs. die peruanischen „Anderen“
- Natur/Land vs. Zivilisation/Stadt

#### „Opium fürs Volk“

#### Prä-kulturanthropologische Kulturbegriffe

- Kultur als Synonym zu Zivilisation
- Kultur als Antonym zu Zivilisation
- Kultur als „das Beste, was jemals gesagt oder getan wurde“ (Arnold)
- Kultur als bestimmte Lebensform (Herder)

#### Kulturanthropologische Kulturbegriffe

- biopsychologischer (Malinowski) u. struktureller (Radcliffe-Brown) Funktionalismus
- Neo-Evolutionismus (Stewards Kulturökologie) u. Materialismus (Marxismus u. kultureller Materialismus nach Harris)
- Strukturalismus (Lévi-Strauss)

- interpretative Ethnologie (Geertz)

- postmoderne Ethnographie/  
Polyphonie (Clifford)

Abb. 1: Auswirkungen des jeweils zugrunde gelegten Kulturbegriffs auf das Verständnis des Schlagers „Ein Indiojunge aus Peru“

Katja Ebsteins Indiojunge aus Peru in diesem Sinne als ein Mittel verstanden werden, das dazu dient, das psychologische Bedürfnis des Einzelnen nach Selbstbestätigung und kollektiver Identifikation zu befriedigen.

Für die andere Spielart des Funktionalismus, den strukturellen Funktionalismus Radcliffe-Brown'scher Prägung, ist die Bedeutung soziokultureller Elemente in dem Beitrag zu sehen, den sie zum Erhalt der sozialen Struktur leisten.<sup>22</sup> So könnte die individuelle Zufriedenheit und kollektive Identität stiftende Funktion unseres Schlagers darüber hinaus als ein Beitrag verstanden werden, einen Gleichgewichtszustand innerhalb der deutschen Gesellschaft zu erhalten.

Die in den 1940er- bis 1960er-Jahren vor allem in den USA vorherrschenden neo-evolutionistischen Ideen wie die Kulturökologie Julian Stewards und die bis heute aktuellen materialistischen Theorien wie der Marxismus oder der kulturelle Materialismus Marvin Harris' sehen technologische oder wirtschaftliche Entwicklungen als Kern oder Basis von Kultur und verweisen kulturelle Phänomene wie die Musik als „secondary features“ in den mal mehr, mal weniger zu vernachlässigenden Überbau<sup>23</sup> – eine Position, aus der heraus eine Ethnologie, die die Musik im Namen trägt, nur schwerlich operieren kann, auch wenn wir zugeben müssen, dass es Katja Ebsteins Indiojungen aus Peru kaum geben würde ohne die Musikindustrie und die Technologien, derer sie sich bedient, um der Umwelt die Rohstoffe für die Produktion ihrer Waren abzutrotzen.<sup>24</sup>

Für Claude Lévi-Strauss und den französischen Strukturalismus der 1960er Jahre liegen die universellen Strukturen des menschlichen Geistes jeglicher Kultur zugrunde. Ideen, Themen, Symbole und überhaupt kulturelle Objekte wie z. B. deutsche Schlager über peruanische Indiojungen werden mehr oder weniger bewusst in universell vorgegebene binäre Oppositionen zergliedert:<sup>25</sup> das ‚Ich‘ Katja Ebsteins versus das ‚Du‘ des antizipierten Schlagerhörers, das ‚deutsche Wir‘ versus ‚die peruanischen Anderen‘, ‚die natürliche Ursprünglichkeit der ländlichen Andengebiete‘ versus ‚die korrumpierte Zivilisation der peruanischen Metropolen‘ usw.

In den 1960er-Jahren kommt es in der Kulturanthropologie zur so genannten „interpretativen Wende“. Ein positivistischer, sich an der vermeintlichen Objektivität der Naturwissenschaften orientierender und nach zeitlosen kulturellen Gesetzmäßigkeiten suchender Anspruch war allen bis dato einflussreichen Kulturdefinitionen gemeinsam. Nun wird er von einer Reihe jüngerer Ethnologen in Frage gestellt.

