

**JAHRBUCH 3**  
**DES PHONOGRAMMARCHIVS**

der Österreichischen Akademie der Wissenschaften



**OAW**

Österreichische Akademie  
der Wissenschaften



## Jahrbuch des Phonogrammarchivs 3





# **Jahrbuch des Phonogrammarchivs**

**der Österreichischen Akademie der Wissenschaften**

**3**

Herausgegeben von  
Gerda Lechleitner & Christian Liebl

Cuvillier Verlag  
Göttingen 2012



## **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen : Cuvillier, 2012

978-3-95404-139-8

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2012

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

[www.cuvillier.de](http://www.cuvillier.de)

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2012

Gedruckt auf säurefreiem Papier

978-3-95404-139-8



## INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT .....	5
1. TECHNISCHE FORSCHUNG UND ENTWICKLUNG	
Zur Digitalisierung der Sammlung Armando Leça (Nadja Wallaszkovits) .....	9
Phonogrammarchiv goes DISMARC. Hintergründe zur Migration des Online-Kataloges des Phonogrammarchivs (Johannes Spitzbart) .....	22
10 Jahre Videographie am Phonogrammarchiv (Franz Pavuza) .....	26
2. KONTEXTUALISIERUNG	
Filmen als ethnologische Forschungsmethode. Ein persönlicher Erfahrungsbericht (Beate Engelbrecht) .....	35
Tonbandaufnahmen im Rahmen einer ethnologischen Feldforschung bei den Tamang in Nepal, 1968–1983 – ein Bericht (András Höfer) .....	53
3. BEDROHTE KULTUREN	
Kontinuität und Diskontinuität in der Musik Nordmosambiks (August Schmidhofer) .....	71
4. FELDFORSCHUNGS- UND KONFERENZBERICHT	
Griechenland-Feldforschung 2011 im Epiros und auf Karpathos (Rudolf M. Brandl & Bernhard Graf) .....	81
19 <sup>th</sup> Meeting of the ICTM Study Group on Historical Sources of Traditional Music, Wien, 6.–10. März 2012 (Bernd Brabec de Mori) .....	94
5. REZENSION	
Siegfried Tornow. 2011. <i>Burgenlandkroatische Dialekttexte:     Die vlahischen Ortschaften</i> . (Gerhard Neweklowsky) .....	101
TÄTIGKEITSBERICHT DES PHONOGRAMMARCHIVS FÜR DAS JAHR 2011 .....	105
AUTOR/INN/EN, HERAUSGEBER/IN .....	121



## VORWORT

Das Jahrbuch 3 folgt wie das vorhergehende Jahrbuch 2 den drei Arbeits- und Forschungsschwerpunkten des Phonogrammarchivs. In diesem Band wird die technische Forschung und Entwicklung im audiovisuellen Bereich mit drei Beiträgen besonders hervorgehoben; zwei Artikel aus der kontextualisierenden Forschung sowie einer aus dem Bereich bedrohter Kulturen runden das Bild im Sinne von Synergien zwischen audiovisueller Dokumentation im Feld und Archivierung ab. Die Bedeutung des Phonogrammarchivs als wissenschaftliches audiovisuelles Archiv und Forschungsinstitut an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften wird aus verschiedenen Blickwinkeln unterstrichen, reflektiert und in seiner Schlüsselrolle hinsichtlich neuer wissenschaftlicher Ansätze und Erkenntnisse dargestellt.

Die Kompetenz des Phonogrammarchivs bei der stetigen Verbesserung der Technik des Re-recording historischer Tonträger wird am Beispiel der Digitalisierung einer sehr frühen Tonbandsammlung aus Portugal aufgezeigt (N. Wallaszkovits). Aufgrund seiner langen, über 100-jährigen Geschichte sind Technikerinnen und Techniker des Phonogrammarchivs seit jeher mit den wissenschaftlichen Methoden für das Abspielen und das – heute durch Digitalisierung gewährleistete – Erhalten der Inhalte historischer Aufnahmen beschäftigt und haben darin ein weltweit geschätztes Können entwickelt. Jede Sammlung birgt eine andere technische Herausforderung in sich; somit bedeutet auch jeder erfolgreich ausgeführte Auftrag im Re-recording einen Wissenszuwachs in diesem Metier.

Die netzbasierte Bereitstellung von Archivinhalten, Metadaten und auch ausgewählten Hörbeispielen ist eine der großen Herausforderungen im 21. Jahrhundert. Diese wird mit den Schlagworten Forschungsinfrastruktur und Infrastrukturforschung umrissen – beides Bereiche, in denen das Phonogrammarchiv eine international wichtige Position einnimmt. Die Erstellung des Online-Katalogs war der erste

Schritt in diese Richtung, ein weiterer dient der Einbindung der Daten in größere Webportale, wie z.B. DISMARC. Im Beitrag von J. Spitzbart geht es um besondere technische Herausforderungen, wie die Übertragung der Metadaten, die Such- und Sortiermöglichkeiten und die Anpassung der unterschiedlichen Katalogfelder in das Webportal; nicht zu vergessen sind dabei die Probleme, die, verursacht durch die europäische Open-Access und Open-Data Politik, in wissenschaftlichen Archiven ethische und moralische Bedenken sowie urheberrechtliche Fragen hervorrufen.

Vor zehn Jahren wurde im Phonogrammarchiv begonnen, auch wissenschaftliches Videomaterial, das die reine Audioaufnahme zum Teil zu überflügeln scheint, zu archivieren. Da es einen über lange Zeit entwickelten und bestens erprobten Workflow für die Audioarchivierung gibt, war das Ziel, die Videoarchivierung diesem Prozess anzugleichen. Ein Rückblick auf die Entwicklung der Videographie im Phonogrammarchiv (F. Pavuza) zeigt deutlich, wie technische Vorgaben und individuelle Bedürfnisse abgestimmt werden mussten, woraus sich auch Strategien für die Zukunft ergeben.

Das Kapitel „Kontextualisierung“ beginnt mit einem Artikel über persönliche Reflexionen zum Filmen in der ethnographischen Forschung (B. Engelbrecht), wobei Film als übergeordneter Begriff für bewegte Bilder unterschiedlicher Formate steht. Auch hier werden zwar technische Möglichkeiten und Veränderungen sowie archivtechnische Überlegungen angesprochen, doch liegt der Schwerpunkt dieses Beitrags auf einem Wissenszuwachs durch gezielte Feedback-Methoden, die die Ereignisse oder handwerkliche Fähigkeiten beinhaltenden Filme in einem anderen Licht zeigen und daher neue Interpretationen erlauben.

Eine weitere Facette von Kontextualisierung eröffnete sich am Beispiel einer umfangreichen Tonbandsammlung aus 15 Jahren Feldforschung bei den Tamang in Nepal (1968–83). Diese Sammlung wurde dem Phonogrammarchiv zur Archivierung übergeben. Das seinerzeit gestellte Forschungsziel sowie die angewandten Methoden und Arbeitstechniken werden im Hinblick auf Archivierung und

Langzeitbewahrung – somit auch bezüglich der Erstellung von Forschungsquellen für weiterführende Studien – diskutiert. Die Ausführungen von A. Höfer liefern wertvolle Hinweise zur Entstehung der Aufnahmen, zu deren Inhalten und zum retrospektiven Umgang mit den Forschungsdaten durch den Urheber.

Das Phänomen bedrohter Kulturen wird im Beitrag über Kontinuität und Diskontinuität in der Musik Nordmosambiks thematisiert (A. Schmidhofer). Die Ursache dafür sind politische Veränderungen, die Migration aber auch Rückwanderung verursachten, die kulturelle Prozesse zum Stillstand brachten oder auch soziale Netzwerke zerstörten. Die heute wahrzunehmenden Veränderungen werden im Vergleich mit Musikdokumentationen, die mehr als 30 Jahre zurückliegen, erläutert.

Der Projektbericht zur Griechenlandfeldforschung (R.M. Brandl & B. Graf), einer Langzeitdokumentation im Epirus und auf Karpathos, thematisiert ebenfalls Veränderungen und Brüche in der Musikausübung und unterstreicht auf eine andere Art die Bedeutung eines wissenschaftlichen audiovisuellen Archivs als „Ort der Erinnerung“, wo kulturelle Veränderungen akustisch und visuell nachvollziehbar sind und die aus Forschungsdaten hergestellten Quellen eine Basis für weiterführende, zeitgemäße Forschungen darstellen.

Der kritische Konferenzbericht von B. Brabec de Mori zum *19<sup>th</sup> Meeting of the ICTM Study Group on Historical Sources of Traditional Music*, organisiert vom Phonogrammarchiv, fasst die Bandbreite des Umgangs mit audiovisuellen Quellen nochmals zusammen. Die Themen waren auf Inter- bzw. Multidisziplinarität beim Studium historischer Quellen von traditioneller Musik gerichtet sowie auf Beziehung, Dialog und gegenseitigen Nutzen im Umgang mit historischen Quellen in heutiger Feldforschung. In einigen Beiträgen wurden neue und kritische Diskurse zu historischen Sammlungen, deren Entstehung und Archivierung oder deren neuen Formen der Nutzung bei Betonung des jeweiligen Kontexts hervorgehoben, sodass die Bedeutung von audiovisuellen Archiven (so auch des Phonogrammarchivs) auf internationaler Ebene offensichtlich war.

Mit einer Rezension von Siegfried Tornows nunmehr drittem Buch zur Sprache der Burgenlandkroaten (G. Neweklowsky) schließt sich der Kreis der Forschungs- und Betrachtungsmöglichkeiten von wissenschaftlichen audiovisuellen Quellen, wie sie im Phonogrammarchiv seit 113 Jahren gesammelt, dokumentiert und bewahrt werden und z.B. als Publikation einen Teilaspekt der Disseminierung darstellen.

Gerda Lechleitner & Christian Liebl

## **Korrigendum**

Im *Jahrbuch des Phonogrammarchivs* Nr. 2 auf Seite 103 ist Jürgen Schöpf, dem Autor des Artikels „Mehrspuraufnahmen in der Feldforschung – ‚Obvious Engineering‘?“, ein sachlicher Fehler unterlaufen. Die dort erwähnten analytischen Aufnahmen von Rudolf Brandl und Wolf Dietrich mit zwei Nagra IV-S-Geräten in Griechenland (Epiros) wurden nicht – wie dort beschrieben – 1969, sondern erst 1977/1978 durchgeführt. In neuerlich erfolgten persönlichen Gesprächen mit beiden Forschern (Februar bzw. März 2012) konnten beider Erinnerungen übereinstimmend korrigiert werden. Der Autor bittet um Nachsicht für diesen Fehler.

# 1. TECHNISCHE FORSCHUNG UND ENTWICKLUNG

## ZUR DIGITALISIERUNG DER SAMMLUNG ARMANDO LEÇA (NADJA WALLASZKOVITS)

### Vorgeschichte

Armando Lopes (1893–1977), bekannt unter dem nach seinem Geburtsort Leça da Palmeira gewählten Pseudonym „Armando Leça“, war eine vielseitige und facettenreiche Persönlichkeit des portugiesischen Kulturlebens seiner Zeit. Er wirkte als Komponist, Interpret, Dirigent, Volkskundler, Kritiker und Musikwissenschaftler, Essayist, Romanautor und Lyriker, und beeinflusste auf vielfältige Weise das Musikleben Portugals in den Jahren nach der Gründung der Republik. Armando Leça war ein Pionier in der Anwendung und Erforschung neuer Technologien der Massenkommunikation, wie Radio, Kino und der Musikindustrie. Im Mittelpunkt der musikalischen Aktivitäten Portugals stehend, pflegte er den Dialog zwischen den verschiedenen Ebenen des Musizierens: Er komponierte Lieder, Klavierstücke, Operetten, Chorwerke und wirkte mit seinen Kompositionen als Pianist bei Filmvorführungen mit. Leça verfolgte dabei eine durchaus ideologisch geprägte, nationalistische Linie. Sein besonderes Interesse galt der portugiesischen Volksmusik, insbesondere dem Gesang, den er in seinen Publikationen *Da Música Portuguesa* (1942) und *Música Popular Portuguesa* (1946) beschreibt.<sup>1</sup>

Als Grundlage dieser und vieler weiterer Erkenntnisse diente eine umfassende Feldforschungsreise, die Armando Leça in den Jahren 1939–1940 in Zusammenarbeit mit dem portugiesischen Radio *Emissora Nacional Portuguesa* durchführte, unterstützt durch die *Comissão Executiva dos Centenários* (Executive Commission of

---

<sup>1</sup> Vgl. <<http://www2.fcsh.unl.pt/inet/projects/matosinhos/page.html>> (15/1/2012).

Centenary Celebrations). Dabei handelte es sich um ein weitreichendes Dokumentationsprojekt zur Volksmusik der ländlichen Gebiete Portugals, das mit damals modernsten Mitteln bewerkstelligt wurde, nämlich unter Verwendung des jüngst entwickelten Tonbandgerätes. Auf diese Weise entstanden eine einzigartige Sammlung (*Recolha Folclórica*) von knapp 12 Stunden Aufnahmezeit (415 Einzeltitel) auf insgesamt 62 einzelnen Tonbändern sowie umfangreiche schriftliche Dokumentationen, Fotos und viele weitere, zum Teil noch nicht aufgearbeitete Dokumente. Bei dieser Sammlung handelt es sich um die ersten bekannten Tonaufnahmen ländlichen Musizierens in Portugal, entstanden von November 1939 bis April 1940; sie umfasst Musik aus zehn der damals bestehenden elf Regionen des Landes.

Neben der beschränkten Zeitspanne, die Armando Leça für seine Feldforschungsreise zur Verfügung stand, hatte er sich einer Anzahl weiterer Herausforderungen zu stellen, die mit der neuen Technologie der Tonbandaufzeichnung einhergingen, wie z.B. der Frage des Transportes der damals sehr schweren Ausrüstung oder der Verfügbarkeit von Elektrizität in den entlegenen Regionen des Landes. Um dieses Projekt überhaupt im Zeitrahmen durchführen zu können, mobilisierte Leça alle Informanten, die er schon seit 1913 im Rahmen verschiedener folkloristischer Erhebungsfahrten durch das Land kontaktiert hatte, und schaffte es auf diese Weise, das umfangreiche Dokumentationsvorhaben erfolgreich zu verwirklichen. Obwohl dieses Unternehmen einen beträchtlichen Aufwand gefordert hatte, wurden die Aufnahmen insgesamt nur acht Mal im Radio gesendet und die Ergebnisse dieser weitläufigen Expedition von der Wissenschaft kaum beachtet. Es liegt bisher keine Publikation der Tonaufnahmen vor. Dies lag nicht zuletzt an der Tatsache, dass die Tonbandaufnahmen seit den 1950er-Jahren (in dieser Zeit wurden sie auf Selbstschnittplatten, sogenannte „Acetatplatten“, kopiert) praktisch nicht mehr zugänglich waren.<sup>2</sup>

---

2 Als „Acetatplatten“ werden im Allgemeinen mit Nitrocellulose-Lack beschichtete Schallplatten bezeichnet, deren Trägermaterial z.B. aus Metall, Glas, Kunststoff o.ä. bestehen kann. Sie wurden z.B. im Rundfunk für die Herstellung von direkt in das Material geschnittenen Liveaufnahmen verwendet, oder in der Schallplattenproduktion als Masterplatte für die Herstellung der Pressmatrize.

Im Jahr 2008 wurde vom Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa) ein Projekt zur Aufarbeitung dieser einzigartigen Sammlung ins Leben gerufen. Unter dem Titel “Analysis and Publication of the Recordings of Music from Rural Areas throughout Continental Portugal carried out by the Folklorist Armando Leça between 1939 and 1940” und gefördert von Câmara Municipal de Matosinhos (Matosinhos City Council) ist es das Ziel des Projektes, die Umstände und Ergebnisse der Expedition Armando Leças aufzuarbeiten, die Methoden und Resultate kritisch zu untersuchen und die Bestände zugänglich zu machen bzw. zu publizieren.<sup>3</sup> Im Rahmen dieses Projektes wandten sich die KollegInnen aus Lissabon an das Phonogrammarchiv und betrauten es mit der verantwortungsvollen Aufgabe, die mittlerweile schon sehr gealterte und fragile Sammlung der Originaltonbänder zu digitalisieren, um nicht nur ihre Benützbarkeit, sondern auch ihre Langzeitsicherung auf digitaler Ebene zu ermöglichen.

### **Die Aufnahmegeräte**

Für seine Expedition stand Armando Leça damals ein höchst modernes Aufnahmegerät zur Verfügung. Die Technik der magnetischen Schallaufzeichnung auf Tonband war zu dieser Zeit noch völlig neuartig und am Markt noch nicht etabliert. Während schon sehr früh mit der magnetischen Aufzeichnung auf Draht und Stahlband experimentiert wurde, gelang der eigentliche Durchbruch dieser Technologie erst durch die Zusammenarbeit des österreichischen Erfinders Fritz Pfeumer mit der A.E.G. (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) in Berlin und der I.G. Farbenindustrie A.G. in Ludwigshafen.

Mitte der 1920er-Jahre machte Fritz Pfeumer eine Erfindung, die zunächst gar nichts mit der Aufzeichnung von Schall oder dem Stahlband-Magnettonverfahren zu tun hatte: Er erfand ein Verfahren, Bronzepulver in Kunststoff einzubetten und auf Zigarettenpapier aufzubringen, um diesem ein edleres und teureres Aussehen zu geben.

---

3 Informationen zu diesem Projekt sind unter <http://www2.fcsh.unl.pt/inet/projects/matosinhos/page.html> (15/1/2012) zu finden.

Fritz Pfeumer suchte in der Folge nach anderen Anwendungen für sein Patent. Wie er den Bezug zu den Stahlbandgeräten fand, die damals bereits eine gewisse Verbreitung gefunden hatten, ist unbekannt. Jedenfalls entwickelte er die Idee, anstelle von Stahlbändern ein dünnes, nach seiner Methode mit Stahlpartikeln beschichtetes Papierband als Tonträger zu verwenden. Das war billig, leicht, versprach eine lange Spieldauer, und man konnte das Band nach Rissen wieder zusammenkleben. Die A.E.G. griff dieses Verfahren auf und verhalf dem Tonband zum Durchbruch: A.E.G. begann mit der Entwicklung der Tonbandgeräte, die I.G. Farbenindustrie A.G. in Ludwigshafen entwickelte das Bandmaterial. Die Vermarktung der Produkte wurde in der Folge von der gemeinschaftlich gegründeten Magnetophon G.m.b.H. in Berlin übernommen (weitere Details finden sich in Engel, Kuper & Bell 2010: 38ff.).

Mit der Fabrikationsnummer 1260 dürfte das Tonbandgerät, das Armando Leça zur Verfügung stand, das bisher älteste bekannte Exemplar des AEG Modells K-4 sein.<sup>4</sup> Es ist noch älter als das Gerät mit der Seriennummer 1297, das Alfred Quellmalz 1939 zum Stockholmer Kongress leihweise von der AEG zur Verfügung gestellt worden war (vgl. dazu Nußbaumer 2001). Das portugiesische Gerät besaß noch einen relativ antiquierten (Gleichstrom-)Löschkopf, während spätere Modelle mit dem wesentlich effizienteren „Schüler-Müller-Ernesti-Löschkopf“ ausgerüstet waren, einem allerdings ziemlich großen Bauelement (Engel, Kuper & Bell 2010: 119). Dem Aufnahmegerät Armando Leças fehlten auch die „Untermann-Blattfedern“, die die Wickelkerne kraftschlüssig (mittels Federkraft) auf den Wickelteller-Achsstummeln fixierten. Aus solchen und vielen weiteren Details lassen sich verschiedene Rückschlüsse auf die technische Qualität der Aufnahmen (wie z.B. Rauschen, Störsignale, Löschrreste und Gleichlaufschwankungen) ziehen.

---

4 Informationen freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom ehemaligen AGFA Mitarbeiter und Tonbandexperten Friedrich Engel, Bensheim (Deutschland).



*Abb. 1: Armando Leças Magnetophon Koffergerät Modell K-4  
(hier ohne Lautsprecher und Verstärkereinheit), Seriennummer 1260.  
Foto: Museo da Rádio e Televisão Portuguesa.*

## **Die Tonbänder und ihr Erhaltungszustand**

Die Sammlung Armando Leça befand sich bei ihrer Ankunft im Phonogrammarchiv in einem beinahe unverfälschten Originalzustand. Dies ist eine Seltenheit, denn Sammlungen dieser inhaltlichen Bedeutung erleiden mitunter durch mehr oder weniger sachgerechte Lagerung sowie Umbettung auf neue Wickelkerne bzw. Spulen oder in neue Schachteln erheblichen Schaden, wie dies z.B. bei der Sammlung Quellmalz der Fall war (vgl. dazu Wallaszkovits 2011). Dieses Konvolut präsentierte sich jedoch im einzigartigen Originalzustand, wodurch sich der Stellenwert der Tonbandsammlung noch weiter erhöhte. Aus konservatorischer und übertragungstechnischer Sicht ist die Aufrechterhaltung solch eines Originalzustands aber im Rahmen einer Digitalisierung nicht sinnführend, da verschiedene Maßnahmen

getroffen werden müssen, um die Spielbarkeit und Langzeiterhaltung des Bestandes möglichst dauerhaft zu gewährleisten. Es war also schon von Anbeginn der Arbeiten darauf zu achten, den originalen Zustand der Tonbänder zumindest bestmöglich zu dokumentieren und nur so wenige Eingriffe wie unbedingt notwendig vorzunehmen. Dies wurde durch fotografische Dokumentation jedes einzelnen Bandes vor und nach der Übertragung sowie Erfassung aller restauratorischen Maßnahmen und technischen Parameter unterstützt und begleitet.

Beim Bandmaterial handelt es sich um ein Magnetophonband-Typ C mit dem Trägermaterial Triacetat und einer Beschichtung aus  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ . Die Bänder bestehen aus zwei Schichten und wurden in einem Begussverfahren zwischen 1938 und 1943 von der I.G. Farbenindustrie A.G. in Ludwigshafen produziert.

Diese frühen Tonbänder waren qualitativ noch nicht sehr hochwertig; Schwachstellen betrafen die ungleichmäßige Beschichtung, mangelhafte Aussteuerbarkeit sowie eingeschränkte elektromagnetische und mechanische Eigenschaften. Dies äußert sich in der Signalqualität durch Rauschen, Verzerrungen und inhomogenes Verhalten über den Bandquerschnitt.



*Abb. 2 (linke Seite) und 3 (rechte Seite): Typisches Band der Sammlung Armando Leça. Links die Tonbandschachtel und rechts das Tonband im Originalzustand (Schäden durch Vinegar-Syndrom und Versprödung sind bereits sichtbar). Fotos: Nadja Wallaszkovits.*

Generell sind Tonbänder mit dem Trägermaterial Cellulose-Acetat durch verschiedenste Alterungserscheinungen gefährdet: Einerseits führt ein als „Vinegar-Syndrom“ (Essigsäure-Syndrom) bekannter Zersetzungsprozess zur Spaltung langkettiger chemischer Verbindungen, bei deren Abbau Essigsäure entsteht;<sup>5</sup> andererseits erfolgt damit einhergehend eine Versprödung des Materials, da sich Weichmacher im Laufe der Zeit verflüchtigen. Die Zersetzung von Bändern dieser Art äußert sich durch Schrumpfung, Verwerfung und das Brüchigwerden des Trägermaterials. Deutliche Anzeichen solcher Alterungsschäden sind in Abb. 3 sichtbar: Durch die chemische Veränderung des Materials ist der Wickel bereits deformiert. Es kann zur Instabilität des Materials in Form von Rissen in Längs- und Querrichtung und zu Verwellungen bis hin zum totalen Zerfall kommen. Um solche Katastrophen bestmöglich zu vermeiden und alle erforderlichen Parameter für die optimale Digitalisierung zu eruieren, wurden die Bänder zuerst einmal genauer begutachtet. Vorab wurde auch ein Qualitätsvergleich zwischen den oben erwähnten Schallplattenkopien und den Originalbändern durchgeführt. Das Ergebnis sprach qualitativ eindeutig für die Neuübertragung der gesamten Sammlung der originalen Tonbänder, sodass die Arbeiten in Angriff genommen werden konnten.

## **Restaurierung und Digitalisierung**

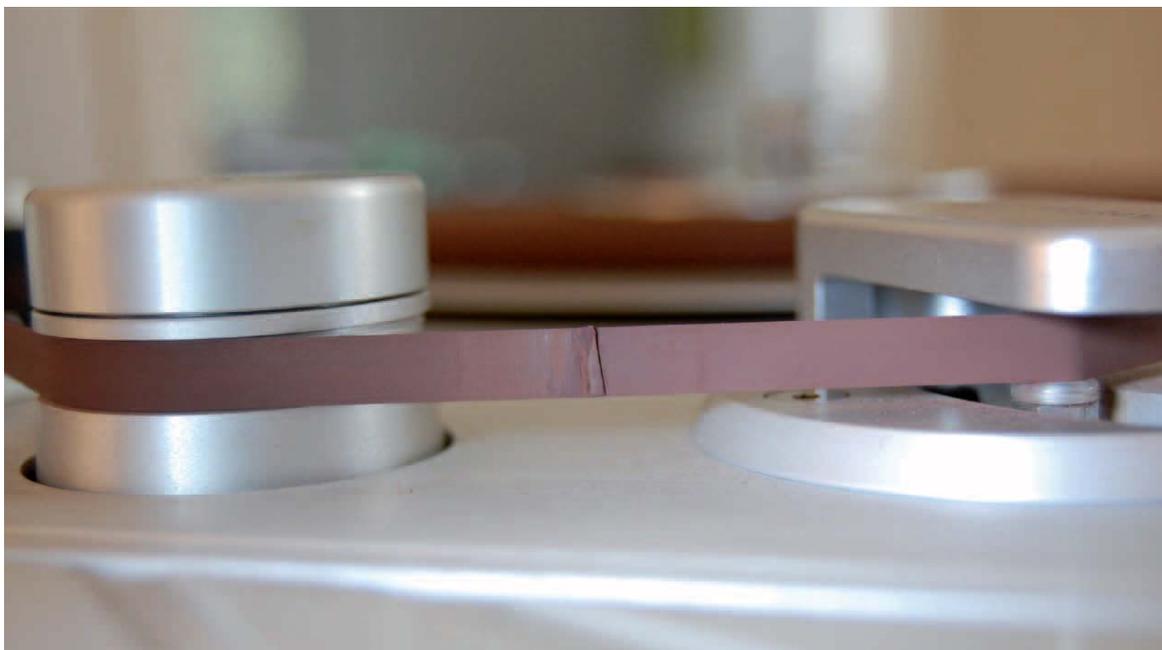
Jedes einzelne Tonband wurde vor der Digitalisierung in seinem Originalzustand fotografiert und alle Auffälligkeiten dokumentiert. Um Lagerungsartefakte<sup>6</sup> bestmöglich reduzieren und die Bänder physisch untersuchen und restaurieren zu können, war es notwendig, jedes einzelne Band mehrfach umzuspulen. Da die Bänder durchgehend

---

5 Das „Vinegar-Syndrom“ ist in der Literatur ausführlich beschrieben (z.B. Allen et al. 1988 sowie viele Weitere). Forschungen zur dauerhaften Rekonditionierung solcher Bänder werden derzeit von der Autorin in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Forschungsinstitut für Chemie und Technik (OFI) durchgeführt.

6 Als Lagerungsartefakt gilt z.B. der sogenannte „Kopiereffekt“, die langzeitige magnetische Beeinflussung durch das Streufeld magnetisierter Nachbarschichten (vgl. Bertram, Stafford & Mills 1980). Das Kopierecho, je nach Wickelrichtung als Vor- oder Nachecho hörbar, kann derzeit nicht auf digitaler Ebene, sondern allein auf analoger Ebene durch mehrfaches Umspulen reduziert werden.

sehr fragil sind, ist die Handhabung höchst kritisch. Jedes Umspulen wurde daher mit der dem jeweiligen Band individuell angepassten Geschwindigkeit und bei möglichst schonendem Bandzug durchgeführt. Dabei wurden, wo notwendig, Vor- und Abspänne angebracht und Klebestellen repariert. Die Bänder sind durchschnittlich mehrere Male pro Einzelband geschnitten bzw. geklebt worden. Es sind sowohl historische Klebestellen, die wahrscheinlich noch vor oder kurz nach der Bespielung des Bandes entstanden sind, als auch „moderne“, im Laufe der Nutzung angebrachte Klebestellen vorhanden. Die historischen Klebestellen (meist mit überlappenden Bandkanten) wurden mit einem Flüssigkleber ausgeführt. Diese Art des Schneidens war in der Frühzeit der Magnetophonära üblich, daher kann man annehmen, dass viele dieser Schnitte noch vor der Bespielung durchgeführt wurden bzw. auch herstellungsbedingt sind. Manchmal wurden offenbar auch inhaltliche Schnitte gesetzt, und oft fehlen auch kurze Signalteile. Wie aus Abb. 4 ersichtlich, erfordern solche Klebungen eine sachgerechte Reparatur, um ein kontinuierliches Vorbeigleiten des Tonbandes am Tonkopf bei der Wiedergabe zu ermöglichen.



*Abb. 4: Nassklebestelle, schichtseitig gesehen, vor der Reparatur.  
Foto: Nadja Wallaszkovits.*

Eine zweite Form der Klebestellen dürfte im Laufe der (wie oben beschrieben sehr seltenen) Nutzung entstanden sein und vorwiegend der Reparatur gerissener Bandstellen gedient haben. Diese Klebungen waren mit Klebeband vermutlich nach der Aufnahme im Zuge des Hantierens oder Abspielens der Bänder durchgeführt worden. Durch die Alterung des Klebers war die Haftfähigkeit bei diesen Klebestellen nicht mehr gegeben, weshalb auch hier eine Erneuerung notwendig war. Ebenso wurden im Zuge der Maßnahmen zur Langzeitsicherung der Sammlung auch die historischen und oft schon korrodierten Original-Wickelkerne gegen archivtaugliche Wickelkerne getauscht. Nach der physischen Restaurierung und dem Umspulen der Bänder, welches auch gleichzeitig eine mitunter sehr deutliche mechanische Auffrischung bei gealterten Bändern auf Cellulose-Acetatbasis mit sich bringt, wurden die Wiedergabeparameter ermittelt.

Die Bänder waren ursprünglich im Format „Mono Vollspur“ mit einer Bandgeschwindigkeit von 77 cm/s in deutscher Schichtlage (Informationsseite liegt außen) aufgenommen worden. Die Bänder befanden sich bei ihrer Ankunft auch noch in dieser Wickelrichtung, weshalb zur Wiedergabe eine Bandmaschine des Typs Studer A816 gewählt wurde, da diese Maschine diese Schichtlage bereitstellt. Die Bänder entsprechen in ihrer Breite nicht der letztgültigen Normung von 6,3 mm, sondern weisen eine Breite von 6,5 mm auf. Historische Bänder vor der Normung (ca. Mitte der 1950er-Jahre) sind also fertigungsbedingt geringfügig breiter als Tonbänder der neueren Generation. Dementsprechend müssen auch die Bandführungsteile der Bandmaschine eine für das historische Material ausgelegte Breite aufweisen, was bei dieser Maschine durch entsprechende Modifikation bewerkstelligt wurde. Die Maschine wurde hinsichtlich der Bandgeschwindigkeit und Entzerrung entsprechend den historischen Parametern adaptiert und eingemessen. Ziel war es, den Transfer entsprechend dem Stand der Technik durchzuführen und das Material dabei bestmöglich zu schonen (vgl. dazu IASA-TC 04). Ferner war zu entscheiden, ob die Bänder im Format „Mono Vollspur“ oder mit einem sogenannten „Schmetterlingskopf“ mit einer geringen Trennspur von 0,75 mm im Format „Stereo“ wiedergegeben werden sollen. Der Vorteil der Abtastung mit dem Mono-Vollspur-Kopf liegt natürlich

in der zu 100% kongruenten Spurbreite, daher ergibt sich gegenüber einer Stereoabtastung mit einem Schmetterlingskopf ein geringfügig besserer Signal-Rauschabstand. Die Vorteile der Stereoabtastung sind jedoch vor allem im Zusammenhang mit einer eventuellen zukünftigen digitalen Restaurierung des Materials zu sehen. Denn durch die mögliche Schrägstellung des Tonkopfes sowie durch Toleranzen der Bandführungsteile bei der historischen Aufnahmemaschine, durch Verwindung des Bandes, Materialalterung etc. kommt es bei der Wiedergabe historischer Bänder zu mehr oder weniger schwankenden Abweichungen bezüglich der Senkrechtstellung des Aufnahme-/Wiedergabekopfspaltes (Azimutfehler).<sup>7</sup> Diese führen zu Verlusten bei der Höhenwiedergabe, die je nach Fehlstellung drastisch sein können. Bei der Monoabtastung gibt es keine Möglichkeit, diese schwankenden Azimutfehler zu analysieren bzw. nachträglich digital zu restaurieren, während durch die Stereoabtastung ein Phasenversatz zwischen den beiden Kanälen ermittelt und – in einem späteren Restaurierungsschritt auf der Basis einer Digitalkopie – auch bereits dynamisch schwankend ausgeglichen werden kann. Die Grundeinstellung des Azimuts muss jedoch routinemäßig hinsichtlich bestmöglicher Höhenwiedergabe für jedes Band eigens justiert werden – egal ob bei Mono- oder Stereoabtastung. Die oben genannten Faktoren – Toleranzen der Bandführungsteile bei der historischen Aufnahmemaschine, Verwindung des Bandes, Materialalterung sowie die bereits erwähnten Fertigungsmängel bei der Beschichtung des Materials – können außerdem zu teils beträchtlichen Pegelunterschieden zwischen oberer und unterer Bandhälfte führen. Ebenso kommt es bei Cellulose-Acetatbändern vermehrt zu Längsrissen, auch über längere Strecken des Materials. Gerade in diesen Fällen ist die Stereoabtastung von Vorteil. Es wurde daher die Entscheidung zur Verwendung der Schmetterlingsköpfe getroffen. Als Digitalisierungsformat wurde das WAVE-File-Format mit einer Auflösung von 24Bit/192kHz gewählt. Diese hohe Auflösung mag zwar übertrieben scheinen, wenn man die Signalbandbreite der

---

7 Der Normwinkel zwischen Kopfspalt und Tonband beträgt 90°, d.h. der Tonkopf soll sowohl bei der Aufnahme als auch bei der Wiedergabe genau senkrecht zum vorbeiziehenden Tonband stehen. Kommt es zu Abweichungen, entstehen Verluste im Bereich der hohen Frequenzen des Musiksignals.

historischen Aufnahmegeräte betrachtet. Zieht man jedoch eine hochqualitative digitale Restaurierung in Betracht, wie dies für diese Sammlung von vornherein geplant war, so kann hohe Qualität nur von Vorteil sein. Je höher die digitale Auflösung gewählt wird, desto geringer sind die Artefakte, die von Analog-Digitalwandlern produziert werden, und desto mehr „redundante“ Daten stehen für die Bearbeitung zur Verfügung. Zusätzlich bedeutet die relativ geringe Größe der Sammlung (ca. 12 Stunden) keinen großen Speicheraufwand, selbst bei Digitalisierung in allerhöchster Qualität.

