

Institut für Musikforschung  
Julius-Maximilians-Universität Würzburg

---

## **Studienbegleitende Text- und Arbeitshefte**

---

Heft 3

Max Peter Baumann  
Ethnomusikologische Feldforschung

# Inhalt

1. Feldforschung	3
2. Ethnomusikologische Feldforschung	7
3. Beobachten, Befragen, Protokollieren	13
4. Quellensituation, Beobachtungssprache und Interpretation	17
5. Einführende Literatur zur Ethnomusikologischen Feldforschung	23
a. Feldforschung allgemein	23
b. Feldforschung und Ethnomusikologie	26
6. Aufnahmmodalitäten und Gruppeninterview	28
a. Allgemein	28
b. Aufnahmetechnik	28
c. Bilddokumentation	31
7. Fragebogen zum Musikverhalten	31
a. Einleitungstext zum Einzel- bzw. Gruppeninterview	31
b. Fragebogen zum Musikverhalten	32
I. Fragen zur Gruppenstruktur und zur Organisation	33
II. Fragen zum Gruppenrepertoire und zum Publikum	35
III. Fragen zur Verbreitung der Musik	38
IV. Fragen zur Beurteilung von Musik	39
8. Aufnahmeprotokoll	42

# 1. Feldforschung

Der Begriff „Feldforschung“ (engl. *fieldwork*, frz. *recherche de terrain*) bezieht sich ganz allgemein auf das Arbeitsfeld des Ethnologen und Anthropologen, des Volks- oder Völkerkundlers und umschreibt jene wissenschaftliche Tätigkeit, die direkt im Kontakt zum „Untersuchungsgegenstand“ erfolgt und Ereignisse, Prozesse, Handlungen sowohl einzelner Personen wie auch sozialer oder ethnischer Gruppen systematisch unter dem Aspekt der teilnehmenden Beobachtung dokumentiert, befragt und beschreibt (Jacobs 1970). Die Strategie der Feldforschung wird hierbei entweder durch einen einzelnen Forscher oder eine Forschergruppe geplant, organisiert und durchgeführt. Sie richtet sich als Ethnographie (Beobachten, Befragen, Protokollieren) der materiellen wie auch kultursozialen Manifestationen entweder auf synchrone, diachrone oder polychrone Fragestellungen aus (vgl. Schatzman/Strauss 1973).

Ursprünglich war der Feldforschungsgegenstand durch die Definition der Ethnologie vorwiegend auf sogenannte „schriftlose“ Völker und Kulturen, insbesondere auf „Fremdkulturen“ bezogen. Zunehmend wurde jedoch der Begriff auf die Arbeit im eigenkulturellen Bereich ausgeweitet, nicht zuletzt durch die sich heute als „europäische Ethnologie“ verstehende Volkskunde. Der Bereich des „Forschungsgegenstandes“ kann sich in diesem Sinn sowohl auf eigen- wie auch auf fremdkulturelle Terrains beziehen, sei dies nun ein rurales oder urbanes „Milieu“, eine schriftkundige oder nicht-schriftkundige Ethnie, seien dies Klein- oder Großgruppen, Subkulturen oder Randgruppen, ethnische Minoritäten oder Majoritäten, einfache oder komplexe Gesellschaften, einschließlich der sich gegenseitig zueinander und/oder gegeneinander jeweils abzeichnenden intra- oder interkulturellen Verhaltensformen und Entwicklungsprozesse.

Die Praxis der Feldforschung ist herausgewachsen aus der Ethnographie, deren Ausgangspunkt die Datenerhebung zur systematischen Erfassung von Sitten, Konventionen und Institutionen eines oder mehrerer sich überlagernden Kultursysteme bildet (vgl. Wax 1971). Die Arbeitstechniken des Beobachtens, Sammelns, Befragens, Protokollierens und Beschreibens in der direkten Begegnung von Mensch zu Mensch (face to face), von Mensch zu Gruppe im Kontext der gemachten Erfahrungen, der selber durchgestandenen Erlebnisse und/oder des engagierten Handelns bilden die Grundlagen eines sich ständig ausweitenden äußeren und inneren Dialogs zwischen der

vorerst eigenen „ethnozentrischen“ Wirklichkeit des Feldforschers und der „fremden Objektivität“ des anderen Daseins (Schmitz 1976).

Der Ort des Verstehens liegt zwischen dem Hier und dem Dort, konkret in der Konfrontation des eigenen Kulturverständnisses mit dem anderen (fremden). In der Abständigkeit vom Eigenen zum Anderen, in der dialogischen Auseinandersetzung mit diesem Anderen (Fremden) liegt das kreative Potential der Differenzierung. Der Widerspruch des subjektiven Erlebens innerhalb der fremdkulturellen Enkulturationsphase des Feldforschers und seiner angestrebten wissenschaftlichen Objektivität kennzeichnet den radikalen Ausgangspunkt (vgl. Fischer/Zanolli 1968). Es ist die Aporie zwischen dem Verstehen-Wollen der neuen Selbsterfahrung und dem Noch-Nicht-Verstehen-Können der registrierten Erfahrungen (Kohl 1979). „Der Versuch, Fremdes verstehen zu wollen, impliziert wohlweislich Bescheidenheit, denn auf den verbreiteten Anspruch, erklären zu können, wird verzichtet. Diese bewußte Distanz gewinnt und demonstriert Zurückhaltung gegenüber dem Gegenstand, der nicht selbstverständlich und umstandslos für klar umrissen gehalten wird, und d.h., sich nicht ohne Schwierigkeiten in den eigenen Wissensvorrat integrieren läßt.“ (Timm 1977:53). Die selbstbezogene kulturelle Identifikation, die eigenen Überzeugungen und Wertvorstellungen, die Ästhetik der eigenen Gesellschaft, das eigene Wirklichkeitskonzept (vgl. Mehan/Wood 1976), alle diese Faktoren müssen vorerst in Frage gestellt werden, um überhaupt den wirklichen Dialog zu erringen. Dieses Zurückweisen der erzwungenen Identifikation ist bis hinein in die wissenschaftsbezogene Haltung und Fragestellung der Anlaß des Feldforschers, sich selber im Verhältnis zum Anderen zu beobachten und erst in der Reflexion auf sich das Wahrgenommene und Beobachtete zu differenzieren und zu objektivieren. Dem Verstehen-Suchen muß die Objektivierung der Selbsterfahrung vorausgehen: „Such is certainly the approach of the ethnographer when he goes into the field, for, however scrupulous and objective he may want to be, it is never either himself or the other whom he encounters at the end of his investigation“ (Lévi-Strauss 1969:15). Die Krise des Feldforschers (Szalay 1975:109-120) liegt in der Dynamik der Fremd- und Selbsterfahrung, im Trend zwischen „going native“, dem Engagement im Feldaufenthalt einerseits und dem „going back home“ andererseits, um die eigene Gesellschaft mit neuen Augen zu sehen und zu studieren. Das Wandern zwischen einfachen und komplexen Gesellschaften, zwischen „armchair“ und Initiation, zwischen Systematik des Forschungsansatzes und der Zufälligkeit der Feld-

forschungsereignisse verlangen eine hohe Flexibilität. Voraussetzung bleibt das Beobachten und Leben als Lernprozeß über einen längeren Zeitraum in der sogenannten „stationären Feldforschung“. Unter „stationärer Feldforschung“ wird etwa das Partizipieren am Leben einer ethnischen Gruppe über einen längeren Zeitraum mit der Methode der teilnehmenden Beobachtung verstanden, um „Daten über die normativen Verhaltensregeln und über die Gedankenwelt der Menschen dieser Gruppe zu erlangen“ (Trimborn 1971:6). Unterschieden wird etwa zwischen dem methodischen Verfahren der funktionalen oder strukturellen Integration (Strecker 1969:23ff.). Die stationäre Feldforschung ist einerseits gefordert, damit sich gewisse Beobachtungs- und Erfahrungsmuster wiederholen können und eine Maximierung der Gewißheit und Zuverlässigkeit in einem fortwährenden Lernprozeß erarbeitet werden kann, andererseits aber auch, daß von der Oberflächenbetrachtung zur Tiefenbeobachtung vorangeschritten werden kann, gilt es doch, vorerst die eigenkulturellen Wertvorstellungen mit den fremdkulturellen zu durchschauen, inadäquate Prämissen abzubauen, Kontakte herzustellen und selbstbezogene Verhaltensmechanismen wie Denkweisen, die störend sind, zu rationalisieren und aufzudecken. Dies kann natürlich in den seltensten Fällen vollständig geschehen, da das Problem der Objektivität in der Feldforschung nie ganz lösbar, wohl aber korrigierbar bleibt (Schmitz 1976). Das „handicap“ der reduzierten Objektivität ist allein schon dadurch gegeben, daß der Ethnograph ständig von Erlebnissen geprägt wird, die für ihn neu sind und erst mit der allmählichen Angewöhnung objektivierbarer werden. Damit aber ergibt sich gleichzeitig eine Verschränkung in der Anpassung an das „andere Realitätskonstrukt“. Dies ist einer der wesentlichen Gründe, weswegen eine länger dauernde Feldforschung wünschenswert, ja verpflichtend ist, ganz abgesehen davon, daß erst häufige Interaktionen mit den gleichen Personen das Fremdmißtrauen abbauen, eine Vertrauensbasis schaffen und den Ausgangspunkt für eingehendere Gespräche und ein tieferes Verstehen ermöglichen. Das breite Spektrum der Fragen „zwischen Erlebnis und Wissenschaft“, „Geheimhaltung und Ethnologie“, Feldforschung in „klassenloser und Klassengesellschaft“, Aspekte des „objektiven Ethnographen“ und dessen Schwierigkeiten des Verstehens als spezifischer Lernprozeß umreißt unter anderem ein Sammelband aus der Sicht junger Ethnologen (Savary 1976). Der langwierige Prozeß vom Beobachten zum Niederschreiben, vom Kontext des Zusammentragens tagebuchartiger Notizen und Entwürfe bis hin zum eigentlichen ethnographischen Text analysieren Emerson, Rachel und Shaw