Als einer der Hauptvertreter der interpretativen Ethnologie begreift Clifford Geertz in Anlehnung an den französischen Philosophen Paul Ricoeur „Kultur als Text“.<sup>26</sup> Es scheint, als habe sich hier ein Kreis geschlossen: Wenn die Musikethnologie Musik als Kultur begreift und, mit Geertz, Kultur als Text, haben wir unsere Ausgangsprämisse

<sup>21</sup> Vgl. Thomas Hylland Eriksen und Finn Sievert Nielsen, *A History of Anthropology*, London 2001, S. 41–44.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 44–47.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 78–82 und 117–119.

<sup>24</sup> Mit diesem zugegebenermaßen etwas schematischen Panorama wollen wir lediglich versuchen, allgemeine theoretische Tendenzen in der Musikethnologie zu ordnen. Selbstverständlich gibt es Versuche marxistischer Analysen der symbolischen Dimension von Musikproduktion, vgl. z. B. Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris 1977, oder Chalena Vásquez, *Sobre el modo de producción artístico*, Lima 1987.

<sup>25</sup> Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt/M. 1968, oder ders., *Mythologica, Band 1: Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt/M. 1976.

von der Musik als Text wieder erreicht. Gerade deswegen muss aber an dieser Stelle spezifiziert werden, inwieweit sich Geertz' Textbegriff von dem in der frühen Musikwissenschaft gängigen Textbegriff unterscheidet:

„Der Kulturbegriff, den ich vertrete, ist wesentlich ein semiotischer. Ich meine mit Max Weber, dass der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe. Ihre Untersuchung ist daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht, sondern eine interpretierende, die nach Bedeutungen sucht.“<sup>27</sup>

An anderer Stelle heißt es bei Geertz: „Die Kultur eines Volkes besteht aus einem Ensemble von Texten, die ihrerseits wieder Ensemble sind, und der Ethnologe bemüht sich, sie über die Schultern derjenigen, für die sie eigentlich gedacht sind, zu lesen.“<sup>28</sup> Demnach wäre Katja Ebsteins Indiojunge aus Peru als kultureller Text Bestandteil eines Ensembles von Texten – vielleicht des Ensembles mit der Überschrift „Deutscher Schlager“ –, das wiederum selbst Teil eines größeren Ensembles von Texten ist, aus denen sich die deutsche Kultur des Jahres 1974 zusammensetzt. Aufgabe des Musikethnologen ist folglich, diesen Text über die Schultern derjenigen zu lesen, für die er bestimmt ist, in unserem Falle also über die Schulter der Schlagerhörer hinweg, und ihm interpretierend eine Bedeutung abzutrotzen, die Geertz als dem Text inhärent begreift. Aus dieser Interpretation fertigt der Ethnologe dann wiederum einen Text wie den ersten Teil dieses Artikels. Und so stehen wir erneut vor dem Problem, das James Clifford in dem Zitat zu Beginn bereits zu bedenken gab: „Westliche Texte kommen üblicherweise mit einem Autor daher“.

Genau an diesem Punkt setzt die Kritik der später der postmodernen Ethnologie zugerechneten Autoren wie James Clifford an Geertz' Kulturdefinition im Besonderen und der interpretativen Ethnologie im Allgemeinen an. Warum ist die vom Ethnologen interpretierte Bedeutung des Textes die einzige, von der wir erfahren? Gibt es tatsächlich nur eine Bedeutung oder macht die Notwendigkeit des Interpretierens, die den Ethnologen ebenso betrifft wie denjenigen, über dessen Schulter er liest, nicht die Existenz verschiedener Bedeutungen unabdingbar? Aufgrund der verschiedenen Perspektiven desjenigen, der über die Schulter liest, und desjenigen, über dessen Schulter gelesen wird, müssen sich zwangsläufig verschiedene, vielleicht sogar widersprüchliche Interpretationen eines Textes ergeben, und daraus folglich wieder verschiedene Texte, in denen diese verschiedenen Interpretationen ihren Niederschlag finden. In diesem Sinne kann Kultur als Ensemble aus Ensembles aus Texten nur polyphon sein.