Die Bänder zeigten, trotz ihres teilweise schon bedenklich gealterten Zustandes, bei der Übertragung eine zum Teil erstaunlich gute Signalqualität und konnten vollständig und ohne Ausfälle digitalisiert werden. Einige wenige Bänder hatten während ihrer Lagerungsgeschichte unter einem Wasserschaden gelitten und waren entsprechend stark in Mitleidenschaft gezogen worden. Abb. 5 zeigt eines dieser Bänder: Es mussten die korrodierten und dadurch stark verklebten Stellen aufwendig gereinigt und die einzelnen Lagen manuell voneinander getrennt werden.



*Abb. 5: Durch Wasserschaden korrodierte Ablagerungen an Wickelkern und Tonband. Foto: Nadja Wallaszkovits.*

## Schlussbemerkung

Der Aufwand zur Digitalisierung dieser herausragenden historischen Tonbandsammlung hat sich in jedem Fall gelohnt: Es konnten im Zuge der Übertragungsarbeiten 36 Musikstücke, die in den schriftlichen Vermerken zur Sammlung Armando Leça als gelöscht angeführt wurden und daher als nicht existent galten, wiederentdeckt werden. Die Besonderheit der musikalischen Tradition der Regionen Portugals wird durch diese Aufnahmen wieder lebendig. Die emotionale Dimension, die sich in diesen Musikstücken durch die erstaunliche Qualität der damaligen Technik erhalten hat, ist einzigartig und wird durch das Projekt und die damit einhergehenden Publikationen nun endlich nach über 70 Jahren wieder hörbar werden!



*Abb. 6 (linke Seite) und 7 (rechte Seite): Tonband der Sammlung Armando Leça vor (links) und nach (rechts) der Restaurierung und Digitalisierung. Fotos: Nadja Wallaszkovits.*

## Literaturverzeichnis

- Allen, Norman S. et al. 1988. "The Nature of the Degradation of Archival Cellulose-Ester Base Motion-Picture Film: the Case for Stabilization". *The Journal of Photographic Science* 36 (2): 34–39.
- Bertram, H. Neal, Michael K. Stafford & David R. Mills. 1980. "The Print-Through Phenomenon". *Journal of the Audio Engineering Society* 28 (10): 690–705.
- Engel, Friedrich, Gerhard Kuper & Frank Bell (Hg.). 2010. *Zeitschichten: Magnetbandtechnik als Kulturträger. Erfinder-Biographien und Erfindungen*. Zweite Ausgabe. (Weltwunder der Kinematographie, 9). Potsdam: Polzer.
- IASA-TC 04 = IASA Technical Committee/Bradley, Kevin (ed.). 2009. *Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects*. 2<sup>nd</sup> edition. (Standards, Recommended Practices and Strategies, IASA-TC 04). Auckland Park: IASA. Online: <[http://www.iasa-web.org/special\\_publications.asp](http://www.iasa-web.org/special_publications.asp)> (4/2/2012).
- Nußbaumer, Thomas. 2001. *Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42): Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus*. (Bibliotheca Musicologica, VI: Tirolensia). Innsbruck etc.: StudienVerlag; Lucca: LIM.
- Wallaszkovits, Nadja. 2011. „Wie kommt der Ton auf die CD? Wickeln, Kleben, Bangen ... und digital Bearbeiten – dargestellt am Beispiel der *Sammlung Quellmalz* und ihrer Auswahl-Edition“. In: Nußbaumer, Thomas (Hg.). *Volksmusik in den Alpen: Standortbestimmungen. Festschrift für Josef Sulz zum 80. Geburtstag*. (Schriften zur musikalischen Ethnologie, 1). Innsbruck: Wagner, 297–312.

PHONOGRAMMARCHIV GOES DISMARC. HINTERGRÜNDE ZUR MIGRATION  
DES ONLINE-KATALOGES DES PHONOGRAMMARCHIVS  
(JOHANNES SPITZBART)

Die heutige Zeit ist durch das Internet und seine riesige Informationsfülle geprägt, die es dem Benutzer jedoch nicht unbedingt einfacher macht zu finden, was er sucht. Die Suchmaschinenbetreiber geben sich größte Mühe, diese Suche zu vereinfachen, allerdings sind deren Möglichkeiten begrenzt. Gerade dynamische Webseiten, die ihre Inhalte aus Datenbanken beziehen und über Eingabemasken durchsucht werden müssen, sind für die Suchmaschinenroboter meist unmöglich zu erkunden. Das prinzipielle Problem liegt darin, dass der Roboter keinen Anhaltspunkt hat, wonach er suchen soll, um einerseits sinnvolle Ergebnisse zu bekommen und andererseits die Inhalte möglichst breit zu erfassen. Es gibt zwar Methoden, den Suchmaschinen das Indizieren solcher Webseiten zu erleichtern, allerdings sind diese meist mit unverhältnismäßig hohem Aufwand verbunden. Aufgrund dieser Problematik sind die Kataloge und Datenbanken von Archiven und vor allem deren Inhalte – vorausgesetzt sie sind bereits über das Internet zugänglich – oft nicht über eine Internetsuchmaschine auffindbar. Der Suchende muss also entweder seine Anlaufstellen kennen oder zuerst zeitaufwendig recherchieren.

Hier setzt das Portal DISMARC („Discovering Music Archives“, [www.dismarc.org](http://www.dismarc.org)) an, indem es Metadaten unterschiedlicher Quellen in einer einzelnen Datenbank bündelt. Das Portal bietet Zugang zu Kataloginformationen und Inhalten aus unterschiedlichen Musikarchiven und öffentlichen sowie privaten Sammlungen. Das Ziel von DISMARC ist einerseits, den Benutzern eine archivübergreifende Suche zu ermöglichen, und andererseits den Anbietern zu helfen, auf ihre Inhalte aufmerksam zu machen. Zudem fungiert DISMARC als „Audio Aggregation Platform“ (kurz: AAP) für das Europeana Portal ([www.europeana.eu](http://www.europeana.eu)) – das bedeutet, dass alle Datensätze von DISMARC, die über ein Ton- bzw. Musikbeispiel verfügen, automatisch in bestimmten Intervallen nach Europeana exportiert werden.

Das Phonogrammarchiv hat sich 2011 im Rahmen des EU-geförderten Projektes „EuropeanaConnect“ dem DISMARC und mittelbar dem Europeana Portal angeschlossen und so den Online-Katalog zusätzlich zur eigenen Webseite veröffentlicht. Es wurde Wert darauf gelegt, dass die Kataloge miteinander verknüpft sind, um dem Benutzer die erweiterten Such- und Sortiermöglichkeiten des Originalkataloges zu bieten, aber auch den Ursprung der Aufnahmen und Metadaten zu zeigen. So kann man in DISMARC und Europeana in der Datensatzansicht per Mausklick direkt zum entsprechenden Datensatz im Online-Katalog des Phonogrammarchivs springen. Europeana ermöglicht außerdem den Suchmaschinenrobotern das Indizieren seiner Inhalte, mit dem Ergebnis, dass schon mehr als die Hälfte der Besucher via Google auf die Europeana Webseite gelangen (Stand September 2011).

DISMARC sammelt die Metadaten der Anbieter über verschiedenste Schnittstellen und in unterschiedlichen Datenformaten ein und überträgt sie in sein eigenes Metadatenmodell. Dies hat den Vorteil, dass dem Suchenden eine für alle Archive einheitliche Suchmaske zur Verfügung gestellt werden kann, und erleichtert außerdem die weitere Verarbeitung, wie z.B. den Export nach Europeana. Die Übertragung der Metadaten in das Schema von DISMARC erfolgt über die Zuordnung der Felder der Ursprungsdatenbank zu den jeweils passenden Feldern der DISMARC Datenbank. Für kleinere Sammlungen, die nicht über eine Datenbank verfügen, gibt es auch andere Möglichkeiten der Datenlieferung, wie z.B. ein vorgefertigtes Excel Formular. Diese Zuordnung (Mapping) wird gemeinsam mit dem Anbieter erstellt, um eine möglichst exakte Abbildung der Ursprungsinformationen in DISMARC zu erreichen. Hierbei sind auch programmiertechnische Anpassungen der Daten – wie z.B. das Zusammenfassen mehrerer Felder oder das Hinzufügen von anderen verknüpften Informationen zu einem bestimmten Feld – möglich. DISMARC verwendet für die Beschreibung von Datensätzen bzw. Objekten das für seine speziellen Bedürfnisse angepasste und erweiterte Modell „dmOAP“ (DISMARC Object Application Profile), das auf dem „Dublin Core Qualified“ Metadatenstandard basiert. Dieses Modell besteht aus einer Liste von 54 vorgegebenen Feldern, die bis

auf das Feld „Title“ und ein Feld mit einer eindeutigen Kennung (OAI Internal ID) optional auszufüllen sind. Von diesen 54 Feldern werden zumindest 20 von DISMARC zum Ausfüllen empfohlen.

Die Teilnahme an dem „EuropeanaConnect/DISMARC AAP“ Projekt ist für den Anbieter prinzipiell kostenlos, er muss allerdings gemeinsam mit DISMARC für die Zuordnung seiner Datenbankfelder zu den Feldern des dmOAP sorgen und die Metadaten in elektronischer Form bereitstellen. DISMARC kümmert sich weiters selbst um die Übernahme und die Konvertierung der Daten in sein Datenformat. Der notwendige Aufwand für das Erarbeiten der Feldzuordnung ist stark von der Komplexität der Quelldatenbank abhängig. Man muss die im Hintergrund liegende Tabellenstruktur sehr gut kennen und wissen, wie die Beziehungen zwischen verknüpften Tabellen aufgebaut sind. Ebenso sollte das dmOAP Modell hinreichend studiert werden, um entscheiden zu können, welche Felder migriert werden sollen und wohin. Nicht zu vernachlässigen ist auch der zeitliche Aufwand, der nötig ist, um notwendige Anpassungen der Daten klar und unmissverständlich zu formulieren, sie dann nach erfolgter Migration der Testdatensätze zu prüfen, gegebenenfalls anzupassen und erneut zu kontrollieren. Die relationale Datenbank des Online-Kataloges des Phonogrammarchivs umfasst derzeit 40 Tabellen, davon 10 Relationstabellen, wobei die Kerntabelle „sessions“ aus 29 Spalten (Feldern) besteht.

Die Übertragung der Metadaten in ein fixes Schema wie das dmOAP bringt leider auch Nachteile mit sich. So kann es vorkommen, dass die vorgegebene Feldbezeichnung nur schlecht zum Feldinhalt passt, weil im Zielmodell kein entsprechendes Feld zur Verfügung steht und nur auf ein gröber spezifiziertes Feld ausgewichen werden kann. Zum Beispiel musste das Phonogrammarchiv-Katalogfeld „Gruppe“, das die ethnische Zugehörigkeit der aufgenommenen Gewährspersonen angibt, dem dmOAP-Feld „Coverage – cultural“ zugeordnet werden. Dadurch kann es passieren, dass sich dem Benutzer der Feldinhalt nicht sofort erschließt, wenn der Eintrag entweder mehrere Bedeutungen hat oder der Benutzer den Eintrag keiner Kategorie zuordnen kann. So findet sich beispielsweise in der Ansicht eines Datensatzes die Zeile

„Coverage – cultural: Luo“, wobei nicht sofort erkennbar ist, ob es sich hier um die Sprache „Luo“ oder die Gruppe der „Luo“ handelt. Erst wenn der Benutzer merkt, dass es für die Sprache ein eigenes Feld gibt, wird er den richtigen Schluss ziehen. Alles in allem ist das dmOAP Modell gut durchdacht und auch sehr flexibel einsetzbar, deckt aber möglicherweise die Bedürfnisse eines wissenschaftlichen Archives nicht gänzlich ab.

Alle Datensätze in DISMARC müssen aufgrund des „Europeana Data Exchange Agreement“ mit einer Angabe zu den Urheberrechten des betreffenden Objektes deklariert sein. Hier bietet Europeana eine Auswahl, die von „Public Domain“ (frei zugänglich und unbeschränkt nutzbar) und „Rights Reserved – Free Access“ (frei zugänglich, aber nicht frei nutzbar) über „Rights Reserved – Restricted Access“ (beschränkter Zugang, nicht frei nutzbar) bis hin zu „Creative Commons“ Lizenzen zum Einräumen von Nutzungsrechten unter bestimmten Voraussetzungen reicht. Diese Maßnahme ist notwendig, um den Benutzer der Europeana Webseite bei jedem Objekt auf die entsprechenden Nutzungsrechte aufmerksam zu machen, und ermöglicht ein die Rechte betreffendes Filtern der Suchergebnisse.

Derzeit wird zwar die Open-Access und Open-Data Politik, die auf einen freien Zugang zu wissenschaftlichen Daten abzielt, vorangetrieben, allerdings behindern gerade in wissenschaftlichen Archiven wie dem Phonogrammarchiv ethische und kulturelle Sensibilitäten, Datenschutz und das Urheberrecht eine großflächige Veröffentlichung kompletter Aufnahmen.

Das Phonogrammarchiv hat mit der Bereitstellung des Online-Kataloges einen wichtigen Beitrag zur Forschungsinfrastruktur geleistet, der mit der Anbindung an die Portale DISMARC und Europeana weiter ausgebaut wurde. Die Datenbank und der Online-Katalog werden laufend weiterentwickelt, um den Anforderungen der audiovisuellen Forschung nachzukommen.

## 10 JAHRE VIDEOGRAPHIE AM PHONOGRAMMARCHIV (FRANZ PAVUZA)

### **Einleitung**

Die Entwicklung von tragbaren, erschwinglichen Video-Camcordern Ende der 1980er-Jahre schuf auch im akademischen Bereich die Möglichkeit, Aufzeichnungen von bewegten Bildern über das klassische Medium Azetatfilm hinaus zu erweitern. Für etwa zwei Dekaden dominierte dabei das Magnetband als zentrales Speicher- und Wiedergabemedium. Mit der breiten Verfügbarkeit von Computern erhielt zudem die Bearbeitung des Materials einen wesentlichen Impuls sowohl für die wissenschaftliche Arbeit als auch für die Präsentation im Ausbildungsbereich.

Im Zuge einer Evaluierung 1999 wurde das Phonogrammarchiv – als wissenschaftliches Archiv für die Sicherung und Erschließung von Tonmaterial aus dem Bereich der Forschung – auf den bereits vorliegenden Bestand an Videomaterial an österreichischen Universitäten, Museen etc. hingewiesen.

Im Sinne der etwa ab 1990 verfolgten Philosophie im audiovisuellen Bereich – Bewahrung der Inhalte des Audio- oder Videomaterials in digitalisierter Form, wenn möglich auch Erhaltung des Trägers – versucht das Phonogrammarchiv weiterhin, die Eigentümer dieses Quellmaterials mit Hinweis auf den möglichen Verfall für eine Sicherung und Archivierung zu interessieren.

### **Philosophie zur Sicherung und Archivierung**

Im Audibereich des Archivs wurden ab etwa 1989 digitale Aufnahmegeräte eingesetzt und mit der Beschaffung der ersten digitalen Workstation 1998 eine Digitalisierung und Speicherung des analogen Quellmaterials in höchstmöglicher Qualität (d.h. ohne verlustbehaftete Kompression) realisiert. Ab 2002 konnte dies auch für das – hinsichtlich Datenrate und Speicherbedarf wesentlich aufwendigere – Videomaterial

ins Auge gefasst werden. Die theoretischen Grundlagen dafür reichen wesentlich weiter zurück und ermöglichten schon vor mehr als 20 Jahren den Einsatz im Broadcast-Bereich, aber erst die Entwicklung leistungsfähiger Personalcomputer mit entsprechenden Zusatzmodulen schuf die Voraussetzung für den Einsatz in audiovisuellen Archiven.

Um die in der Audioarchivierung tätigen MitarbeiterInnen ohne umfangreiche Einschulung auch im Videobereich einsetzen zu können, wurde versucht, den Arbeitsablauf gleichartig zu dem bei der Audioarchivierung erprobten Workflow zu gestalten. Die typische Archivierung umfasst daher die Einspielung des Rohmaterials, die Erstellung eines „Clones“ (Sicherungskopie), die Teilung des eingespielten Materials in Einzelaufnahmen entsprechend den Originalschnitten, die begleitende Dokumentation in der archiveigenen Datenbank, die Speicherung auf dem Sicherungsmedium sowie die Herstellung einer Ansichts- und einer Urheberkopie. Technische Hilfestellung ist dabei fallweise erforderlich, im Normalfall – speziell bei Videoaufnahmen neueren Datums – können jedoch die Arbeitsschritte nach einer Einschulung von den KustodInnen autark durchgeführt werden.

### **Unterstützung der Feldforschung**

Die Unterstützung der Feldforschung durch Tonaufnahmegeräte hat am Phonogrammarchiv eine lange Tradition; es lag daher nahe, dies auch für den Videobereich zu überlegen. Die im Markt für Consumer-Geräte vorangetriebene rasche Verbreitung kleiner, aber relativ leistungsfähiger Camcorder mit Magnetbändern als Speichermedium ermöglichte nicht nur die Unterstützung der am Phonogrammarchiv tätigen wissenschaftlichen MitarbeiterInnen, sondern auch von KollegInnen aus dem universitären Umfeld. Die relative Robustheit dieser Geräte macht einen Einsatz auch bei kritischen Umgebungsbedingungen möglich, und die einfache Handhabung erfordert auch bei technisch nicht ausgebildeten AnwenderInnen nur eine sehr kurze Einschulung. Das aus diesen Arbeiten resultierende, im Archiv gespeicherte, umfangreiche Quellenmaterial beweist auch für den Videobereich die Durchführbarkeit und Sinnhaftigkeit dieser Vorgangsweise.

Derzeit erfolgt die Umstellung der Feld-Camcorder auf das hochauflösende Videosystem. Dies bedeutet für die AnwenderInnen nicht nur einen anderen Kameratyp, sondern auch eine erhebliche Anpassung des auswertenden Systems an Hard- und Software. Zusätzlich müssen die FeldforscherInnen auf die neuen Möglichkeiten, in gleichem Maße aber auch auf die damit verbundenen Probleme hingewiesen und entsprechend geschult werden. Das „High-Definition“-Videosystem bietet eine bessere Bildqualität und längere Spieldauer bei gleichzeitig größerer Robustheit durch den Wegfall des mechanischen Antriebs. Allerdings erfordert die höhere Auflösung eine sorgfältige Kamerabedienung, da das System Fehler etwa in der Kamerahaltung oder der Fokussierung schonungslos offenlegt. Dazu kommen Neuentwicklungen, die am Consumer-Markt zwar als Fortschritt angepriesen werden, aus der Sicht der Feldforschung jedoch mit Vorbehalt zu betrachten sind: etwa der oft übertrieben große Zoombereich der Kameras oder das mit dem Zoom in seiner Richtwirkung gekoppelte, in der Kamera eingebaute Mikrofon. In anderen Aspekten (Fokussierung, Verwackelschutz) sind allerdings zweifelsfrei weitere Fortschritte erzielt worden, die den FeldforscherInnen bei den oft unter schwierigen Umständen erstellten Videos zugutekommen.

### **Technischer Hintergrund**

Die vom Wissenschaftsministerium in den letzten Dekaden des vorigen Jahrhunderts und über eine speziell dafür ins Leben gerufene AV-Kommission vorangetriebene Ausstattung der Universitäten mit Videokameras und Aufzeichnungsgeräten, später auch mit einer Kombination davon (Camcorder), musste aus budgetären Gründen in den meisten Fällen aus dem Angebot des Consumer- oder semi-professionellen Marktes gewählt werden. Dies vereinfachte für das Phonogrammarchiv die Beschaffung der erforderlichen Abspielgeräte, da der Schwerpunkt auf die in diesen Marktsegmenten üblichen Formate gelegt werden konnte. Die Umstellung vieler professioneller Unternehmen (z.B. des ORF) auf die Digitaltechnik schuf zudem

die Möglichkeit, preiswerte und vor allem sorgfältig gewartete Gebrauchtgeräte erwerben zu können – eine wichtige Randbedingung, da Neugeräte durch die relative Kurzlebigkeit auf diesen Märkten nicht mehr produziert wurden.

Die Bereitstellung dieser Abspielgeräte wird zunehmende Bedeutung erlangen, da die Erfahrung gezeigt hat, dass im Laufe der Zeit weniger die Datenträger als vielmehr die zugehörigen Wiedergabemaschinen nicht mehr verfügbar sind. Deren technisch sorgfältige Wartung ist somit ein essentieller Bestandteil der Arbeiten in audiovisuellen Archiven.

### Formate

Aus den genannten Gründen zur AV-Ausstattung des akademischen Umfelds kann sich das Phonogrammarchiv bei der Auswahl analog arbeitender Abspielgeräte auf die Consumer-Formate (S-) VHS, Betamax, V2000, 8mm und Hi8 sowie auf die (semi-) professionellen Formate U-Matic und Betacam beschränken. Die neueren digitalen Formate der Camcorder des letzten Jahrzehnts werden bei magnetbandbasierten Geräten (Digi8, miniDV und HDV) über Camcorder eingespielt, wobei die älteren Modelle der Digi8-Reihe auch die Möglichkeit besitzen, die analogen Vorläuferformate mit sehr gutem Ergebnis abspielen zu können. Die letzte Generation filebasierter Camcorder überträgt die Videodateien via USB-Verbindung oder über einen Kartenleser an den Computer (auf die Beschaffung von Leih-Feldgeräten auf DVD- oder Harddisk-Basis wurde aus Stabilitätsgründen, aber auch im Wissen, dass es sich hier nur um eine kurzlebige Technologie handelt, verzichtet).

### Einspielstationen

Zu Beginn der Videoarchivierung am Phonogrammarchiv (2002) gab es nur zwei Anbieter von personalcomputerbasierten Einspielmaschinen, die auch lineare, unkomprimierte Archivierung anboten und zudem in Wien durch eine technisch gut ausgerüstete Vertriebsfirma vertreten waren. Obwohl die Wahl dieser Firmen auch ein proprietäres Fileformat für die Verarbeitung und Speicherung des bearbeiteten Videomaterials zur Folge hatte, wurde dieser Weg beschritten, da ein Ausstieg zu

einem späteren Zeitpunkt (vorzugsweise bei einer Migration) jederzeit möglich war, sollte zukünftig ein geeignetes offenes Format zur Verfügung stehen.

Der zum Zeitpunkt der ersten Archivierungsarbeiten gegebene Stand der Technik empfahl nach einigen Tests die Zerteilung des Rohmaterials in virtuelle Abschnitte (im Gegensatz zu der im Audibereich angewandten Philosophie, konkrete Files von den Einzelaufnahmen zu erzeugen), weil das Erstellen („Rendern“) von realen, den Archivnummern entsprechenden Videosequenzen zu viel Rechenzeit in Anspruch genommen hätte. Mit dem Technologiefortschritt in der Computertechnik kann diese Vorgangsweise derzeit bei der nunmehr anlaufenden ersten Migration umgestellt und somit wieder der traditionellen Methode des Archivs (ein separates File je Einzelaufnahme bzw. Archivnummer) angeglichen werden.

### Zugang und Verfügbarkeit

Die für die rasche Beurteilung des archivierten Materials vorgesehenen, in komprimierter Form auf dem Institutsserver abgelegten Dateien der archivierten Einzelaufnahmen können, ohne die eigentliche Archivierungsarbeit zu stören, im Hintergrund auf den Einspielstationen erzeugt werden, im Bedarfsfall jedoch auch auf anderen Stationen berechnet und über das Institutsnetz auf den Server gespielt werden.

Aus Gründen der Kompatibilität mit optischen Datenträgern (Standard DVDs) wird vorläufig das MPEG2-Format für die Ansichtskopien beibehalten. Die derzeit noch zuverlässigere Handhabung der Dateien speziell auf einfachen Computern (Notebooks) spricht ebenfalls für eine zeitlich begrenzte Weiterverwendung dieses Formats, auch wenn mit MPEG4 ein jüngeres, technisch weiterentwickeltes und speicherplatzsparendes Format bereits verfügbar wäre.

Auf der Einspielstation werden mehrere Referenzbilder („Keyframes“) aus dem Material extrahiert und am Server für den Zugriff über die Datenbank bereitgestellt. Für die institutsinterne Benützung werden die am Server in Form von MPEG2-Files abgelegten Dateien, die mit der Datenbank verknüpft sind, verwendet. Die weltweit forcierte Tendenz zum „Open Access“ stellt auch das Phonogrammarchiv vor

die Aufgabe, in Abstimmung mit internationalen Regelungen geeignete Maßnahmen zu setzen, um Bestände online verfügbar zu machen. Vor allem aus rechtlichen Gründen ist derzeit noch nicht geklärt, in welcher Form ein Teil des archivierten Videomaterials in den über das Internet zugänglichen Online-Katalog gestellt werden kann.

### Sicherung

Verschiedene Überlegungen vor allem hinsichtlich Langzeitstabilität empfehlen als finales Speichermedium der digitalen Daten ein Computer-Sicherungsband (LTO). Die Vorteile sprachen für sich. Zunächst ist dieses Medium von einem kompetenten Gremium als prinzipiell „offene“ Entwicklung in einer bis dato exakt eingehaltenen Generationenfolge definiert worden. Die Entwicklung der Hardware (Recorder) wurde und wird von drei global vertretenen, fachlich höchst qualifizierten Firmen (Hewlett Packard, IBM, Seagate) durchgeführt, das zugehörige Bandmaterial kommt ebenfalls von bekannten Unternehmen in diesem Bereich (Fuji, 3M, HP, Maxell, TDK, Quantum, Imation). Die intelligent gewählte Generationenfolge (im Abstand von jeweils einigen Jahren) passt nicht nur gut zu den ins Auge gefassten Migrationsabschnitten (8–10 Jahre), sondern stellt durch die garantierte Kompatibilität eine Lesbarkeit des gesicherten Materials auch für die jeweils übernächste Gerätegeneration sicher. Der von Generation zu Generation verdoppelte Speicherplatz bei analog ansteigender Schreib- und Lesegeschwindigkeit eines Bandes passt sich dem rasant anwachsenden Bedarf gut an und ist auch für die derzeit aktuelle Umstellung auf hochauflösendes Videomaterial gerüstet.

Die nicht minder rasche Entwicklung des Marktes bei den Plattenspeichern (Harddisks) hilft einerseits, die Flexibilität der Einspielstationen zu erhöhen, wird aber auch im Hinblick auf die Verwendung als Zielspeicher im Auge behalten. Die gesteigerte Zuverlässigkeit und der stetige Zuwachs an verfügbarem Speicherplatz bei gleichzeitigem Verfall der Preise könnten in weiterer Zukunft den Magnetplattenspeicher in einer zentralen Funktion innerhalb des Servers des Archivs als ernstzunehmende Alternative oder Ergänzung

zum Bandspeicher erscheinen lassen (Festkörperspeicher und optische Speicher stehen derzeit wegen ihrer geringen Kapazität, letztere auch wegen ihrer geringen Langzeitstabilität, noch nicht zur Diskussion).

### Migration

Langzeitbewahrung auf digitaler Ebene ist ohne Datenmigration sinnlos. Die aktuellen Datenträger sind nach einem überschaubaren Zeitraum obsolet, die Wahrscheinlichkeit, das Medium nicht mehr abspielen zu können, nimmt mit zunehmender Speicherzeit zu. Daher wird von den Archivverbänden bzw. den unterstützenden technischen Institutionen ein sinnvolles Migrationsintervall vorgeschlagen, das für das derzeit verwendete Speichermaterial (Magnetbänder, Harddisks) zwischen 8 und 12 Jahren liegt. Innerhalb dieses Zeitraums ist nicht nur die Wahrscheinlichkeit sehr hoch, dass das Trägermedium bei sachgerechter Lagerung noch abspielbar ist, es kann auch damit gerechnet werden, dass Bandgeräte bei entsprechender Wartung funktionsfähig oder – wie im Fall der LTO-Laufwerke – auch in den Folgegenerationen noch kompatibel mit den vor einigen Jahren beschriebenen Bändern sind. Außerdem kann – basierend auf den bisher gemachten Erfahrungen – davon ausgegangen werden, dass selbst in der schnelllebigen Welt der Personalcomputer wichtige Standard-Interfaces, die für den Anschluss von Wiedergabeeinheiten Voraussetzung sind, nach 10 Jahren teilweise noch verwendet werden können.

Im Phonogrammarchiv wurde auf diese Gesichtspunkte besonderes Augenmerk gelegt, die eingeleitete Migration stößt in diesem Bereich auch auf keine nennenswerten technischen Schwierigkeiten. Neue Entwicklungen im Bereich der Software eröffnen zusätzliche Möglichkeiten. So kann die Migration der Daten aus dem proprietären Filesystem in das derzeit verwendete, weitgehend offene (AVI-)Filesystem neben der auf der Hardware (SDI-Schnittstelle) basierenden Methode noch durch eine zweite, einfachere Variante über einen Software-Konverter bewerkstelligt werden. Dies ermöglicht eine parallele Schiene der Konvertierung, die zudem noch im Hintergrund eines Rechners lauffähig und somit

universeller einsetzbar ist, ohne einen Computer vollständig mit der Aufgabe der Datenkonversion zu blockieren.

### Zusätzliche Aufgaben

Die Erstellung von Urheber- und Ansichtskopien sowie die Zusammenstellung von Präsentationsmaterial wäre im Prinzip auch auf den Einspielstationen möglich; die Praxis hat jedoch gezeigt, dass eine Auslagerung auf einen separaten, nur mit den genannten Aufgaben betrauten Computer empfehlenswert ist, um die Einspielstationen für die Archivierungsarbeit frei zu halten. Mit einer leistungsfähigen Bearbeitungs-(„Editing-“)Software für den Windows-basierten Computer und (um auch in diesem Formatumfeld kompatibel zu sein) einem Apple-Computer als Ergänzung können diese speziellen Aufgaben durchgeführt werden.

### Ausblick

Der Bereich Videographie am Phonogrammarchiv sieht sich in den nächsten Jahren mit einer Reihe von Herausforderungen technischer, budgetärer und administrativer Art konfrontiert.

Während die Formatfrage für das Videoformat, soweit es in der Feldforschung verwendet wird, für die nächsten Jahre geklärt scheint (High-Definition Bild mit 1920x1080 Pixel, je nach Bedarf mit unterschiedlichen Bild- und Datenraten), sind auch Neuentwicklungen für spezielle Anwendungsfälle zu erwarten. Dazu gehören die 3D- oder auch Mehr-Kamera-Aufnahmetechniken mit neuen Möglichkeiten bei der Analyse bestimmter Aufnahmesituationen (z.B. Tanzsequenzen) sowie Kameras aus der industriellen Videotechnik mit deutlich höherer Bildfrequenz für Spezialzwecke (Analyse mechanischer Musikinstrumente, Materialkunde). Alle diese neuen Verfahren werden in der Praxis erst evaluiert werden müssen, bevor das Phonogrammarchiv daran denken kann, hier entsprechende Verarbeitungsgeräte zur Archivierung bereitzustellen.

Die technische Hilfestellung des Phonogrammarchivs bei der Archivierung von wissenschaftlichem Videomaterial ist eine

unmittelbare Folge seiner Positionierung – um nicht zu sagen Wertschätzung – im akademischen Umfeld. Gerade die letzten Jahre haben gezeigt, wie wichtig eine kontinuierliche Förderung von Forschungsinfrastruktur ist, um die Sicherung und den Erhalt des audiovisuellen Erbes zu gewährleisten.

## 2. KONTEXTUALISIERUNG

FILMEN ALS ETHNOLOGISCHE FORSCHUNGSMETHODE

EIN PERSÖNLICHER ERFAHRUNGSBERICHT

(BEATE ENGELBRECHT)

Filmen ist für mich als Ethnologin zur grundlegenden Forschungsmethode geworden. Wenn ich mich in die Fremde begeben, und diese beginnt möglicherweise schon jenseits meiner Haustüre, bin ich mit einer komplexen Umwelt konfrontiert, die sich mir nicht einfach erschließt. Langsam taste ich mich vor, erkunde das Feld, schaue hin, höre hin, rieche, fühle. Vieles stürmt auf mich ein, und die Kamera hilft mir dabei, das Viele aufzuzeichnen, zu analysieren, zu ordnen. All dies geschieht auf der Grundlage einer wissenschaftlichen Fragestellung, einer theoretischen Annahme und einer methodischen Vorgehensweise.

### **Eine Frage der Technik und Methodik**

Im Folgenden werde ich von Film sprechen, und dabei meine ich nicht den Träger „Zelluloid“, sondern vielmehr die Herstellung und den Umgang mit bewegten Bildern. Im Laufe der letzten fünfzig Jahre hat sich technisch viel verändert, und jede technische Veränderung hat neue methodologische Möglichkeiten eröffnet und neue Herausforderungen für das Organisieren, Dokumentieren und Archivieren mit sich gebracht. Als ich begann, mit Film zu arbeiten, da wurden die Bilder noch auf 16mm-Film aufgenommen und der Ton auf einem separaten Tonband. Die Aufnahmen mussten in ein Labor geschickt und entwickelt werden. Der Ton wurde vom „Schnürsenkel“ – einem standardisierten, 6,3mm breiten Tonband – auf ein 16mm-Cordband kopiert, dann am Steenbeck-Schneidetisch an den Film synchron angelegt. Da der Ton immer länger war als der Film, musste er irgendwann auf zwei Spuren verteilt werden, um das Filmmaterial durchgehend anschauen

zu können. Der Schnitt war ohne gute Ordnung und einen hilfreichen Cutter kaum zu bewältigen. Der 16mm-Film war ein kostspieliges Medium. Die Filmrollen erlaubten eine Aufnahmezeit von nur zehn Minuten. Beides bedeutete, dass man seine Aufnahmen gut planen musste, dass man die zu filmenden Ereignisse sich gut erarbeitet hatte, und dass man während der Aufnahme immer auch den Verlauf der Dinge analysierte und sich schnell mit der Kamera anpasste.

Dann kam Video, analoges Video. Damit eröffneten sich zwei neue methodische Möglichkeiten, die für die ethnologische Arbeit von grundlegender Wichtigkeit waren: Erstens konnte man nun bis zu einer Stunde kontinuierlich aufnehmen, also viel besser auf die Ereignisse eingehen und die Dinge sich entwickeln lassen. Für die spätere Analyse ein wirklicher Vorteil, für den Filmschnitt jedoch ein Problem; wurden diese Aufnahmen nicht mit einem filmischen Wissen gemacht, ließen sich die langen Einstellungen selten kürzen. Zweitens konnte man sich auf einmal die Aufnahmen im Feld anschauen. Man musste nicht mehr Monate warten, bis die Filme entwickelt waren, bis man die Bilder sehen und die Töne hören konnte. Nun konnte man gleich kontrollieren, ob alles gelungen war, und vor allem die Aufnahmen vor Ort schon analysieren, ja gemeinsam mit den Experten und Protagonisten anschauen und weiterführende Fragen stellen (Feedback-Methode). Der Schnitt war bei den analogen Videoaufnahmen allerdings eine Katastrophe, ließen sich die einzelnen Aufnahmen doch nur kontinuierlich aneinanderschneiden. Wollte man später vorne nochmals etwas ändern, musste man alles ab dieser Stelle neu machen. Dies zwang den Filmschaffenden, sich von Anfang an den Schnitt gut zu überlegen, die einzelnen Einstellungen gut zu protokollieren und einen exakten Schnittplan zu erarbeiten. Beim 16mm-Film hatte man wesentlich mehr Flexibilität, konnte man dort doch einfach eine Einstellung zusammen mit ihrem Ton herausnehmen und woanders wieder einsetzen.