in ihrer Studie *Writing Ethnographic Fieldnotes* (1995). Zugleich vermitteln die Autoren auch praktische Hinweise, Richtlinien und Empfehlungen.

Von der praktischen Seite der Ausbildung her gesehen, gehört die Feldforschung zur Grundausbildung der empirischen Ethnologie, der Humannethnologie und Sprachwissenschaften (Linguistik, Erzähl-, Legenden- und Mythenforschung) und anderer verwandten oder auf sie bezogenen Fächer wie – im besonderen auch – die Ethnomusikologie. Je nach Schwergewicht wird die Feldforschung von einzelnen Wissenschaftlern gleichsam als notwendiger Initiationsritus in andere Lebensformen verstanden, der etwa möglichst bald hinter sich zu bringen sei, oder ab sie wird - mehr denn je - von ihrem Wert her ins Zentrum des gesamten Forschungsbereiches gestellt. Die Feldforschung ermöglicht die notwendigen Voraussetzungen hinsichtlich der Quellenbeschaffung und deren systematischen und historischen Interpretation im Kontext des ethnographischen Arbeitens und der darauf basierenden monographischen Einzeldarstellung (vgl. Van Maanen 1988). Erst im interkulturellen Vergleich von Einzelmonographien und regionalen Deskriptionen besitzt die Ethnologie als theoretische Disziplin den Ausgangspunkt, Typen und Regeln des Verhaltens, der Herausbildung von Institutionen, der Leistungen und „Gesetzmäßigkeiten“ von kulturellen Systemen und Funktionen zu erklären.



Xixirín-Indios, eine Gruppe der Kayapó, die zwischen dem Tocantins und dem Xingu-Strom leben, dokumentieren sich mit einem Kassetten-Recorder selber während des nhok-Rituals. Cateté, Pará, Brasilien. Photo: Linda Fijie, 1988.

## 2. Ethnomusikologische Feldforschung

Unter ethnomusikologischer Feldforschung versteht man jene ethnographische Tätigkeit, die von ihrem Gegenstand her eine Segmentierung vornimmt und das Hauptaugenmerk auf das musikalische System einer Ethnie, einer musikalischen Gruppen oder Einzelpersönlichkeit richtet. Dies kann im Vergleich zu einzelnen oder mehreren Gruppen- bzw. Musiksystemen geschehen. Die ethnomusikologische Forschung kann sich beziehen auf einen Stamm in Neuguinea als mehr oder weniger geschlossene Erscheinung, so gut wie auf ein ländliches oder städtisches Gebiet in Franken oder aber zum Beispiel auf eine Region in Lateinamerika, wo die Beeinflussung kolonialer und industrieller Prozesse zu musikalischen Akkulturationserscheinungen geführt hat. Sie kann sich beziehen auf einen Einzelmusiker, auf eine ganze Musikgruppe oder auf eine Musikerdynastie, auf einzelne typische Fragestellungen zur Musikpraktik, zum Musikkonzept, zu Instrumententypen, Musikgattungen und -stilen. Denkbar ist die Feldforschung auch unter dem Aspekt des Musiklebens bestimmter Subkulturen, indigener Minderheiten oder Randgruppen und deren Wechselbeziehungen zum dominanten Musikleben einer Ethnie, einer Stadt, eines Landes oder einer „Nation“. Unter dem Gesichtspunkt der heutigen Mediamorphosis (Blaukopf 1992) und der kulturellen Globalisierung ist die sekundäre Oralität ebenso ein wichtiger Ansatzpunkt für eine zeitgemäße ethnomusikologische Feldforschung. Wichtigster Aspekt bleibt jeweils die Frage nach dem Eingebettetsein des musikalischen Systems in den Gesamtverlauf geschichtlicher, sprachlicher und kultureller Prozesse wie auch Identitäten, die beide für die Praxis und das Musikkonzept entscheidende Faktoren bilden.

Der Untersuchungsgegenstand der ethnomusikologischen Feldforschung umfaßt – ganz allgemein ausgedrückt – das Musiksystem oder die Musiksysteme einer Ethnie, d.h. die Summe von Normen, Werten, Vorstellungen, von Sprechen und Denken über Musik, sowie die expressiven Symbole (Töne, Worte, Zeichen und Gegenstände der Musik), insgesamt die Konzeptualisierung des musikalischen Handelns und Denkens. Unter den Begriffen „Ethnos“, „Ethnie“, „ethnisch“ werden hier keine biologischen Determinationen verstanden - sondern jene spezifischen kulturellen Eigenschaften einzelner Gruppen, die sich von einer größeren Gesellschaft durch psychische, nationale, sprachliche, religiöse, physische, politische, ökonomische oder ideologische Interessen und Besonderheiten abheben und deren Mitglieder sich

durch ein gemeinsames Band von Brauchtumsgewohnheiten, Handlungsabsichten, Verhaltensweisen, Intentionen usw. miteinander verbunden fühlen. Es handelt sich demgemäß in erster Linie um ein handlungsorientiertes „Wir-Bewußtsein und Wir-Gefühl“, das auch das Eigene der Musik ausmacht. Jeder Musiker spezialisiert sich auf eine oder mehrere Musikarten und grenzt sich in seinem Handeln von anderen Konzepten und Auffassungen ab. Die Gruppenidentität ist über die besondere Form eines musikalischen „Wir-Gefühls“ zu erfragen (z. B. „wir machen diese Art von ‘Volksmusik’), sie grenzt sich zugleich von dem Anderen, das man nicht mag, konsequenterweise ab („wir machen keine anglo-amerikanischen Folkmusic; wir mögen das nicht.“).

Die zwei grundsätzlichen theoretischen Vorschläge zur Methode der Ethnographie, wie sie von Eberhard Fischer und Noa Zanolli unterschieden wurden, gelten auch für die ethnomusikologische Feldforschung. Die Darstellung eines jeden Kulturbildes kann sowohl auf die notative wie auch intentionale Beobachtungsebene bezogen werden. In der notativen Beobachtungsebene klassifiziert der Beobachter „schon im Augenblick der Beobachtung alle fremden Erscheinungen nach eigenen, d.h. im wesentlichen in seiner Kultur vorgebildeten Erkenntniskriterien“ (Fischer/Zanolli 1968:4). Musikinstrumente werden z.B. sogleich nach der Hornbostel-Sachs’schen Systematik eingeordnet, ohne zu fragen, ob diese Systematik der kulturinhärenten Einteilung entspricht. Das begriffliche Beschreiben der materiellen Erscheinungen und der musikalischen Verhaltensweisen von Personen richtet sich nach den wissenschaftlichen Kriterien von ‘beobachtbaren’ Fakten. Skalen werden z.B. als pentatonisch bezeichnet und beschrieben, ohne abzuklären, ob dieser Begriff in der untersuchten Kultur wirklich auch vorhanden ist. Tonhöhen werden beschrieben als ‘hoch’ und ‘tief’ nach den entsprechenden eigenen Begriffs- und Beobachtungsrastern, die sich in der systematischen Schultradition niedergeschlagen haben. Das System einer Beobachtungssprache und Begreifsprache wird in der notativen Beobachtungsebene gleichsam über das Denken der fremden Kultur gestülpt. Die Methode der notativen Beobachtungsebene impliziert die Vorstellung einer möglichen intersubjektiven Überprüfung von Beobachtungssätzen durch einfaches Akzeptieren oder Verwerfen der Aussage aufgrund von Hinschauen, Hinhören usw. Trotz der Problematik des kulturüberschreitenden Wahrnehmens und Beobachtens gilt das Beobachtungswissen noch als das verlässlichste Wissen, das wir besitzen (Feyerabend 1978:76). Schwierigkeiten werden sich bei der notativen Betrachtungsebene allerdings dort ergeben, wo das Postulat der intersubjek-



tiven Überprüfbarkeit radikalisiert wird und zur Überprüfung die Kulturträger selber auch herangezogen werden. Dies muß notwendigerweise zu einer wechselseitigen Korrektur des Wahrnehmens und Beobachtens, insbesondere des Beobachtungsrasters führen. Letzterer ist als solcher immer gesteuert von den erworbenen Kenntnissen über die 'Fremdkultur', vom Interesse der Zielsetzung der Ethnographie und ist von der allgemeinen Apriorik des eigenen 'Weltbildes' sowie des daraus resultierenden Begreif-Systems abhängig. Im Zusammenhang mit den Fragen dieses ethnographischen Ethnozentrismus, der „verkehrten Welten“, setzt sich Fritz Kramer (1977:55ff.) ausführlich anhand der imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts auseinander. Persönliche Gedanken zum „Wagnis des Feldforschers zwischen Ethnozentrismus und Entfremdung“ lassen Klaus Peter Koepping (1973) eine Ethik der Kulturanthropologie formulieren (cf. Punch 1986).