Michel Foucault hat aber gezeigt, dass diese Texte und die unterschiedlich interpretierenden Stimmen, die als alter ego ihrer Autoren fungieren, nicht gleichberechtigt nebeneinander stehen, sondern in hierarchischen Verhältnissen aufeinander bezogen sind.<sup>29</sup> Der Text des Schulterguckers wird publiziert, seine Vormachtstellung im Prozess des diskursiven Verhandeln von Bedeutungen kommt nicht nur in seiner erhöhten Stellung beim Über-die-Schulter-Lesen zum Ausdruck, sondern vor allem in der Tatsache, dass es seine Interpretation ist, die öffentlich als Text zugänglich

<sup>26</sup> Vgl. Clifford Geertz, „Dichte Beschreibung: Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur“, in: ders., *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/M. 1987, S. 7-43.

<sup>27</sup> Ebd., S. 9.

<sup>28</sup> Geertz, „Deep Play: Bemerkungen zum balinesischen Hahnenkampf“, in: ebd., S. 259.

gemacht wird. Er ist der Autor, und wie Foucault in „Was ist ein Autor?“ verdeutlicht hat, impliziert das Autorsein eine Autorität, die wir im Lesen westlicher Texte zu akzeptieren gelernt haben.

Das ist, was James Clifford mit dem Ausspruch, „Westliche Texte kommen üblicherweise mit einem Autor daher“ meint:

„In this view, ‚culture‘ is always relational, an inscription of communicative processes that exist, historically, *between* subjects in relations of power. [...] If ‚culture‘ is not an object to be described, neither it is a unified corpus of symbols and meanings that can be definitively interpreted. Culture is contested, temporal, and emergent. Representation and explanation – both by insiders and outsiders – is implicated in this emergence.“<sup>30</sup>

Mit unserer Interpretation von Katja Ebsteins Indiojungen aus Peru haben wir alle anderen möglichen Interpretationen des Liedes, alle anderen Stimmen zumindest im Rahmen dieses Artikels zum Schweigen gebracht und Gebrauch gemacht von einer ethnographischen Autorität, die zu erkennen als das Verdienst James Cliffords u. a. angesehen werden muss.

*So dachten wir zumindest, bis uns die Reaktion Christian Bruhns, des Komponisten unseres Indiojungen, auf eine vorläufige Version dieses Artikels eines besseren belehrte, der unseren Text als eine Kritik an der vermeintlichen Naivität seines Schlagers verstand. Diese Lesart entspricht natürlich ebenso wenig unserer Intention, wie unsere Interpretation der fallenden Quartintervalle als „versehentlicher Grieche“ der Intention des Komponisten gerecht wird. Sie lässt aber deutlich werden, dass auch wir als Autoren dieses Artikels keine vollständige Kontrolle über die Stimmen, die aus unserem Text sprechen, haben; ein Umstand, der zunächst in direktem Widerspruch zu der oben gemachten Aussage über die ethnographische Autorität zu stehen scheint, von der wir Gebrauch gemacht zu haben meinten. Aber die Tatsache, dass diese Autorität nicht gleichzusetzen ist mit einer absoluten Kontrolle darüber, welche Stimmen aus unserem Text sprechen und wie dieser folglich verstanden wird, ändert nichts daran, dass wir im Prozess des Schreibens in autoritärer Weise darüber entschieden haben, welche Interpretation des Schlagers hier zu lesen ist und welche nicht. Hätte er nicht Anlass zu dieser Schlusspointe gegeben, wir hätten diesen nachträglich hinzugefügten Absatz natürlich auch einfach weglassen können.*

Eine Ethnographie jenseits dieser ethnographischen Autorität ist zugegebenermaßen nicht denkbar, solange jeder Text mit einem Autor daherkommt: „However monological, dialogical, or polyphonic their form, [ethnographies] are hierarchical arrangements of discourses.“<sup>31</sup>

Eine Musikethnologie, die Musik als Kultur versteht und sich diesen Erkenntnissen nicht verschließen will, darf als Konsequenz nicht nur musikalische Texte und deren Autoren zum Gegenstand haben, sondern muss auch die diskursiven Bedingungen untersuchen, die ihre Entstehung determiniert haben, und all die polyphonen, in hierarchischen Verhältnissen zueinander stehenden Stimmen berücksichtigen, die in den Texten ebenso aufscheinen wie anschließend in deren Rezeption.

<sup>29</sup> Foucault, S. 1014.

<sup>30</sup> Clifford, S. 15–19.

<sup>31</sup> Ebd., S. 17.