Das digitale Videoband und später die dateibasierten Videoformate in Kombination mit dem non-linearen digitalen Videoschnitt brachten vor allem in der Bearbeitung der Aufnahmen grundlegende Neuerungen mit sich. Dank der digitalen Schnittprogramme, die heute

selbst auf Notebooks laufen, wurde es möglich, schon bei der Aufnahme mit der Bearbeitung zu beginnen. Man kann nun auch vor Ort die Montage von Bildern und Tönen mit den lokalen Experten und Protagonisten diskutieren und dadurch Weiteres zum Inhalt der Aufnahmen erfahren. Die digitalen Schnittprogramme erlauben auch eine digitale Dokumentation der einzelnen Einstellungen und damit deren wesentlich tiefere wissenschaftliche Erschließung. Andererseits führt die Fülle von Material, Formaten und Möglichkeiten zu neuen Herausforderungen: dem Datenmanagement und der Archivierung.

### **Aufnehmen und Reflektieren**

Sobald es Film gab, gab es auch Ethnologen, die diese Technik bei ihrer Arbeit im „Feld“ einsetzten. Es dauerte jedoch mehr als ein halbes Jahrhundert, bis die Diskussionen über die methodischen Implikationen des Einsatzes von Film in der ethnologischen Forschung geführt wurden (vgl. Engelbrecht 2007). Das, was alle immer wieder beschäftigte und beschäftigt, ist die Beziehung zwischen den Filmenden, den Gefilmten und der Umwelt, d.h. der Filmprozess und seine Bedeutung für die Qualität der Aufnahme: Überlegungen zur Objektivität, Realität, Authentizität und Wahrheit des Films werden immer wieder neu angestellt (s. Hattendorf 1994; Hohenberger 1988). Im Zuge des Wandels des Zeitgeistes, auch des wissenschaftlichen Zeitgeistes, hat sich die Diskussion darüber verändert, dank der Entwicklung der Technik haben sich neue methodische Möglichkeiten des Umgangs mit dieser Thematik ergeben, aber die Aktualität ist im Grunde geblieben. Ich möchte hier nicht in eine höchst komplexe theoretische Erörterung dieser Begriffe eintreten. Anhand einiger Beispiele möchte ich vielmehr darlegen, wie im ethnologischen Filmalltag mit diesen Fragen umgegangen werden kann und welche methodischen Entwicklungen sich mit der Zeit ergeben haben.

Mein erstes großes Filmprojekt begann Ende der 1980er-Jahre. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich schon mehrere Jahre in einem Ort in Mexiko geforscht, ich hatte meine Dissertation beendet und als Referentin für Ethnologie am Institut für den Wissenschaftlichen Film

(IWF) in Göttingen die Möglichkeit bekommen, dort ein eigenes – von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördertes – Filmprojekt durchzuführen. Noch war es die Zeit des 16mm-Films. Ich hatte das Glück, in diesem Projekt mit einem erfahrenen ethnologischen Kameramann des IWF, Manfred Krüger, zusammenarbeiten zu dürfen. Er führte die Kamera, ich machte den Ton und war für den Inhalt verantwortlich. Zuvor hatte ich drei Jahre lang diverse Filmprojekte redaktionell begleitet und dabei einen tiefen Einblick in die Schnittarbeiten bekommen. Sie haben mir eine Vorstellung davon vermittelt, was man bei den Aufnahmen tunlichst beachten sollte. Vor allem ein planvolles Vorgehen war erforderlich. Dies umso mehr, da es für mich wie auch für Manfred Krüger selbstverständlich war, bei unseren Aufnahmen auf eine Regie zu verzichten und den Ereignissen zu folgen, die Handlungen dann und dort aufzunehmen, wann und wo sie stattfanden, damit der Methode des *observational cinema* (Young 1995; Grimshaw & Ravetz 2009) bzw. dem *participatory cinema* (MacDougall 1995) folgend. Dazu war es notwendig, die zu dokumentierenden Ereignisse zu kennen, eine Vorstellung davon zu haben, was geschehen wird, wohl wissend, dass sich immer alles im Konkreten anders darstellt als im Theoretischen gedacht. Daraus resultierte eine erste Erkenntnis: Das filmische Dokument schildert ein konkretes Ereignis, nicht einen idealtypischen Sachverhalt oder ein theoretisches Konstrukt. Als Filmschaffende muss man sich der Tatsache stellen, dass die Dinge nicht immer so verlaufen, wie angenommen, wie wissenschaftlich erkannt, wie von den einheimischen Experten geschildert. Nehmen wir den Film „Semana Santa – Die Heilige Woche in Patamban (Purhépecha, Michoacán, Mexico)“ (IWF 1992) als Beispiel. Ich hatte das Interesse, die Karwoche filmisch zu beschreiben, da ich mich nicht in der Lage sah, die vielen Details der Ausgestaltung der Karwoche, der Ereignisse, der handelnden Personen und Interaktionen so mit Worten zu beschreiben, dass ein/e Leser/in eine Vorstellung von diesem Ereignis bekommen würde. Ich hatte die Karwoche einige Jahre zuvor ethnographisch dokumentiert und konnte auf diesen Unterlagen basierend einen Dreh- und Aufnahmeplan entwickeln, der uns erlaubte, die wesentlichen Ereignisse mit einem

minimalen materiellen Aufwand zu filmen. Der minimale Aufwand war nicht nur dem Finanziellen geschuldet, sondern vor allem auch dem Logistischen: Wir konnten maximal 30–40 Minuten am Stück drehen, dann mussten die Filmrollen in den Kamerakassetten gewechselt werden, was eine Unterbrechung der Filmarbeiten von mindestens zwei Stunden bedeutete. Um Manfred Krüger eine Vorstellung davon zu geben, was geschehen würde, reisten wir viele Wochen vorher an, hielten uns im Dorf auf, machten uns mit den Menschen vertraut, drehten noch weitere Filme, besuchten die möglichen Drehorte, ließen uns die diversen Ereignisse genau schildern und gingen die Prozessionswege ab. Wir entschieden uns für die diversen Kamerapositionen – in der Kirche, in den Häusern der Heiligenfiguren und auf den Prozessionen gab es immer wieder ein solches Gedränge, dass damit zu rechnen war, nicht mehr am Geschehnis dran bleiben zu können, unwillentlich blockiert zu werden, den Anschluss zu verpassen – und entwickelten einen Aufnahmeplan, der auch die nötigen Pausen für die technisch notwendigen Arbeiten enthielt. Es war vor allem Manfred Krüger, der sich mit den visuellen Einzelheiten beschäftigte, während ich bemüht war, die diversen Ereignisse im Auge zu behalten. Und dann, Karfreitag – der Kreuzweg lag hinter uns, wir waren in der Kirche, doch leicht erschöpft, und ich sagte zu Manfred, dass nun eine Pause eintrete. Er freute sich über die lang ersehnte Zigarettenpause, ich musste ein neues Tonband einlegen. Da kam ein Freund zu uns und teilte uns mit, dass man gerade dabei sei, Jesus vom Kreuz zu nehmen – etwas, das viel später hätte geschehen sollen. Wir eilten in die Kirche und filmten. Später versuchte ich herauszufinden, wie es zu diesem „Fehler“ im rituellen Ablauf kommen konnte. Eine Antwort bekam ich damals nicht. Beim Schnitt des Films befand ich mich dann in einer Zwickmühle. Für mich war es klar, dass ich die Chronologie der Ereignisse nicht ändern würde, um die Ereignisse dem Ideal anzupassen. Aber irgendwie fühlte ich mich verpflichtet, im montierten Film in einem Kommentar darauf hinzuweisen, dass die Geschehnisse hier einen unüblichen Verlauf genommen haben.

Film bedeutet immer auch Zusammenarbeit. Wir hätten unsere Filmaufnahmen zur *Semana Santa* nie machen können, wenn die

Veranstalter, der Priester, der Kirchenrat, die Ritualträger usw., die ich ja schon lange kannte und die sich unsere Arbeitsweise genau ansahen, uns nicht laufend unterstützt hätten – allerdings griffen sie nie in unsere Filmarbeit ein und wollten auch nicht die Regie übernehmen. Ein Jahr nach den Dreharbeiten reiste ich wieder nach Mexiko, um den wichtigsten Leuten das ungeschnittene Material, das Footage-Material der *Semana Santa*, zu zeigen, das wir dafür auf Video überspielt hatten. Es war wieder kurz vor Ostern. In der Zwischenzeit war der Priester ausgetauscht worden. Die an der *Semana Santa* Beteiligten benutzten nun diese Vorführung, um den neuen Priester mit seinen Aufgaben vertraut zu machen. An oben geschilderter Stelle erzählten sie ihm, dass ein Jahr zuvor hier der Ablauf nicht korrekt war. Angesichts meiner langjährigen Anwesenheit und Kenntnis wurde ich als Zeugin angerufen. Es stellte sich heraus, dass der alte Priester damals einfach seinen Kopf durchsetzen und den Karfreitagsgottesdienst ohne den volksreligiösen Aufbau von Jesus am Kreuz hinter dem Altar halten wollte. Dem neuen Priester wurde hier deutlich gemacht, wie das Ganze abzulaufen habe, was er wiederum enthusiastisch aufnahm. Daraus resultierte eine zweite Erkenntnis: Film eröffnet eine ganz andere Art der Kommunikation über ein Ereignis. Die Feedback-Methode – das Anschauen und Analysieren der Filmaufnahmen gemeinsam mit den Experten und Protagonisten – ist eines der wertvollsten Instrumente der ethnologischen Filmarbeit.<sup>1</sup>

Ein Jahr später war der Film fertig. Manfred Krüger und ich reisten wieder nach Mexiko. Im Goethe-Institut in Mexiko D.F. konnten wir uns einen 16mm-Projektor ausleihen, im Dorf ließen wir eine große Leinwand zimmern. Wir wollten den fertigen Film auf der Plaza des Dorfes vorführen, damit sich keiner von der Vorführung ausgeschlossen fühlte. Wir waren aufgeregt, dokumentierten die Vorführung mit S-VHS-Video und waren zum Schluss enttäuscht, weil kaum einer einen Kommentar zum Film – er war allerdings auch zwei Stunden lang – abgab. Erst langsam kam ich zu der dritten Erkenntnis:

---

1 Jean Rouch war einer der ersten, der diese Methode – noch mit Film – einsetzte (Rouch 1995).

Die Menschen reagieren nicht immer gleich auf einen Film über sich selbst. Und in Patamban war es nicht üblich, sich zu bedanken, das wäre in den dortigen Konzepten einer Kritik gleichgekommen (vgl. Foster 1965). In den folgenden Tagen bemerkte ich aber, dass man sich im Dorf über den Film unterhielt. Etwas hatte ich vollkommen übersehen: Der Ton war überall im Dorf zu hören gewesen. Auch diejenigen, die nicht zur Vorführung gekommen waren, hörten ihn, sie hörten zum ersten Mal ihren eigenen Gesang. Diejenigen, die den Film gesehen hatten, hatten auch etwas gesehen, was sie in dieser Vollständigkeit normalerweise nicht mitbekommen. Während der Karwoche sind alle sehr beschäftigt, jeder hat zuhause viele Aufgaben zu bewältigen und beteiligt sich an den Feierlichkeiten nur sporadisch. Hier die vierte Erkenntnis: Die Möglichkeit, mit einem ethnographischen Film, der ein Ereignis einfach einmal schildert, den am Ereignis Beteiligten etwas zurückgeben zu können, verändert das Verhältnis zwischen dem wissenschaftlich Schaffenden und der betroffenen Bevölkerung. Der Film war etwas, das dem Einzelnen etwas brachte. Allerdings hat der Film den Betrachtern auch Mühe gemacht, wurden doch einige wichtige Leute gezeigt, die in der Zwischenzeit verstorben waren. Eines Nachmittags besuchten Manfred Krüger und ich ein Fest zu Ehren von San Antonio. Wir hatten wieder die Videokamera dabei, eigentlich um zu testen, wie man mit ihr arbeiten könnte. Wir betraten mit laufender Kamera eine Hütte, die für das Fest zur Küche umfunktioniert worden war. Hier saßen eine Frau und zwei Männer und backten *buñuelos*, Fettgebackenes. Die Frau reagierte sofort negativ auf die Kamera. Ich machte Manfred Krüger ein Zeichen, die Kamera (und den Ton, der ja nun gleichzeitig aufgenommen wurde) weiterlaufen zu lassen, einer der großen Vorteile von Video, und begann ein Gespräch mit der Frau. Sie hatte den Film gesehen, erzählte den beiden Männern darüber und erwähnte insbesondere die inzwischen Verstorbenen. Manfred Krüger, der kein Spanisch verstand, bemerkte die gespannte Situation und führte die Kamera so, dass man sah, was gemacht wurde, dass aber die Menschen im Bild eher ausgelassen wurden. Die Situation entspannte sich, die Frau stellte Überlegungen an, was es für sie bedeutete, nun aufgenommen zu werden, was es für sie bedeutete, wenn sie in den

Bildern weiterlebt, wenn sie selbst gestorben ist. Schließlich kam sie zum Schluss, dass wir weiterfilmen könnten, dass es eigentlich nichts ausmache. Dies führte zur fünften und sechsten Erkenntnis: Die Videokamera eröffnete einem die Möglichkeit, in einen Dialog mit den Menschen vor der Kamera einzutreten, mit ihnen direkt zu kommunizieren, Umwege zuzulassen, und schließlich wieder zum Hauptthema zurückzukommen. Und dieser Prozess des Ernstnehmens, des Diskutierens, des Reflektierens, des Auseinandersetzens und Infragestellens des Films, ist ein wichtiges Element der Forschung mit Film. Der Film eröffnet einem die Möglichkeit, mit den am Film Beteiligten das Ereignis, den Film, die Kooperation, die Arbeit, das Ergebnis usw. zu erörtern, auf die Kommentare zu reagieren und den eigenen Forschungsprozess zu reflektieren.

Ganz anders war es beim zweiten Film, den wir in Patamban drehten: *Töpferinnen in Patamban – Arbeitsalltag einer Großfamilie, Michoacán, Mexiko* (IWF 1997). Es handelte sich dabei nicht unbedingt um ein chronologisches Ereignis, wenn auch ein solches dem Film zugrunde lag: Wir filmten den Alltag einer Töpferfamilie während einer Woche. Dennoch ging es mir um mehr. Auf der Grundlage meiner Dissertation (Engelbrecht 1987) wollte ich einen Film zum Thema Handwerk-Arbeit-Familienwirtschaft-Handel machen. In den vorgegebenen Erzählstrang – die Ereignisse einer Woche – wurden daher noch weitere Gegebenheiten eingeflochten, die zu einem anderen Zeitpunkt, ja sogar in einem anderen Jahr und zu einer anderen Jahreszeit, gefilmt wurden. Die Filmkonstruktion basierte eindeutig auf meinen wissenschaftlichen Erkenntnissen, das Filmen selbst wurde jedoch wieder in der Methode des *participatory cinema* durchgeführt – mit dem Erfolg, dass sich Ereignisse in den Film hineinschrieben, die so von mir nicht vorgesehen waren: das Vorbeikommen des Wasserwagens, der das Thema des chronischen Wassermangels thematisierte, oder das Vorbeikommen von Touristen, die Tonwaren kaufen wollten, zu handeln versuchten und die Töpferin richtig sauer machten, da sie dies als Erniedrigung ihrer Arbeit empfand. Als ich den Rohschnitt des Films fertig hatte, war ich äußerst unzufrieden. Der Film brauchte einen Kommentar, aber ich fühlte mich unwohl

dabei, ihn zu schreiben und sprechen zu lassen. Also fuhren wir wieder nach Patamban, zeigten den Rohschnitt der Familie und fragten die Protagonistin des Films, ob sie ihn nicht kommentieren könnte. Wir filmten immer noch mit 16mm. Die Gesprächssituationen mussten genau geplant werden. Die Töpferin hatte mich gebeten, ihr Fragen zu stellen und sie so durch das Gespräch zu führen. Das Ergebnis war wenig zufriedenstellend. Der Stress, der durch die 16mm-Kamera erzeugt wurde, übertrug sich auf die Töpferin, die sich sowieso nicht ganz wohl in ihrer Rolle fühlte: Eine lockere Gesprächsatmosphäre konnte nicht entstehen. Hinzu kam, dass wir uns schon lange kannten, dass wir beide, die Töpferin und ich, wussten, dass sie mir nichts Neues erzählte, dass ich alles aus jahrelanger Erfahrung selbst wusste. Hier kam die siebte Erkenntnis: Es ist wichtig, dass ein Gespräch wirklich Neues in Erfahrung bringen soll. Die Gesprächssituation sollte so sein, dass sich alle wohl fühlen, meist eine Alltagssituation, zu der Unterhaltung gehört, oder eine Befragung, die direkt etwas mit den Geschehnissen zu tun hat.

Viele Jahre später besuchten wir die Töpferin in Florida, wohin sie ein Jahr zuvor migriert war. Wir wollten sie und ihre Familie in der Migration porträtieren. Die Filmsituation war eine vollkommen andere: Ich wusste noch wenig über das Leben in den USA, war neugierig. Die Töpferin fühlte sich noch nicht sehr heimisch in der Fremde, freute sich über unseren Besuch und war an Filmaufnahmen (wir hatten diesmal eine digitale Videokamera dabei) über das Leben ihrer Familie in Florida interessiert. Erst im Laufe der Zeit hatte sie erkannt, dass der Film, den wir über sie und ihre Familie in Patamban gedreht hatten, ein unwiederbringliches Dokument für ihre Familie darstellt, dass er eine Situation zeigt, die schon kurze Zeit danach Vergangenheit war. Sie hatte für sich verstanden, welches Potenzial Film hat. Die Dreharbeiten in den USA waren nicht einfach, an allen Orten brauchte man eine Genehmigung des Unternehmers, der Schule, der involvierten Familien. Die Familienmitglieder der Töpferin entwickelten eine besondere Kreativität, um diese Genehmigungen zu erhalten; meistens waren sie es, die den Weg für die Filmaufnahmen eröffneten. Dann aber filmten wir meist wieder im Stile des *participatory cinema* und begleiteten

die Familien in ihrem Alltag. Überrascht hat uns die Töpferin eines Tages, als sie in der Küche ihrer Schwägerin ein Gespräch mit dieser initiierte – über ihre Arbeits- und Lebenssituation in der Migration und über ihre Sehnsüchte, ins Dorf zurückzukehren. Über Blickkontakte zu mir und von mir zu Manfred Krüger baten wir ihn, dieses Gespräch mit der Videokamera aufzuzeichnen. Ich habe dann gelegentlich Stichworte ins Gespräch geworfen, um mehr über die Situation der Frauen in der Migration zu erfahren. In gewisser Weise wechselten wir die Methode hin zum *cinéma vérité*, dem Versuch, mit der Kamera die Menschen dazu zu bringen, über ihre Situation nachzudenken, sie zu schildern, sie kritisch zu reflektieren (vgl. Morin 2003). Da wir mit Video drehten, war es uns möglich, die Filmaufnahmen den Gefilmten sofort zu zeigen und damit für sie eine Transparenz zu schaffen. Diese Vorführungen riefen immer wieder ganz unerwartete Feedback-Reaktionen hervor. Wir hatten die Frau des jüngeren Sohns der Töpferin, eine Amerikanerin, bei ihrer Arbeit gefilmt. Als wir diese Aufnahmen ihrer Familie zeigten, sprach ihr Mann viel über seine Situation in den USA und andere Migranten aus seinem Dorf. Die Frau fühlte sich aus dem Gespräch ausgeschlossen, holte das Fotobuch ihrer Familie und lenkte ganz bewusst das Gespräch auf ihre Familie. Es ist nicht einmal der Inhalt des Gesprächs als vielmehr die Interaktion der Beteiligten, die diese Aufnahmen so wertvoll macht. Auch der Töpferin zeigten wir die Aufnahmen, die wir an ihrem Arbeitsplatz gemacht hatten. Sie saß alleine in ihrem Wohnzimmer, als wir begannen, die Aufnahmen anzusehen. Wie auch bei ihrem jüngeren Sohn nahmen wir dieses Anschauen mit Video auf. Kaum hatten wir begonnen, kam ihr Schwager dazu, dann ein Neffe, ihr älterer Sohn und einer ihrer Enkel. Alle hatten die Töpferin nie bei der Arbeit gesehen und begannen, sie nach Details zu fragen. Auch kommentierten sie, warum wir sie bei ihrer Arbeit nicht filmen konnten, wie ihre Arbeitssituation war, wie sie behandelt wurden. Ich brauchte nicht einmal ins Gespräch einzugreifen, alle relevanten Fragen wurden von den Anwesenden selbst gestellt. Hier kam die achte Erkenntnis: Die Arbeit mit der Videokamera erlaubt, eine Meta-Ebene zu entwickeln. Sie ermöglicht nicht nur eine differenzierte Aufzeichnung von Handlungen und

Ereignissen selbst, sondern sie ermöglicht auch eine Reflexion über diese Aufnahmen, die Handlungen und Ereignisse, die u.a. von den Protagonisten selbst gesteuert wird.

Seither gehe ich nie mehr ohne Videokamera auf Forschungsreise. Inzwischen habe ich mir auch die Handhabung der Kamera angeeignet und mache selbst die Aufnahmen. Die Zusammenarbeit mit Manfred Krüger war genial, doch leider fehlen mir die Mittel, ihn auf allen Reisen mitzunehmen. Ich hatte das Glück, über die lange Zeit unserer Zusammenarbeit viel über die Kamera- und Tonarbeit zu lernen. Es ist wichtig, sich mit der Filmgestaltung vertraut zu machen, sich mit der Bedeutung der Kameraeinstellung und -bewegung intensiv auseinanderzusetzen, um die Kamera als Forschungsmittel zum Einsatz bringen zu können. Während der Aufnahme muss ich gleichzeitig auf zwei Ebenen arbeiten, ich analysiere die Ereignisse vor der Kamera und muss gleichzeitig entscheiden, wie ich sie aufnehme, was in einer Naheinstellung, was in einer Totalen gefilmt werden soll, ob ich bei einer Handlung verweile oder ob ich mit der Kamera zu einem anderen Ereignis schwenke. Je länger man mit der Kamera arbeitet, je mehr sie zum forschenden Alltag dazugehört, desto routinierter, flexibler, spielerischer kann man mit ihr umgehen.

Video hat jedoch einen Nachteil. Da das Material wenig oder nichts mehr kostet, nimmt man zu viel auf. Die Bänder türmen sich, die Dateien vermehren sich ins Unendliche. Es wird ungleich schwerer, aus den vielen Aufnahmen noch einen fertigen Film zu erstellen.

### **Organisieren und Dokumentieren**

Schon zu 16mm-Zeiten war es von grundlegender Bedeutung, eine sorgfältige Buchhaltung über die Aufnahmen zu führen. Dies begann im Feld. Da wir ja die Aufnahmen nicht direkt anschauen konnten, war es unerlässlich, dass wir uns nach jedem Dreh Notizen machten, was wir auf welcher Filmrolle wie lange aufgenommen hatten. Manfred Krüger und ich haben dies jeder für sich gemacht, er eher unter technischen Aspekten, ich unter inhaltlichen. Bei dem sparsamen Umgang mit dem Filmmaterial war es erforderlich, einen

Überblick über das Aufgenommene und das noch Fehlende zu haben. Zurück am Schneidetisch wurden Einstellungslisten erstellt. Jede Einstellung bekam eine Nummer, die auf dem Film und dem Tonband vermerkt wurde. Die Einstellungen wurden kurz beschrieben und der gesprochene Text transkribiert. Bei einigen Projekten haben wir die Tonbänder im Feld auf Kassetten überspielt und den Ton sofort transkribieren und übersetzen lassen. Mit digitalem Video geht dies jetzt wesentlich einfacher und gehört zum Forschungsfilmalltag. Auf der Grundlage der Einstellungserfassung konnte ich einen Schnittplan entwickeln und zusammen mit einer Cutterin umsetzen. In 16mm-Zeiten erforderte auch der Schnitt ein sehr systematisches Vorgehen. Es wurde ja tatsächlich geschnitten. Nicht benutzte Reste wurden zwar feinsäuberlich auf eine Resterolle gewickelt, doch war es außerordentlich aufwendig, aus dieser nochmals eine Einstellung oder gar einen Teil einer Einstellung herauszufischen. Für den fertig geschnittenen Film habe ich auch eine Einstellungsliste erstellt, die nicht nur die Bildbeschreibungen und die Transkriptionen, sondern auch die Übersetzungen, Untertitel und Kommentare in diversen Sprachen enthielt.

Mit der digitalen Videotechnik und vor allem den non-linearen Schnittsystemen, die an die Stelle des Schneidetisches traten, haben sich vollkommen neue Möglichkeiten der Organisation und Dokumentation der Materialien ergeben. Insbesondere die Tatsache, dass es nun möglich ist, einen Computer inklusive Schnittsystem mit ins Feld zu nehmen, erlaubt eine frühe, systematische und tiefe Erschließung der Videoaufnahmen vor Ort. Die Arbeit beginnt mit dem Digitalisieren der Videobänder, d.h. mit dem Einspielen des Originalmaterials in den Rechner. Die meisten Schnittsysteme erlauben ein portionsweises Digitalisieren, d.h. ich kann den Beginn und das Ende eines inhaltlich zusammenhängenden Stückes markieren, einen aussagekräftigen Dateinamen (z.B. Nummer des Bandes, Datum der Aufnahme und inhaltliches Stichwort) vergeben und einen automatischen Digitalisierungsprozess starten. Jede Einstellung bekommt dadurch einen eindeutigen Dateinamen. Im gleichen Schritt kann ich der Datei eine Beschreibung hinzufügen, die z.B. Ort, Ereignis, Kontext

beinhaltet. In einem zweiten Schritt kann ich diese Beschreibungen für jede einzelne Einstellung verfeinern, die dargestellten Menschen benennen und die Handlungen beschreiben. Diese Daten lassen sich in eine Textdatei exportieren, in eine sogenannte Batchdatei, die es mir bei entsprechender Sicherung erlauben würde, das Originalmaterial zu einem späteren Zeitpunkt nochmals identisch einzuspielen, z.B. wenn der Computer einmal abgestürzt und die Dateien vernichtet sein sollten. Ich habe mir angewöhnt, für jedes Band eine solche Datei zu erstellen. Diese Datei lässt sich zudem in ein digitales Dokument in Tabellenform verwandeln, dem weitere Spalten hinzugefügt werden können, um z.B. Transkriptionen, Kommentare von Protagonisten, Personennamen – was auch immer die wissenschaftliche Analyse verlangt – niederzuschreiben. Dieses Dokument lässt sich wiederum in eine Datenbank oder in Programme zur Textanalyse, wie z.B. ATLAS.ti,<sup>2</sup> importieren und damit weiter annotieren und analysieren, was vollkommen neue Möglichkeiten der Auswertung eröffnet.

Mit den heutigen digitalen HD-Kameras wird nicht mehr auf Band aufgenommen; sie generieren Dateien, für jede Einstellung eine. Diese Dateien enthalten Daten über Zeitpunkt und Ort (GPS) der Aufnahme, die allerdings nicht so einfach zu finden sind. Oft sind bestimmte Informationen in separaten Unterdateien versteckt, die über den Dateinamen, meist eine Zahl, mit den anderen zur Einstellung gehörenden Dateien verbunden sind. Folgt man dem oben dargelegten Prozess und benennt die Videodateien so um, dass die Bild-Ton-Dateien für mich als Nutzerin einfacher zu identifizieren und zuzuordnen sind, kann es sein, dass die Verbindung zu den Unterdateien und damit ein Teil der Daten verloren geht. Im Grunde bedarf es technischer SpezialistInnen, die die Dateien so aufbereiten, dass man sie als WissenschaftlerIn problemlos nutzen kann, die digitalen Informationen der Unterdateien aber erhalten bleiben. In einem interdisziplinären Projekt zum Thema “Globaldivercities” am Max Planck Institute for the Study of Religious and Ethnic Diversity in Göttingen sind die Visuellen Anthropologen zurzeit dabei, zusammen mit den Technikern und Informatikern des

---

2 Vgl. <<http://www.atlasti.com/de/>> (21/3/2012).

Instituts Lösungen zu entwickeln, um WissenschaftlerInnen vor Ort einen effizienten Umgang mit ihren audiovisuellen Materialien zu erlauben, zugleich aber auch die Möglichkeit zu geben, vergleichend zu arbeiten, d.h. die diversen Daten später vergleichend auszuwerten.<sup>3</sup> In diesem Kontext werden nun Programme entwickelt, die eine Umbenennung der Dateien gestatten, aber die abhängigen Dateien unter dem gleichen Namen bewahren. Zu einem späteren Zeitpunkt sollen dann die Dateien wieder zusammengeführt und ausgewertet werden. In diesem Projekt wird erstmals versucht, die während einer Forschung entstehenden Daten – Texte, Töne und Bilder – so zu systematisieren, zu kodifizieren und datenbankmäßig aufzubereiten, dass sie nicht nur dauerhaft für Recherchezwecke, sondern auch für effiziente wissenschaftliche Auswertungen und Publikationen genutzt werden können.

### **Archivieren und Nutzen**

Wenn ich mir schon so viel Arbeit mache, die audiovisuellen Materialien zu organisieren und zu dokumentieren, dann wäre es ja wünschenswert, dass dies alles auch so nachhaltig archiviert wird, dass es künftig interessierten Nutzern zur Verfügung steht. In Zeiten des 35/16mm-Films war dies in gewisser Weise einfach. Die diversen Materialien, Töne und Bilder, Negative, Schnittkopien, Reste, Sicherheits- und Vorführkopien usw. lagen physisch vor. Sie befanden sich in Büchsen und Schachteln, die alle beschriftet waren. Im IWF hatten wir für jedes Projekt eine Nummer, die sich auf allem, was mit dem Projekt zusammenhing, wiederfand. Die Büchsen und Schachteln wurden dann datenbankmäßig erfasst und in klimatisierten Räumen gelagert. Das Material konnte dort unberührt über Jahre und Jahrzehnte liegen, ohne an Qualität zu verlieren. Die dazugehörigen Dokumente, Ordner mit den schriftlichen Belegen und Fotografien, wurden inzwischen ebenfalls in Listen dokumentiert, sodass man relativ schnell einen Überblick über das vorhandene Material

---

<sup>3</sup> Vgl. <<http://www.mmg.mpg.de/research/all-projects/globaldivercities/>> (21/3/2012).

bekommen kann. Will man jedoch das Material anschauen, dann muss man dorthin gehen, wo es archiviert ist.

Der 35/16mm-Film wurde nach und nach von analogen wie digitalen Videobändern abgelöst. Auch diese sind physisch vorhanden und können ebenfalls beschriftet und dokumentiert werden. Insofern fallen die gleichen Arbeiten wie beim 35/16mm-Film an. Allerdings ist die Lagerung nicht ganz so einfach. (vgl. Rauhe 2006) Zwar benötigen Videobänder nicht so viel Platz, aber auch sie brauchen klimatisierte Räume und Pflege jährlich mindestens einmal hin- und her gespult werden. Des Weiteren besteht die Gefahr, dass die Videobänder nicht mehr abgespielt werden können, weil die entsprechenden Geräte fehlen. Das Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe hat deshalb ein Labor für antiquierte Videosysteme eingerichtet, um so in der Lage zu sein, Videokunst aus den 1960er/70er-Jahren noch restaurieren und erhalten zu können.<sup>4</sup> Ein Archiv, das magnetische Bänder lagert, braucht immer technisches Personal, das sich um die Erhaltung der Dokumente kümmert.

Man könnte meinen, dass sich all diese Probleme – klimatisierte Lagerung, Kontrolle und Pflege der Bänder – durch den Transfer in digitale Dateien einfach lösen lassen. Leider scheinen aber die Probleme bei der Langzeitarchivierung digitaler Dateien nicht abzunehmen. Die nestor-Arbeitsgruppe „Digitale Bestandserhaltung“ hat 2011 einen Leitfaden herausgegeben, der auf die diversen Probleme aufmerksam macht (s. nestor 2011). Ich möchte hier nicht auf die äußerst komplexe Thematik eingehen. Für mich als Wissenschaftlerin, die mit Film Forschung betreibt, reicht es zu wissen, dass durch die digitale Technik nichts einfacher geworden ist, dass man nicht – obwohl es heute doch die pfiffigen Kameras und die gut ausgestatteten Computer gibt – ohne Techniker, die sich ein Spezialwissen im audiovisuellen Bereich angeeignet haben, und verlässliche Institutionen auskommt, will man sein audiovisuelles Material nachhaltig bewahrt wissen. Ich habe auch gelernt, dass dazu ein systematisches Arbeiten meinerseits gehört, dass ich selbst verantwortlich bin, die Dateien in der bestmöglichen Qualität

---

4 Vgl. <[http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$5574](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$5574)> (21/3/2012).

zu erhalten und genügend oft zu sichern, bis ich sie einer solchen Institution übergeben kann. Allerdings scheint es immer weniger Institutionen zu geben, die die Erhaltung und Sicherung audiovisueller Dokumente, die ja im Falle der Ethnologie einen besonderen Wert haben, da sie kulturelles Erbe auf vielfältige Weise dokumentieren, als ihre Aufgabe ansehen.

Abgesehen davon, dass für mich Filme inzwischen zu einer grundlegenden Forschungsmethode geworden ist und ich die Vorteile der digitalen Dokumentation der audiovisuellen Materialien für meine wissenschaftliche Arbeit schätzen gelernt habe, ist mein Ziel doch primär, aus den Materialien Filme zu erstellen und diese nutzbar zu machen. In meinem Mexiko-Projekt hat es sich gezeigt, dass meine Forschungspartner nicht so sehr an meinen Artikeln und Büchern, sondern insbesondere an den audiovisuellen Materialien interessiert sind. Aber auch sie haben das Problem der Erhaltung der „Belegkopien“, die ich hinterlassen habe. So werde ich immer wieder gebeten, neue Belegkopien mitzubringen. Ähnliche Bedürfnisse haben FachkollegInnen, die mit dem Material arbeiten wollen. Ein Archiv, das in der Lage wäre, die Filme in digitaler Form online verfügbar zu machen, wäre außerordentlich wünschenswert. Jedem kommt dabei YouTube in den Sinn. Hier gibt es jedoch mehrere Probleme, die mich davon abhalten, dies zu tun: Nachhaltigkeit ist eines, die Frage des Schutzes ein zweites, am wichtigsten sind jedoch die rechtlichen Fragen hinsichtlich der abgebildeten Personen, die bei einer Onlinestellung geklärt sein müssen.<sup>5</sup> EthnologInnen werden hierfür verlässliche Partner brauchen. Eine Langzeitsicherung und Zugänglichmachung müsste letztlich personenunabhängig möglich sein.