Da jedes Beobachten innerhalb einer Interessensperspektive verläuft, die ihrerseits von den bestehenden Kenntnissen abhängt, sind dementsprechend die Beobachtungstatsachen interessengeleitet (Ströker 1973:22ff.). Die vermeintliche 'Objektivität' des Wahrnehmens und Beobachtens im Sinn der notativen Beobachtungsebene ist jedoch immer auch einer Korrektur zu unterwerfen, damit das systematische Beobachtungsraster in Rückkoppelung zur 'fremdkulturellen' Beobachtungsweise der Kulturträger selber auf dialogische Weise differenziert werden kann:

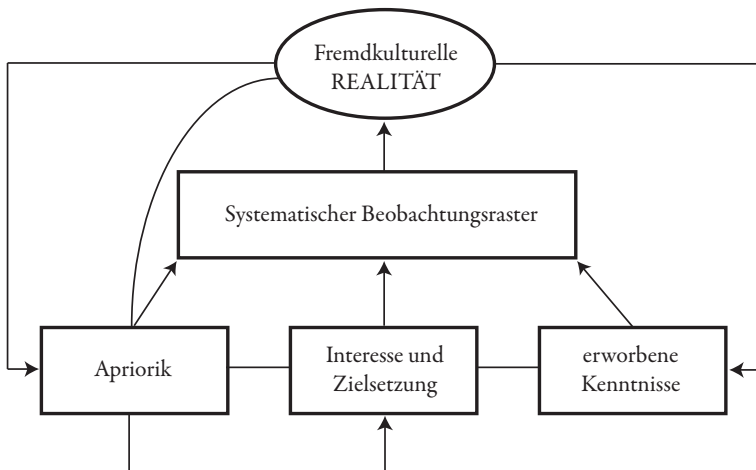


Abbildung 1: Beobachtungsraster

Mit der notativen Betrachtungsebene geht der Ethnograph von den ihm vertrauten Kriterien des Beschreibens aus und assoziiert die Phänomene mit bereits vorgegebenen wissenschaftlichen Begriffen.

Im Gegensatz hierzu wird mit der intentionalen Betrachtungsebene versucht, das musikalische Konzept in Begriffen und in der Denkweise der anderen, 'fremden' Kultur zu erfassen. Dies geschieht über die Aussagen der Kulturträger selber. Der Ethnograph ist bestrebt, „seinen eigenen kulturellen Hintergrund vorübergehend aufzugeben und seine Erfahrungen denjenigen der beobachteten Individuen anzugleichen, um die Phänomene vom Standpunkt der Einheimischen, d.h. der beobachteten Kulturträger, zu erkennen.“ (Fischer/Zanolli 1968:5). Mit dieser „inside view“ (vgl. Headland 1990) können Tonhöhen nicht mehr einfach als 'hoch' oder 'tief' charakterisiert werden, sondern müssen jeweils nach Kultur z. B. als 'klein' oder 'groß' oder als 'hell' oder 'trüb', bzw. als 'spitz' oder 'stumpf' beschrieben werden. Ein Begriff wie 'Musik' kann nicht mehr unreflektiert verwendet werden, sondern wird verdrängt durch die kulturadäquaten Begriffskonzepte der Kulturträger, sei dies nun bogol bei den australischen Aborigines, tá bei den Dan, zafan bei den Amharen oder taki bei den quechuasprachigen Indios. Instrumentensystematiken müssen nach den Einteilungskriterien der entsprechenden Kulturgruppen dargestellt werden, sei es nach dem Material etwa wie Seide, Bambus, Ton, aus denen die Musikinstrumente hergestellt werden (China und Japan), sei es nach der Natur des schwingenden Stoffes (Klassifikation Hornbostel-Sachs) oder etwa nach dem Prinzip der Spieltechnik (volkstümliche Einteilungen wie Blasinstrumente, Schlaginstrumente etc.). Mit der intentionalen Betrachtungsebene wird im Grunde genommen das gesamte musikalische Konzept der Fremdkultur in ihrem eigenen Begreifen und Denken zu Worte gebracht. Zur Realisierung dieser intentionalen Betrachtungsebene ziehe man als Beispiel vor allem die wegweisenden Arbeiten von Hugo Zemp, insbesondere zur Musik der 'Are 'Are auf den Salomon Inseln heran: 'Are 'Are Classification of Musical Types and Instruments (1978, 1979, 1995) oder etwa Steven Feld mit seiner Arbeit Sound and Sentiment über die Kaluli in Papua Neu Guinea (1982/1990). In den beiden Studien wird wie auch in der Arbeit von Anthony Seeger über die Suyá im Amazonas insbesondere die Innensicht, d.h. die kulturimmanente Bedeutung der Musik und die Gründe, weswegen musiziert wird, zur Darstellung gebracht (vgl. Seeger 1987).

Die prinzipiellen Fragen sind: Was geht vor, wenn Musiker ihre Musik zur Ausführung bringen? Welches sind die zugrunde liegenden Organisati-

onsprinzipien und -formen. Warum macht ein Einzelner oder eine soziale Gruppe bestimmte Musik respektive, warum hört man in bestimmten Situationen dieser Musik zu? Welche Beziehungen gibt es zwischen dieser Musik und der Gesellschaft im allgemeinen? Was bewirkt die Musikvorführung in bezug auf die Rezipienten? Woher leitet sich die musikalische Kreativität ab? In welcher Beziehung steht die Musik zu den anderen Künsten (vgl. Seeger 1992:90).

Notative Beobachtungen, Messen und Aufzeichnen der empirischen Fakten (d.h. der materiellen Manifestationen und der musikalischen Verhaltensweisen) einerseits und die intentionale Befragung und Darstellung der Gesamtheit der musikalisch und sprachlich zum Ausdruck gebrachten Vorstellungen andererseits, sollten sich nach den Vorschlägen von Fischer/Zanolli gegenseitig nicht „verfilzen“. Der Beobachter soll seine Beobachtungen grundsätzlich „von den (auf ihren Beobachtungen beruhenden) Aussagen der Kulturträger“ zu trennen suchen und sie voneinander getrennt niederlegen.

Mit dieser Unterscheidung der beiden Betrachtungsebenen ist ein Ausgangspunkt gesetzt. Der ganze Prozeß des Beobachtens, der instrumentellen Aufzeichnung (Ton / Bild), der Speicherung des Beobachteten im Gedächtnis sowie schließlich die Protokollierung der Ergebnisse in Form von schriftlichen Aussagen läßt sich, bezogen auf ein Subjekt-Objekt-Verhältnis (Ethnographie – Gegenstand der Untersuchung), als vereinfachtes Modell wie folgt zusammenfassen (vgl. Abb. 2).

Es ist festzuhalten, daß die erfahrenen, erlebten, beobachteten und beschriebenen Ergebnisse des Ethnographen in der wiederholten Situation immer wieder zu differenzierteren und vertieften Fragestellungen führen. Der Prozeß des Beobachtens kann prinzipiell nie als abgeschlossen betrachtet werden. Theoretisch gesehen kann im Modell die klassische Dichotomie von Subjekt und Objekt sogar aufgehoben, zumindest in Frage gestellt werden, da der Begriff der eigenen Wirklichkeit und der eigenen Wahrnehmungskategorien durchlässig gemacht wird. Hierzu vergleiche man insbesondere die ethnomethodologischen Überlegungen zur Soziologie des Alltagshandelns von Hugh Mehan und Houston Wood (1976:26-63). Zur Frage von Augen- und Ohrenzeugen im Kontext der Feldforschungsarbeit, der Interpretation historischer Überlieferungsdaten sowie zur Frage der Tradition als Erinnerungskultur vgl. man das Standardwerk von Jan Vansina *Oral Tradition as History* (1985). Fragen zur Politik und Ethik der Feldforschung behandelt Maurice Punch (1986) in im Kontext qualitativer Forschungsmethoden.