---

5 In Engelbrecht (2012) gehe ich ausführlich auf die rechtlichen Implikationen bei ethnologischen Filmprojekten ein.

## Literaturverzeichnis

- Engelbrecht, Beate. 1987. *Töpferinnen in Mexiko: Entwicklungsethnologische Untersuchungen zur Produktion und Vermarktung der Töpferei von Patamban und Tzintzuntzan, Michoacán, West-Mexiko*. (Basler Beiträge zur Ethnologie, 26). Basel: Kommissionsverlag Wepf.
- Engelbrecht, Beate (ed.). 2007. *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Bern etc.: Peter Lang.
- Engelbrecht, Beate. 2012 (in print). "Filming intangible cultural heritage is not the problem: questions of rights, publication, and archiving are pressing". In: *Actas del Congreso: Patrimonio cultural inmaterial – Desde el trabajo de campo hasta la restitución: recopilar, archivar y difundir*. Bilbao: Txoke.
- Foster, George M. 1965. "Cultural Responses to Expressions of Envy in Tzintzuntzan". *Southwestern Journal of Anthropology* 21: 24–35.
- Grimshaw, Anna & Amanda Ravetz. 2009. *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington etc.: Indiana University Press.
- Hattendorf, Manfred. 1994. *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. (Close up, 4). Konstanz: UVK-Medien Ölschläger.
- Hohenberger, Eva. 1988. *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm – Ethnographischer Film – Jean Rouch*. (Studien zur Filmgeschichte, 5). Hildesheim: Olms.
- MacDougall, David. 1995 [1975]. "Beyond Observational Cinema". In: Hockings, Paul (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. 2<sup>nd</sup> ed. Berlin etc.: Mouton de Gruyter, 115–132.
- Morin, Edgar. 2003. "Chronicle of a Film". In: Feld, Steven (ed.). *Ciné-Ethnography: Jean Rouch*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 229–265.
- nestor 2011 = nestor-Arbeitsgruppe Digitale Bestandserhaltung (Hg.). 2011. *Leitfaden zur digitalen Bestandserhaltung: Vorgehensmodell und Umsetzung. Version 1.0*. (nestor-materialien, 15). Online: <[http://files.d-nb.de/nestor/materialien/nestor\\_mat\\_15.pdf](http://files.d-nb.de/nestor/materialien/nestor_mat_15.pdf)> (7/2/2012). [vgl. dazu auch <<http://www.langzeitarchivierung.de/>>]
- Rauh, Felix. 2006. *Memoriav Empfehlungen Video: Die Erhaltung von Videodokumenten*. Bern: Memoriav. Online: <[http://de.memoriav.ch/dokument/Empfehlungen/empfehlungen\\_video\\_de.pdf](http://de.memoriav.ch/dokument/Empfehlungen/empfehlungen_video_de.pdf)> (21/3/2012).
- Rouch, Jean. 1995 [1975]. "The Camera and the Man". In: Hockings, Paul (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. 2<sup>nd</sup> ed. Berlin etc.: Mouton de Gruyter, 79–98.

Young, Colin. 1995 [1975]. "Observational Cinema". In: Hockings, Paul (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. 2<sup>nd</sup> ed. Berlin etc.: Mouton de Gruyter, 99–113.

### **Filmographie**

IWF 1992 = Engelbrecht, Beate. 1992. *Semana Santa – The Holy Week in Patamban (Purhépecha, Michoacán, Mexico)*. Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen (E 3135). [16 mm, Originalton und Kommentar, 130 min. (deutsch, englisch und spanisch)]

IWF 1997 = Engelbrecht, Beate & Manfred Krüger. 1997. *Töpferinnen in Patamban – Arbeitsalltag einer Großfamilie, Michoacán, Mexiko*. Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen (C 1967). [16 mm, Originalton und Untertitel, 83 min. (deutsch, englisch und spanisch)]

TONBANDAUFNAHMEN IM RAHMEN EINER ETHNOLOGISCHEN  
FELDFORSCHUNG BEI DEN TAMANG IN NEPAL, 1968–1983 – EIN BERICHT<sup>1</sup>  
(ANDRÁS HÖFER)

### Zum Forschungsvorhaben

In der Zeit zwischen 1968 und 1983 wurden im Distrikt Dhading insgesamt vier Forschungsaufenthalte<sup>2</sup> bei den West-Tamang, einer regionalen, im westlichen Teil Zentralnepals siedelnden Untergruppe der ethnischen Minderheit der Tamang, absolviert.<sup>3</sup> Im Mittelpunkt stand die – einfachheitshalber als „Volksreligion“ zu bezeichnende – orale, nichtbuddhistische Ritualtradition, einschließlich einer „ethnophilologischen“ Erschließung der einschlägigen Rezitationstexte von Schamanen, Exorzisten und sonstigen Spezialisten. Da um 1968 so gut wie nichts über die Kultur und Sprache der West-Tamang bekannt gewesen ist, war meine Forschungstätigkeit zwangsläufig explorativ orientiert. Es galt zunächst, den allgemein-ethnographischen Kontext zu erkunden, mich mit Verwandtschaftsorganisation, materieller Kultur, Besitzverhältnissen, Agrarverfassung, interethnischen Beziehungen u.dgl. vertraut zu machen.

- 
- 1 Die Tonbänder sind 2001 dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften übergeben worden. Die überwiegende Mehrheit der Tondokumente wurde bei den West-Tamang aufgenommen. Zur näheren Information über die Sammlung als Ganzes s. die Protokolle in der einschlägigen Datenbank des Phonogrammarchivs (D 4320–4583). Für Rat und Tat bei der Archivierung danke ich Dietrich Schüller, Christiane Fennesz-Juhász, Nadja Wallaszkovits, Eva Reinisch und Franz Lechleitner. Für ihre Anregungen bei der Abfassung des vorliegenden Berichts möchte ich Christiane Fennesz-Juhász herzlich danken.
  - 2 Das Forschungsvorhaben wurde durch Beihilfen der Deutschen Forschungsgemeinschaft, des Südasien-Instituts der Universität Heidelberg und der Arbeitsgemeinschaft für vergleichende Hochgebirgsforschung (München) finanziert.
  - 3 Die Tamang bilden die zahlenmäßig größte Gruppe unter den tibeto-birmanische Sprachen sprechenden ethnischen Minderheiten Nepals. Nach der Volkszählung von 1961 gab es 518.812 Tamang-Sprecher bei einer Gesamtbevölkerung von über 9 Millionen. Die Volkszählung von 1991 registrierte 904.456 Tamang-Sprecher. Das Hauptsiedlungsgebiet der West-Tamang erstreckt sich auf die Distrikte Rasuwa, Dhading, Nuwakot und Makwanpur.

Bald hat sich gezeigt, dass der Gegenstand der Untersuchung in einem breiteren, die vorgegebene multiethnische Symbiose und kulturelle Interpenetration hinreichend berücksichtigenden Bezugsrahmen behandelt werden musste. Denn die bäuerliche, subsistenzwirtschaftende Bevölkerungsgruppe der Tamang des Forschungsgebiets bekannte sich zur Lehre der sogenannten Alten Sekte des tibetischen Buddhismus und lebte nicht isoliert in einem geschlossenen Siedlungsareal, sondern Dorf an Dorf mit anderen ethnischen Gruppen und Kasten. Sie war zudem spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert in das Rechts- und Abgabensystem des nepalesischen Staates einbezogen und unterlag in der Folge einer partiellen, graduell erfolgten Akkulturation unter dem Einfluss der politisch-kulturell dominanten höheren Hindu-Kasten. Dass die Volksreligion der Tamang Elemente aus dem Buddhismus wie auch aus dem Hinduismus mit einschließt, oder dass ihre Umgangssprache zahlreiche Entlehnungen aus dem Nepali enthält, stellte nur zwei der offenkundigen, auf Anhieb feststellbaren Ergebnisse dieser geschichtsbedingten Entwicklung dar. Weniger augenfällig waren jene Konfigurationen der Adoption des ursprünglich Fremden und der Umwidmung oder Doppelkodierung des angestammten Eigenen, in denen sich die – zugleich subtile und kreative – Dynamik der Auseinandersetzung mit Geschichte und Umgebung manifestierte. Für das Verständnis der *raison d'être* der oralen Tradition schien gerade diese Dynamik einen Schlüssel zu bieten.

Die vordringlichste Aufgabe zu Beginn der Forschungsarbeit bestand darin, die Sprache soweit zu erlernen, dass ich in der Lage war, Interviews in Tamang – einer mit dem Tibetischen verwandten Tonsprache – selbständig durchzuführen. Es existierte zu jener Zeit kein Glossar, kein Wörterbuch, geschweige denn ein Lehrbuch, und da das Tamang keine Schriftsprache ist, konnte ich auch auf keine schriftlichen Quellen zurückgreifen.<sup>4</sup> In dieser Situation waren Tonbandaufnahmen,

---

4 Die Tamang-Lama rezitieren in tibetischer Sprache (die sie mangelhaft verstehen) und benutzen dabei teils die üblichen tibetischen Blockdrucke, teils handschriftlich kopierte Blockdrucktexte. Nur wenige Tamang-Männer beherrschten damals die Dewanagari-Schrift, die sie ausschließlich für das Nepali gebrauchten. Die hohe Analphabetenrate unter den Tamang sank später langsam nach der flächendeckenden Einrichtung von Elementarschulen im Forschungsgebiet Ende der 1960er-Jahre; die Unterrichtssprache in diesen Schulen war das Nepali.

beinahe unnötig zu sagen, ein unentbehrliches Arbeitsmittel. Zwei lokalspezifische Umstände erleichterten den Zugang zur Sprache: die Zweisprachigkeit der Männer und die Einsprachigkeit der Frauen. Alle Tamang-Männer waren zweisprachig, zumindest in dem Sinn, dass sie eine *lingua franca*-Version des umgangssprachlichen Nepali beherrschten. So konnten in Nepali vorgespochene Sätze ins Tamang übersetzt und auf Tonband aufgenommene Tamang-Texte in Nepali erläutert werden. Die Interviews selbst wurden mit den (ausschließlich männlichen) Informanten zunächst in Nepali geführt; erst später wechselte ich, so gut es ging, zu Interviews in Tamang über.<sup>5</sup>

Die Einübung in die Alltagskonversation hingegen begann sofort dank der Tatsache, dass die Unterhaltung mit den meisten Frauen nur auf Tamang möglich war. Gelegenheit dazu gab es jedes Mal, wenn ich ihnen bei Verrichtungen im Haushalt zuschaute, wenn ich bei der Arbeit auf den Äckern mitmachte, wenn ich sie oder ihre Kinder verarztete, oder wenn sie sich zuweilen abends spontan versammelten, um ihre Lieder zu singen.<sup>6</sup>

### **Die Tonbandaufnahmen – ein Überblick**

Vorbemerkung: Eine größere Anzahl von Aufnahmen war ursprünglich nicht für die Archivierung – und damit für eine allgemeine Benützung – bestimmt. Es handelt sich dabei um zum Teil fragmentarische Aufnahmen von geselligen Zusammenkünften oder Aufnahmen, die lediglich zur Ergänzung bzw. Verifizierung von schriftlich

---

5 Meine während der Studienzeit erworbenen Grundkenntnisse des Nepali wurden später in Nepal dem Bedarf entsprechend vervollständigt, nicht zuletzt dank der Mitwirkung von Bishnu Prasad Shrestha als Lehr- und Kontrollinstanz bei vielen dieser in Nepali geführten Gespräche. Er – ein vielseitig interessierter Städter mit moderner Bildung – war aktiv an den ersten Phasen der Feldarbeit beteiligt (ohne die Tamang-Sprache zu erlernen) und bewährte sich als kritisch-engagierter Partner auch bei anderen Projekten, die außerhalb der Tamang-Forschung durchzuführen waren.

6 Ich machte bis zuletzt Fehler bei der Artikulation der vier Töne in einem relativ engen Register und der damit zusammenhängenden Unterscheidung zwischen behauchtem und unbehauchtem Vokal in der jeweils tontragenden Silbe. Einige Unklarheiten bei der Erschließung der tonalen Struktur konnten erst Jahre später dank der Mithilfe der Linguistin Anna Maria Hari beseitigt werden, die über einen verwandten Dialekt des West-Tamang geforscht hatte.

Aufgezeichnetem verwendet werden sollten. Wenn ich mich später, 2001, dazu entschlossen habe, nun doch eine Auswahl dieser „privaten“ Dokumentationen dem Phonogrammarchiv zu übergeben, so in der Erkenntnis, dass auch sie bereits historisch Gewordenes festhalten, insofern als die Entwicklung seit meinem letzten Forschungsaufenthalt den Kulturwandel erheblich beschleunigt hatte. Zu den Auslösern gehörten der 1996 einsetzende Bürgerkrieg, eine massive Arbeitsmigration nach Indien und in die Golfstaaten, die Auswirkungen der Christianisierung und der neobuddhistischen und/oder puristisch-antihinduistischen Reformbestrebungen, die Umorientierung nach städtischen Vorbildern der Lebensführung als Folge der zunehmenden Alphabetisierung und der Nutzung moderner Medien.

Die im Phonogrammarchiv archivierten Tonaufnahmen mit Materialien von den West-Tamang umfassen 101 eigene Aufnahmeeinheiten<sup>7</sup> auf Originalbändern und weitere 59 Aufnahmen des 1997 verstorbenen Regensburger Musikwissenschaftlers Felix Hoerbürger in Kopien, die dieser mir zum Zweck der ethnographischen Bearbeitung übergeben hat.<sup>8</sup> Der Bestand der Aufnahmen bei den West-Tamang lässt sich, nach Genre und Thema klassifiziert, wie folgt kurz beschreiben:

#### 1. Musikaufnahmen:

- a) Tanzgesänge der Laien beim Totenfest sowie beim Dasain-Fest im Herbst, mit Texten überwiegend sakralen Inhalts.
- b) Rezitationen der Lama in tibetischer Sprache beim Totenfest, zum Teil mit Orchesterbegleitung.

---

7 Diese mitunter über Monate gehenden, thematisch gruppierten Aufnahmesitzungen wurden im Phonogrammarchiv (PhA) mit 223 Archivnummern eingereiht (D 4336–4397, D 4402–4412, D 4413–4466, D 4475–4531, D 4535–4555, D 4558–4576). Die Sammlung enthält auch einige Aufnahmen a) bei den Ost-Tamang von Temal (D 4320–4335, D 4532–4534, D 4556–4557); b) bei den Jaisi Brahmanen im Trisuli-Tal (D 4398–4401); sowie c) bei der Dorfschmiedekaste der Kami (D 4467–4474).

8 Zur näheren Information über diese Aufnahmen Hoerburgers s. Höfer (2001: 132 ff.), s. auch Hoerbürger (1975: 77–94). Die Tonaufnahmen Hoerburgers wurden im PhA zu den Archivnummern D 4577–4583 zusammengefasst; die betreffenden Originalaufnahmen sind im Besitz des Berliner Phonogramm-Archivs (Ethnologisches Museum, Abt. Musikethnologie).

- c) Wechselgesänge der Jugend, mit Stegreif-Texten humoristisch-erotischen Inhalts.
- d) Arbeits-Wechsellieder.
- e) Rezitationen von Schamanen bei Ritualen zur Krankenheilung und zur Abwehr von schädigenden Mächten und Wesen, mit Solo-Gesang und Trommelbegleitung.

## 2. Sprachaufnahmen:

- a) Rezitationen (davon mehrere teils als rhythmisch gebundener Sprechgesang, teils in Prosa vorgetragen) bei Ritualen, die sich an die Schutzgottheiten des Dorfareals, der Jagd, des Viehs, der eigenen Abstammungsgruppe (Klan) wenden oder zur Abwehr von schädigenden Mächten und Wesen durchgeführt werden.
- b) Narrative in Prosa: Mythen; Autobiographien; Erlebnisberichte; spontane Referate<sup>9</sup> über ein vorgegebenes Thema, wie z.B. „Krankheiten“ (indigene Nosologie, Therapie), „Wie soll ein Gerechter den Streitfall schlichten?“, „Die Speisen und ihre Zubereitung“ u.dgl.
- c) Interviews (in Konversationsform) über verschiedene Themen, wie z.B. Krankheiten (wie oben), Höflichkeit in Sprache und Gestik, Glaubensvorstellungen und rituelle Techniken des Schamanen, Ereignisse der lokalen/regionalen Geschichte u.dgl.
- d) Gespräche zwischen Arzt und Patient in einer Forschungsambulanz, mit Beteiligung des Arztes Gerhard Heller.<sup>10</sup>
- e) Linguistische Aufnahmen, hauptsächlich zur Bestimmung der lexikalischen Töne.
- f) „Gelegenheitsaufnahmen“: Aufnahmen bei unerwarteten, sich zufällig anbietenden Gelegenheiten, wie z.B. Geräusche und Zurufe beim Pflügen und Dreschen, Stegreif-Parodie der Schamanenrezitation durch einen Laien, Alltagsgespräche von Frauen und Kindern bei der Arbeit im Freien, gesellige Zusammenkünfte zu verschiedenen Anlässen u.dgl.

---

9 In den Protokollen des Phonogrammarchivs als „Erläuterungen“ oder „Erklärungen“ klassifiziert.

10 Teilweise ausgewertet in Heller (1985); s. hierzu auch Höfer (2002).

## Arbeitsbedingungen und Ablauf der Aufnahmen

Als Aufnahmegeräte wurden zwei UHER REPORT (4000 Report-L und 4400 Stereo) mit zwei BEYER-Mikrofonen verwendet, die alle widrigen Bedingungen im Feld – die Feuchtigkeit der Monsunzeit ebenso wie den Transport auf Trägerrücken oder den ewigen Rauch und Ruß in den kaminlos gebauten Wohnhäusern – gut überstanden. Größere Reparaturen wurden erst nach Abschluss des letzten Feldaufenthaltes fällig.

Sämtliche eigene Aufnahmen wurden ohne technische Assistenz vorgenommen. Ein Teil von ihnen entstand *in situ*, ein anderer im „Studio“. Als „Studio“ diente in den meisten Fällen der Wohnraum des Ethnographen auf dem Dachboden eines Stall- und Speichergebäudes. Der Raum bot nur Sichtschutz, denn Außengeräusche drangen ungehindert durch den offenen, unverschalteten Dachüberstand sowie durch zwei unverschließbare Fensteröffnungen; häufige Hintergrundgeräusche durch Kommen und Gehen von Hausangehörigen oder Besuchern während der Aufnahme waren ebenfalls kaum zu vermeiden.

Das eingeschaltete Tonbandgerät – von den Einheimischen zunächst „rediyó“, später „teprikar“ (< *radio* respektive *tape-recorder*) genannt – bot niemals Anlass zur Verlegenheit oder Ablehnung seitens der Performanten.<sup>11</sup> Ein Schamane zum Beispiel unterbrach wiederholt seine Rezitation, um mir, zum Mikrofon gewandt, bestimmte Einzelheiten zu erklären oder mich auf eine demnächst vorzunehmende Handlung in seinem Ritual aufmerksam zu machen. Bei der Aufnahme von Referaten und Interviews im „Studio“ wirkten alle Sprecher unbefangen, trotz der Tatsache, dass sie fast immer ohne jede Vorbereitung vortragen mussten.

---

11 „Performant“ nenne ich im Folgenden jene Person(en), deren Vortrag in einer Tonaufnahme festgehalten worden ist. Diese Bezeichnung umfasst den/die Sprecher eines Prosatextes (Referat, Interview, Konversation usw.), den/die Sänger/in eines Gesangsvortrags und den Offizianten bei einer rituellen Rezitation (Schamanenséance, Anrufung usw.). Die Unterscheidung zwischen „Performant“ und „Informant“ erfolgt rein nach dem Kriterium der jeweils eingenommenen Rolle, wobei ein Performant selbstredend auch als Informant fungieren konnte, sobald er bei der nachträglichen Bearbeitung seines Vortrags mitwirkte.

Es kam nur vereinzelt vor, dass ein Sprecher um vorübergehende Abschaltung des Aufnahmeegerätes bat, wenn er auf ein „heikles“, vertraulich zu behandelndes Thema zu sprechen kam. Und wenn ein Sprecher zuweilen kurzfristig doch in Verlegenheit geriet, so lag das nicht an der Präsenz des Mikrophons, sondern an den Erwartungen des Ethnographen an ihn (s.u.).

Bei Aufnahmen *in situ* – besonders nachts im Freien, unter Massen von Feiernden oder in engen, dunklen Wohnhäusern – erwiesen sich die äußeren Bedingungen oft als unsteuerbar, zumal auch die Veranstalter bzw. Gastgeber meistens vergeblich um eine feste Regie bemüht waren. Ein plötzlich einsetzendes heftiges Trommeln, ein unablässig bellender Hund, eine lärmende, drängelnde Schar von neugierigen Kindern, ein Streit unter alkoholisierten Erwachsenen in Mikrophonnähe u.dgl. vereitelten jeden Versuch einer korrekten Aussteuerung des Aufnahmeegeräts. Hinzu kamen schlechte Sichtverhältnisse bei Nacht im Gelände (z.B. beim Totenfest), im beißenden Rauch einer offenen Feuerstelle, auf der gerade gekocht wurde, oder die häufige Ablenkung des Ethnographen, sei es durch das gleichzeitige Hantieren mit Notizblock und Kamera während der Aufnahme, sei es allein durch die sich berufsbedingt einstellende Faszination angesichts des Erlebten. „Störungen“ dieser Art führten vereinzelt dazu, dass auf dem Tonband der Text einer Rezitation oder eines Gesangs lückenhaft oder stellenweise unverständlich geriet. In solchen Fällen musste der Performant dazu bewegt werden, seinen Vortrag teilweise oder zur Gänze im „Studio“ zu reproduzieren.<sup>12</sup>

Bei den „Studioaufnahmen“ verhielt es sich freilich grundsätzlich umgekehrt: Hier waren die Bedingungen nicht für den Ethnographen, sondern für den Performanten bzw. Informanten „exotisch“. Hier war ich Veranstalter, Gastgeber und Publikum in einer Person. Isoliert von seiner vertrauten Umgebung, vorübergehend enthoben von der sozialen Kontrolle anderer musste der Performant bzw.

---

12 Sofern sich keine andere Gelegenheit zu einer Aufnahme bot, wurde in einigen wenigen Fällen zu einer Notlösung gegriffen: Entweder wurde ein komplettes Ritual (samt Rezitation, Tieropfer etc.) *in situ* eigens für mich „zur Demonstration“ veranstaltet, oder es wurde im „Studio“ nur die Rezitation (ohne Ritual) reproduziert.

Informant sich über die eigene Kultur äußern, Feststellungen treffen, Verallgemeinerungen wagen und sich dabei der für ihn ungewohnt hartnäckigen Neugierde eines Fremden aussetzen. Und wenn er einen Rezitationstext reproduzierte (s.o.), so musste er ohne einen aktuellen, fallbedingten und/oder kalendarisch vorbestimmten Anlass, ohne Ausführung des dazugehörigen Rituals agieren, was für ihn nicht selten als ein magisch-ungünstiger, Unheil bringender Umstand galt. Diese Diskrepanzen in der kommunikativen Situation führten in einigen Fällen zur Verlegenheit, besonders dann, wenn ein Performant oder Informant das erste Mal mir gegenüber saß. Sie konnten allerdings rasch entschärft werden.

Zum einen wurde, soweit wie möglich, eine Anpassung an den einheimischen Modus der Kommunikation angestrebt: Man saß da im üblichen Schneidersitz auf einer Reisstrohmatten, rauchte und trank Tee oder Schnaps zusammen und sprach miteinander unter Beachtung der angemessenen Höflichkeitsformen (die im Tamang über drei Steigerungsstufen verfügen). Der Ethnologe vermied selbstredend jeden Anschein, sofort „zur Sache kommen“ zu wollen, nahm lange Pausen und Abschweifungen ohne Anzeichen von Ungeduld hin (zumal die Digressionen zuweilen bis dahin unbekannte oder unbeachtete Zusammenhänge enthüllen konnten!) und quittierte eine Aussage, ja auch eine Stockung, häufig mit der als höflich geltenden, ermunternden Interjektion „Yee!“ (etwa ‚Ach so!‘, ‚Ach ja!‘), selbst dann, wenn er das Gesagte für irrelevant hielt oder zunächst nicht verstand.

Zum anderen erwies sich die Beziehung Dritter, die ich im Folgenden „Vermittlungsinformanten“ nenne, als überaus hilfreich. Das waren Personen, die mich schon länger kannten, meine Motivation mehr oder minder auf Anhieb verstanden hatten, und die nun durch ihre Anwesenheit das Publikum erweiterten und zugleich als Mitveranstalter der Sitzung auftraten. Sie griffen moderierend ein, indem sie einem neu hinzugekommenen Performanten den Zweck der Aufnahme nebst deren anschließenden Bearbeitung in einer seinem Verständnishorizont adäquaten Formulierung erklärten, ihn auf Lücken oder Widersprüche in seiner Ausführung

aufmerksam machten und die nicht zuletzt durch mich verschuldeten Missverständnisse beim Gespräch ausräumen halfen.<sup>13</sup>

Mehrere Aufnahmen erfüllen kaum die strengen Kriterien des Archivars im Hinblick auf Tonqualität und Zuordnung. Dies gilt insbesondere für die oben als „Gelegenheitsaufnahmen“ bezeichneten Aufnahmen. Sie entstanden meist durch Zufall, wenn sich eine für „einmalig“ gehaltene Gelegenheit der Dokumentation bot. Zwei Beispiele: 1. Die gerade laufende Aufnahme A wird unterbrochen, weil ein unerwarteter Besuch im „Studio“ auftaucht. Da aber das Gespräch mit dem Besucher wenig später ethnographisch hochrelevant zu werden verspricht, wird das Tonbandgerät wieder eingeschaltet, und es entsteht damit Aufnahme B, abrupt einsetzend und „eingezwängt“ zwischen Anfang und Fortsetzung von Aufnahme A. 2. Mein „Datenhunger“ war oft unstillbar, der Vorrat an mitgebrachten Tonbändern hingegen stets begrenzt, und dieser Umstand verleitete mich manchmal dazu, bei Sprachaufnahmen mit dem Bandmaterial zu sparen.<sup>14</sup> Es wurde entweder etwas Unwichtiges gelöscht bzw. überspielt, um Platz zu schaffen, oder eine niedrige Bandgeschwindigkeit gewählt. Letzteres hatte unvermeidlich eine Verminderung der Tonqualität zur Folge, die zuweilen auch die spätere Auswertung erschwerte.

## **Die Bearbeitung der Aufnahmen**

Die meisten Aufnahmen wurden im „Studio“ gemeinsam mit dem jeweiligen Performanten und im Beisein von Vermittlungsinformanten (mittels Kopfhörer) abgehört, um den Aufnahmetext in einer provisorischen Transkription festzuhalten und Einzelheiten der nonverbalen (musikalischen und/oder paralinguistischen, gestischen)

---

13 Insbesondere Sher Bahadur Mamba und Phurba Yonjyen bewährten sich hervorragend in der Rolle des Vermittlungsinformanten. Beide beherrschten das Nepali gut in Wort und Schrift. Sher Bahadur Mamba, ein Mann von bemerkenswerter Intelligenz und Intuition, erwies sich bald als ein überdurchschnittlich interessierter, aber distanziert beobachtender Kenner der eigenen Tradition. Phurba Yonjyen, der als Gurkha-Söldner in der britisch-indischen Armee gedient hatte, war den Umgang mit Fremden gewohnt; dies und sein bewundernswertes Taktgefühl, gepaart mit sanftem Humor, machten ihn zu einem geschickt vorgehenden Vermittler zwischen unterschiedlichen Erwartungen.

14 In Nepal waren seinerzeit keine Tonbänder erhältlich. Selbst Batterien mussten per Luftfracht nach Nepal transportiert werden, da die dort im Handel angebotene Ware von minderer Qualität war.

Vortragsgestaltung zu besprechen. Die wichtigste Aufgabe war, Fragen der Wortmorphologie, ggf. auch der Syntax und der möglichen Fehler<sup>15</sup> (Lapsus, Auslassung, unabsichtliche Redundanz usw.) im Vortrag zu klären. Teils gleichzeitig, teils erst danach wurden Fragen zur Bedeutung gestellt.

Texte in der Umgangssprache waren in der Regel problemlos zu bearbeiten. Verständnislücken meinerseits konnten u.a. durch Glossierung (notfalls in Nepali), durch kontextuellen Vergleich oder durch Demonstration am Objekt im Bereich der materiellen Kultur ergänzt werden. Die Bearbeitung von Texten in der Ritualsprache hingegen ging mit wesentlich mehr Aufwand einher und ließ manche Fragen offen.

Eine der Schwierigkeiten bestand darin, dass die zum Teil archaisch-archaisierende Sprache der Ritualtexte zahlreiche Wörter, Ausdrücke, Namen und Redewendungen enthält, deren Bedeutung keinem Tamang bekannt war.<sup>16</sup> Einige Tanzgesänge für das Totenfest (s.o., 1a), von denen behauptet wurde, sie stammten aus der „alten Zeit“, enthielten sogar ganze Passagen, die weder im Wortschatz noch im Hinblick auf grammatikalische Formen erkennbare Ähnlichkeiten mit der modernen Umgangssprache aufwiesen. (Die obskure Natur der Bedeutung kontrastierte übrigens auffallend mit der Begeisterung, mit der die Tamang-Tänzer diese Texte zu singen pflegten.) Versuche, solche Passagen etymologisch zu deuten, d.h., sie auf das Tibetische zurückzuführen, blieben meist rein spekulativ; sie wurden nicht zuletzt durch den Umstand erschwert, dass in diesen oral tradierten, stets nur in Gesang vorgetragenen Texten lexikalisch Unbekanntes mit der Zeit zur Verballhornung neigt, zumal sowohl prosodische Zwänge als auch der offenkundige Spieltrieb der Sänger ohnehin Permutationen verschiedener Art hervorgebracht haben können.<sup>17</sup>

---

15 Ergänzungen und Emendierungen, die der Performant bei der Bearbeitung der Aufnahme vorgenommen hatte, wurden in der endgültig transkribierten, in Publikationen wiedergegebenen Version eines Textes selbstverständlich voll berücksichtigt.

16 Zur Beschaffenheit der Ritualsprache und zu den Problemen der Interpretation s. Höfer (1994: 34–50) sowie Höfer (1997: xx–xxii).

17 Über die Tanzgesänge beim Totenfest allgemein s. Höfer (2001: 9–22). Über die Tanzgesänge beim Dasain-Fest s. Höfer (1997: 3–97).

Im Unterschied zu den Tanzgesängen enthielten die Rezitationstexte (s.o., 1e, 2a) kaum ganze Passagen obskurer Bedeutung. In ihrem Fall waren etymologische Ableitungen meistens zuverlässiger vorzunehmen, sei es aufgrund der Bedeutungen, die den Informanten manchmal wenigstens vage bekannt waren, sei es aufgrund des Kontextes, in dem der betreffende Ausdruck oder Name auftrat. Hinzu kam die im Lauf der Bearbeitung entdeckte morphologische Regelmäßigkeit in der Beziehung zwischen tibetischen Etyma und ihren Reflexen im Tamang. Als Beispiel für den morphologischen Wandel, der mit einer Bedeutungsverschiebung einherging, sei hier die Herkunft des Tamang-Wortes *sabda-luñen* angeführt. Es bezeichnet eine bestimmte Kategorie von Monsterwesen, die in Seen und Teichen residieren. Tamang *sabda-luñen* geht auf tibetisch *sa-bdag, klu, gñan* zurück, was eine (in manchen tibetischen Texten vorkommende) Standardaufzählung von drei verschiedenen Kategorien von Wesen des Typs *genius loci* ist. Morphologisch gesehen handelt es sich somit um eine Kontraktion von ursprünglich drei Wörtern, semantisch gesehen um eine Konkreszenz von ursprünglich drei verschiedenen Denotaten zu einem einzigen Denotat in den Glaubensvorstellungen der Tamang. Zahlreiche ähnliche, auf einem „kreativen Missverständnis“ der ursprünglichen Form oder Bedeutung beruhende Neuschöpfungen aus dem Tibetischen oder aus dem Nepali lassen sich in Rezitationstexten nachweisen.

Eine zweite Schwierigkeit bei der Bearbeitung von Ritualtexten generell stellte das mangelhaft ausgeprägte exegetische Verständnis der Performanten dar. Dies galt zumindest in dem Sinn, dass sie es nicht gewohnt waren, Bedeutungselemente und Sinnzusammenhänge hinreichend zu verbalisieren. Ein „analytisch“ oder „philologisch“ zu nennendes Interesse war weder bei ihrer Ausbildung geweckt worden noch seitens ihrer Klienten unter den Laien gefragt, und die Wirksamkeit ihres Rituals setzte kein durch eine Art von „Hermeneutik“ oder „close reading“ gewonnenes Verstehen des Textes voraus.<sup>18</sup> Um einen Kranken zu heilen oder eine gute Ernte zu sichern,

---

18 Dieses Phänomen ist freilich nicht allein durch die Oralität der Tradition bedingt. Auch Schriftkulturen setzen nicht in jedem Fall ein exegetisches Verstehen seitens des Performanten voraus. Man denke nur an buddhistische Mönche oder Brahmanen-Priester ohne höhere Weihen bzw. Bildung, die lesend rezitieren.

war es weit wichtiger, den dazugehörigen, meist noch in der Lehrzeit memorierten Text korrekt wiederzugeben, die einschlägigen rituellen Handlungen korrekt auszuführen und Krankheitssymptome, Omina sowie bestimmte Eingebungen mit Hilfe der eigenen, charismatischen Intuition und/oder der praktischen Berufserfahrung richtig zu deuten.

Folglich musste bei der Bearbeitung eines Ritualtextes das exegetische Verständnis bzw. Interesse des Performanten durch seine Einbeziehung in einen eingehenden Diskurs geweckt werden. Hier kam den Vermittlungsinformanten eine nicht selten entscheidende Rolle zu, denn es waren gerade ihre Interventionen (Fragen, Einwände, Vergleiche), die den Performanten zur Reflexion anregten, sein Hintergrundwissen „hervorlockten“, ihn auf Bedeutungen aufmerksam machten, die sich kontextuell oder subtextuell anboten, um nur einige Beispiele zu nennen. Solche Diskurse hatten auch die poetischen Qualitäten, einschließlich der rhetorischen Figuren, zum Gegenstand. Dies war insbesondere der Fall bei der Bearbeitung der Rezitation eines Schamanen im Rahmen seiner nächtlichen, zwölf Stunden dauernden Séance, indem z.B. wiederholt die Frage aufgeworfen wurde, ob eine bestimmte Redewendung oder eine bestimmte Reihung von Wörtern bzw. Namen als Formulierung eines wörtlich zu verstehenden „Glaubenssatzes“ gelte oder als ein rein sprachliches Mittel der Veranschaulichung und Persuasion in Form einer Metapher, eines Binarismus oder Chiasmus u.dgl. zu betrachten sei.

### **Zur Frage der Authentizität**

Dieser Bericht wäre unvollständig ohne Berücksichtigung der Auswirkungen des Kontingenzfaktors, der jeder ethnographischen Dokumentation innewohnt.<sup>19</sup>

---

19 Jede Dokumentation ist bereits Interpretation, und sei es allein durch die Auswahl ihres Gegenstandes, die ihrerseits oft vom Zufall oder von Zwängen praktischer Art bestimmt wird. Brandl (2010: 73–74) erinnert uns daran, dass eine Aufzeichnung meist nur eine der vielen möglichen Realisierungen einer Handlung festhält und diese aus ihrem historischen Kontinuum und Kontext herausreißt. Archiviert als seltenes, zum Teil als singuläres Beispiel, wird sie später zur historischen Referenz für einen ganzen Stil, eine ganze Epoche, ja eine ganze Kultur.

Die Frage, inwieweit die Anwesenheit des Ethnologen den Ablauf der dokumentierten Ereignisse beeinflusste, lässt sich wie folgt beantworten:

Die meisten Aufnahmen *in situ* erfolgten, nachdem ich von der Gelegenheit dazu rechtzeitig Kenntnis erhalten hatte, oder – spontan oder auf meinen Wunsch – zur Teilnahme an einem bereits fest terminierten Ereignis eingeladen worden war.<sup>20</sup> Bei kommunalen Ritualen oder Festen mit einer großen Ansammlung von Menschen blieb meine Präsenz, wenn auch nicht ganz unbemerkt, so doch insignifikant; der organisatorisch komplexe, oft zu Wirrwarr und Streit führende Ablauf und/oder die nächtliche Dunkelheit taten ein Übriges, die Aufmerksamkeit von mir abzulenken. Dass beim Totenfest oder dem Dasain-Fest (s.o., 1a) den tanzenden Sängern auffallend häufig Fehler unterlaufen sind, war in jedem Fall nicht meiner Anwesenheit zuzuschreiben; solche Fehler wurden von den Tamang als Anzeichen des Verfalls der Tradition kommentiert.

Anders bei Ritualen, die im Wohnhaus einer Familie stattfanden (s.o., 1e, 2a). Hier war ich der höflich empfangene Gast, der – im Unterschied zu den Zuschauern aus der Nachbarschaft – mit Schnaps bewirtet werden musste, und der Ethnologe, der mit seinem besonderen Platzbedarf für einen „Beobachtungsposten“ samt Gerätschaft die herkömmliche Sitzordnung im Haus etwas durcheinanderbrachte. Doch mit Ausnahme des oben erwähnten Schamanen, der in seine Rezitation wiederholt kurze Kommentare für mich einflocht, ließ sich kein Performant durch meine Anwesenheit ablenken oder gar dazu hinreißen, sich vor dem Mikrophon „extra ins Zeug zu legen“. Im Übrigen unterließ ich es, den Performanten in den Pausen der Aufführung zu seinem Ritual zu befragen, es sei denn, er selbst bezog mich in ein Gespräch darüber mit ein.

Oft war die Aufnahme *in situ* nicht „Subjekt“, sondern „Objekt“ der Störung. Gemeint sind damit jene oben geschilderten Kollateraleignisse (Gedränge, Zurufe, Streit, geräuschvolle Verrichtungen) inmitten des aufzunehmenden Vortrags, die manchmal die Tonqualität

---

20 Mit Ausnahme der in Fußnote 12 erwähnten Notlösungen.

und/oder die akustische Transparenz der Aufnahme beeinträchtigen konnten. Solche „Störungen“ durch die Teilnehmer waren hinzunehmen – schon im Interesse der Authentizität. Denn die Aufnahmen hielten Versammlungen, Feste und Rituale so fest, wie diese nun einmal in der täglichen Wirklichkeit auch ohne Anwesenheit des Ethnographen abzulaufen pflegen.

Die Arbeit im „Studio“, einschließlich der Bearbeitung der Aufnahmen, setzte das Gebot der Authentizität notwendigerweise außer Kraft, zumindest zum Teil. Hier führte der Ethnograph Regie, und der Performant war gehalten, traditionsfremde Textsorten, wie z.B. ein Referat, einen Interviewbeitrag, zu produzieren oder rituelle Texte unter traditionsfremden zeiträumlichen und kommunikativen Bedingungen zu reproduzieren (s.o.).

Die Frage nach der Authentizität des aufgenommenen Repertoires ist freilich eng verknüpft mit der Frage nach der Authentizität seiner Interpretation. Inwiefern sind die Bedeutungen von Wörtern, Sätzen oder Namen, die der Ethnograph von seinen wenigen Informanten erhält bzw. mit diesen erarbeitet, als repräsentativ zu betrachten, und welche Gewähr gibt es dafür, dass diese Bedeutungen durch Übersetzung oder Glossierung in Publikationen an die Adresse fremdkultureller Rezipienten nicht verfälscht werden?

Der Versuch, diese Fragen zu beantworten, konzentriert sich aus Platzgründen beispielhaft auf die Interpretation ritueller Texte. Zuallererst ist festzuhalten, dass die vorerwähnte diskursive Exegese im „Studio“ vor Ort nicht immer eine Konvergenz zum Konsens ergab; manches blieb offen oder umstritten – gerade dank der Meinungsbildung, die latent Bewusstes zu Tage zu fördern, rudimentär Reflektiertem zum verbalen Ausdruck zu verhelfen oder fraglos-naiv Geltendes zu hinterfragen hatte. Diese Divergenz an sich tut der Authentizität insofern keinen Abbruch, als sie, wie wir wissen, in jeder als Interpretationsgemeinschaft zusammenlebenden menschlichen Gruppe vorkommt.<sup>21</sup>

---

21 Die Frage jedoch, inwieweit das Ergebnis dieser Meinungsbildung unter einigen wenigen Informanten als repräsentativ für die Tamang im ganzen Forschungsgebiet zu betrachten ist, bleibt in Ermanglung statistischer Evidenz offen. Eine empirische Untersuchung über die intersubjektive Geltung von Bedeutungen in rituellen Texten wäre schon aus praktischen Gründen wohl kaum durchführbar gewesen.

Allerdings könnte man einwenden, dass die von mir gewählte Methode der diskursiven Exegese nicht der intrakulturell üblichen Deutung der Tamang selbst entspreche und dass dabei Daten nicht „einfach erhoben“, sondern vielmehr „gemacht“ worden seien. Zur Entgegnung mögen hier nur zwei Argumente ins Feld geführt werden: Erstens sei daran erinnert, dass Bedeutungen sich nicht gleichsam von selbst ergeben und nie von vornherein feststehen. Sie würden sich nie im Lauf der Zeit wandeln, sich in der Gegenwart nie als variable, ja umstrittene Inhalte erweisen, wären sie nicht „menschengemacht“. Der Diskurs über Bedeutung kam den Informanten nur wegen seiner Intensität fremd vor; er war lediglich eine zeitlich kompaktierte, kontextuell vertiefte und eine kohärente verbale Explizierung verlangende Abart jener Auseinandersetzung, die interessierte Tamang von jeher selber mit ihren rituellen Texten führen. Zweitens ist die Authentizität der Resultate dieser Art der Exegese m.E. schon allein dadurch gewährleistet, dass sie aus der Zusammenarbeit mit Tamang-Informanten hervorgingen, denen es oft sichtlich Vergnügen bereitete, Daten zu *machen*, das heißt, die eigene Kultur zu reflektieren und diese an einen wissbegierigen Fremden zu vermitteln. Und selbst diese Art der interkulturellen Vermittlung ist den Informanten nicht erst durch den Ethnographen aufgezwungen worden, lebten sie doch, wie alle anderen Tamang, inmitten einer multiethnischen Gesellschaft, in der die Rechtfertigung des Eigenen und das Verstehen des Fremden ohnehin eingeübt waren und beinahe täglich in Gesprächen thematisiert zu werden pflegten.

Zum Schluss eine Anmerkung zur letzten Phase der Textbearbeitung, nämlich der Übersetzung: In den Publikationen über rituelle Texte wurde stets vom Grundsatz ausgegangen, dass die Übersetzung nur das wiedergeben soll, was der betreffende Text „hier und jetzt“ für jene bedeutet, die ihn tagaus, tagein rezitieren oder singen und die als Zuhörer/Klienten/Patienten seinen Vortrag rezipieren. Die Ebenen der Synchronie und Diachronie müssen dabei streng getrennt bleiben. Das heißt, dass durch etymologische Ableitungen erschlossene ursprüngliche (den Tamang heute unbekannte) Bedeutungen nicht dazu verwendet werden dürfen, Verständnislücken der Tamang-Informanten zu „füllen“ oder ihre

Interpretation zu „korrigieren“.<sup>22</sup> Sie gehören in den Anmerkungsapparat und/oder in das Kapitel, das der vergleichend-historischen Perspektive gewidmet ist. Zudem soll der Übersetzer nach Möglichkeit dem Drang seiner persönlichen Hermeneutik widerstehen, der ihm ebenfalls „Korrekturen“ inhaltlicher Art oder kontextfremde, stilistisch gefälligere „Glättungen“ – allein im Interesse der leichteren Nachvollziehbarkeit, aber auf Kosten der inhaltlichen Präzision – suggerieren mag. Er soll vielmehr bemüht sein, sowohl die kulturspezifischen Konzeptionen wie auch die orale Qualität, ja selbst die poetisch-formale Struktur eines Textes so adäquat wiederzugeben, wie die Zielsprache es zulässt.<sup>23</sup>

### Ausblick

Die Tonaufnahmen bildeten nur einen Teil der Feldforschungsarbeit insgesamt. Weder der bescheidene Anfangskenntnisstand noch die verfügbare Zeit ließen eine themenbezogene Erweiterung der Tondokumentation zu. Die Frage, inwiefern die aufgenommenen Materialien als Sample repräsentativ für alle von West-Tamang bewohnten Gegenden im westlichen Teil von Zentralnepal gelten können, bleibt offen. Was zumindest den Teilbereich der Ritualtexte vom Typ 1a, 1e und 2a (s.o.) angeht, so lassen einige Stichproben immerhin auf eine größere Anzahl von typologischen Kongruenzen im engeren Umkreis meines Forschungsgebietes<sup>24</sup> schließen. Es war mir weiters nicht möglich, bestimmten Fragen hinsichtlich der Traditionsbildung

---

22 Angesichts ihrer Oralität wäre es illusionär gewesen, nach „Urfassungen“ dieser Texte zu suchen, die allein schon deswegen einen höheren Authentizitätsgrad hätten, weil sie die vermeintliche „ursprüngliche auktoriale Referenzialität“ enthüllen könnten.

23 Dieses Gebot der möglichst originalnahen Wiedergabe im Deutschen oder Englischen kann gerade bei der Übersetzung von Prosatexten in der Umgangssprache nicht immer ohne Kompromisse im Interesse der Verständlichkeit befolgt werden. Denn die Referate, Erlebnisberichte und Interviewbeiträge (s.o., 2b, 2c, 2d) enthalten Häsitationen, Versprecher, Redundanzen, unvollständige oder zeugmatische Satzbildungen und sonstige, für den spontanen mündlichen Vortrag charakteristische Fehler, deren wortwörtliche Wiedergabe in der Übersetzung auf Kosten der Lesbarkeit gehen würde.

24 Das Forschungsgebiet und sein engerer Umkreis umfassten zehn Dörfer mit einer Tamang-Bevölkerung von insg. ca. 5000 Personen (Stand: 1971) auf einem Areal mit der Gesamtfläche von ca. 36 km<sup>2</sup> auf 900 bis 2000 m ü.d.M. Die meisten der zehn in Höhenlagen zwischen 1300 und 1700 m ü.d.M. verstreut gelegenen Dörfer gehörten zur Zeit der Feldforschung zu den Gemeinden (Dorf-Panchayaten) Kallawari, Katunje und Marpak.

gezielt nachzugehen; die Feldnotizen über die „composition in performance“, die Spannweite des dem Performanten zugestandenen individuellen Spielraums bei der textuellen und musikalischen Gestaltung, die Rolle von verschiedenen „Schultraditionen“ bei der Ausbildung der rituellen Spezialisten u.dgl. enthalten nur sporadisch gewonnene Information.

Angesichts des inzwischen erfolgten Wandels der Verhältnisse im Forschungsgebiet (s.o.) erscheint es fraglich, ob künftige Erhebungen im gleichen Gebiet die Ergebnisse einer bereits Jahrzehnte zurückliegenden Dokumentationsarbeit im erforderlichen Umfang ergänzen und möglicherweise auch berichtigen könnten. Vielleicht kämen manche dieser Ergebnisse nur noch als Basis für historisch-vergleichende Untersuchungen zur Sprache und Kultur in Betracht. Wie auch immer, man kann davon ausgehen, dass die nunmehr archivierten Materialien nicht nur für den Ethnologen, sondern auch für den einschlägig spezialisierten Linguisten, Folkloristen und Musikologen von einigem Interesse sein werden. Keineswegs gering dürfte dabei die politisch-kulturelle Relevanz sein, die die Sammlung als Ganze für die Tamang selbst besitzt, nicht zuletzt in Anbetracht der Tatsache, dass Aktivisten und Wissenschaftler unter ihnen zunehmend Interesse an der eigenen Kultur bekunden. Einige sind zudem seit etwa 1990 darum bemüht, das Tamang – durch eine Art Synthese von Ost- und West-Tamang-Dialekten und durch Einführung von Neologismen – zu einer einheitlichen Schrift- und Literatursprache zu machen und darin zugleich die „eigentliche“, von der hinduistischen Rechtfertigungsideologie der herkömmlichen Kastengesellschaft endgültig losgelöste ethnische Identität aller Tamang zu verankern.

Eine Auswahl der bei den West-Tamang aufgenommenen, bislang unveröffentlicht gebliebenen Materialien wird seit 2001 fortlaufend aufgearbeitet: Transkriptionen und annotierte Übersetzungen von Gesangs- und Sprachaufnahmen befinden sich in den Manuskriptbänden *Tonbandarchiv Höfer*, die in der Bibliothek des Phonogrammarchivs vorliegen. Mit Ausnahme der Vorarbeiten Hoerbürgers<sup>25</sup> steht die musikologische Auswertung der Sammlungsbestände noch aus.

---

25 Hoerbürger (1975: 77–94); der Plan einer gemeinsam verfassten Publikation konnte infolge der fortschreitenden Erkrankung Hoerbürgers nicht mehr verwirklicht werden.



## Literaturverzeichnis

- Brandl, Rudolf M. 2010. „Zur Quellenkritik der medialen Überlieferung am Paradigma der Musikaufzeichnung“. *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 1: 70–83.
- Heller, Gerhard. 1985. *Krankheitskonzepte und Krankheitssymptome: eine empirische Untersuchung bei den Tamang von Cautara/Nepal zur Frage der kulturspezifischen Prägung von Krankheitserleben*. (Medizin in Entwicklungsländern, 18). Frankfurt am Main etc.: Peter Lang.
- Hoerbürger, Felix. 1975. *Studien zur Musik in Nepal*. (Regensburger Beiträge zur musikalischen Volks- und Völkerkunde, 2). Regensburg: Bosse.
- Höfer, András. 1994. *A recitation of the Tamang shaman in Nepal*. (Nepalica, 7). Bonn: VGH-Wissenschaftsverlag.
- Höfer, András. 1997. *Tamang ritual texts II: Ethnographic studies in the oral tradition and folk-religion of an ethnic minority in Nepal*. (Beiträge zur Südasienforschung, 66). Wiesbaden: Steiner.
- Höfer, András. 2001. Tonbandarchiv Höfer: Tonbandaufnahmen in Nepal 1968–1983. Teil I. Heidelberg. [Unveröffentlichtes Typoskript]
- Höfer, András. 2002. Tonbandarchiv Höfer: Tonbandaufnahmen in Nepal 1968–1983. Teil II. Heidelberg. [Unveröffentlichtes Typoskript]

## BEDROHTE KULTUREN

### KONTINUITÄT UND DISKONTINUITÄT IN DER MUSIK NORDMOSAMBIKS (AUGUST SCHMIDHOFER)

Die jüngere Geschichte von Mosambik ist durch zwei große Einschnitte gekennzeichnet: den von 1964 bis 1974 dauernden Unabhängigkeitskrieg und den bald darauf folgenden Bürgerkrieg (1976–1992). Während dieser Zeit – und wegen der Gefahr durch Minen noch Jahre darüber hinaus – war das Land weitgehend isoliert. Dies trifft in besonderem Maße für Nordmosambik, also das über 400.000 km<sup>2</sup> große Gebiet nördlich des Sambesi, zu. Verkehrstechnisch und infrastrukturell schon vor den Kriegen benachteiligt, konzentrierten sich auch die Kampfhandlungen stärker auf diesen Teil des Landes, und der Wiederaufbau ging hier später und langsamer vonstatten als im Süden.

Wir können davon ausgehen, dass das kulturelle Leben in Nordmosambik in den Zeiten des Krieges von Perturbationen und Stagnation geprägt war. Isolation, materieller Niedergang und Zensur bremsen kulturelle Prozesse, Migration großen Ausmaßes veränderte oder zerstörte soziale Netzwerke, in denen künstlerische Betätigung bis dahin stattgefunden hatte. Viele Menschen verließen abgelegene Gebiete, um sich in Städten oder entlang größerer Straßen anzusiedeln, weil sie sich dort sicherer fühlten. Andere flüchteten in das benachbarte Ausland, wo sie in großen Lagern ausharrten.

In den 1990er-Jahren änderte sich die Lage nach und nach. Die Rückwanderung eines Teils der 3,5–4 Millionen Binnenflüchtlinge in ihre Heimatorte und die Rückkehr von 1,5 Millionen Flüchtlingen aus den Nachbarländern brachten starke kulturelle Impulse.<sup>1</sup> Aufgrund der sonst sehr limitierten Betätigungsmöglichkeiten für die Insassen waren die Auffanglager Orte intensiver musikalischer Aktivität gewesen.

---

1 Vgl. Wenzel (1995: 213); diese Zahlen beziehen sich auf ganz Mosambik.

Viele Musiker hatten im Exil ihr Können perfektioniert, Neues kennengelernt und ihr künstlerisches Spektrum erweitert. Ein Beispiel ist der *mangolongondo*-Virtuose Willison Nani, der das Xylophonspiel in Malawi erlernt hat; er lebt heute in Chivigo, einem Dorf nahe dem Niassa-See (vgl. die Aufnahmen A. Schmidhofer vom 1.8.2005).

Da die FRELIMO (*Frente da Libertação de Moçambique*), die Mosambik ab der Unabhängigkeit regierte, grundsätzlich eine anti-tribale Politik verfolgte, wurden ethnische Zuordnungen kultureller Phänomene vermieden.<sup>2</sup> Nach der herrschenden Doktrin war traditionelle Musik die Musik der Landbevölkerung, die sich von Region zu Region unterschied und auf deren Vielfalt man stolz sein konnte. 1979 wurde ein Nationalensemble, welches sich ab 1983 *Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique (CNCD)* nannte, gegründet. Es hatte den Auftrag, die Diversität der Musik- und Tanzkultur in meisterhaften Darbietungen zu präsentieren. Das Ensemble existiert auch heute noch. Ein erstes nationales Festival traditioneller Musik fand bereits 1981 in der Hauptstadt Maputo statt (Bender 1985: 189). Nach und nach wurden überall im Lande dem Kulturministerium unterstellte regionale Kulturbüros eröffnet, die – bis heute – Musiker und Tänzer für regionale und nationale Veranstaltungen rekrutieren.<sup>3</sup> Die Bedeutung von Musik und Tanz für *nation-building* lag in der Erzeugung eines „Gefühl[s] für die gesamte Nation“ (Dorsch 2010) bzw. eines gemeinsamen Gefühls der „Moçambicanidade“ (Mkaima 2005: 18). So wurden sogar an Schulen und Universitäten in Kuba, wo viele junge Mosambikaner studierten, Tänze und Musikstile der verschiedenen Regionen Mosambiks durch mosambikanische Lehrer unterrichtet, gleichzeitig die jungen Menschen

---

2 In einem zum Festival traditioneller Musik 1981 in Maputo herausgebrachten Buch über die traditionelle Musik Mosambiks (Ministério da Educação e Cultura 1980) finden sich – mit einer einzigen Ausnahme (*timbila*-Xylophone der Chopi) – keine Bezeichnungen ethnischer Gruppen.

3 Wohl müssen diese Entwicklungen in Mosambik auch im gesamtafrikanischen Kontext einer kulturellen Rück- und Neubesinnung seit der Zeit der Erlangung der Unabhängigkeit gesehen werden. Mosambik war aufgrund der späten Unabhängigkeit gewissermaßen ein „Nachzügler“ in einer Bewegung, die Anfang der 1960er-Jahre begonnen hatte (vgl. Bender

aber angehalten, Portugiesisch statt ihrer jeweiligen ethnischen Sprache zu lernen und zu sprechen, um ein Gefühl der Gemeinsamkeit zu erzeugen (Dorsch 2010). In der nationalen Identitätskonstruktion waren die kulturellen Besonderheiten der einzelnen Völker nicht viel mehr als Regionalkolorit vor dem Hintergrund einer sich festigenden, dominierenden luso-mosambikanischen Kultur.

Inzwischen sind die *grupos etnicos* wieder stärker in das Bewusstsein der Kulturpolitik und der Medien zurückgekehrt, wie ich beim zweiten nationalen Musikfestival (*Segundo Festival Nacional da Canção e Música Tradicional*), das vom 26.–30. Juli 2006 in Pemba, Nordmosambik, stattfand, erleben konnte. Die Veranstaltung ging unter Teilnahme von 500 Musikern und Tänzern aus allen elf Provinzen unter dem Motto *Celebrando a Diversidade Cultural* („Die kulturelle Vielfalt feiern“) über die Bühne. Das Festival, dessen Eröffnung Staatspräsident Armando Guebuza persönlich vornahm, war ein farbenfrohes folkloristisches Spektakel, das stark von ethnischen Stereotypen geprägt war. So war die nordmosambikanische Provinz Cabo Delgado u.a. mit dem *mapiko*-Maskentanz des Makonde-Volkes vertreten. Die *mapiko*-Masken stellen Ahnengeister dar und treten traditionellerweise bei Initiationsfeiern in Erscheinung. Das große Interesse europäischer und amerikanischer Kunstsammler an den hölzernen Gesichtsmasken (*lipiko*) hat dazu beigetragen, dass der *mapiko*-Tanz zum Aushängeschild der Makonde-Identität geworden ist.

Mit der Patrimonialisierung von Phänomenen wie dem *mapiko* ging eine Folklorisierung einher, musste das wertvolle Kulturgut doch über seine gewöhnliche Umgebung hinaus bekannt gemacht werden. Vom religiös tabuisierten Umfeld der Initiation bis zur Festivalbühne war es ein weiter Weg, aber auf diesem Weg gab es Zwischenstationen. Schon 1970 berichten Jorge und Margot Dias von einem Prozess des Wandels: Früher hätten Frauen und Kinder die *mapiko* nur aus einer gewissen Distanz zu Gesicht bekommen. „Hoje já nao se diz às mulheres e crianças que o mapiko é um defunto ...“ (Dias & Dias 1970: 392; dt.: „Heute sagt man den Frauen und Kindern schon nicht mehr, dass es sich bei *mapiko* um einen Toten handelt ...“). Die Komik und Theatralik der Maskenfiguren, die auch Europäer darstellen und

parodieren können, sei Anziehungspunkt für Menschen benachbarter Dörfer, die zu *mapiko*-Auftritten herbeikommen (Dias & Dias 1970: 395, 408). Bestehende Tabus wurden also nach und nach entschärft, der Unterhaltungsaspekt gewann an Bedeutung.

Festivals und ähnliche Veranstaltungen sind eine neue bzw. zusätzliche kulturelle Option, die sich durch einen größeren geographischen und sozialen Aktionsradius für die Musiker auszeichnet. Hinzu kommt, dass die Gruppen je nach Reputation und Popularität für ihre Auftritte entschädigt werden. Dies führte zur Gründung zahlreicher Tanzensembles in der jüngeren Vergangenheit. Die überwiegende Zahl der Gruppen wurde nach dem Bürgerkrieg gegründet (Holzhausen 2005: 41, Queiroz de Souza 2005: 20). Als besonders erstrebenswert gilt es, in den Netzwerken von Kulturinstitutionen und ausländischen NGOs, die auch vielfach Kulturarbeit unterstützen, präsent zu sein. Darin ist die Stellung der Musiker zwar eine instabile, weil Konkurrenz diese Szene bestimmt, jedoch wird dies mehr als Ansporn denn als Hindernis empfunden. Die Attraktivität des Wettbewerbs liegt in einer Art Demokratisierung des Erfolgs: jede und jeder kann ihn haben, unabhängig von sozialer Herkunft, Geschlecht und Alter. In den Tanzgruppen überwiegen Frauen und Jugendliche, die hier durch Fleiß und Talent große Anerkennung erlangen können. Dies konterkariert die gängige Rangordnung sozialer Verhältnisse, in der die Ältesten – durchwegs Männer – das größte Ansehen genießen.



*Abb.: Die Gruppe „Silila“, den chioda-Tanz vorführend; Chuanga (Provinz Niassa), 10.8.2005 (Foto: A. Schmidhofer).*

Die Arbeit des Kulturministeriums und der in Mosambik tätigen NGOs hat zu einem „Kultur-Boom“ geführt, der allerdings ungleich verteilt ist. Einzelne musikalische Genres werden in den Fokus gerückt und hochgradig mit Prestige aufgeladen; im Gegenzug werden andere immer weniger beachtet. Für die Bühne sind eher Gruppen als Einzelpersonen und eher Tänze als bloßes Instrumentalspiel geeignet, soll doch dem Publikum eine Show präsentiert werden, die auch das Auge erfreut. Eine weitere Selektion bringen die Aktivitäten der vielen in Mosambik tätigen Entwicklungsorganisationen, die sich u.a. der AIDS-Aufklärung und Frauenfragen widmen. Viele Theater-, Tanz- und Musikgruppen sowie Kulturzentren verdanken ihnen ihre Existenz. Finanzielle Zuwendungen etwa durch die UNICEF kommen dabei nicht nur großen Projekten wie dem Musikfestival des Jahres 2006, bei dem zum Kampf gegen AIDS aufgerufen wurde (*Artistas de todo o pais unidos contra SIDA* – „Künstler aus dem ganzen Land vereint im Kampf gegen AIDS“), zugute; auch kleinere Ensembles werden gefördert, vorwiegend jedoch in größeren Städten und deren Umgebung. Veränderte Rahmenbedingungen haben zu einer Fokussierung künstlerischer Arbeit auf soziale und politische Anliegen geführt.

Will man weiter zurückliegende Veränderungsprozesse in der Musik Nordmosambiks untersuchen, kann man sich nur auf wenige Quellen stützen. Dafür ist nicht nur die durch den Krieg entstandene Forschungslücke von über 30 Jahren verantwortlich; schon davor zählte dieses Gebiet zu den in der Ethnomusikologie am wenigsten erforschten Afrikas. Das größte musikbezogene Forschungsprojekt in Nordmosambik war jenes von Gerhard Kubik und Helmut Hillegeist im Jahr 1962.<sup>4</sup> Innerhalb von drei Monaten wurden zahlreiche Musiker in den Regionen Milange, Nova Freixo (Cuamba), Maua, Marrupa und Mueda aufgenommen.<sup>5</sup> Während meiner eigenen je einmonatigen

---

4 Forschungen zur Musik in Nordmosambik führten auch Margot & Jorge Dias durch. Sie unternahmen zwischen 1957 und 1961 mehrere Reisen zu den Makonde (vgl. Dias 1966, 1970; Dias & Dias 1970). Zu erwähnen sind ferner die Forschungen von Moya Aliya Malamusi bei Mosambikanern in Flüchtlingslagern in Malawi.

5 Die dabei entstandenen Tonaufnahmen sind im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter den Nummern B 8993–9033, B 9038–9148 und B 9155–9159 archiviert.

Feldforschungen in Nordmosambik in den Jahren 2005 und 2006<sup>6</sup> besuchte ich u.a. mehrere Orte, in denen G. Kubik 1962 geforscht hatte. Wegen der in Anbetracht der Größe des bereisten Gebietes relativ kurzen Dauer der Forschungen ist ein Vergleich der Ergebnisse im Detail nicht sinnvoll, wohl aber lassen sich Tendenzen feststellen.

Wenn man heute in Dörfern Nordmosambiks nach Musikern fragt, wird man in der Regel zuerst auf Tanzgruppen verwiesen, sofern es in dem Ort solche gibt. Sehr populär sind auch die großen kalebassenresonierten Xylophone, die im Gebiet der Makua als *marimba* und bei den Sena als *valimba* bekannt sind. Diese Instrumente werden von mehreren Musikern gespielt, und oft gehören auch Tänzerinnen zum Ensemble. Die kleineren Holmxylophone *mangolongondo*, *mangwilo* und *mambirira*, die durch Publikationen von Gerhard Kubik bekannt geworden sind, treten hingegen schon etwas seltener in Erscheinung, im Gegensatz zum *dimbila*-Holmxylophon der traditionsbewussten Makonde, das man dort fast in jedem Dorf finden kann. In den östlichen Gebieten Nordmosambiks sind die unter verschiedenen Bezeichnungen vorhandenen Brettzithern (*bangu*, *jeje*, *rapeka*) weit verbreitet. Diese Instrumente dienen der Begleitung von Gesängen, in denen AIDS und das Trauma des Krieges die Hauptthemen sind. Zwei Instrumente, die unter den Aufnahmen von Kubik noch gut vertreten sind, müssen heute als sterbende Traditionen betrachtet werden: das Lamellophon *chityatya* und die einsaitige Fiedel *kanyembe*. Ich konnte nur noch wenige alte und manchmal etwas belächelte Personen finden, die diese Instrumente spielen.<sup>7</sup> Warum einzelne Traditionen „unmodern“ werden, lässt sich häufig schwer sagen. In der Regel hören Traditionen aufgrund eines Nachwuchsproblems auf zu existieren. Junge heranwachsende Künstler interessieren sich nicht mehr für die Kunst ihrer Eltern, sondern für etwas anderes, oft etwas Neues (vgl. dazu auch Kubik 2008: 5).

---

6 Diese Forschungen fanden im Rahmen des von Gerhard Kubik geleiteten und vom Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF geförderten Forschungsprojektes P17751 „Musikkulturen Ost- und Südostafrikas – Historische Perspektiven“ statt. Sie führten in die Provinzen Niassa, Cabo Delgado und Nampula. 2011 folgte ein einwöchiger Kurztrip in die Provinz Tete. Ein Überblick der in Nordmosambik gemachten Aufnahmen findet sich online unter <<http://homepage.univie.ac.at/august.schmidhofer/Feldaufnahmen.html>> (2/2/2012).

7 Zum Sterben der Lamellophon-Traditionen siehe auch Kubik (2008: 5).

Eine solche neue und inzwischen äußerst populäre Tradition in der Provinz Niassa sind die Bands mit meist lokal erzeugten Banjos, Gitarren und Schlagzeug. Kubik begegnete 1964 nur eine einzige solche Gruppe, die sich aus einem Banjo- und einem Gitarren-Spieler zusammensetzte. Er schrieb dazu: “The recording we made of the music of these two ‘modern’ musicians may have some documentary value, because it shows a new musical style in its embryonic state.” (Kubik 1964: 82). Die von Kubik dokumentierten Musiker hatten längere Zeit in Malawi gelebt und den Stil von dort nach Mosambik mitgebracht. Heute sind diese Gruppen in Städten ebenso wie auf dem Lande äußerst beliebt. Typischerweise besteht eine solche Formation aus jungen männlichen Instrumentalisten. Dazu kommen in vielen Fällen noch junge Tänzerinnen und Tänzer. Die selbstkomponierten Stücke basieren auf den die populäre Musik Mosambiks dominierenden Rhythmen *pasada*, der vom karibischen *zouk* herrührt, und dem älteren *marrabenta*, einer „Synthese aus portugiesischer Tanzmusik mit afrobrasilianischen und afrikanischen Elementen“ (Bender 1985: 186). Gesungen wird in den lokalen Sprachen Chiyao oder Chinyanja, oder auf Portugiesisch; die Lieder behandeln aktuelle soziale und politische Themen.

Nordmosambik, fern musikalischer Zentren und Schnittstellen und zudem über Jahrzehnte von kriegerischen Auseinandersetzungen betroffen, ist durch eine spezielle Situation von Abgeschlossenheit gekennzeichnet, in der Einflüsse, die anderswo starke Wirkung gehabt haben, nicht im selben Ausmaß zur Geltung gekommen sind. Hinzu tritt ein hoher Grad an ethnischem Selbstbewusstsein, besonders bei den Makonde, das eine Beharrung im Tradierten und eine gewisse Resistenz gegen Einflüsse von außen zur Folge hat. Heute werden globale Trends jedoch stärker wirksam und beeinflussen Kleidung, Musik, Tanz und Lifestyle der Jugend (Holzhausen 2007: 2). Dies führt u.a. auch zur Kreation neuer Tänze. Holzhausen (2007: 5) bringt das Beispiel des *Mapiko Na Upanga*, der Einflüsse von Musikvideos und Filmen zeigt. Er wurde von Burschen aus Muatide (Muidumbe) erfunden und hat sich in der ganzen Region verbreitet.

Ein Blick auf die demographische Entwicklung lässt erahnen, welche großen Auswirkungen solche Veränderungen in der Zukunft haben

werden: 2005 waren 64% der Bevölkerung Mosambiks jünger als 24 Jahre (Holzhausen 2007: 2). Durch den Mangel an entsprechender Infrastruktur sind diese Prozesse in ländlichen Gebieten noch etwas verzögert. Dort aber, wo es elektrischen Strom gibt, kommt der Einfluss audiovisueller Medien, insbesondere des Fernsehens, stark zum Tragen. Der Vorläufer des Fernsehkonsums breiter Bevölkerungsschichten ist hier der Fernseher in Bars und Videoclubs, den man heute auch bereits in abgelegenen Gebieten findet. Musikvideos und Telenovelas erfreuen sich dabei besonderer Beliebtheit (Holzhausen 2007: 3). Der Fernseher hat einen großen Impact auf die Jugendkultur und birgt einerseits ein beachtliches Innovationspotential, andererseits aber auch die Gefahr, dass kreative Betätigung passivem Konsum weicht, wie dies anderswo der Fall ist (vgl. Malamusi 2011). Hier bahnen sich tiefgreifende Veränderungen der Unterhaltungskultur an, mit großen sozio-kulturellen Folgewirkungen.

Ein weiterer Faktor mit sehr unmittelbarer Auswirkung auf gesellschaftliche und kulturelle Sachverhalte liegt im enormen Zuwachs der verschiedenen evangelikalen und charismatischen Kirchen. Überall im Lande schießen kleine und große Kirchen aus dem Boden. 2007 etwa startete in Mosambik das mit 30 Millionen Dollar dotierte Projekt des Baues von 1001 Kirchen der *Seventh Day Adventists*.<sup>8</sup> Private Radiostationen wie *Rádio Esperança* in Lichinga, betrieben von der *Assembleia de Deus*, einer Pfingstkirche, senden in den regionalen Sprachen und verwirklichen damit ihren Missionsauftrag in sehr effizienter Weise. Die Gläubigen werden vielfach angehalten, ihre Lebensführung umzustellen und auf Vergnügungen wie etwa das Tanzen zu verzichten. Die unduldsame Strenge mancher Pastoren zielt auf den Bruch mit der traditionellen Lebensweise, somit auf eine partielle Deskulturation der ihnen Anvertrauten ab.