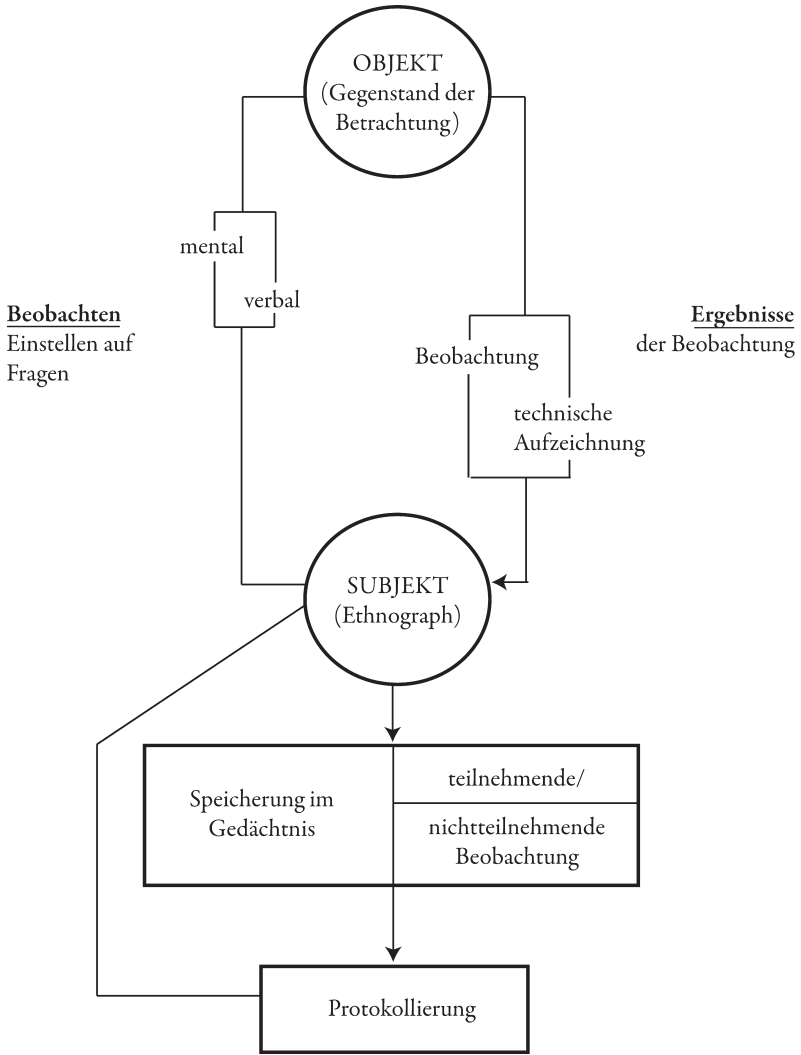


Abbildung 2: Beobachtungsmodell (Subjekt-Objekt-Bezug)

### 3. Beobachten, Befragen, Protokollieren

Die zentralen Tätigkeiten des Ethnographen lassen sich mit Kategorien des Beobachtens, Befragens und Protokollierens umreißen, wobei das Aufzeichnen mit technischen Geräten als Sonderform des Protokollierens auf dem Umwege indirekter oder instrumentell vermittelter Beobachtung verstanden werden kann. Wenn die Ethnomusikologin bzw. der Ethnomusikologe sich anschickt, Musik, Tanz oder Gesang zu beschreiben, so stützt man sich bewußt oder unbewußt auf eine bestimmte Verfahrensfrage. Gefragt wird unter anderem, warum wird oder wurde eine musikalische Handlung vollzogen. Man setzt sich mit den Absichten, Zielvorstellungen und Motiven des Musizierens, Tanzens oder Singens auseinander, um zu verstehen, warum diese spezifisch musikalische Handlung ausgeführt wird (Stegmüller 1974:75ff.; Ströker 1973:26ff.). Bezogen auf die Frage nach dem Warum der musikalischen Handlung ist es möglich, die Verfahrensfrage in die Folge von Zweck - Mittel und Conclusio zu bringen. Zu untersuchen ist, was ist der Zweck (der Wunschgegenstand) bzw. das Handlungsziel (Z) der Musiker, welche Handlung wird als Mittel (M) zum Zweck mit diesem Ziel in Beziehung gebracht und worin besteht die Schlußfolgerung (Conclusio C), d.h. wie wird das Mittel (M) zur Erreichung des Zweckes in der Schlußfolgerung eingesetzt. In eine logische Formel gebracht, heißt es dann:

- Zweck (Z): Musiker A beabsichtigt (beabsichtigen), p herbeizuführen.  
 Mittel (M): A glaubt, daß er p nur dann herbeiführen kann, wenn er a tut.  
 Conclusio (C): Folglich schickt sich A an, a zu tun.

An einem Beispiel eines Aymara-Tanzes aus Bolivien soll dies des näheren veranschaulicht werden. Die einzelnen Zeichen werden mit den entsprechenden Inhalten belegt:

- Zweck (Z):  
 Indios aus Llaura Llokolloko (in der Provinz Pacajes, im Departament La Paz) haben die Absicht, Regen für die nächste Anpflanzzeit herbeizurufen.
- Mittel (M):  
 Das Mittel hierzu wird im Tanz „Choquelas“ gesehen, mit dem man unter einem festlichen Ritus für die Erde die Erdgottheit Pachamama ehrt, ihr opfert und ihr gegenüber die Bitte um Regen zum Ausdruck bringt.

Conclusio (C):

Folglich schicken sich die Indios an, den Bändertanz „Choquelas“ auszuführen, auf dessen Höhepunkt die „Ch'alla“ erfolgt. Opfertgaben in Form von Coca, Maisbier, Weihrauch, Tanz und Musik werden der Pachamama dargereicht. Dies geschieht unter den begleitenden Klängen von Kerbflöten und zur Ausführung des Bändertanzes im Kontext einer rituellen Opferzeremonie.

Nun ergibt sich allerdings in der Feldforschung bei der Beobachtung die umgekehrte Reihenfolge. Wir gehen von der Conclusio (C) aus, um über die Mittel (M) zum Zweck (Z) zu gelangen. Der Ethnomusikologe stellt vorerst tanzende Indios fest, die eine musikalische Handlung (C) ausführen (Ebene der Beobachtung). Der Ethnograph muß im nachhinein oder während der Handlung nach dem Mittel (M) fragen (Ebene der Befragung von Informanten), um den Zweck (Z) zu verstehen bzw. zu erklären, warum diese Handlung ausgeführt wird (Ebene des Verstehens / Erklärens). Es ist wichtig, in der Ethnographie diese einzelnen Schritte auseinanderzuhalten, um den ganzen Zusammenhang des Erklärens bzw. Verstehens im Hinblick auf die Aussagekraft vor Augen zu haben. Die Ebene der Conclusio (C) als ausgeführte musikalische Handlung ist die notative Betrachtungsebene; die des Mittels (M) gehört der musikalisch-intentionalen Betrachtungsebene an, und die Ebene des verfolgten Zieles (Z) gehört der kulturell-intentionalen Betrachtungsebene an. Zu unterscheiden ist also die (beobachtbare) musikalische Handlung als Text, vom (befragbaren) musikalischen Kontext und der (interpretierbaren) kulturellen Meta-Ebene. Mit anderen Worten: die musikalische Handlung / Tätigkeit (C) ist als einzelne aktualisierte Manifestation des musikalischen Kontextes (M) zu sehen, der als solcher innerhalb eines gesamt-kulturellen Meta-Konzeptes (Z) funktioniert.

Wenn der Ethnomusikologe sich bei einer Feldarbeit befindet, sieht er vorerst die ausgeführte Handlung, wie in dem oben erwähnten Fall. Er beobachtet, wie verschiedene Leute einen Tanz ausführen. Dies entspricht der Conclusio (C). Der Ethnomusikologe wird vorerst versuchen, den Tanz aufgrund der direkten oder indirekten Beobachtung (wie z. B. Filmaufzeichnung) notativ zu beschreiben. Das Beschreiben des Tanzes geschieht in Form von Sätzen, die hier - wie es sich eingebürgert hat - als Protokollsätze oder Protokollaussagen angesprochen werden. Protokollsätze oder Protokollaussagen sind nach Bochenski (1975:105) „Aussagen, welche das Vorkommen von Phänomenen [d.h. von sinnlich beobachtbaren Ereignissen] feststellen.“

Sie gehen aus der Beobachtungssituation des Feldforschers hervor. „Eine Protokollaussage enthält regelmäßig folgende Angaben: Zeitkoordinaten; Raumkoordinaten; Umstände; Beschreibung des Phänomens. In der Praxis enthält sie zudem noch den Namen des Beobachters“ (ibid.:105). Um die Protokollaussage in eine etwas praktikablere und systematische Form zu bringen, kann man diese mit wenigen Abkürzeln wie folgt umreißen (cf. Baumann 1978:161ff.):

WER kommt mit WEM zusammen,  
um WANN und WO  
mit WAS für Mitteln  
WELCHE musikalische Handlung zu vollziehen ?