Der Streifzug durch die rezente Geschichte der Musik in Nordmosambik zeigt musikalische Traditionen in kontinuierlicher Anpassung an sich ändernde soziale, ideologische und kulturpolitische Hintergründe. Die im Sprachgebrauch verbreitete biologistisch

---

8 Siehe dazu <[http://www.adventist.org/mission\\_and\\_service/features/mozambique.html](http://www.adventist.org/mission_and_service/features/mozambique.html)> (2/2/2012).

anmutende Metapher von der Bedrohung kultureller Vielfalt erweist sich insofern als unpassend, als kulturelle Prozesse hier eher als Übergänge, denn als abrupte, sprunghafte Veränderungen zu beschreiben sind. Diskontinuitäten, Brüche sind allenfalls dort vorzufinden, wo soziale Kontrolle und Verbote wirksam werden.

### Literaturverzeichnis

- Bender, Wolfgang. 1985. *Sweet Mother: Moderne afrikanische Musik*. München: Trickster.
- Dias, Jorge & Margot Dias. 1970. *Os Maconde de Moçambique*. Vol. III: *Vida social e ritual*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- Dias, Margot. 1966. „Os instrumentos musicais de Moçambique“. *Geographica – Revista da Sociedade de Geografia de Lisboa* 2 (6): 2–16.
- Dias, Margot. 1970. „Gruppenbildende und individuelle Musikinstrumente in Moçambique“. In: *VII<sup>me</sup> Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, Moscou (3 août – 10 août 1964)*. Vol. VII. Moskau: Izdatelstvo „Nauka“, 293–308.
- Dorsch, Hauke. 2010. „Indépendance Cha Cha – Afrikanische Popmusik in der Unabhängigkeitsära“. *Zeitgeschichte-online* Juni 2010. Online: <<http://www.zeitgeschichte-online.de/Themen-Dorsch-06-2010>> (2/2/2012).
- Elschek, Oskár. 2001. “Folklore Festivals and Their Current Typology”. *The World of Music* 43 (2–3): 153–169.
- Hanna, Judith Lynne. 1965. “Africa’s New Traditional Dance”. *Ethnomusicology* 9 (1): 13–21.
- Holzhausen, Bettina. 2005. *Traditional Dance in Transformation: Opportunities for Development in Mozambique*. MA dissertation, University of Leeds. Online: <[http://nestcepas.ch/\\_pdf/dissertation.pdf](http://nestcepas.ch/_pdf/dissertation.pdf)> (2/2/2012).
- Holzhausen, Bettina. 2007. “Youth culture in rural Mozambique: a study about the situation of young people in rural areas and their affiliation to culture, based on fieldwork in the districts of Nangade (Cabo Delgado), Mossurize (Manica) and Chókwe (Gaza)”. Online: <[http://nestcepas.ch/\\_pdf/Youth\\_culture\\_in\\_rural\\_Mozambique\\_summary.pdf](http://nestcepas.ch/_pdf/Youth_culture_in_rural_Mozambique_summary.pdf)> (2/2/2012).
- Kubik, Gerhard. 1964. “Recording and Studying Music in Northern Moçambique”. *African Music* 3 (3): 77–100.
- Kubik, Gerhard. 2008. “Small Voices Doomed – A Keynote”. *Yearbook for Traditional Music* 40: 1–7.

- Malamusi, Moya A. (comp.: Oral Literature Reseach Programme/Chileka, Malawi). 2011. *Endangered traditions – Endangered creativity ...: a CD/DVD documentation*. (pamcwm, 801). Frankfurt: Popular African Music.
- Ministério da Educação e Cultura (Hg.). 1980. *Música tradicional em Moçambique*. Maputo: Direcção Nacional de Cultura.
- Mkaima, Miguel Costa. 2005. „Kulturelle Vielfalt pflegen – Zur Politik der Kulturförderung in Mosambik“. *Mosambik-Rundbrief* 68 (Dezember 2005): 18–19.
- Nettl, Bruno. 1985. *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival*. New York: Schirmer Books.
- Queiroz de Souza, Andrea (in Zusammenarbeit mit Bettina Holzhausen und Atanásio Nhussi). 2005. „Alt und Neu – Traditioneller Tanz im Norden von Mosambik“. *Mosambik-Rundbrief* 68 (Dezember 2005): 20–21.
- Wenzel, Hans-Joachim. 1995. „Flüchtlinge und Flüchtlingsintegration in Mosambik“. *Afrika Spectrum* 30/2: 206–223.

## 4. FELDFORSCHUNGS- UND KONFERENZBERICHT

GRIECHENLAND-FELDFORSCHUNG 2011  
IM EPIROS UND AUF KARPATOS  
(RUDOLF M. BRANDL & BERNHARD GRAF)

Im Anschluss an einen internationalen Musikkongress in Thessaloniki<sup>1</sup> unternahmen wir eine musikethnologische Feldforschung im Epiros, als Fortsetzung der Langzeit-AV- und Audio-Livedokumentation<sup>2</sup> traditioneller epirotisch-griechischer Musik, die in Abständen seit 1977 und zwischen 1989 und 2003 durchgeführt wurden. Ziel war zum einen die quellenkritische Untersuchung von Konstanz und Wandel des *Skopos*-Konzepts seit Ali Pasha Tepeleni (ab 1792) auf dem griechischen Festland (als westliche Einflüsse integriert wurden), und zum anderen die Ergänzung bisher dokumentierter Regionalstile des Epiros (Zagori, Ioannina, Tzumerka, Metsovo, Kozani) zum Stil von Pogoni (in den Orten Parakalamos, Kalpaki, Koukli, nahe der albanischen Grenze) sowie der Vergleich mit Südalbanien (Dropoli, Permeti und Ali Pasha-Balladen).

Parakalamos ist neben Delvinaki, dem Sitz der Roma-Musiker-Großfamilie Chalkias, einer orthodoxen Roma-Sippe, der zweite wichtige Roma-Musikerort in Pogoni, wo die Sippe Chaliyiannis<sup>3</sup> und

- 
- 1 In diesem Rahmen wurde auch ein Folkloreabend von Studenten des Musikwissenschaftlichen Instituts (Leitung: Prof. Yannis Kaimakis) der Aristoteles-Universität Thessaloniki mit einem pangriechischen Repertoire, eingebettet in eine Spielhandlung, auf Video dokumentiert.
  - 2 Es wurde immer mit zwei SONY VX 2100-Camcordern aufgezeichnet, bei zusätzlicher Audioaufnahme (Aufnahme B. Graf) nach emischer Klangbalance (s. Brandl 2010).
  - 3 1977 nahmen Rudolf & Daniela Brandl bei einer gemeinsamen Feldforschung mit Wolf Dietrich den jetzt 90-jährigen Alt-*Mastoras* (Ensemble-Chef, meist der Klarinettist) Michalis Chaliyiannis zusammen mit einigen seiner Söhne auf. Da wir zwei NAGRA IV S hatten, konnten wir erstmals mit einem Gerät nach den Vorstellungen der Musiker beim Soundcheck die „emische“ Aufnahmetechnik einsetzen, mit dem zweiten Gerät simultan die lautstärkeschwachen Instrumente Violi und Lauto gezielt nahe aufnehmen, um deren Parts transkribierbar zu machen. Später verwendete ich die „emische“ Mikrophonaufnahme auch in Karpathos, wo analoge ästhetische Konzepte in der Anti-Balance zwischen Sackpfeife (Tsambuna) und der Fiedel (Lyra) existieren.

verschwägerte Familien (z.B. Ikonomou) in einem Viertel außerhalb der Dorfgrenze siedeln.<sup>4</sup> Bis 1944 waren sie muslimisch, wegen der unmittelbar bevorstehenden Verschleppung durch die SS wurden sie aber in einer Nacht-und-Nebel-Aktion (in leeren Weinfässern) getauft, wie mir Thomas Chaliyiannis erzählte.<sup>5</sup>

Da der Zeitraum der Feldforschung (11.6.–7.7.2011) vor der Hauptsaison der Heiligenfeste (*Panegyria*) lag, ergaben sich folgende AV-Aufnahmen:<sup>6</sup>

1. Live-*Panegyri* in Megallo Gardiki (nahe Ioannina) am 13.6. mit Georgios Gouvas, Sotiris Sakavitzos und Marta Zafiri (alle Gesang), Thomas Chaliyiannis aus Parakalamos (Klarino), Kostas Karapanos (Violi), Fotis Papatzikos (Lauto) und Tassos Taflos (Defi, Tumbleki, Dauli).
2. Am 17.6. spielte auf der Plateia Mavili am See von Ioannina die vazierende *Karayiosis/Karagöz*-Schattenspiel-Truppe „Aris“ aus Kerkyra (Korfu) für ein Kinderpublikum,<sup>7</sup> was wir sofort und auch am folgenden Abend in Anatoli bei Ioannina (eine Neubausiedlung von Rückkehrer-Familien) aufnahmen. In Ioannina spielte man (jeweils nach einem einleitenden Stabpuppenspiel auf einer Oberbühne) „Karayiosis als Schreiber“, in Anatoli ein Ali-Pasha/Kleften-Stück und zwei traditionelle *Karayiosis*-Stücke, die etwas pädagogisch aufbereitet waren.
3. Dokumentaraufnahme (mit einer zusätzlichen Audioaufnahme für eine CD auf Wunsch von Papakostas) am 27.6. in einem leeren Kafeneion außerhalb von Ioannina mit Giannis Papakostas

---

4 Es wird zwar von der griechischen Regierung die Ansiedlung der Roma in den Städten und Dörfern gefördert, praktisch lehnen die griechischen Bewohner aber deren Ansiedlung – vor allem wenn Felder mit dem Grundstück verbunden sind – strikt ab, und die Roma, die keinen dauernden Ärger wollen, halten sich daran (und siedeln außerhalb des Baches, der die Ortsgrenze bildet). So ist es auch in Ioannina, wo die Stadterweiterung Nea Zoi („Neues Leben“) mit einem Roma-Viertel unmittelbar nach der Stadtgrenze (Richtung Flughafen) beginnt.

5 Er sagte aber auch, dass seine Mutter immer noch kein Schweinefleisch esse!

6 Leider hat das am Lebensmittelmarkt nahe dem früheren Busbahnhof gelegene Yalli Kafeneion, das bis 2003 der Musiker-Treffpunkt war, den Besitzer gewechselt und ist nun eine modische Cafeteria mit Discomusik. Es gibt jetzt in Ioannina kein Musiker-Café mehr.

7 Die Truppe verkaufte auch einen Satz Figuren im traditionellen Stil (aus Plastik, von einer US-Firma erzeugt) für zwei komplette Stücke, den wir erwarben.

(Gesang), Nikos Kapsalis<sup>8</sup> & Babis Exarchos aus Perama/Ioanninon (Klarino), Diamantis Kallis<sup>9</sup> (Lauto), Kostas Kostayiorgos (Violi) und Panayotis Papakostas (Defi, Tumbleki).

4. Live-*Panegyri* zum Fest Peter und Paul am 28.6. in Nikopolis Prevezas – einem Dorf, das halb von Sarakatsanen und halb von kleinasiatischen Umsiedlern (nach 1923) bewohnt ist, mit entsprechenden Auswirkungen auf Repertoire und Stil – mit Giannis Papakostas (Gesang) und einem jungen Ensemble mit Georgios Tsoumanis (Klarino) aus Louros,<sup>10</sup> Kostas Kostayiorgos (Violi), Georgios Zoumbas (Lauto) aus Ioannina, Tassos Premetis (Defi) aus Igoumenitsa. Wie inzwischen bei allen *Panegyria* tanzte am Beginn eine Kinder-Tanzgruppe des örtlichen Kulturvereins in sarakatsanischen und kleinasiatischen Kostümen unter Leitung eines Lehrers ein (immer!) pangriechisches Repertoire. (Wie alle Musiker betonten, spielen sie lieber nur epirotische Tanzmusik, am liebsten örtlich-regionales Repertoire.)
5. Über Vermittlung von Thomas Chaliyiannis nahmen wir am 30.6. in Parakalamos – in der Roma-Siedlung im Garten des Klarinospielers Yannis Chaldoupis – eine *Yiftika-Party (Glendi)* ausschließlich mit Roma-Teilnehmern auf, darunter zwei Tanzlieder in Romani und viele *Tsiftetellia*; wir übernahmen die Bewirtungskosten. Da wir neben den beiden Kameras auch Audioaufnahmen machten und die eingeladenen Nachbarfamilien dadurch und durch uns Fremde irritiert waren,<sup>11</sup> entwickelten sie nur wenig Lust zum Tanzen (*Orexi/Kefi*), und es tanzten hauptsächlich Kinder. Es spielten aber mit Christos Zekios, Thomas Chaliyiannis, Christos Chaliyiannis, Theodoris Ikonomou und Yannis Chaldoupis fünf bekannte Klarinettenisten,

---

8 Der begabte Neffe von Grigoris Kapsalis starb leider im Sommer 2011 bei einem Autounfall.

9 Diamantis hat den Spitznamen „Sikotzis“ (v. *sikoti* ‚Leber‘) bzw. „Paganidis“, weil er aus Ioannina stammt und die Türken von den Ioanniten verlangten, sie sollten mit Bechern den See von Ioannina ausschöpfen.

10 2003 hatten Daniela & Rudolf Brandl mit Thomas Koch aus Göttingen den jungen Tsoumanis beim Unterricht mit Grigoris Kapsalis aufgenommen, der sein Lehrer war. Tsoumanis ist m.W. kein Roma.

11 Ich vermute, dass es auch daran lag, dass die (holländische) Frau von Chaldoupis für die Gäste nur Bier und Limonaden für die Kinder besorgt hatte und keinen Whisky!

sowie Thanassis Zekios (Accordeon), Dimitris Chaliyiannis (Lauto), Nikos Ikonomou (Defi, „Trambaka“ = Darabukka, Geige) und Kostas Ikonomou (Defi), alle aus Parakalamos. Neben den zwei Romani-Stücken und Solo-Klarinetten-Improvisationen von Chaldoupis am Schluss, die er als (von ihm propagierten) „Roma-Jazz“ bezeichnete,<sup>12</sup> waren alle anderen Stücke stilistisch aus dem – im engsten Sinn – Ortsrepertoire von Parakalamos: instrumental-vokaldiaphone *Parakalamoïtika*. Meines Wissens gibt es bisher noch keine CD-Aufnahmen des Ortsrepertoires.

Thomas Chaliyiannis betonte, dass die Roma von Parakalamos *Yiftika* nur für sich selber spielen, wenn keine Griechen dabei sind. Er selbst spiele fast nie in Parakalamos, da er darauf nicht spezialisiert sei, sondern spiele ein pangriechisches Repertoire mit internationalen (türkischen) Einflüssen mit den besten Musikern aus Ioannina.<sup>13</sup> Ihm gefalle auch persische und türkische Musik. Für Ortsrepertoire und -stil von Parakalamos gebe es andere darauf spezialisierte Musiker der Chaliyiannis-Sippe, wie den jungen Christos (Violi).<sup>14</sup> Der beste und berühmteste *Mastoras* der Chaliyiannis sei Vangellis gewesen (s. Privat-CD in der Sammlung Brandl), bei dem auch Grigoris Kapsalis gelernt habe. Der alte Michalis (Feldaufnahme 1977, s. Fußnote 3) ist sein Bruder. Obwohl er keine Schule besucht habe, sei Thomas jetzt Klarinettenlehrer am renommierten Musikgymnasium von Doliana. Er wünsche sich, dass der Staat mehr traditionelle Musiker als Lehrer in Gymnasien anstelle. Thomas differenziert zwischen epirotischen Schlagern (*Laïka*), einem städtischen Repertoire (*Ioannitika* und *Prevezana*) mit türkischen *Inçe Saz*-Merkmale, und *Pogonisia* und

---

12 Nach Thomas Chaliyiannis gebe es in Parakalamos außer *Tsiftetellia* kaum noch Lieder in Romani; mit dem von ihm entwickelten Folklore-Jazz-Stil tritt er auch gelegentlich auf und vertreibt CDs. Wie Thomas gilt er deshalb unter den Musikern von Parakalamos als Außenseiter.

13 2003 hatte Thomas bei einem Treffen im Yalli Kafeneion mit Grigoris Kapsalis vergeblich verhandelt, von diesem den Stil von Zagori zu lernen (er spielt schon seit längerem in Tsepelovo: siehe Hochzeits-DVD, OM 58, 2001). 2011 habe er erstmals mit Grigoris zusammen am dritten Tag beim *Panegyri* in Vitsa zum Tanz gespielt, der die ganze Nacht bis 12 Uhr mittags am nächsten Tag gedauert habe.

14 Nikos Chaliyiannis, der auf der *Pogonisia*-DVD, OM 78, 2003, Violi spielte, sei nicht so gut.

*Parakalamoïtika*. Er meint, die freimetrischen *Moiroloyia* seien pentatonisch und keine *Taksimias*.

6. Am 3.7. fand ein in Pogoni hochgeschätztes *Panegyri* mit einer traditionellen *Trapeza* (kollektiv gekochten Tafel) bei der Kirche der *Anargyres* im Wald statt, wobei die Ikone mit Musik die Tische entlang getragen wurde, um Geld für die Kirche (und getrennt für die Musiker) zu sammeln. Da für den Abend Schlechtwetter angesagt war, wurde auf dem kleinen Tanzplatz bereits ausgiebig getanzt. Auffällig war, dass sich Tänzer und Musiker (eine *Kumpaneia* der Chaliyiannis-Sippe aus Parakalamos: Elias Chaliyiannis, Klarino; Georgios Chaliyiannis, Gesang; Kostas Ikonomou, Accordeon; Petros Deliyiannis, Lauto; Christos Ikonomou, Defi) offenbar gut kannten,<sup>15</sup> und im Gegensatz zu früheren *Panegyria* diesmal durch kleine Handzeichen der Vortänzer häufig zwischen langsamen und schnellen Tänzen fließend gewechselt wurde. So war es auch am Abend auf der Plateia von Koukli (einem Dorf mit Minoritätenbevölkerung und vielen Steinhäusern), wo eine z.T. andere, moderne Besetzung spielte: Georgios Chaliyiannis und Christos Papayiorgos (Gesang), Elias Chaliyiannis (Klarino), Michalis Tsichanis (Violi) – ein Star-Musiker aus Thessaloniki –, Iliarchos Tsichanis jr. (Armonio = Synthesizer), Georgios Chaliyiannis jr. (Kithara = E-Gitarre) und Kostas Ikonomou (Defi). Kurz vor Beginn hatte es geregnet, und so gab es nicht allzu viele Besucher und zahlende Tänzer; es war diesmal das einzige *Panegyri*, wo keine Kindertruppe auftrat.

### Zweite Feldforschung im Epiros (9.9.–20.9.2011)

1. Es begann am 9.9. mit dem *Panegyri* in Chouliarades,<sup>16</sup> dem Heimatort von Giannis Papakostas in der Tzumerka, ein von Vlachen (Aromunen) bewohntes Berggebiet, wo es noch viel Schafzucht

---

15 Ein Ensemble aus langfristig zusammenspielenden Musikern heißt *Kumpaneia*, ein personelles ad hoc-Ensemble gleicher Besetzung, das längstens eine Saison zusammenbleibt, wird als *Synkrotima* bezeichnet (s.u., zweite Phase im Epiros, 5.).

16 Der Name verweist auf die Herstellung von Holzlöffeln, für die der Ort bekannt war. 2003 lebten im Winter nur noch 19 alte Leute im Ort, zum Fest kamen auch jetzt wieder ca. 2.000 Auswanderer.

gibt und die vielen alten Steinhäuser zu Museumsdörfern (wie Zagori) touristisch ausgebaut werden sollen. Im Nachbarort gibt es ein Denkmal für den Kleften Katzantonis, der von Ali Pasha Tepeleni hingerichtet und in einem Lied verewigt wurde. Am Beginn wurde wie 2003 der *Kangkelli*, ein episches a-capella-Tanzlied (einstimmiger Wechselchor von Frauen und Männern), aufgeführt. Neben Papakostas sang Dimitris Achnoulas, es spielten Telemachos Borodimos und Theodoros Chaliasos (Klarino), Wassilis Chalilopoulos (Armonia/Synthesizer), Christos Voulas (Kithara /E-Gitarre), Kostas Kataros (Drums), Dimitris Papaioannou (Tumbeleki).

2. Tags darauf (10.9.) nahmen wir den Tanz bei der Hochzeit<sup>17</sup> von Aristides und Dimitra Karambas in Kalpaki auf, bei der das sarakatsanische Apfelkreuz<sup>18</sup> vor dem Hochzeitszug getragen wurde: Die Familie des Bräutigams sind Sarakatsanen, die Braut kam aus dem griechischen Makedonia. Neben Giannis Papakostas sangen Konstantinos Trikos und Lambros Papakostas, es spielte eine Chaliyiannis-*Kumpaneia* aus Parakalamos (Christos: Klarino, Dimitris: Violi, Lefteris: Armonia/Synthesizer, Paraskevos: Defi).
3. Am 12.9. fand im Burghof (Its Kalé) von Ioannina eine Festveranstaltung der national-konservativen Panepirotiki Synomospondia Ellados zu „400 Jahre Aufstand des Dionysios des Philosophen (1611)“ vor geladenen Gästen statt, bei der Giannis Papakostas mit der *Kumpaneia* Grigoris Kapsalis (Klarino), Kostas Kostayiorgos (Violi), Diamantis Kallis (Lauto), Tassos Taflos (Defi) und Vater Athanasios (Gesang), die gemischten diaphonen Chöre „Inoro“ und „Chaonia“, ein diaphoner griechischer Frauenchor aus Dropoli/Deropolis (Südalbaniens) sowie als Sprecher Yolanda Kaperda und Wassilis Sifis auftraten.
4. Am 17.9. fand in der Tzumerka in Charokopi ein Sponsoring-Tanzfest (*Omada*) des dortigen Fußballklubs in einem großen Festzelt mit Firmen-Catering statt. Es spielte die *Kumpaneia* von

---

17 Das Essen lieferte eine Catering-Firma aus Ioannina.

18 Ein typisches Brauchtumselement bei den Aromunen und Sarakatsanen im Epirus, so auch bei den Hochzeiten in Tsepelovo (Zagori), OM 58, 2001, Smirtoula (Prevezas) und Negrades, OM 64, 2003.

Stavros Kapsalis (Klarino), mit seinem Sohn Yannis (Gesang), Kostas Baos aus Metzovon (2. Klarino), Sotiris Bourbos (Kithara/Gibson-halbakustische Gitarre), Nikos Tasis (Armonio: Korg M3-Synthesizer), Polichronis Kapsalis (Drums). Ferner sangen Frosy Rodogianni und Maria Yianneva. Das Ensemble des Cousins von Grigoris Kapsalis ist seit dessen Rückzug zum Mode-Ensemble geworden (s.u. die Roma-Hochzeit) und spielt primär Schlager (*Laïka*). Die Veranstaltung begann erst um 23:30 Uhr und endete abrupt um 4:00 Uhr mit einer Schlägerei, die eine betrunkene *Parea* (‚Freundeskreis‘) gezielt provoziert und dabei einen Kellner mit dem Messer verletzt hatte.<sup>19</sup>

5. Am 19.9. machten wir eine Aufnahme der Roma-Hochzeit von Makis Zervas und Evi Chalilopoulou, der Tochter eines in Nea Zoi/Ioannina lebenden Musikers aus Parakalamos (er spielt in einem Athener Nachtclub die Langhalslaute Baglama). Die Hochzeit begann im Elternhaus des Bräutigams in Nea Zoi mit dem Eintreffen der Gäste und dem Ankleiden des Bräutigams. Anschließend wurden in das nahe gelegene Haus der Braut unter Musikbegleitung die Schuhe überbracht. Nach einem Tanz im Hof wurde spontan eine *Patinada* (Hochzeitszug) veranstaltet,<sup>20</sup> die bis zur Kreuzung ging, wo die Autos warteten, die das Brautpaar und dessen Verwandte in die Kirche fuhren. Nach der Trauung (die wir nicht aufnahmen) fuhr man in den Hochzeitspalast<sup>21</sup> in Ioannina, wo die ca. 400 Gäste, alles Roma, bereits warteten. Es dominierten Musiker aus Pogoni mit ihren

---

19 Der ca. 50-jährige Anführer und seine Kumpane wollten auch mich provozieren: Sie setzten sich vor die Kamera, tanzten auf dem Tisch und belästigten eine Frau am Nebentisch. Man holte die Polizei, worauf wir uns verabschiedeten.

20 Ursprünglich war keine vorgesehen, aber als ich am Tag zuvor danach fragte, entschloss sich der Vater Vangelis Zervas doch dazu.

21 Bei vielen Hochzeiten und auch *Panegyria* wird neuerdings das Essen von Catering-Firmen geliefert oder findet überhaupt in auf Hochzeiten spezialisierten Restaurants entlang des Sees von Ioannina statt. Dies hat einerseits damit zu tun, dass viele Familien ausgewandert sind, und andererseits ist es ein Statussymbol. Der Saal war aufwendig eingerichtet und hatte sogar zwei automatische Kameras, die die Musiker auf zwei große Bildschirme projizierten. Das gut geschulte Personal servierte zwei Vorspeisen (Moussaka, Tyro-keftedes), Kalbsbraten, Bauernsalat, Obst und Torte. Im Lokal war Rauchverbot. Es gab für die Gäste keinen Schnaps, nur Wein und Bier.

Familien (incl. Babys),<sup>22</sup> und eine moderne *Synkrotima* spielte fast nur griechische Schlager und 50% *Tsiftetellia*, mit Yannis Kapsalis als einzigem Sänger.<sup>23</sup> Auch der Ehrentanz des Brautpaars war nicht der übliche Walzer, sondern ein Discotanz. Anscheinend sollten auch Georgios, Thanassis und Thomas Chaliyiannis auftreten, aber Yannis Kapsalis hatte alles an sich gerissen und ab 4:00 Uhr, als Yannis aufhören wollte, waren die Chaliyiannis-Musiker frustriert heimgegangen. Um diese Zeit tauchte auch Stavros Kapsalis auf und ließ sich von seinen Fans hofieren, spielte aber nicht. Ab 4:45 Uhr verließen wir das Fest, da alle Sänger gegangen waren und nur fünf Tische weiterfeierten. Es wurde sehr viel Spielgeld (Dollar-Imitationen) auf die Musiker geworfen, auch ein *Napoleone* wurde versucht, bei dem der Klarinettist so lange spielen muss, bis der auf seine Stirn geklebte Geldschein herunterfällt. Es gab zahlreiche wechselnde Instrumentalsolisten, die sich jeweils mit einem *Moiroloyi* vorstellten. Besonders interessant war ca. um 2:00 Uhr ein junger Violi-Spieler mit einem langen *Moiroloyi* mit Modulationen durch mehrere *Makamat*.

In den letzten 30 Jahren ist – zugunsten der „modernen“ *Synkrotima* (Ensemble) aus Klarino-Synthesizer (Armonio)/Accordeon bei Umzügen, E-Gitarre (Kithara) und Schlagzeugbatterie (Drums, gelegentlich Defi) – die traditionelle Besetzung mit Klarino, Violi, Lauto, Defi (alle mit Verstärkeranlage über Mischpult) nur mehr selten und eher bei älteren *Mastores* zu finden. Diese moderne Besetzung gab es aber schon 1977.

#### Feldforschung auf Karpathos (8.–26.7.2011)

Nach Brandls letzten Forschungsreisen 1981 bzw. 1992 nach Karpathos (vgl. Brandl & Reinsch 1992) machten wir eine Re-Study, diesmal auch mit Videokameras.<sup>24</sup> Wir hielten uns nur in Mesochori (inkl. Lefkos)

---

22 Viele Musiker waren offenbar aus Athen und Thessaloniki gekommen. Die Familien mit Kleinkindern gingen um ca. 1:00 Uhr nach dem Essen.

23 Nicht gespielt wurden *Pogonisia* – offenbar hat Yannis Kapsalis keine *Pogonisia* im Repertoire und kann kein Romani.

24 1967 bis 1981 hatten Daniela und R.M. Brandl noch kein Video, 1992 nur einen Video 8 Camcorder.

und Olympos auf. Karpathos hat sich in den 30 Jahren sehr verändert und v.a. touristisch entwickelt: Es gibt einen großen Flughafen, die Straße von Pigadia nach Olympos/Diafani über Othos und Spoa ist fast fertiggestellt, alle kleinen – damals unbewohnten – Buchten haben Appartement-Hotels, die damals kaum bewohnten Orte Arkassa und Finiki sind modern ausgebaut, v.a. aber haben nun die Hauptorte Pigadia und Diafani zahlreiche Appartement-Hotels und Restaurants. Diese Entwicklung geht eindeutig auf EU-Infrastruktur Gelder und Investitionen von ausgewanderten Karpathern (v.a. in die USA) zurück. Die Emigranten in den USA sind immer noch in *brotherhoods* organisiert, die auch Bildbände und CDs finanzieren. Die Rückwanderer haben allerdings eine sozialwirtschaftliche Veränderung bewirkt, da z.B. Feste (Hochzeiten, Taufen, weniger: *Panegyria*) und Hausbauten nicht mehr gemeinsam durch die Dorfgemeinschaft veranstaltet werden, sondern durch bezahlte Handwerker und Restaurants, ein Umstand, der wegen der hohen Kosten von den Bewohnern beklagt wird.<sup>25</sup> Die Dorfschuster, v.a. Yannis Prearis, der Sohn von Georgios Prearis (der Haupttraditionsträger von Olympos, gest. 2010), leben nach wie vor von handgemachten, traditionell bestickten Stiefeln und Damenschuhen (v.a. als Volkstanzaccessoires für die Auswanderer, nicht mehr für die Alltagsarbeit im Feld) sowie vom Verkauf von Kopftüchern und billigen Fabriksandalen für die Touristen. Diese kommen zu 90% aus Österreich,<sup>26</sup> Italien und Holland (kaum Deutsche) und sind Badetouristen mit Kleinkindern, die in den Appartements auch Kochmöglichkeiten haben. Der Soft-Tourismus konzentriert sich auf die Badebuchten, v.a. Diafani und Lefkos (unterhalb von Mesochori).<sup>27</sup> Die Bergdörfer Olympos, Mesochori und Othos werden nur von Ausflüglern besucht. 30 Jahre zuvor gab es nur Segeltouristen, die auf Karpathos drei bis vier Tage Station machten. Viele Tavernen an der Küste bewirken,

---

25 Es gab auch einen senegalesischen Gastarbeiter, der als Maurer und Gelegenheitsarbeiter diente.

26 Austrian Airlines fliegen in der Saison zweimal die Woche mit drei Maschinen Karpathos direkt an.

27 Der Tourismus und das nach wie vor praktizierte Dynamit-Fischen hat auch dazu geführt, dass es nur noch wenig eigenen Fisch (*skaros*) gibt und deshalb Fisch importiert werden muss.

dass musikalische Unterhaltungen (*Glendia*) meist nur dort und nicht mehr im Dorf stattfinden, da die Musiker bevorzugt in den Tavernen an der Küste spielen; soweit wir beobachten konnten, dürfen Touristen die dörflichen Feiern nur passiv genießen. Eine besondere Rolle spielt Olympos, wo täglich von 10:30–15:00 Uhr mit Touristenbussen von Diafani ein Dutzend Gruppen durch den Ort strömen und der Hauptweg vom Parkplatz zur Kirche mit Lokalen und Souvenir-Shops gepflastert ist. Vermutlich ist dies der Grund, warum verheiratete Frauen aus Olympos nach wie vor Tracht tragen (allerdings auch, wenn die Busse weg sind). Obwohl Olympos nach wie vor seine musikalische Tradition pflegt, die aktuell von der Familie Zografides getragen wird,<sup>28</sup> stößt die karpathische (bzw. olympitische) Musik auf wenig Interesse bei den Touristen. Diese begnügen sich mit fünfminütigen Vorführungen der Sackpfeife (*Tsambuna*) mit Fotoshooting beim Ortsrundgang. Da viele jüngere Männer auf Rhodos und Kreta, oder ganztäglich in Handwerksberufen als Maurer, Installateure oder Automechaniker arbeiten, ist die Zahl der verfügbaren *Lyristes* und *Lauto*-Begleiter zurückgegangen, auch fehlt es an *mantinades*-Sängern. Mesochori und Olympos (bzw. Diafani) hatten während unseres Aufenthalts nur jeweils einen Lyraspieler, der auch zu Festen in den anderen Dörfern (z.B. nach Arkassa) engagiert wurde. Die Lautenisten sind ihre Söhne oder Neffen, Anfang 20, oder deren Freunde, darunter zwei Studienkollegen aus Kreta. Die jungen Musiker studieren meist in Kreta und beherrschen einigermaßen auch das kretische Repertoire.<sup>29</sup> Olympos hat zwei *Tsambuna*-Spieler (*Antonis Zografides* und *Ioannis Antimisiari*).<sup>30</sup> Die Sackpfeife ist immer noch Ortsmonopol.

---

28 Yannis Prearis spielt derzeit nicht mehr, da er in Trauer um seinen Vater ist.

29 Im Gegensatz zu Karpathos singt auf Kreta meist der *Lyristes*; der *Lauto*-Spieler spielt oft eine figurierte Begleitstimme – und nicht wie in Karpathos üblich nur Wechselbordun-Akkorde.

30 Antonis betreibt das Kafeneion gegenüber der Kirche, das neben dem ehemaligen Telefon-Kafeneion der alten Frau Filipakis das von den Einheimischen am meisten frequentierte Kafeneion ist. Antonis hat sein Lokal mit alten Fotos vollgehängt. Er selbst baut auch fleißig *Tsambunas* auf Bestellung (eine von mir 1981 gekaufte ist in der Instrumentensammlung in Göttingen). Ioannis ist der Neffe von Manolis Chalkias, dem verstorbenen, berühmten alten Schuster und *Tsambunieris*, den schon Baud-Bovy und wir aufgenommen hatten. Er betreibt mit seiner Frau Maria ein Touristen-Café am Ortseingang von Olympos und vermietet 3 Gästezimmer (ich wohnte bei ihm).

Yannis Prearis betreibt einen lokalen Radiosender und sendete sofort die CDs, die, als Geschenk überreicht, Aufnahmen von 1973/74 beinhalten. Auch die mitgebrachten Mesochori-CDs liefen in den Häusern unserer Freunde. Generell erinnerte man sich sehr gut an mich und meine Frau Daniela, als wir vor 30 Jahren da waren, und meine Tätigkeit wurde allen erklärt, die uns nicht kannten, sodass wir nach wenigen Tagen überall als Freunde und nicht als Touristen galten. Vor allem erinnerte man sich an meine 2011 verstorbene Frau, auf die man bei den Aufnahmen *Mantinades* (improvisierte Zweizeiler, meist 15-Silbler) verfasste.

1. In Mesochori nahmen wir ausschließlich Nikos Maltas als Lyristes<sup>31</sup> mit seinem Neffen Georgios und dessen kretischem Freund Wassilis Wassiliadis auf der Lauto auf; sie sangen auch einen Abend lang in der Taverne „Small Paradise“ der Familie Maltas in Lefkos primär für uns (11.7.2011). Ebenfalls in Lefkos, in der Taverne „Meltemi“, nahmen wir ein *Glendi* von Nikos Stamatiadis auf (10.7.2011), einem US-Karpathier aus Arkassa, der mit seiner *Parea* und einem Brautpaar offensichtlich deren Hochzeit am übernächsten Wochenende vorfeierte und fleißig sang, wobei am Ende auch der alte Herr Reisis, die Braut und deren *Kumpara* („Brautführerin“) einige *Mantinades* sangen. Sie nahmen sich auch selbst mit kurzen Videos mit einer Fotokamera auf.
2. Am 16.7. gab es in der kleinen, alten Dorfkirche von Mesochori, „Agios Gregorios“, ein *Panegyri* mit Brotweihe, ohne Musik, mit einem anschließenden Imbiss im Haus unseres Wirtes Antonis Charokopos, das wir dokumentierten.
3. Am nächsten Vormittag (17.7) fand außerhalb von Olympos, in Agias Marinas, in einer Bergkirche ein *Panegyri* der Einwohner von Olympos statt, wo zur *Trapeza* (Festtafel) Antonis Zografides (Tsambuna & Gesang), Michalis Zografides (Lyra & Gesang), Manolis Balaskas (Lyra), Andreas Zografides und Ioannis Tsambounieris (Lauto, aus Aperi) musizierten. Es wurde auch getanzt. Am Abend gab es noch eine Nachfeier beim Parkplatz.

---

31 Er war schon in den 1970er-Jahren Hauptlyristes.

4. Ioannis Antimisiari und Nikos Giorgakis (Lyra) spielten uns die alte Duo-Besetzung „Lyrotsambuno“ ein (18.7.). Prearis und Zografides berichteten, dass im Jahr 1942 italienische Harzsammler (von den Fichten bei Ag. Marinas) am Abend Violine und Mandoline zu ihrer Unterhaltung gespielt hätten und Lehrer Pavlides, der selbst Mandoline spielte, die Lautenbegleitung so gefiel, dass er die Lauto als drittes Instrument zu Lyra und Tsambuna hinzufügte, welche Besetzung bis heute die einzigen Instrumente in Karpathos sind.<sup>32</sup> Dagegen behaupteten die Mesochoriten, es hätte schon früher in Kato Karpathos (Pigadia, Aperi, Volada, Othos, Finiki, Arkassa) Lyra-Lauto gegeben.
5. Bernhard Graf stieg am 20.7. zum *Panegyri* – ohne Musik – auf den höchsten Berg, Profitis Ilias, an dessen Flanke Olympos liegt, und machte Videoaufnahmen.
6. Im Kafeneion Zografides fand am 22.7. ein großes *Glendi* mit vielen *Mantinades* statt, wozu Manolis Filipakis<sup>33</sup> eingeladen hatte. Neben den o.a. Musikern der Zografides-Familie spielte zu Beginn Filipakis auf seiner neuen Lyra. Er sang den ganzen Abend, ebenso Minas Lentis. Nikos Giorgakis und Antonis Nikolaou spielten kurz Lyra. Das *Glendi* dauerte bis weit nach Mitternacht.
7. Am 24.7. machte R.M. Brandl ein langes volkskundliches Video, das die Anfertigung von Trachtenstiefeln und ein Interview mit Yannis Prearis in seiner Schusterwerkstatt zeigt.
8. Am Abend des 24.7. musizierten im Café Zografides Michalis (Lyra), Antonis (Tsambuna), Andreas und Ioannis Tsambunieris (Lauto) für uns, und wir machten eine Audioaufnahme, da Michalis eine CD mit *Mantinades* auf R.M. und Daniela Brandl, in Erinnerung an frühere und an unser letztes Treffen 2004 in Amsterdam bei einem Folkloreabend, an dem sich die Musiker R.M. Brandl als Moderator gewünscht hatten, haben wollte.

---

32 Georgios Prearis hatte uns 1976 erzählt, dass zu Lebzeiten seines Vaters die Lauto eingeführt worden war.

33 Er ist angeblich Professor für Volkswirtschaft und hat ein Haus in Pigadia. Filipakis zahlte den meisten Schnaps für die *Parea* und sang viel. Wie früher trank man hauptsächlich Whisky und *Tsippuro* (Treberschnaps).

## Literaturverzeichnis

- Brandl, Rudolf M. 2010. „Zur Quellenkritik der medialen Überlieferung am Paradigma der Musikaufzeichnung“. *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 1: 70–83.
- Brandl, Rudolf M. & Dieter Reinsch. 1992. *Die Lyrasmusik von Karpathos (Griechenland): Eine Studie zum Problem von Konstanz und Variabilität instrumentaler Volksmusik am Beispiel einer griechischen Insel 1930–1981*. 2 Bde. mit CD. (Orbis Musicarum, 9). Göttingen: Edition re.
- OM = Orbis Musicarum; vgl.: Brandl, Rudolf M. 2010. *RMB VIDEO ORBIS MUSICARUM: DVDs von ethnomusikologischen Feldaufnahmen. R.M. Brandl Collection im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*. Göttingen: Cuvillier. Online: <[http://www.phonogrammarchiv.at/wwwnew/literatur/RMB\\_OrbisMusicarum.pdf](http://www.phonogrammarchiv.at/wwwnew/literatur/RMB_OrbisMusicarum.pdf)> (22/2/2012).

KONFERENZBERICHT: 19<sup>TH</sup> MEETING OF THE ICTM STUDY GROUP ON  
HISTORICAL SOURCES OF TRADITIONAL MUSIC, WIEN, 6.–10. MÄRZ 2012  
(BERND BRABEC DE MORI)

Die neunzehnte Tagung der bereits seit 1967 bestehenden Arbeitsgruppe zu Historischen Quellen in der Ethnomusikologie, einer Study Group des International Council for Traditional Music (ICTM), fand 2012 in Räumen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien statt. Die Tagung wurde von Susanne Ziegler, Ingrid Åkesson und Gerda Lechleitner (lokale Organisation, Phonogrammarchiv) organisiert. Wie sowohl die geographische als auch die historische Position des Tagungsortes Wien vermuten ließ, kamen vergleichsweise viele Referentinnen und Referenten aus Europa, mit starker Beteiligung aus zentral- und osteuropäischen Ländern. Dies mag auch daran liegen, dass die Beschäftigung mit historischen Quellen, also Archivmaterial im weitesten Sinne, eines der Merkmale von Ethnomusikologie europäischer Prägung ist.

Die beiden ausgeschriebenen Themen der Tagung lauteten „Historical sources and contemporary fieldwork in ethnomusicology – relationship, dialogue, mutual benefit“ und „Multidisciplinary approaches to the study of historical sources of traditional music“. Gleichwohl waren die Beiträge – die einmal mehr in der Form üblicher *paper presentations* (20 Minuten Vortrag plus 10 Minuten Diskussion) organisiert waren – in Sessions zu drei Beiträgen jeweils einem der beiden Themen zugeordnet. Aufmerksam Zuhörenden war aber nicht immer klar, wo eine Grenze zu ziehen wäre oder ob eine solche denn existiere: Da die Beschäftigung mit historischen Quellen zumeist mit linguistischen, musiktheoretischen, philosophischen, philologischen, akustischen oder technischen Problemstellungen verbunden ist, impliziert sich Multidisziplinarität quasi selbstredend im ersten Thema. Ebenso sind „Beziehung, Dialog und Gegenseitigkeit“ keineswegs leichter aus multidisziplinären Herangehensweisen wegzudenken als aus aktueller Feldarbeit.

Wie bereits angedeutet, hielt sich die Beteiligung aus Übersee in überschaubaren Grenzen. Nichtsdestoweniger ist mir persönlich jener die Tagung eröffnende Vortrag von Miguel García aus Buenos

Aires am deutlichsten in Erinnerung geblieben: „Historical sound sources: a fragmentary and unfinished knowledge. The case of Tierra del Fuego recordings“. Unter Heranziehung konkreter Beispiele verdeutlichte García, dass es sich bei jeglichem Archivmaterial um sozial konstruiertes Wissensgut handelt, und bezog sich dabei auf Foucaults *L'archéologie du savoir*, ein de facto 40 Jahre altes Werk, dessen stetige Konsultierung sich aus soziologischer und philosophischer Sicht im gegebenen Kontext geradezu aufdrängt, welches sich aber offenbar nicht durch einen hohen Verbreitungsgrad innerhalb der Ethnomusikologie auszeichnet. In Pausengesprächen mit García konnte man noch wesentlich weiter in aktuelle soziologische und anthropologische Theorien vordringen, über Taussigs *Mimesis and Alterity* (siehe Abbildung) hin zu Alteritätskonstruktionen, Macht- und Marktdiskursen und gar magischen Praktiken, die – vor allem aus außer-europäischen Perspektiven – Ton- und Videodokumenten zugeschrieben oder daraus abgeleitet werden können. Einige wenige Autorinnen widmeten sich zwar der Fragestellung der sozialen Situation während der Erstellung einer nun historischen Aufnahme (Susanne Fürniss zum Beispiel) oder der retrospektiven Interpretationsfalle (Regine Allgayer-Kaufmann & August Schmidhofer); die von García geöffnete foucaultsche Büchse der Pandora (Archive sind diskursiv; Archive entstammen einem bestimmten Paradigma; Archive sind ästhetisch und – viel schlimmer – ideologisch orientiert beziehungsweise konstruiert; Archive werden von fragmentarischen und unvollendeten Diskursen bestimmt) wurde im weiteren Verlauf der Tagung jedoch stillschweigend wieder geschlossen.



Aus: Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. New York & London: Routledge, S. 215 (mit freundlicher Genehmigung des Verlages).

Auffällig war auch, dass sich jene Vorträge, die sich mit Musik außerhalb der eigenen Region befassten, an einer Hand plus einem Finger abzählen lassen (García, Fürniss, McCollum, Elsner, Allgayer-Kaufmann & Schmidhofer, Jarjour) und darin alle Beiträge aus Übersee enthalten sind. Daneben dominierte „ethnomusicology at home“ im weitesten Sinne. Einige jener Beiträge beschäftigten sich mit Quellen bezüglich historischer oder historisierter Musikinstrumente (Soydas, Morgenstern, Chuluunbaatar, Talam), andere dezidiert mit Medien zur Aufbewahrung von Aufnahmen (Kunej, Sardo, Egger) und der Problematik von Sammlung und Archivierung (Sağlam, Merchán-Drażkowska). Bemerkenswert sind hier die Beiträge von Drago Kunej und Susana Sardo, welche als einzige Privatsammlungen beziehungsweise kommerzielle Tonträger in den Mittelpunkt rückten. Vor allem Sardos Darstellung der prominenten Positionierung einer großen Privatsammlung im Diskurs um nationale oder kulturelle Identität in Portugal erhielt große Beachtung seitens des Publikums.

Die sich am deutlichsten durch die Tagung ziehende Thematik war aber der Vergleich und die Frage der Vergleichbarkeit von Dokumenten – seien diese schriftlicher, wie Liederbücher, graphischer, sprich Transkriptionen, oder audiovisueller Natur – mit musikalischen Praktiken, die in rezenter Feldforschung beobachtet oder aufgezeichnet wurden.<sup>1</sup> Sie alle hier aufzulisten und zusammenzufassen würde zu weit führen. Einige Vorträge, die meines Erachtens hervortraten, seien im Folgenden hervorgehoben.

Thomas Nußbaumer präsentierte Material zur aktuellen lokalen Rezeption und Re-Interpretation von Archivmaterial, notabene der sogenannten Quellmalz-Sammlung, die im Wiener Phonogrammarchiv übertragen wurde. Die Aufnahmen wurden in Südtirol zur Zeit des

---

1 Dass sich der Diskurs bei rezent aufgezeichnetem oder transkribiertem Material natürlich um dieselbe Konstruktion dreht wie bei älterem Material, unterscheidbar nur durch die relative zeitliche Positionierung und gegebenenfalls durch die Konsistenz des Subjekts (wenn die feldforschende Person und die analysierende Person ident sind), wurde nur am Rande angesprochen, beispielsweise von Hande Sağlam. Sie deutete an, dass der Prozess des dokumentierenden Archivierens mit älterem Material oftmals deutlich leichter fällt als mit neuem Material, welches durch technologische Machbarkeit stimuliert oftmals hauptsächlich durch nicht dokumentierte Quantität brilliert.

Dritten Reichs im Auftrag der SS erstellt. Die daran anschließende Diskussion über die fragwürdige Relevanz solcher Bezüge im heutigen rechten Politiksektor war wohl unvermeidlich; zur Sprache kam hierbei aber auch die ebenso fragwürdige dokumentarische Qualität der Aufnahmen selbst, da die aufgezeichneten Stücke eher nach politischen Zielen als nach Kriterien praktischer Aufführung im Dokumentationsgebiet ausgewählt oder gar aktiv von Quellmalz vorbestimmt wurden.

Julia Bishop setzte sich mit Folksong-Melodien im 21. Jahrhundert auseinander. In diesem Zusammenhang erscheint bemerkenswert, dass die Ontologie eines Liedes oder eines Musikstückes in sämtlichen Beiträgen nicht hinterfragt wurde. Bishop zitierte eine Gewährsperson, die berichtete, die Geschichte im Text wäre wichtig, die Rolle des „tune“ wäre, jene zu umspielen und zu unterstreichen. Wird ein Lied oder Stück hier vom Text determiniert? Ist ein anderer Text zur selben Melodie ein anderes Lied? Wenn wir heute eine melodische Gestalt aus einer rezenten Aufnahme rekonstruieren und eine ähnliche aus einer alten Aufnahme (dito bei Texten), handelt es sich dann um eine neue Version desselben Liedes? Ist die Ontologie des Volksliedes nicht ein Relikt Herderscher Sammel- und Beschreibbarkeit eines (realen oder fiktiven) Volkslied-Repertoires? – einige Fragen für eine zukünftige Tagung.

Otgonbayar Chuluunbaatar sprach über die mongolische Pferdekopflaute und insbesondere über deren Rolle in der nomadischen oralen Tradierung. Sie war die einzige Autorin, die sich auf dieser Tagung mit Oraltradition als historischer Quelle auseinandersetzte, eine hochinteressante Thematik, die als Motto eines kommenden Arbeitsgruppentreffens eingehender besprochen zu werden verdiente.

Ursula Hemetek, Marko Kölbl und Hande Sağlam brachten ihre Beiträge in Form einer organisierten Session vor, die sich mit verschiedenen Aspekten von Dokumentierung von Bräuchen im burgenländisch-kroatischen Ort Stinatz auseinandersetzte. Hierin stellte Hemetek ihre eigene Feldarbeit 1978–1987 jener einer Studierendengruppe aus dem Jahr 2010 gegenüber und besprach Entwicklungen sowohl inhaltlicher als auch technischer und formaler

Natur. Kölbl referierte zu seinen Aufnahmen einer verschwunden geglaubten Totenklage und warf dazu ethische Fragen auf. Sağlam schließlich beschrieb den Prozess der fachgerechten Archivierung der Resultate der von Hemetek vorgestellten Feldforschungen. Im Rahmen dieses Panels konnten mehrere der genannten Themen eingehend diskutiert werden: ein offensichtlicher Vorteil koordinierter Sessions. Die Diskussion beinhaltete unter anderem die Thematik von „favourite spots of researchers“ und damit verbunden die Frage, ob Antworten (oder Aufführungen) von Gewährsleuten nicht stets mit den Fragestellungen der Forschenden einhergehen – was durchaus nachhaltige Qualität annehmen kann.

Regine Allgayer-Kaufmann & August Schmidhofer präsentierten kurze Ausschnitte von Videoaufnahmen, die sie in Brasilien und Madagaskar erstellt und nachfolgend Studierenden zu Interpretationszwecken vorgelegt hatten. Sie rekurrten dabei auf Clifford Geertz (eine der wenigen theoretischen Verankerungen auf dieser Tagung) und behandelten die Beschreibungen der Aufnahmen dementsprechend als *thick descriptions*. Interessanterweise zeigte die imposante Variationsbreite der erhaltenen Interpretationen im Fall von Studierenden, die bei der Datenerhebung vor Ort geholfen hatten, keine signifikanten Unterschiede im Vergleich zu jenen, die nicht dabei waren.

Im letzten Beitrag sprach Irene Egger über „YouTube: a dialogue between contemporary and conventional cultural processes“. Sie war somit die Einzige, die den Prozess der Interpassivität (des „Hobby-Archivierens“) im Rahmen sogenannter neuer Medien kritisch beleuchtete. Sie stellte die kommerzielle und auf Assoziationen aufbauende Struktur von YouTube dem professionellen Archiv gegenüber, eine aufregende Überlegung. Leider wurde die Diskussion von Eggers Beitrag wegen Zeitüberschreitungen vorangegangener Referate kurzerhand abgesagt. Dies zur Diskussionskultur – nach Eggers Referat wurde im Abschlussgespräch diskutiert, wie man in zukünftigen Tagungen mehr Diskussion zulassen könnte. Ob die (abgesehen von erwähnten Ausnahmen) eher armen Diskussionen in etwas fahrigem Zeitmanagement begründet waren (viele Referate

waren länger als 20 Minuten), der *paper session*-Struktur implizit sind oder aber durch die wenig provokanten Themen einiger Beiträge determiniert waren, mag an diesem Punkt dahingestellt bleiben. Positiv ist, dass die Arbeitsgruppe in zukünftigen Tagungen aktiv konstruktive Diskussionen anzuregen gedenkt.

Der Organisation sei abschließend ein Lob ausgesprochen: Gerda Lechleitner war stets präsent, um den reibungsfreien Ablauf trotz mancher widriger Umstände zu garantieren. Technik ist die Nemesis von Referierenden seit der Einführung des bänderfressenden Kassettenrecorders, aber Johannes Spitzbart ermöglichte den frustrationsfreien Einsatz technischer Hilfsmittel, eine echte Ausnahme im Tagungsalltag. Das Rahmenprogramm, insbesondere der Besuch des burgenländisch-kroatischen Zentrums, wurde von allen Beteiligten höchst positiv aufgenommen. Die Konferenz schloss am 10. März mit einer Führung durch das Phonogrammarchiv.



*Rahmenprogramm „Living Tradition“, ein Abend im burgenländisch-kroatischen Zentrum in Wien, 8. März 2012.*

*Foto: Petar Tyran.*

## 5. REZENSION

Siegfried Tornow. 2011. *Burgenlandkroatische Dialekttexte: Die vlahischen Ortschaften*. (Balkanologische Veröffentlichungen: Geschichte – Gesellschaft – Kultur, 15, 2). Wiesbaden: Harrassowitz.

Siegfried Tornow ist mit seinen drei Büchern über die Sprache der kroatischen Vlahen (Walachen) im Bezirk Oberwart des südlichen Burgenlandes ohne Zweifel der beste Kenner der Sprache dieses Teils der kroatischen Volksgruppe in Österreich. Seine Arbeiten über sie, die sich über sein ganzes wissenschaftliches Leben erstrecken, sind: 1) *Die Herkunft der kroatischen Vlahen des südlichen Burgenlandes*, 1971 (Dissertation an der FU Berlin), 2) *Burgenlandkroatisches Dialektwörterbuch. Die vlahischen Ortschaften*, 1989, und 3) die *Dialekttexte* (das vorliegende Buch). Die „Vlahi“ nahmen in der Vergangenheit eine Sonderstellung innerhalb der kroatischen Volksgruppe ein; sie waren ursprünglich *libertini* (freie Bauern) – im Gegensatz zu den übrigen Kroaten des Burgenlandes – und lebten als Wanderhirten, die gegenüber den Grundherren relativ geringfügige Verpflichtungen hatten. Auf ihre soziale Stellung weist auch ihr Name hin. (Ursprünglich wurden auf der Balkanhalbinsel romanische Wanderhirten als Vlahi/Walachen bezeichnet, später konnte sich dieser Name auch auf Slawen beziehen.)

Texte aus zehn Dörfern bzw. Ortsteilen sind bereits in der Dissertation 1971 veröffentlicht, dort in einer engen phonetischen Transkription (mit gelegentlichen kleinen Abweichungen von den nunmehrigen Texten) samt deutscher Übersetzung. Auf die deutschen Übersetzungen wurde im neuen Buch verzichtet, da ja inzwischen auch das Wörterbuch erschienen ist, in dem alle Wörter nachgeschlagen werden können. Einige wenige Ergänzungen finden sich im vorliegenden Buch (S. 211f.). Tornows Dialektaufnahmen stammen aus den Jahren 1963 und 1964 (diese Aufnahmen dienten als Material für die Dissertation) sowie aus 1979 und 1983 (als Ergänzung zum Wortschatz). Daneben wurden auch die im Phonogrammarchiv in Wien archivierte vlahische Aufnahme von 1957 (angefertigt von den Germanisten Eberhard Kranzmayer und Maria Hornung,

Universität Wien) und von 1975 (aufgenommen vom Verfasser dieser Besprechung) transkribiert und veröffentlicht. In meinem Buch *Die kroatischen Dialekte des Burgenlandes und der angrenzenden Gebiete* (Wien 1978) sind zwei dieser Texte veröffentlicht, daneben aber auch einige andere, die sich nicht im Phonogrammarchiv befinden. Die von Tornow verwendete Transkription ist die gleiche wie die für das Wörterbuch, sie ist phonologisch und für alle Dörfer vereinheitlicht. Das Transkriptionssystem ist ideal gewählt; die Umschrift ist an die standardkroatische Orthographie angenähert, aber doch so, dass alle Dialektmerkmale zu erkennen sind. Die Akzentzeichen  $\hat$  und  $\acute$  auf den Vokalen bezeichnen nicht die Wortintonation, sondern verschiedene Lautqualitäten (nachzulesen in Tornow 1989: 3f.). Die Intonationsoppositionen sind aufgegeben worden. Die Morphologie der Sprache stimmt nicht mit dem kroatischen Standard überein, aber sie ist in altstokavischen, čakavischen und kajkavischen Dialekten weit verbreitet und daher bekannt. Sie ist in Tornow (1989) beschrieben. Als Adressaten für die Dialekttexte kommen Personen, die die kroatische Sprache können, vor allem Kroaten aus dem Burgenland, in Frage. Wer die kroatische Standardsprache kann, benötigt trotzdem das Wörterbuch, weil sich der Wortschatz der Vlahen doch vielfach vom Standard unterscheidet. Die Texte sind auch für Slawisten, die sich mit der Sprache wissenschaftlich beschäftigen, interessant. Der Wortschatz ist typisch westsüdslawisch, archaisch (die Einwanderung erfolgte im 16. Jh.), vom Deutschen und Ungarischen beeinflusst, enthält aber auch romanische und orientalische Elemente. Die Texte sind von beachtlichem ethnologischem Wert, sind sie doch größtenteils vor fast fünfzig Jahren aufgenommen worden, einige der Gewährsleute sind noch vor 1900 geboren, die meisten vor 1920, als das Burgenland zu Österreich kam (Liste der Informanten auf S. 215f.). Das bedeutet, dass sie mit der heute untergegangenen bäuerlichen Welt vertraut waren und über sie berichten konnten. Mit dieser Thematik befasst sich Kap. 4 „Arbeit“ (S. 34–76). In ihm sind diejenigen Texte zusammengestellt, die sich mit dem Ackerbau, Obst- und Weinbau usw. befassen, dann kommt die Viehzucht und anderes, was mit dem Vieh zu tun hat; es folgt die Hausarbeit (Backen, Schnapsbrennen, Milch, Waschen,

Nähen), dann der Hausbau und das Handwerk. In Kapitel 5 „Leben“ (S. 77–141) werden die Texte nach dem Lebenskreis von der Geburt bis zum Tod, wie ihn die katholische Religion vorgibt, angeordnet (das Kroatentum ist sehr eng mit der katholischen Religion verbunden); es folgt der Jahreskreis, in dem auch nichtreligiöse Bräuche zur Sprache kommen, und Erlebnisse, wo die Informanten über ihr eigenes Leben, z.B. ihre Kindheit oder über die Kriegszeit, berichten. Das Kap. 6 heißt „Fiktion“ (S. 142–210), es ist unterteilt in Sagen und Legenden, Aberglaube, Märchen, Erzählungen, Sprichwörter und Scherze.

Aus dem Abschnitt „Arbeit“ lernen wir alte Techniken der Landwirtschaft kennen, z.B. das Dreschen mit den Dreschflegeln, dann mit dem Göpel (*mašinati*), mit dem Dreschkasten und schließlich mit dem Mähdrescher. Zum Pflügen wurden gewöhnlich die Kühe herangezogen, ehe es Traktoren gab, die Dächer waren einst mit Stroh gedeckt. Viele Tätigkeiten sind aber unverändert: das Melken und die Buttererzeugung, das Halten des Viehs, das Schnapsbrennen usw.

Unter den Sagen und Legenden finden wir drei verschiedene Versionen von Kobilic (dessen Name mit dem Helden der Schlacht auf dem Amselfeld 1389, Obilic, zusammenhängt) und von Marko Kraljevic mit seinem Zauberpferd Vidovina. Seine Freunde sind Vojvoda Janko, Kobilic und Musovrbanovic. Dazu kommen Feen (*vila, danica*) und das Amselfeld (Kosovo polje). Während Vojvoda Janko aus der serbischen Heldenepik bekannt ist, gilt dies für Musovrbanovic nicht. Tornow liest den Namen als Musafirbanovic (S. 149), ich würde ihn als Musa Vrbanovic (jedenfalls ein muslimischer Name) lesen. Vrbanovic ist ein in Kroatien belegter Familienname. Nun könnte man darüber spekulieren, woher diese Thematik, die sonst im Burgenland nicht aufgezeichnet ist, kommt. Aus anderen Erzähltexten erfahren wir, dass die Vlahen mit ihren Schweinen bis nach Sarajevo und Mitrovica (auf dem Amselfeld) gekommen sind. Vielleicht haben sie dort derartige Geschichten gehört. Allerdings ist es auch nicht auszuschließen, dass sie sie aus der alten Heimat mitgebracht haben. Dort waren sie jedenfalls in engerem Kontakt mit den Türken als andere Kroaten des Burgenlandes, denn nur bei ihnen gibt es eine Anzahl türkischer Lehnwörter (aufgelistet in Tornow 1989: 93).

Der Text *Danice* (S. 161f.) ist das Grimm'sche Märchen „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“, sehr genau wiedergegeben. Unter *Danica* wird hier eine Schicksalsfee verstanden; diese Bedeutung ist in den kroatischen Wörterbüchern nicht belegt. Weitere Märchentexte sind unter „Märchen“ (S. 176–185) zu finden.

Die einführenden Kapitel 1 „Land und Leute“ und 2 „Sprache und Schrifttum“ (S. 15–32) sind eine hervorragende, kurze Darstellung der heutigen Verhältnisse, der Geschichte der Vlahen, der Demographie, der Rolle der Kirche, des Schulwesens, der Frage der Herkunft, der Sprache, des Einflusses des Ungarischen und Deutschen, der Rolle des Kajkavischen als Kirchensprache bei den Burgenländer Kroaten, des Schrifttums der Kroaten (das von der Sprache der Vlahen unbeeinflusst geblieben ist) und der heutigen Rolle des Standardkroatischen. Nachzutragen wäre, dass 2003 eine umfangreiche, 700 Seiten umfassende, wissenschaftliche Grammatik des Burgenlandkroatischen, *Gramatika gradišćanskohrvatskoga jezika*, unter der Redaktion von Ivo Sučić im Verlag des Wissenschaftlichen Instituts der Burgenländer Kroaten entstanden ist.

Tornows Buch ist eine Fundgrube für den, der es lesen kann! Man findet reichhaltigen kroatischen Wortschatz, man kann die Volkskunde der Vlahen, ihre Erzählkultur oder kroatische Dialektsyntax studieren und dgl. Ein Nachteil ist, dass man immer auch Tornows Wörterbuch dabei haben sollte.

Gerhard Neweklowsky

# TÄTIGKEITSBERICHT

DES PHONOGRAMMARCHIVS  
FÜR DAS JAHR 2011

## **1. Erforschung und audiovisuelle Dokumentation bedrohter Sprachen und Musikkulturen**

### 1.1. Feldforschung

Zur Dokumentation diverser Kunqu-Truppen führten Rudolf M. Brandl, Li Huang und Bernhard Graf eine Feldforschung in Beijing (Volksrepublik China) durch; im Rahmen dieses Aufenthalts (6.5.–15.5.2011) wurde Rudolf M. Brandl (zusammen mit seiner Frau Daniela †) vom Kulturministerium der Volksrepublik China der „Preis für den besonderen Verdienst um die Kunqu-Oper anlässlich des 10-jährigen Jubiläums der Aufnahme der Kunqu-Oper Chinas in die ‚Repräsentative Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit‘ der UNESCO“ verliehen. Rudolf M. Brandl und Bernhard Graf unternahmen außerdem zwei Feldforschungsreisen nach Griechenland (8.6.–26.7.2011: Epirus und Karpathos; 7.9.–21.9.2011: Epirus; s. den entsprechenden Bericht in diesem Band).

Christian Huber widmete sich von 19.8.–16.11.2011 erneut der Feldforschung zur Shumcho-Sprache im District Kinnaur, Himachal Pradesh, Indien. Gegenstand der Untersuchungen waren u.a. phonemische Kontraste, long-distance reflexives, Syntax und Semantik von rñ- und converb-Konstruktionen, Transkription, Übersetzung und Auswertung bislang unbearbeiteter früherer Textaufnahmen, deiktische Ausdrücke und logophorische Kontexte. Zu letzteren ließen sich auch Vergleichsdaten aus den Dialekten von Rarang und Kalpa der verwandten Sprache Kinnauri erheben.

## 1.2. Publikationsprojekte

Jürgen Schöpf veröffentlichte erste Auswertungen im Rahmen seiner Forschungen zu Beziehungen zwischen Sprachton und Gesangsmelodik in Tonsprachen (Tai-Phake, Tai-Kadai) sowie zur Feldforschungstechnik (Feldexperimente). Im Rahmen der Erforschung der physikalischen Vorgänge beim Anstreichvorgang der südafrikanischen Trogzither *Serankure* konnten die Einzigartigkeit dieser Spieltechnik und die Ausnutzung besonderer Effekte zwischen Bogen und Saite vollständig dargestellt werden.

## 2. Kontextualisierende Forschung

### 2.1. Kontextualisierung, Auswertung und Bereitstellung von audiovisuellen Quellen

Clemens Gütl (Leitung) begann – subventioniert von der Stadt Wien – 2011 mit der Umsetzung des Forschungsprojekts „Das Phonogrammarchiv in Wien – Spiegel österreichischer Afrikaforschung: Kontextualisierung von Tonaufnahmen in afrikanischen Sprachen“.

Im Rahmen seiner MSc Thesis zur Erschließung und Kontextualisierung unveröffentlichter Historischer Bestände des Phonogrammarchivs verfasste Christian Liebl einen Archivbehelf (Allgemeine Akten, Personalakten und Sammlung von Zeitungsausschnitten des Phonogrammarchivs, 1899–1955).

In Kooperation mit dem Fachbereich Plurilingualismus am „treffpunkt sprachen“ der Universität Graz wurde am zweisprachigen, kommentierten Textband zur Erzählkultur der Kalderaš weitergearbeitet. Derzeit werden die Romani-Transkriptionen und deutschen Übersetzungen der Märchen und anderen Erzählungen von Christiane Fennesz-Juhasz, Mozes Heinschink und Petra Cech (beide für die Universität Graz) fertiggestellt. Die Tonaufnahmen (primär aus Österreich) stammen größtenteils aus den Beständen des Phonogrammarchivs, einige sind während aktueller Feldforschungen gemacht worden. Vershen mit einem ausführlichen Kommentar zu den einzelnen Texten, zu Erzähltradition und Romani-Variante dieser Roma-Gruppe wird der Band im Frühjahr 2012 beim Drava-Verlag erscheinen.

Die Arbeiten an der Serie 13 *Recordings from the Caucasian Region 1909 and 1915/16* wurde fortgesetzt, wobei die Transkriptionen der Aufnahmen von 1909 von Jost Gippert korrigiert und verbessert und die Transkriptionen und Kommentare zu den Aufnahmen von 1915/16 in Kooperation mit Nona Lomidze erstellt wurden; den allgemeinen, einführenden Kommentar zu dieser Serie verfasste Britta Lange. Für die Edition der noch verbleibenden Aufnahmen russischer Kriegsgefangener aus der Zeit während des Ersten Weltkrieges wurde ein Subventionsansuchen an die Magistratsabteilung 7 (Kultur-, Wissenschafts- und Forschungsförderung der Stadt Wien für 2012) unter dem Titel „Sensible Sammlungen“ – Tonaufnahmen aus der Zeit des 1. Weltkrieges, aufgenommen in Kriegsgefangenenlagern der Österreichisch-Ungarischen Monarchie“ eingereicht.

An den wissenschaftlichen Kommentaren und Master-CDs der Serie 14 (die Aufnahmen von Hermann Junker, Robert Stigler et al.) wurde kontinuierlich weitergearbeitet und außerdem ein wissenschaftsgeschichtlicher Sammelband zum Ägyptologen Hermann Junker von Clemens Gütl ediert, der 2012 erscheinen wird.

Unter Federführung von Ulla Remmer wurden die vorbereitenden Arbeiten für die Edition der CD *Indian Recordings 1904/5, 1918, 1927* (Serie 15) weitgehend abgeschlossen. Bezüglich der Südarabischen Aufnahmen (Serie 16) ergab sich eine Kooperation mit dem Soqotra-Spezialisten Leonid Kogan (Russian State University for the Humanities, Moskau) und mit dem Arabisten Stephan Procházka (Institut für Orientalistik, Universität Wien).

## 2.2. Wissenschaftliche Veranstaltungen und Projekte

In Kooperation mit dem Institut für die Geschichte der deutschen Juden (Hamburg) fand im Juni an der ÖAW die internationale Konferenz „Sefarad an der Donau“ statt.

Im Rahmen des ONEEA-Meetings (Open Network of European Ethnomusicological Archives, 12.–13.5.2011 im Phonogrammarchiv) wurde gemeinsam mit dem Berliner Phonogramm-Archiv, Rundfunk Berlin-Brandenburg, AIT (Angewandte Informationstechnik Forschungsgesellschaft mbH), Institut für Musikwissenschaft der

Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Institut für Ethnomusikologie der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Institut für Künste der Polnischen Akademie der Wissenschaften beim “Information Communication Technologies Policy Support Programme (ICT PSP)” der Europäischen Kommission das Projekt “Digitising European Key Audio Collections” eingereicht. Nach einer ersten positiven Evaluierung des Antrags wurden in der zweiten Begutachtungsrunde allerdings keine Projekte mit Audiodokumenten berücksichtigt.