Damit sind in einem einzigen Satz die wichtigsten beobachtbaren empirischen Fakten anvisiert. In Anwendung des vorangegangenen Beispiels läßt sich solch eine Beobachtungsaussage wie folgt zusammenfassen:

Indio-Frauen und -Männer (wer) kommen mit Musikern zusammen (mit wem),  
um tagsüber am Ende der Trockenzeit (wann)  
in ihrer Gemeinde Laura Llokolloko (wo)  
unter der Begleitung von 24 Kerbflöten und einer Trommel (mit was)  
einen Bändertanz (welche Handlung) auszuführen.

Dies ist das einfachste Gefüge einer Protokollaussage zu den wichtigsten beobachtbaren Phänomenen. Selbstverständlich wäre jede einzelne Protokollaussage noch detaillierter zu fassen. So könnte zu jedem einzelnen Fragepunkt die Einzelbeobachtung exakter in eine Folge von Aussagen gegliedert werden, wie etwa zur Beobachtung des ungefähren Alters der Tänzerinnen und Tänzer; ihre Trachten können in einfachsten Aussagesätzen beschrieben, die Zeit kann genauer angegeben, der Ort der Handlung präziser bestimmt werden; die Musikinstrumente können im Detail gezeichnet und abgemessen sowie die einzelnen Tanzschritte und Tanzfiguren aufgelistet werden usw. Schon diese kurzen Hinweise genügen, um anzuzeigen, daß im strengen Sinn Protokollaussagen nie zum Ganzen der Ereignisse gemacht werden können, daß sie schon durch das Beobachtungsraster eine Eingrenzung vornehmen und direkt abhängig sind von den Grenzen der faktischen und praktischen Wahrnehmungsmöglichkeiten.

Der Protokollsatz ist im besonderen das Ergebnis von Einzelwahrnehmungen, die unter dem Gesichtspunkt aufgezeichnet werden: was ist der

Fall? Protokollsätze sind noch keine Erklärungen, sie geben noch keine Auskunft auf die Frage: warum ist der Fall, daß ...? Protokollsätze sind die Ergebnisse wiederholter Wahrnehmungen. Innerhalb der ersten Phase der Datenerhebung, aus welcher sich die Ergebnisse der Protokollsätze herleiten, kann folgender Aufbau festgestellt werde:

1. Wahrnehmen = Einzelne Phänomene werden wahrgenommen
2. Beobachten = Einzelne Phänomene werden systematisch bzw. wiederholt im Kontext bestimmter Protokollfragen wahrgenommen
3. Protokollieren = Niederschreiben von Beobachtungen in einfachen Aussagen.

Damit sind die Grundlagen zusammen, die für die Feldforschung an jedem Anfang stehen. „Allem Anschein nach muß nämlich jede Wissenschaft am Anfang erkunden, was der Fall ist, ehe sie sinnvoll fragen kann, warum es sich so und nicht anders mit ihm verhält“ (Ströker 1973:30). Beobachtungsdaten gehören in der Feldforschung zu den konstituierenden Elementen, mit denen man erst auf die Idee kommt, die innerhalb der wissenschaftlichen Tätigkeit erklärt bzw. verstanden werden soll.

Mit dem Umreißen der notativen Betrachtungsebene als eine Form des protokollierenden Beobachtens von sinnlich wahrnehmbaren Ereignissen können zwar Tanzbewegungen beschrieben, Hörbares in Sprache oder Transkriptionen umgesetzt und einzelne musikalische Phänomene in Aussagen wiedergegeben werden, ohne daß man das Beobachtete deshalb auch verstehen müßte. Auf die Frage, warum etwas der Fall ist, geben die aufgelisteten Beobachtungen in den wenigsten Fällen Auskunft, da es eine Frage nach der Motivation menschlichen Handelns ist. Bei dem bolivianischen Bändertanz kann man den Formverlauf, die Instrumente, die gespielt werden, und alle weiteren Ereignisse beobachten. Doch was der Trommler zur Begleitung der Kerbflöten in seiner Verkleidung bedeutet, ist nicht beobachtbar, ebenso nicht die einheimische Terminologie der Instrumente und die musikalischen Konzepte der Musiker. Es ist zwar möglich, den maskierten Trommler mit unseren Beobachtungsbegriffen als „teufelähnliche Gestalt“ zu beschreiben. Aber bereits diese Art der Beschreibung bewirkt eine inhaltliche Aussage, die nicht zutreffend ist. Hier muß die Befragung auf die intentionale Ebene hinzielen, um einerseits den intentionalen Begriff für die „teufelähnliche Gestalt“ zu erhalten und den Begriff mit kulturadäquaten (emisch verstandenen) In-



halten zu füllen. Erst auf diese Weise wird, offenbar, daß die vollzogene Beobachtung unter einer falschen Prämisse stattgefunden hatte, daß dieser „teufelähnliche“ Trommler in Tat und Wahrheit einen „k'usillo“ repräsentiert, den Fuchs, der die Vicuñas jagt. Diese Beobachtung kann nur über den Weg der Befragung von Informanten, im weiteren erst über den Erfahrungsbereich innerhalb der entsprechenden Kultur gemacht werden, da Wahrnehmen und Beobachten letztlich auch auf kulturspezifischen Konventionen beruhen (cf. Feyerabend 1978:52; Ströker 1973:16ff.). Beobachtungen werden im Hinblick auf die Motive des musikalischen Handelns erst dann interpretierbar, wenn die Befragung der Informanten nach deren Intentionen hinzutritt. Diese zielt vorerst nach den intentionalen Begriffen ab, d.h. um adäquat begreifen zu können, müssen auch die Begriffssysteme übernommen werden. Letztere kommen aber erst dort voll zu tragen, wo sie mit dem Erfahrungsgelbalt der Feldforschungsarbeit identifiziert werden können. Ziel der intentionalen Betrachtungsebene muß es demgemäß sein, mit den Augen und Ohren der anderen Kultur beobachten und hören zu lernen. Diese Idealvorstellung wird vermutlich in den wenigsten Fällen eingehandelt werden, ist aber immer anzustreben.

#### 4. Quellensituation, Beobachtungssprache und Interpretation

Das musikalische Ereignis, d.h. das, was der Fall ist, kann einerseits direkt in der aktuellen Situation beobachtet, befragt und protokolliert werden, andererseits aber auch indirekt durch die instrumentelle Vermittlung. Medienträger können zur technologischen Aufzeichnung eingeschaltet werden. Solche Aufzeichnungen (Tonband, Film, Video, Foto) aber auch Aufzeichnungen in Form von Notaten (Transkriptionen, Melogrammen, Sonogrammen, Labnotationen, von Wave-Dateien und MIDI-Scans, etc.) ermöglichen eine detailliertere Beobachtungssituation, die insbesondere den Vorteil hat, daß sie zur jeder Zeit beliebig oft wiederholt werden kann und einem weiteren Kreis auch überprüfbar bleibt. Zu unterscheiden ist zwischen den direkten Quellen und den indirekten Quellen. Direkte Quellen sind „live“, „gestellt“ oder in der „Labor- bzw. Studiosituation“ unmittelbar beobachtbar, sei dies nun visuell und auditativ als Tanzbewegung oder Schallereignis. Indirekte Quellen sind bereits technisch gespeicherte Quellen, die für die notative Betrachtungsebene von größter Bedeutung sind. Ihre intersubjektive Über-

prüfbarkeit ermöglicht ein größeres Maß an Kontrolle der Aussagen, als dies etwa bei Feldforschungsbeobachtungen der Fall sein kann. Da letztere gleich niedergeschrieben werden und das Ereignis nicht mehr in der Wiederholung überprüfbar bleibt, können sie im „Wahrheitskontext“ nur singuläre Aussagen sein, die keineswegs durch den Konsensus mehrerer Beobachter abgestützt werden können. Wo die Quelle gespeichert wird, ist immerhin die Möglichkeit gegeben, mit den Informanten im nachhinein und im Experiment die eigenen Beobachtungen zu verifizieren und im Gespräch über die Aufzeichnungen detaillierter auf die notative Betrachtungsebene einzugehen. Bei jeder Aufzeichnung wird man sich allerdings bewußt sein, daß das musikalische Ereignis nichts weiteres ist als eine zweidimensionale Verkürzung der Realität, die insgesamt auf die selektive Scheinwerferoptik des Aufzeichners selber bezogen bleibt.

Die Verknüpfung von direkter und indirekter Quellenbeobachtung und Quellenbefragung ergibt ein wechselseitiges Korrektiv. Beide verhalten sich beim Abfassen der Protokollaussagen komplementär zueinander.