Das Phonogrammarchiv ist Partner des von der EU mitfinanzierten Projekts “European Acoustic Heritage”, das die öffentliche Auseinandersetzung mit sogenannten “Soundscapes” („Klanglandschaften“) fördern möchte (Culture Programme 2007–2013, Strand 1.2.1, Agreement No. 2011-0521/001-001 CU7-COOP7, Laufzeit 1.5.2011–30.4.2013; J. Schöpf / Projektmanagement, B. Graf, N. Wallaszkovits, J. Spitzbart, C. Fennesz-Juhasz). Während die Partner aus Spanien, Frankreich und Finnland eine Wanderausstellung sowie pädagogische Aktionen erarbeiten, hat sich das Phonogrammarchiv für dieses Projekt – neben der Digitalisierung analoger Eigenbestände von Umweltgeräuschen – eine Wiederholung der “Soundscape“-Aufnahmen von 1980–83 in aktueller Raumklang-Technik vorgenommen. Die historischen wie auch die neuen Aufnahmen werden der Wanderausstellung zugeliefert. Gleichzeitig sammelt das Phonogrammarchiv Erfahrungen mit Raumklang-Aufnahmetechnik für den Einsatz in der Feldforschung.

Im 2011 ebenfalls angelaufenen EU-Projekt “Introducing interdisciplinarity in music studies in the Western Balkans in line with European perspective – InMuSWB” wird das Phonogrammarchiv seine archivspezifischen, technischen und dokumentarischen Expertisen einbringen (EACEA-TEMPUS IV, Joint Projects; 517098-TEMPUS-1-2011-1-RS-TEMPUS-JPCR; Okt. 2011–Okt. 2014).

### 2.3. Feldforschung

Hedwig Köbs Feldforschung in Senegal (26.10.2011–4.1.2012) setzte die Dokumentation der in den frankophonen islamischen Ländern

Westafrikas verbreiteten *Griot*-Tradition im soziokulturellen Kontext ihrer Heimat als Ergänzung zu den einschlägigen stadtethnologischen Erhebungen in Österreich fort. Gegenstand der Untersuchungen waren das private Milieu der *Griot*-Kaste, ihre traditionelle Berufsausübung bei Taufen und Hochzeiten sowie auch die modernen Aspekte dieser jahrhundertealten Tradition.

Im Projekt „Mechanische Musikinstrumente und historische Automaten“ (Helmut Kowar) wurde von den Renaissanceautomaten der Kunstkammer des KHM eine Videodokumentation ihrer Bewegungsabläufe und, wo es möglich war, auch eine des Abspielvorgangs des Musikprogrammes hergestellt. Zwei der Automaten, der Minervawagen und der Walbaum-Schrank, konnten auf Vorschlag des Phonogrammarchivs von einem Schweizer Spezialisten soweit wieder hergestellt werden, dass diese Werke wieder selbsttätig spielten und eine Tondokumentation des aktuellen Spiels möglich war. Da die Objekte aus konservatorischen Gründen nicht mehr in Funktion gesetzt werden sollen, handelt es sich bei den Ton- und Videoaufnahmen um die einzigen Dokumente der musikalischen Leistungen dieser Automaten der Renaissancezeit. In Zusammenarbeit mit N. Wallaszkovits wurde eine virtuelle Rekonstruktion der Musik des Trompetenautomaten von 1582 unter Verwendung des originalen Tonmaterials (Einzeltonaufnahmen der originalen Zungenpfeifen und der Trommelmembran) erarbeitet. Es handelt sich dabei um die Wiederherstellung der klingenden Musik eines der frühesten noch existierenden Automaten weltweit, der mit seinem komplexen Musikprogramm die Spielpraxis eines höfischen Trompeterkorps wiedergibt.

#### 2.4. Forschungsdatensammlung

Die Archivierung der rund 120 Stunden umfassenden Videoaufnahmen aus der Sammlung Thede Kahl (FWF-Projekt zur „Terminologie der Wanderhirten“, P19406-G03; Balkan-Kommission der ÖAW) wurde fertiggestellt; diese Arbeiten wurden größtenteils aus Mitteln des angeführten FWF-Projekts finanziert.

Im Rahmen der Kooperationen mit externen Forschungsprojekten wurde die Archivierung der Feldforschungsaufnahmen des FWF-Projekts

“Oral and festival traditions of Western Tibet” (FWF P20637, Leitung: Christian Jahoda) fortgeführt.

Die Videoaufnahmen des Gemeinde-Wien-Projektes „140 Jahre diplomatische Beziehungen Österreich-Japan“ wurden wie geplant archiviert (Katharina Thenius-Wilscher).

Christian Huber schloss die Archivierung der Sammlungen von Sprachaufnahmen aus Spiti von Veronika Hein (1995–2000) und Dechen Londup (2003) sowie die Archivierung der Forschungsaufnahmen von 2009 aus Kinnaur und zum Shumcho von 2010 ab.

Die sukzessive Digitalisierung der zwischen 1950 und 1990 auf Papier verfassten Protokolle zu den analogen Archivbeständen (inkl. schriftlicher und fotografischer Materialien) wurde fortgesetzt.

Für den Tiroler Verein „Öztaler Heimat- und Freilichtmuseum“ wurde ein kleiner Teilbestand des Tonbandarchivs (B 15947–15950, ca. 8h Öztaler Dialektaufnahmen), ausgehend von den Originalbändern, digitalisiert; es wurden Archiv-Wavefiles (und MP3-Benützungskopien) entsprechend den Einzelaufnahmen hergestellt, im Digitalarchiv gespeichert und mit der Archiv-Datenbank verknüpft. In gleicher Weise wurde auch mit den 2010 hergestellten Digitalisaten der Originalbänder aus dem umfangreichen Projekt „Hornung/Kranzmayer: Dialekte des Burgenlandes (1952–1975)“ verfahren. Diese „Re-Archivierungen“ dienten zugleich der Workflow-Entwicklung für die künftig in großem Ausmaß durchzuführende Digitalisierung des Archivbestands auf Magnetbändern (C. Fennesz-Juhasz, N. Wallaszkovits, H. Ewald).

## 2.5. Übernahme und Aufarbeitung von Sammlungen

55 Uher-Bänder (21 Stunden) aus der Sammlung „Alfred Jilka, Vogelstimmen (1964–1983)“ wurden digitalisiert (A. Füller). Der im Vorjahr übernommene afrikanistische Nachlass von Prof. Anton Vorbichler wurde weiter erschlossen und die digitalisierten Schriften im Detail erfasst. Zur 2010 digitalisierten Sammlung von Prof. Herrmann Jungraithmayr klärte Clemens Gütl im Interview mit dem Urheber noch offene Fragen zum Kontext.

## 2.6. Datenbank und Online-Katalog

Für die Datenbank wurde ein Modul zur Verwaltung der Archivbenutzung entwickelt, weitergearbeitet wurde an der englischen Version des Online-Katalogs, wobei vor allem die Übersetzung von Freitexteinträgen eine Herausforderung darstellt; deshalb wurden Möglichkeiten für eine zumindest „halbautomatische“ Übersetzung, die ein kontrolliertes Vokabular verfügbarer englischer Thesauri mit berücksichtigt, ausgetestet.

Ferner wurden im Online-Katalog das Such-Feature nach abrufbaren Beständen freigeschalten und – in Kooperation mit der Grazer AIT (Angewandte Informationstechnik Forschungsgesellschaft mbH) und dem EU-Projekt EuropeanaConnect – die nötigen technischen Voraussetzungen geschaffen, um die Metadaten des Online-Katalogs über die Dismarc-Plattform verfügbar zu machen. Der Katalog ist nunmehr auf dieser Web-Plattform, die als Audioaggregator für die EUROPEANA dient, abrufbar, womit auch die bereits online zugänglichen Archivaufnahmen über das europäische Kulturportal „angewählt“ werden können.

## **3. Technische Forschung und Entwicklung im audiovisuellen Bereich**

### 3.1. Konservatorisch-restauratorische Grundlagenforschung

Die international herausragende Stellung des Phonogrammarchivs im Bereich technisch-konservatorischer Langzeitsicherung von audiovisuellen Datenträgern konnte durch die rezenten Forschungen weiter ausgebaut werden. Als Ergebnis der im Vorjahr erfolgten Patentanmeldung einer Methode zur Rekonditionierung extrem gealterter und völlig unspielbarer Tonbänder auf Cellulose-Acetatbasis (Verfahren zur Rekonditionierung von Datenträgern, Nr. A2124/2010, 23.12.2010) wurde von Nadja Wallaszkovits unter Einbeziehung von Fachleuten des Österreichischen Forschungsinstituts für Chemie und Technik (OFI) eine Erwiderung auf den Vorbescheid des Patentamtes ausgearbeitet. In der Folge wurde die PCT Patentanmeldung mit dem Titel „Verfahren zur Rekonditionierung von Datenträgern“ (PCT/AT2011000516) am 23.12.2011 durchgeführt.

Als Reaktion auf eine erste Ankündigung dieser Forschungen wurden dem Phonogrammarchiv die drei ältesten Tonbänder auf Acetatbasis aus den Beständen der National Library of Norway zur Behandlung zur Verfügung gestellt. Diese Bänder waren unspielbar, da sie durch Langzeitschäden und massive Korrosion schwer geschädigt waren. Mit Hilfe der Methode konnten diese wertvollen Bänder spielbar gemacht und auf höchstem Qualitätsniveau erfolgreich digitalisiert werden. Weitere Institutionen haben ebenfalls großes Interesse an der Anwendung der Methode bekundet. Die Methode kann jedoch derzeit aufgrund fehlender Mittel nicht in gewünschtem Maße weiterentwickelt werden. An der Drittmittelakquise, eventuell in Kooperation mit einem internationalen Partner aus der Wirtschaft, wird gearbeitet.

Die Forschungen zur Extraktion des Vormagnetisierungssignals zur Korrektur von Gleichlaufschwankungen bei analogen Tonbandaufnahmen konnten in den archivinternen Workflow insofern eingebaut werden, als die Methode bei Bedarf zur Verfügung steht. Die praktische Implementierung in den täglichen Archivworkflow als Marktlösung für die internationale Archivgemeinschaft bräuchte aber noch weiterführende Forschungs- und Entwicklungstätigkeit und scheitert derzeit am Mangel finanzieller Mittel.

Im Bereich der Feldforschungsberatung wurden experimentelle Vergleichsaufnahmen zwischen stereophoner Aufnahme und Mehrkanaltechnik weiter fortgeführt und entsprechendes Equipment bereitgestellt. Im Rahmen des EU-Projekts “European Acoustic Heritage” wurde von Jürgen Schöpf, Bernhard Graf, Johannes Spitzbart und Nadja Wallaszkovits eine erste Vergleichsstudie verschiedener Aufnahmetechniken durchgeführt und die Ergebnisse in Hinblick auf praktische Anwendbarkeit ausgewertet.

### 3.2. Digitalisierungsprojekte, Re-recording

Die Übertragung von 63 historischen Acetatbändern im Ausmaß von insgesamt ca. 16 Stunden aus den Beständen des Instituto de Etnomusicologia, Universität Lissabon, wurde im Berichtsjahr abgeschlossen und die Daten an das Institut übermittelt. Neben 15 Acetatplatten des Archivs des Wiener Konzerthauses (Symphonia

Archiv) im Ausmaß von ca. 10 Stunden (Nachträge des Projektes „Digitalisierung der Bestände des Archivs der Wiener Symphoniker“) wurden von Nadja Wallaszkovits auch 22 Tonbänder aus Nachträgen der Sammlung Quellmalz (Aufnahmen aus Südtirol 1940–1942 im Ausmaß von ca. 8,5 Stunden) digitalisiert und an die Universität Regensburg übergeben; hierbei handelt es sich ebenfalls um Tonträger, die erst im Rahmen weiterer Recherchen auf Basis der digitalisierten Bestände der Sammlung Quellmalz entdeckt wurden.

Ebenfalls erfolgreich durchgeführt und abgeschlossen wurde die Sicherung der Zylinderbestände der Bayerischen Staatsbibliothek (sechs Zylinder im Ausmaß von ca. 15 Minuten; Franz Lechleitner, Nadja Wallaszkovits). Im Herbst 2011 konnten sieben isländische Zylinder, die durch einen Zufallsfund entdeckt worden waren und die ersten Aufnahmen des isländischen Folklore-Sammlers Bjarni Thorsteinsson beinhalten, von Nadja Wallaszkovits digitalisiert und restauriert werden, wie auch ein Teil der Sammlung Kotek (VIII. Volksliedersingen, Pöstlingberg, 1936, und weitere Platten aus Oberösterreich im Ausmaß von ca. 50 Minuten) im Rahmen eines Editionsprojektes von Helga Thiel.

Im Rahmen des Projekts „Das Phonogrammarchiv in Wien: Spiegel österreichischer Afrikaforschung“ (Leitung: C. Gütl) wurden 86 Platten und Decelithfolien digitalisiert (Franz Lechleitner), ebenso wie eine größere Auswahl von Aufnahmen auf Magnettonband aus den 1950er und 1960er-Jahren (Heimo Ewald). 2011 wurden dem Archiv auch Audiokassetten mit Live-Mitschnitten von Vorlesungen der Ägyptologin Gertrud Thausing übergeben, die digitalisiert und technisch dokumentiert wurden (Heimo Ewald).

Für die vorbereitenden Arbeiten zur Edition *Indian Recordings 1904/5, 1918, 1927* (Serie 15) wurden 100 Phonogramme, für Serie 16 (Südarabische Aufnahmen) 19 Phonogramme übertragen. Die Österreichische Mediathek bat um die Überspielung eines Zylinders mit einer Aufnahme von Bertha v. Suttner; diese Übertragung wurde auch zu Schulungszwecken von Technikern der Mediathek genutzt (F. Lechleitner & N. Wallaszkovits). Die bisher unbekannt und nun digitalisierte Aufnahme löste ein großes Medienecho aus.

### 3.3. Videographie, technische Sicherung von Videobeständen

An Hand von zwei kleineren archivierten Projekten der ersten Phase der Videoarchivierung wurden die technischen Randbedingungen für die Migration in ein neues Format und eine adaptierte Struktur (reelle statt virtuelle Files) getestet. Die Komponenten einer ausreichenden begleitenden Dokumentation (Datenverifikation, Archivierungs- und Migrations-Eckdaten) wurden festgelegt und ein Workflow getestet, der eine kontinuierliche Migration parallel zu den laufenden Archivierungsarbeiten ermöglicht. Hedwig Köb erstellte einen Workflow zur Videoarchivierung unter Verwendung der Videoschnittsoftware „Grass Valley Edius Neo 3“. Die Sicherung des Videomaterials unterstützter FeldforscherInnen wurde kontinuierlich fortgesetzt.

## Publikationen

### a) Video-Editionen

Brandl, Rudolf M. & Bernhard Graf. 2011. *Karpathos – Insel der singenden Dichter: Glenti am 22.7.2011 im Kaffeneion Zografides in Olympos*. (Orbis Musicarum, OM 154AB). Göttingen: Cuvillier.

Kowar, Helmut (Hg.). 2011. *Heinz Zemanek: Ein Pionier der Computertechnik*. (Orbis scientiarum, 1). DVD plus Booklet (16 pp.). Göttingen: Cuvillier.

### b) Schriftliche Publikationen

Selbstständige bzw. herausgegebene selbstständige Publikationen

Brabec, Bernd. 2011. „Die Lieder der Richtigen Menschen: Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien“. 2 Bände (1010 pp.). Phil. Diss., Universität Wien.

Huang, Li (dt. Übers.). 2011. *Zwei Kunqu-Libretti: Dou E Yuan von Guan Hanqing (ca.1220–ca.1300) und Lankeshan (Fassung 2011 der Beifang Kunqu Juyuan)*. Göttingen: Cuvillier.

Lechleitner, Gerda & Christian Liebl (Hg.). 2011. *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2*. Göttingen: Cuvillier.

Beiträge in Fachzeitschriften und Sammelwerken

Brandl, Rudolf M. & Li Huang. 2011. „Feldforschung in China von Juli bis August 2009 und Gastspiel der Kunqu-Truppe aus Suzhou in Wien im Jänner 2010“. *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2*: 258–271.

- Fennesz-Juhasz, Christiane. 2010 (erschienen 2011). “Ethnographic sound collections of Roma: Aspects of their original context, archiving and use”. *Calicut University Folkloristics Journal* 1 (1): 34–59.
- Huber, Christian. 2011. “Some notes on gender and number marking in Shumcho”. *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 2: 52–90.
- Köb, Hedwig. 2011. „Griot-Tradition heute. Audiovisuelle Dokumentation in Dakar, Senegal“. *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 2: 235–257.
- Kowar, Helmut. 2011. „Der Geist in der Maschine – die Faszination alter Musikautomaten“. *Österreichische Akademie der Wissenschaften/Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse* 145 (2010): 169–180.
- Kowar, Helmut. 2011. „Tonaufnahmen von Musikautomaten – ein Spezialfall?“. *Musicologica Austriaca* 29: 57–69.
- Kowar, Helmut. 2011. “Perspective istorice și muzicologice despre semnificația instrumentelor de muzică mecanică: ceasuri cu orgă cu muzică de Joseph Haydn”. *Buletinul Muzeului Științei și Tehnicii „Ștefan Procopiu“ Iași* IV (4): 19–23.
- Kowar, Helmut. 2011. „Zur Klangfarbe von Kammspielwerken: Ein Versuch“. In: Schmidhofer, August & Stefan Jena (Hg.). *Klangfarbe: Vergleichend-systematische und musikhistorische Perspektiven*. (Vergleichende Musikwissenschaft, 6). Frankfurt am Main etc.: Peter Lang, 295–314.
- Kowar, Helmut & Franz Pavuza. 2011. „Auf der Suche nach dem Mordent“. *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 2: 128–138.
- Lechleitner, Gerda. 2011. „Schreibung phonographischer Wellen‘ (Benndorf & Pöch 1911): Versuche zur Klangfarbenforschung in der Frühzeit des Phonogrammarchivs“. In: Schmidhofer, August & Stefan Jena (Hg.). *Klangfarbe. Vergleichend-systematische und musikhistorische Perspektiven*. (Vergleichende Musikwissenschaft, 6). Frankfurt am Main etc.: Peter Lang, 55–68.
- Liebl, Christian. 2011. „Im allgemeinen aber ist Amerika das Stiefkind des Archivs geblieben.“ – Anmerkungen zu alten Tonaufnahmen aus der Neuen Welt“. *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 2: 212–234.
- Schabus, Wilfried. 2011. „Siebenbürgen und Transkarpatien: Deutsch als Minderheitensprache in Mitteleuropa vor dem Hintergrund von Migration und Konfession“. *Zeitschrift für Mitteleuropäische Germanistik* 1 (1): 79–103.
- Schabus, Wilfried. 2011. „Die Sprache der Hutterer als ein Kärntner Dialekt“. *Klagenfurter Beiträge zur Sprachwissenschaft* 34–36 (2008–2010): 314–328. [= Akten der 10. Arbeitstagung für bayerisch-österreichische Dialektologie (Klagenfurt, 19.–22. September 2007)].

- Schabus, Wilfried. 2011. „Die täuferischen Hutterer und ihre Kärntner Sprachgeschichte“. *Carinthia I/Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde von Kärnten* 201: 323–349.
- Schöpf, Jürgen (mit einem Kapitel von Wei-Ya Lin). 2011. „Mehrspur-aufnahmen in der Feldforschung – ‚Obvious Engineering‘?“. *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 2: 91–127.
- Schöpf, Jürgen, Bernhard Graf & Nadja Wallaszkovits. 2011. „Practicality of field recordings in surround technology: exploring a workflow from field recording to user friendliness to long term preservation. A work-in-progress report from the EU-project ‘European Acoustic Heritage’“. In: Kob, Malte (Hg.). *Proceedings of ICSA 2011* [International Conference on Spatial Audio]. Detmold: DEGA/VDT, 322–326.
- Schöpf, Jürgen. 2011. „Teiltöne filtern mit einem Streichbogen – die ungewöhnliche Spieltechnik der Serankure im südlichen Afrika“. In: Deutsche Gesellschaft für Akustik e.V. (DEGA), J. Becker-Schweitzer & G. Notbohm (Hg.). *Fortschritte der Akustik: DAGA 2011 (37. Jahrestagung für Akustik, 21.–24. März 2011 in Düsseldorf)*. Berlin: DEGA etc., 563–564. [CD-ROM]
- Schöpf, Jürgen & Stephen Morey. 2011. „Tone in speech and singing: a field experiment to research their relation in endangered languages of North East India“. *Language Documentation and Description* 10: 37–60.
- Schüller, Dietrich. 2011. „Audio and Video Materials in Tropical Countries“. *International Preservation News* 54: 31–34. [Online: <[http://www.ifla.org/files/pac/ipn/IPN\\_54def.pdf](http://www.ifla.org/files/pac/ipn/IPN_54def.pdf)>].
- Schüller, Dietrich. 2011. „Case Study: Audiovisual Research Documents“. In: European Science Foundation (ed.). *Research Infrastructures in the Digital Humanities*. (Science Policy Briefing, 42). Strasbourg: ESF, 23–24. [Online: <<http://www.esf.org/research-areas/humanities/publications.html>>].
- Wallaszkovits Nadja. 2011. „Ästhetische Gestaltung kommerzieller Schallaufnahmen: Was bzw. wen analysiert die Interpretationsforschung?“. *Musicologica Austriaca* 29 (2010): 13–34.
- Wallaszkovits, Nadja. 2011. „Wie kommt der Ton auf die CD? Wickeln, Kleben, Bängen ... und digital Bearbeiten – dargestellt am Beispiel der *Sammlung Quellmalz* und ihrer Auswahl-Edition“. In: Nußbaumer, Thomas (Hg.). *Volksmusik in den Alpen: Standortbestimmungen. Festschrift für Josef Sulz zum 80. Geburtstag*. (Schriften zur musikalischen Ethnologie, 1). Innsbruck: Wagner, 297–312.
- Wallaszkovits, Nadja, Silke Berdux & Wilhelm Füßl. 2011. „Audio goes Video: Ein Projekt zur Digitalisierung von Tonbändern aus dem Nachlass von Oskar Sala“. *Archivar* 64 (Heft 01): 66–72. [Online: <[http://www.archive.nrw.de/archivar/hefte/2011/ausgabe1/ARCHIVAR\\_01-11\\_internet.pdf](http://www.archive.nrw.de/archivar/hefte/2011/ausgabe1/ARCHIVAR_01-11_internet.pdf)>].

Wallaszkovits, Nadja, Franz Lechleitner & Heinrich Pichler. 2011. "Selected Playback Problems of Historical Grooved Media". *Proceedings of the 130<sup>th</sup> AES Convention (Convention Paper 8376)*: 1–7.

## Vorträge

Brandl, Rudolf & Li Huang (9.5.2011): Das *Kunqu* als Wert der kulturellen Identität Chinas und seine Bedeutung für die Weltkultur [in chinesischer Sprache]. (Konferenz zum zehnjährigen Jubiläum der Aufnahme der *Kunqu*-Oper Chinas in die „Repräsentative Liste des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit“ der UNESCO, 8.–14.5.2011). Beijing.

Brandl, Rudolf, Li Huang & Nördliche *Kunqu*-Truppe Beijing (22.11.2011): *Kunqu*, eine chinesische Operntradition. (Einführung und Workshop). Wien: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Brandl, Rudolf (23.11.2011): Die Ästhetik der chinesischen *Kunqu*-Oper und die europäische Barockoper – ein Vergleich. (Wiener Vorlesungen, Gesellschaft der Freunde der ÖAW). Wien: Festsaal der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Fennesz-Juhasz, Christiane (18.7.2011): On the aesthetics of Romani vocal performance. (41<sup>st</sup> World Conference of the ICTM/International Council for Traditional Music, 13.–19.7.2011). St. John's: Memorial University of Newfoundland.

Gütl, Clemens (6.5.2011): „187 ½ cm gross und von prächtigem [...] Körperbau“: Zur Bedeutung des wissenschaftsgeschichtlichen Kontexts für das Verständnis ugandischer Tonaufnahmen im Wiener Phonogrammarchiv. (Workshop: Historical Audio Sources and Recent Research, 4.–6.5.2011). Berlin: Zentrum Moderner Orient.

Gütl, Clemens (18.5.2011): Kurzvorstellung des Forschungsprojekts „Das Phonogrammarchiv in Wien – Spiegel österreichischer Afrikaforschung: Kontextualisierung von Tondokumenten in afrikanischen Sprachen“. Wien: Phonogrammarchiv.

Gütl, Clemens (2.12.2011): Interpretation von Tonaufnahmen am Beispiel des Sammlungsschwerpunktes Afrika (Evaluierung des Zentrums Sprachwissenschaften, Bild- und Tondokumentation, 30.11.–2.12.2011). Wien: Phonogrammarchiv.

Huber, Christian (gem. mit John Rennison et al.) (7.5.2011): Isochrony in Austrian German revisited. (Government Phonology Round Table 8, 6.–8.5.2011). Wien: Institut für Sprachwissenschaft, Universität Wien.

Huber, Christian (2.12.2011): Linguistische Feldforschung am Phonogrammarchiv am Beispiel der Ersterforschung einer bedrohten westhimalajischen Sprache (Humchokat/Shumcho). (Evaluierung des Zentrums Sprachwissenschaften, Bild- und Tondokumentation, 30.11.–2.12.2011). Wien: Phonogrammarchiv.

- Kowar, Helmut (gem. mit Franz Pavuza) (9.1.2011): Studying Historical Automata: Two Examples for Video-Aided Research on the Performance of Mechanical Musical Instruments. (9<sup>th</sup> Annual Hawaii International Conference on Arts and Humanities, 8.–12.1.2011). Honolulu: Mid-Pacific Conference Center of the Hilton Hawaiian Village Beach Resort & Spa.
- Kowar, Helmut (23.3.2011): Haydn's and Mozart's compositions for musical automata as a source for their performance and for the performance practice in general. (International Organ Festival). Moskau. Tchaikovsky-Konservatorium.
- Kowar, Helmut (8.10.2011): Rumänische Musik auf Musikautomaten des 19. Jahrhunderts. (Forum Romania IX: Romanian Music & Music in Romania, 6.–9.10.2011). Wien: Rumänisches Kulturinstitut.
- Lechleitner, Gerda (4.5.2011): Accountability for the past, responsibility for the future: use and benefits of historical sound recordings/documents. (Workshop: Historical Audio Sources and Recent Research, 4.–6.5.2011). Berlin: Zentrum Moderner Orient.
- Lechleitner, Gerda (17.6.2011): A l'origine: le Phonogrammarchiv de Vienne. (1911–2011: Les Archives de la Parole ont 100 ans, 17.6.2011). Paris: Bibliothèque nationale de France.
- Lechleitner, Gerda (29.6.2011): Introduction – the Phonogrammarchiv and its Sefardic recordings. (International Conference, Sefarad an der Donau: Sefardic Jews in another environment – the role of Vienna in the cultural-linguistic Sefardic network, 26.–29.6.2011). Wien: Phonogrammarchiv.
- Lechleitner, Gerda (17.7.2011): Intercultural Communication as an Example of Dialogical Knowledge Production. (41<sup>st</sup> World Conference of the ICTM/International Council for Traditional Music, 13.–19.7.2011). St. John's: Memorial University of Newfoundland.
- Lechleitner, Gerda (7.10.2011): Einblick in die Rumänischen Bestände des Phonogrammarchivs. (Forum Romania IX: Romanian Music & Music in Romania, 6.–9.10.2011). Wien: Rumänisches Kulturinstitut.
- Liebl, Christian (17.1.2011): Die Österreichische Akademie der Wissenschaften und ihr Phonogrammarchiv. (5. Alumni-Praxisgespräch: Berufsfeld Wissenschaftsbetrieb). Wien: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Wien.
- Liebl, Christian (4.5.2011): „... eine der wichtigsten der geschichtlichen Quellen eröffnen ...“: Vom Werden und Wirken des Wiener Phonogrammarchivs. (Workshop: Historical Audio Sources and Recent Research, 4.–6.5.2011). Berlin: Zentrum Moderner Orient.
- Liebl, Christian (19.5.2011): Klingendes Kulturerbe im Wiener Phonogrammarchiv. (Vortrag und Führung). Wien: Phonogrammarchiv.
- Liebl, Christian (29.6.2011): Sefarad im Phonogrammarchiv: Cappon, Cantors and Canetti. (International Conference, Sefarad an der Donau: Sefardic Jews in another environment – the role of Vienna in the cultural-linguistic Sefardic network, 26.–29.6.2011). Wien: Phonogrammarchiv.

- Liebl, Christian (2.12.2011): Verfügbarkeit und Edition am Beispiel der *Gesamtausgabe der Historischen Bestände 1899–1950*. (Evaluierung des Zentrums Sprachwissenschaften, Bild- und Tondokumentation, 30.11.–2.12.2011). Wien: Phonogrammarchiv.
- Pavuz, Franz, Julia & Franz Ahamer (10.1.2011): Show me what you mean – AV-aided linguistic field research on the Hausa language in Niger. (9<sup>th</sup> Annual Hawaii International Conference on Arts and Humanities, 8.–12.1.2011). Honolulu: Mid-Pacific Conference Center of the Hilton Hawaiian Village Beach Resort & Spa.
- Pavuz, Franz (19.11.2011): Video Archiving from start-up to first migration: a report. (Association of Moving Image Archivists Annual Conference, 15.–19.11.2011). Austin.
- Schabus, Wilfried (10.6.2011): Das Phonogrammarchiv und seine Relevanz als Forschungsinstitut für angewandte Sprachwissenschaft. (Lehrausgang von Sergios Katsikas, Institut für Germanistik der Universität Wien, mit Studierenden seiner Lehrveranstaltung „Sprachgebrauch. Einführung in die angewandte Sprachwissenschaft“). Wien: Phonogrammarchiv.
- Schöpf, Jürgen (19.2.2011): The serankure – a bowed monochord of Southern Africa. (The London Fiddle Conference, 18.–20.2.2011). London: SOAS, University of London.
- Schöpf, Jürgen (23.3.2011): Teiltöne filtern mit dem Streichbogen allein – die ungewöhnliche Spieltechnik der Serankure im südlichen Afrika. (37. Deutsche Jahrestagung für Akustik – DAGA 2011, 21.–24.3.2011). Düsseldorf: Deutsche Gesellschaft für Akustik (DEGA), Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.
- Schöpf, Jürgen (7.4.2011): Cause, effects, and back: Videography with Hakhun speakers in Assam, India. (Posterpräsentation, British Forum for Ethnomusicology Annual Conference 2011, 7.–10.4.2011). Falmouth: University College Falmouth.
- Schöpf, Jürgen (13.11.2011): Practicality of soundscape-recordings in surround technology. (International Conference on Spatial Audio – ICISA 2011, 10.–13.11.2011). Detmold: Hochschule für Musik.
- Schöpf, Jürgen (2.12.2011): Methodenentwicklung für die Feldforschung am Beispiel von Mehrkanal- und Raumklangaufnahmen (Evaluierung des Zentrums Sprachwissenschaften, Bild- und Tondokumentation, 30.11.–2.12.2011). Wien: Phonogrammarchiv.
- Schüller, Dietrich (13.4.2011): Rolle und nachhaltige Verfügbarkeit audiovisueller Quellen für Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften. (Jahreshauptversammlung der Anthropologischen Gesellschaft in Wien). Wien: Naturhistorisches Museum.
- Schüller, Dietrich (20.5.2011): Safeguarding the Hidden Documents of Linguistic and Cultural Diversity. (Fourth International Memory of the World Conference, 18.–21.5.2011). Warsaw.

- Schüller, Dietrich (13.7.2011): Audio and Video Documents at Risk: Safeguarding the Documents Proper of Linguistic Diversity and Orally Transmitted Cultures. (Second International Conference on Linguistic and Cultural Diversity in Cyberspace, 12.–14.7.2011). Yakutsk.
- Schüller, Dietrich (7.9.2011): Introduction to TC 05: Handling and Storage of Audio and Video Carriers. (IASA Annual Conference, 3.–8.9.2011). Frankfurt/Main: Deutsche Nationalbibliothek & Hessischer Rundfunk.
- Schüller, Dietrich (5.10.2011): The Role of Digitisation in the Preservation of Audiovisual Documents. (International Conference, Preservation of Digital Information in the Information Society: Problems and Prospects, 3.–5.10.2011). Moskau.
- Schüller, Dietrich (17.11.2011): Introduction to TC 05: Handling and Storage of Audio and Video Carriers. (Quinto Seminario Internacional de Archivos Sonoras y Audiovisuales, 16.–18.11.2011). Mexico City: Fonoteca Nacional.
- Wallaszkovits, Nadja (14.5.2011): Selected Playback Problems of Historical Grooved Media. (130<sup>th</sup> AES Convention, 13.–16.5.2011). London: Novotel London West.
- Wallaszkovits, Nadja (10.6.2011): Digitisation of Highly Degraded Acetate Tapes – A Treatment Report. (ILKAR International Seminar, Preserving Endangered Audio Media – Rethinking Archival Strategies for conservation of Analogue Audio Carriers, 9.–10.6.2011). Berlin: Ethnologisches Museum.
- Wallaszkovits, Nadja (7.9.2011): Special Challenge Metadata: Digitisation of the Collection Oskar Sala or ... How to Safeguard Hitchcock's "Birds". (IASA Annual Conference, 3.–8.9.2011). Frankfurt/Main: Deutsche Nationalbibliothek & Hessischer Rundfunk.
- Wallaszkovits, Nadja (9.12.2011): Vom Informationsträger zum Kunstwerk – ein Blick über den (Band-)Tellerrand. (Internationales Symposium/Jahrestagung 2011 der Medienarchive Austria und Eröffnungskonferenz der Multimedialen Sammlungen am Universalmuseum Joanneum, museum multimedial: Audiovisionäre Traditionen in aktuellen Kontexten, 9.–10.12.2011). Graz: Universalmuseum Joanneum.

## AUTOR/INN/EN

Bernd Brabec de Mori: Ethnomusikologe, Univ.-Ass. am Zentrum für Systematische Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität Graz.

Rudolf M. Brandl: Professor für Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie, Leiter RMB-Collection, Phonogrammarchiv der ÖAW.

Beate Engelbrecht: Ethnologin, Universität Göttingen, IWF Göttingen.

Bernhard Graf: technischer Assistent bis 31.3.2012, Phonogrammarchiv der ÖAW.

András Höfer: Prof. Dr. phil. habil., i.R., Ethnologe am Südasien-Institut der Universität Heidelberg.

Gerhard Neweklowsky: em. o. Univ.-Prof., Institut für Slawistik an der Universität Wien, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt.

Franz Pavuza: Cheftechniker/Video, Phonogrammarchiv der ÖAW.

August Schmidhofer: Assistenzprofessor für Vergleichende Musikwissenschaft, Universität Wien.

Johannes Spitzbart: Techniker, Phonogrammarchiv der ÖAW.

Nadja Wallaszkovits: Cheftechnikerin/Audio, Phonogrammarchiv der ÖAW.

## HERAUSGEBER/IN

Gerda Lechleitner: Musikwissenschaftlerin, Phonogrammarchiv der ÖAW.

Christian Liebl: Anglist, Phonogrammarchiv der ÖAW.