Innerhalb der indirekten Quellensituation muß die Transkription angesiedelt werden, die in sich eine graphische Protokollaussage zu einer instrumentell vermittelten Aufzeichnung repräsentiert. Die Aussage geht über den Weg der Zeichen, indem z. B. akustische Wahrnehmungen in die zweidimensionale Ebene gebracht, d.h. diastematisiert werden. Der Zugriff auf das Hörbare oder Beobachtbare wird durch eine graphische Veranschaulichung erweitert. Allerdings tritt hier zur Frage des Umdeutens noch jene des Interpretierens und der möglichen Fehlerquellen hinzu, die etwas komplizierter liegen als bei den direkten Protokollaussagen.

Direkte und indirekte Beobachtung können bezogen auf ihre verschiedenen Stufen wie folgt zusammengefaßt werden:

Direkte Beobachtung:

Musikalisches Ereignis:

1. Einzelwahrnehmung
2. Beobachtung (systematisches Wahrnehmen)
3. Protokollaussage zu einzelnen Beobachtungen

Indirekte Beobachtung:

Musikalisches Ereignis:

1. Einzelwahrnehmung
2. Technische Aufzeichnung (Ton/Bild/Film)
3. Transkription der Aufzeichnung (Denotation/Interpretation)
4. Beobachtung (systemat. Wahrnehmen d. Transkription)
5. Protokollaussage zur Transkription

Die an und für sich einfache Form des Protokollierens wird über die gespeicherte Aufzeichnung insgesamt zu einem komplexen Verfahren. Neben den erkenntnistheoretischen Problemen der Wahrnehmung impliziert das Protokollieren das besondere Beobachtungsraster als eigenkulturellen Filter. Dieser erzeugt immer auch eine Verkürzung der „anderen“ Realität und bewirkt im Verlauf des Analyseprozesses eine gewisse Überbetonung der Daten in Form von Ton- und Bildaufzeichnungen. Dieser Anteil der a priori Interpretation ist nie ganz auszuschließen.

Ein zentrales Beobachtungsraster ist unter anderen die Aufzeichnung des klanglichen Geschehens mittels Transkriptionsprotokollen. Bei diesen Transkriptionsprotokollen handelt es sich um Transformationen instrumentell vermittelter Wahrnehmungen mit graphischen Zeichen. Es sind Tonprotokolle, die selbstverständlich auch in normale Protokollaussagen gefaßt werden können. Will man zum Beispiel eine Aussage machen über die Frage, was die musikalische Struktur ist, so wird es sinnvoll sein, die Musik aufzuzeichnen, da die direkte Beobachtung oral überlieferter Melodien wegen der Beschränktheit des musikalischen Gedächtnisses eine detailliertere Analyse kaum zuläßt. Die empirische Kontrolle der Notate im Vergleich zur Tonquelle ist auch hier durch die Möglichkeit der intersubjektiven Überprüfbarkeit gegeben. Dem musikalischen Ereignis kommen allerdings die Beobachtungsprotokolle, die Hör- und Bewegungsprotokolle immer nur in Annäherungs-

werten gleich, da Sehen, Hören und Beobachten niemals total sind, immer nur ein Segment vermitteln und zudem auch Mängel aufweisen, sei dies nun durch die Beschränktheit der Schriftzeichen, durch die begrenzte und bereits interpretierende Wahrnehmung oder ganz einfach durch die unweigerlich auftretenden Fehlerquellen. Bei notenschriftlichen Transkriptionen muß man bereits von einem interpretierenden Hören und Beobachten sprechen, dies gilt auf analoge Weise bei Tanzprotokollen, welche die Bewegungsabläufe in der Regel stilisieren müssen. Trotzdem darf solch eine Form der Wahrnehmung in der Regel noch im Rahmen der Beobachtungssprache verstanden werden. Zwar muß uns bewußt sein „die Gesamtheit dessen, was man in verschiedenen Kontexten ‘beobachtbar’ nennt, bildet ein ganzes Kontinuum, an dessen einem Ende das liegt, das durch unmittelbare Sinneswahrnehmung konstatiert werden kann, und an dessen anderem Ende sich jene Gegenstände befinden, zu denen wir nur mittels indirekter Beobachtungsverfahren einen Zugang gewinnen, da hierfür kompliziertere Meßinstrumente ... erforderlich sind“ (Stegmüller I, 1974:93). Transkriptionen sind deshalb noch innerhalb der Ebene der Beobachtungssprache zu sehen. Transkriptionsprotokolle (oder einfacher Transkriptionen) können definiert werden als visuelle Übertragung eines oder mehrerer musikalischen Klang- oder Bewegungsereignisse in ein spezifisches Notationssystem. Ein solches Notations- oder Zeichensystem ist als Mittel für die Analyse und Klassifikation von menschlichen akustischen und/oder physischen Aktivitäten gedacht und ist disjunktiv, d.h. die einzelnen Zeichen schließen sich jeweils von anderen aus. Die Zeichen verweisen auf ein Anderes, welches mit diesem identifiziert werden kann. Man könnte sie auch als Abkürzungszeichen für einzelne Phänomene definieren, die durch verschiedenste Kombinationsmöglichkeiten ihrer Parameter denotiert werden. Es ist festzuhalten, daß die Transkription weder Analyse noch Klassifikation bedeutet, sondern lediglich das Mittel hierzu ist.

Notentranskriptionen oder Bewegungstranskriptionen denotieren jeweils mehrere einzelne Merkmale, die durch Konventionen abgesprochen sind. Die Denotate stehen für etwas, für ein Objekt, für Tonhöhe, Bewegung, Dauer und Raum und beinhalten eine symbolische Repräsentanz. Das Denotat kann definiert werden als ein raumzeitliches Zeichen, das auf etwas anderes verweist. In dieser Hinsicht unterscheiden sich solche graphischen Zeichensysteme ihrem Inhalt nach nicht von jenem sprachlicher Zeichensysteme. Das Denotat „Tanz“ ist als Wort ebenfalls eine Art graphische Zeichnung insofern, daß jeder Buchstabe einen ganz bestimmten Laut bedeutet. Mit dem

Wort selber konnotieren allerdings zusätzliche emotionale Begleitvorstellungen, seien sie nun aus dem assoziativen Bereich oder den spezifischen Kulturerfahrungen. Konnotationen sind jeweils kulturimmanent. Tanz konnotiert zum Beispiel im Westen mit weltlicher Freude, Bewegtheit, Ausgelassenheit, ganz im Unterschied etwa zum Tanz der Derwische im Sufismus.

Die eingangs gemachte Unterscheidung der notativen und intentionalen Betrachtungsebenen kann auch auf Denotationen (Transkriptionen) und Konnotationen ausgeweitet werden. Transkriptionen können im Grunde genommen nur das Notative wiedergeben, das auf der Grundlage einer Konvention zustande kam und im einzelnen nur auf dieses System der Zeichenkonvention bezogen bleibt. Transkriptionen bleiben für die meisten außereuropäischen Kulturen zwar zusätzlich ein von außen eingebrachtes Beobachtungsverfahren. Dagegen sind die Konnotationen zu einer Musik oder zu bestimmten Tanzbewegungen nur mittels eines kulturspezifischen Befragungsverfahrens eruierbar, wenn man sich nicht der Gefahr aussetzen will, die eigenen Konnotationen auf die Musik anderer Kulturen zu projizieren. In der frühen Entdeckerliteratur wurden zum Beispiel indianische Huayno-Tänze des Andenhochlandes immer wieder als „traurig“ beschrieben, weil das ethnozentrische Ohr der Europäer die dort heimische Pentatonik wegen ihrer Nähe zur Molltonart (kleine Terz!) mit „traurig“ konnotierte, obwohl für die Indios der Huayno eine überaus fröhliche Tanzmelodie darstellt.

In der Ethnographie der Musik wird man deshalb immer ein komplexeres Verfahren anstreben, welches das Notative vom Intentionalen zwar unterscheidet, zugleich aber in der Differenzierung der beider Perspektiven neue Fragestellungen findet. Die unterschiedlichen Protokollaussagen im Kontext der Beobachtung (etisch), des Befragens (emisch), des Aufzeichnens, aber auch der Reflexion auf die Selbsterfahrungen ergeben eine zunehmend komplexere Strukturierung des ethnographischen Ansatzes im Hinblick auf die Wahrnehmungsproblematik. Im wechselseitigen Dialog führen die Protokollaussagen zu einer präziseren Problemstellung. Alle Protokollaussagen zusammen sind schließlich zu verstehen als ein Mittel zur Analyse, die im Anschluß an die Feldforschung in die „Laborauswertung“ übergeht. Bei der Frage nach den relevanten Klassifikationsmerkmalen muß die Analyse des Feldforschungsmaterials aufzeigen können, welche Merkmale kulturimmanent (intentional) wichtig sind und bei welchen Merkmalen es sich um wissenschaftssystematische (notative) handelt. Beide Betrachtungsebenen stehen in Wechselbeziehung zueinander und differenzieren im Dialog sowohl

die Konstrukte der »teilnehmenden Beobachtung« als auch jene des intra- und interkulturellen Verstehens.

Zu weiterführenden Fragen in der Vermittlung von Feldforschungsmethoden und Feldforschungserfahrung, zu Themen des dialogischen Interviews, der musikologischen Ethnographie und Epistemologie, aber auch zur Krise der Feldforschung in Zeiten der Postmoderne sei zudem auf den kürzlich erschienenen Sammelband *Shadows in the Field* (1997, 2008/2) verwiesen sowie auf die Beiträge des Review Symposiums (1998, 181-200), welches sich mit dieser Neuerscheinung eingehend auseinandersetzt.

Zu 1.-4. vgl.: Max Peter Baumann: „Ethnomusikologische Feldforschung.“ In: Haid, Gerlinde, Ursula Hemetk, Rudolf Pietsch (Hrsg.): *Volksmusik: Wandel und Deutung*. Festschrift für Walter Deutsch zum 75. Geburtstag. Wien 1998 (Schriften zur Volksmusik Bd. 18), S. 28-47.

## 5. Einführende Literatur zur ethnomusikologischen Feldforschung

### a. Feldforschung allgemein

Fischer, Eberhard und Noa Zanolli

- 1968 „Das Problem der Kulturdarstellung. Vorschläge zur Methode der Ethnographic.“ *Sociologus* N.F. 18(2):2-19.

Trimborn, H. (Hrsg.)

- 1971 *Lehrbuch der Völkerkunde*. 4. Aufl. Stuttgart.

Lévi-Strauss, Claude

- 1969 *The Scope of Anthropology*. 3rd. ed. London.

Strecker, Ivo A.

- 1969 *Methodische Probleme der ethnosozologischen Betrachtung und Beschreibung*. Göttingen.

Jacobs, Glenn (Hrsg.)

- 1970 *The Participant Observer. Encounters with Social Reality*. New York: George Braziller.

Wax, Rosalie H.

- 1971 *Doing Fieldwork. Warnings and Advice*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Geertz, Clifford

- 1973 *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, A Division of Harper Collins Publishers.

Koepping, Klaus-Peter

- 1973 „Das Wagnis des Feldforschers zwischen Ethnozentrismus und Entfremdung. Einige persönliche Gedanken zur Ethik der Kulturanthropologie.“ In: *Festschrift Helmut Petri*, hrsg. von Kurt Tauchmann. Köln, 258-70.

Schatzman, Leonard und Anselm L. Strauss

- 1973 *Field Research: Strategies for a Natural Sociology*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, Inc.

Ströker, Elisabeth

- 1973 „Beobachtung und theoretische Fragestellung.“ In: E. Ströker, *Einführung in die Wissenschaftstheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 22ff.

Stegmüller, Wolfgang

- 1974 *Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und Analytische Philosophie*. Bd. 1: *Wissenschaftliche Erklärung und Begründung*. Berlin, Heidelberg, New York, 75ff.

Bochenski, I.M.

- 1975 *Die zeitgenössischen Denkmethode*n. 7. Aufl. München: J.C.B. Mohr (10. Aufl. 1993).

Szalay, Miklós

- 1975 „Die Krise der Feldforschung. Gegenwärtige Trends in der Ethnologie.“ *Archiv für Völkerkunde* (Wien) 29:109-20.

Mehan Hugh und Houston Wood

- 1976 „Fünf Merkmale der Realität.“ In: *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*, hrsg. von E. Weingarten, F. Sack und J. Schenkein. Frankfurt a. M., 26-63.

Savary, Claude (Red.)

- 1976 *Probleme der Feldforschung aus der Sicht junger Ethnologen*. Genf (Bulletin der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft, Sondernummer).

Schmitz, H. Walter

- 1976 „Zum Problem der Objektivität in der völkerkundlichen Feldforschung.“ *Zeitschrift für Ethnologie* 101(1-2):1-40.

Kramer, Fritz

- 1977 *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.

Timm, Denis

- 1977 *Die Wirklichkeit und der Wissende. Eine Studie zu Carlos Castaneda*. Münster.

Feyerabend, Paul K.

- 1978 *Der wissenschaftstheoretische Realismus und die Autorität der Wissenschaften*. Wiesbaden (Wissenschaftstheorie, Wissenschaft und Philosophie, Bd. 13).

Kohl, Karl-Heinz

- 1979 *Exotik als Beruf. Zum Begriff der ethnographischen Erfahrung bei B. Malinowski, E. E. Evans-Pritchard und C. Lévi-Strauss*. Wiesbaden (Studien und Materialien der anthropologischen Forschung, Bd. IV: Nr. 1).

Fischer, Hans (Hrsg.)

- 1983 *Ethnologie. Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. (Ethnologische Paperbacks).

Fischer Hans

- 1983 „Feldforschung“. In: *Ethnologie. Eine Einführung*, hrsg. Von Hans Fischer. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, S. 69-88; Bibliogr.

Stocking, George W. (Hrsg.)

- 1985 *Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press (History of Anthropology 1.).



Vansina, Jan

1985 *Oral Tradition as History*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Geertz, Clifford

1986 *Writing Culture*. Berkeley: University of California.

Punch, Maurice

1986 *The Politics and Ethics of Fieldwork*. Beverly Hills, London, New Delhi: Sage Publications (Qualitative Research Methods 3.).

Jackson, Bruce

1987 *Fieldwork*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Van Maanen, John

1988 *Tales of the Field. On Writing Ethnography*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Bräunlein, Peter; Lauser, Andrea und Günter Kraus (Red.)

1990 „Zur Relevanz des Fremden.“ [Themenheft mit neun Beiträgen verschiedener Autoren:] *kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1(1): 1-155.

Headland, Thomas; Kenneth L. Pike und Marvin Harris (Hrsg.):

1990 *Emics and Etics. The Insider/Outsider Debate*. Newbury Park, London, New Delhi: Sage Publications (Frontiers of Anthropology, Bd. 7).

Manganaro, Marc (Hrsg.)

1990 *Modernist Anthropology. From Fieldwork to Text*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Sanjek, Roger (Hrsg.)

1990 *Fieldnotes. The Making of Anthropology*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Blaukopf, Kurt

1992 „Mediamorphosis and Secondary Orality: A Challenge to Cultural Policy.“ In *World of Music – Musics of the World*, hrsg. von Max Peter Baumann. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 19-36 (Intercultural Music Studies Bd. 3).

Emerson, Robert M.; Fretz, Rachel I. und Shaw, Linda L.

1995 *Writing Ethnographic Fieldnotes*. Chicago, London: University of Chicago Press.

Girtler, Roland

2001 *Methoden der Feldforschung*. 4. völlig neu bearbeitete Aufl. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag (UTB für Wissenschaft 2257).

## b. Feldforschung und Ethnomusikologie

Baumann, Max Peter

- 1978 „Befragungsmodell und Vergleich, erläutert am Beispiel der Langtrompeten.“ *Die Musikforschung* 31(2):161-76.

Zemp, Hugo

- 1978 „Are 'Are Classification of Musical Types and Instruments.“ *Ethnomusicology* 22(1):37-67.

Zemp, Hugo

- 1979 „Aspects of 'Are 'Are Musical Theory.“ *Ethnomusicology* 23(1):5-48.

Baumann, Max Peter und Albrecht Schneider (Red.)

- 1981 *Musikologische Feldforschung – Aufgaben, Erfahrungen, Techniken*, hrsg. von der Gesellschaft für Musik des Orients. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (Beiträge zur Ethnomusikologie, Bd. 9).

Feld, Steven

- 1982 *Sound and Sentiments: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia (rev. Ausg. 1990).

Seeger, Anthony

- 1987 *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge, England.

Baumann, Max Peter

- 1989 „The Musical Performing Group – Musical Norms, Tradition, and Identity.“ *The World of Music* 31(2):80-113; Bibliogr.; Fragebogen.

Myers, Helen

- 1992 „Fieldwork“. In: *Ethnomusicology. An Introduction*, hrsg. By Helen Myers. New York, London: W. W. Norton & Company (The Norton/Grove Handbooks in Music, S. 21-49; Bibliogr.

Myers, Helen

- 1992 „Field Technology“. In: *Ethnomusicology. An Introduction*, hrsg. By Helen Myers. New York, London: W. W. Norton & Company (The Norton/Grove Handbooks in Music), S. 50-87; Bibliogr.

Seeger, Anthony

- 1992 „Ethnography of Music“. In: *Ethnomusicology. An Introduction*, hrsg. By Helen Myers. New York, London: W. W. Norton & Company (The Norton/Grove Handbooks in Music), S.88-109; Bibliogr.

Cahiers des musiques traditionnelles

- 1995 *Cahiers des musiques traditionnelles* 8 [Themenheft: „Terrains“]. Genève: Ateliers d'ethnomusicologie/AIMP.

Zemp, Hugo

1995 *Écoute le bambou qui pleure. Récits de quatre musiciens* ('Aré 'aré, Iles Salomon). Paris: Gallimard.

Barz, Gregory F.; Cooly, Timothy J. (Hrsg.)

1997 *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York and Oxford: Oxford University Press. - Bibliogr.; Index. (Zweite Auflage 2008) [Rezension in *the world of music* 40, 1998(2):181-200].

Lundberg, Dan und Gunnar Ternhag (Hrsg.)

2000 *The Musician in Focus. Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology*. Stockholm: The Royal Swedish Academy of Music (Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, 91.).

Stock, Jonathan (Guest Editor)

2001 [Themenheft:] „Ethnomusicology and the Individual“ *the world of music* 43(1): 5-137.

Thedens, Hans-Hinrich

2001 *Untersuch den ganzen Mann — so wie er vor Dir steht! Der Spielmann Salve Austena*. 2 Bde. Oslo: Faculty of Arts, Univeritetet i Oslo (Series of Dissertationms submitted to the Faculty of Arts, University of Oslo, 108.)

## 6. Aufnahme-Modalitäten und Gruppeninterview

### a. Allgemeines

Es werden von jeder Gruppe ca. 5 Stücke aufgenommen, anschließend wird ein Gruppeninterview durchgeführt (Jedes Band soll möglichst nach diesem Schema bespielt werden). Die Stücke sollen, wenn möglich, hintereinander aufgezeichnet werden.

Zu jedem Stück ist ein **Aufnahmeprotokoll** auszufüllen.

Vor den Aufnahmen soll ein **Einführungsgespräch** stattfinden: Fragen nach verschiedenen Musikstücken oder Gesängen, nach dem Lieblingsrepertoire und nach der Charakteristik der Musik. Die Stücke, die von der Gruppe erfragt werden, sollen aus dem gegenwärtigen Lieblingsrepertoire der Spieler stammen.

### b. Aufnahmetechnik

Zu jeder Tonaufnahme stellt sich zu Beginn die Gruppe persönlich vor. (Wer spielt, wo, wann, in welcher Besetzung? – darauf je eine kleine Pause).

Es erfolgt die **Ansage** des Stückes: Titel, Gattung (wenn notwendig, mit Besetzungsangabe).

**Aufnahme** des Stückes (evtl. mit Probelauf für die Aussteuerung; während des Probelaufs können Fotoaufnahmen gemacht werden).

Es folgen die Stücke der Reihenfolge nach von 1–5 jeweils nur mit Titelansage und Hinweisen auf Gattung bzw. Besetzung (bei evtl. Fehlern oder Störungen während der Aufnahme das Band nicht zurücklaufen lassen, sondern weiterfahren unter der gleichen Numerierung mit 1a, 1b, usf. Alles im Aufnahmeprotokoll bitte vermerken!).

Alle Musikstücke werden mit einem digitalen Tonbandgerät aufgenommen.

Zu jedem Musiktitel wird ein **Aufnahmeprotokoll** ausgefüllt (s. hierzu das Formblatt: 'Aufnahmeprotokoll').

Nach der Aufnahme der fünf Titel wird den Informanten vom Tonbandgerät vorgespielt, um in ihrem Kontroll-Hören Kritik und Einverständnis mit der Aufnahme einzuholen.

Die **Befragung** geschieht am besten nach der Aufnahme der Stücke. Die Fragen zu den aufgenommenen Stücken können am besten in Verbindung mit dem Kontroll-Hören gestellt werden.

Von den Informanten werden eventuell vorhandene Texte/Dokumente zum Kopieren erbeten.

Das offene Gruppeninterview (s. u.) wird auf Kassette aufgenommen.

### 1. Fragen zur Gruppe

- 1.1 Name der Gruppe (sofern vorhanden, Bedeutung und Ursprung):
- 1.2. Besetzung (ist sie traditionell oder innoviert?):
- 1.3. Seit wann ist die Gruppe zusammen?
- 1.4. Zu welchen Anlässen spielt die Gruppe (wann, wo, wie oft, warum?)

### 2. Fragen zu dem einzelnen Gruppenmitglied

- 2.1. Name, Vorname (Beruf, Alter, Instrument, Gesang, sofern nicht schon vorhanden; Adresse des Leiters oder Hauptinformanten mit Telefonnummer):
- 2.2. Herkunftsort und Aufenthalt in Deutschland (welches ist die Muttersprache/Dialekt?):
- 2.3. Musikalische Ausbildung (traditionell, Familie, Schule, Musikstudium?):
- 2.4. Lebensunterhalt durch Musik (Liebhabelei, Semi-Profi, Voll-Profi?):

### 3. Fragen zu den aufgenommenen Stücken (nach Abhören eines jeden einzelnen Musiktitels zu stellen)

- 3.1. Originaltitel / Übersetzung (in welcher Sprache / Dialekt ist das Lied gesungen, warum heißt das Stück so?):
- 3.2. Woher stammt das Stück (Ort / Gegend?):
- 3.3. Ist es traditionell überliefert und / oder namentlich von einem Urheber bekannt?
- 3.4. Wann und wo wurde das Stück gelernt (oder komponiert)?
- 3.5. Ist das Stück nach Gehör oder nach schriftlichen Vorlagen einstudiert worden (Texte und/oder Noten?):
- 3.6. Zu welchen Anlässen wird das Stück gespielt (Funktion in Tradition und jetzt?):
- 3.7. In welchem Rhythmus / Takt / Schlag steht das Stück (wie heißt dieser und was wird damit bezeichnet?):

- 3.8. Auf welcher Leiter (welcher Tonart) ist das Stück aufgebaut (können Sie diese spielen?):
  - 3.9. Wie heißen die einzelnen Teile der Stücke?
  - 3.10. Welche Zusammenklänge werden gespielt (Stimmführung, Mehrstimmigkeit usw.)?
  - 3.11. Zu welcher Art/Gattung von Musik gehört dieses Stück?
4. Fragen nach den Musikinstrumenten (Fragen werden nach Bedarf gestellt)
- 4.1. Wie werden die Musikinstrumente in ihrer Heimatsprache bezeichnet (was bedeutet das Wort?):
  - 4.2. Bauweise, Material und Funktionsweise des Instruments?
  - 4.3. Spielweise (wie ist sie traditionell, welche Arten, Tonarten, Intervalle sind gegeben?):
  - 4.4. Musikalische Möglichkeiten (Ambitus, Skala, Stimmung des Instruments?):
  - 4.5. Welche Kombinationsmöglichkeiten mit anderen Instrumenten sind traditionellerweise möglich?
  - 4.6. Geschichte(n) zum Musikinstrument (Herkunft, Sage, Legende?)
5. Fragen zu den Gesangsstimmen (Fragen werden nach Bedarf gestellt)
- 5.1. Gibt es Bezeichnungen in der Heimatsprache zu den einzelnen Stimmen (1., 2. Stimme; Register, usw.)?
  - 5.2. Gibt es Tonarten, Tonleitern, bestimmte Intervalle (wie heißen diese?):
  - 5.3. Gesangstechnik (Brust- oder Kopfstimme, Falsett, Verzierungen, Lautmalereien?):

Die Antworten werden im nachhinein ab Aufnahme-datei auf dem PC ausgeschrieben und in der Text-Datei nach den entsprechenden Fragen mit Schattierung „transparent“ eingefügt (Vorlage hierfür im Tonstudio vorhanden).

### c. Bilddokumentation

1. Eine Gruppenaufnahme
2. Alle Musikinstrumente einzeln
3. Einzelnes Instrument in der Spielhaltung
4. Nach weiteren Bilddokumenten, Schallplatten und Zeitungsausschnitten fragen

## 7. Fragebogen zum Musikverhalten (Ethnomusikologie/Volksmusik)

### a. Einleitungstext zum Einzel- bzw. Gruppeninterview

Mit der Befragung wollen wir Informationen über Musikgruppen, ihre Organisation, ihr Repertoire und ihre Beziehung zum Publikum erfahren. Im weiteren möchten wir Aufschluß haben über die Verbreitung von traditioneller Musik und deren allgemeine Beurteilung. Die Befragung wird von Studierenden des Faches Ethnomusikologie vorgenommen. Alle Daten und Angaben werden vertraulich behandelt und ohne Namensnennung der Einzelmusiker vergleichend ausgewertet.

Die Befragung richtet sich an Musikgruppen und Einzelmusiker verschiedenster Stilrichtungen, wie z.B. Volksmusik, Unterhaltungsmusik, Pop-Musik, Jazz, Folk, Blasmusik, Tanzmusik usw. Im wesentlichen geht es darum, anhand der Antworten Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Gruppenkonstruktionen und Musikereinstellungen zu untersuchen. Die Ergebnisse sollen ebenso Aufschluß geben über Vorlieben des Musikgeschmacks und dessen Umsetzung im Repertoire.

Vorausgesetzt, daß Sie damit einverstanden sind, nehmen wir das Interview auf Kasette auf. Das Material wird als Dokumentation im Tonarchiv der Universität Bamberg aufbewahrt.

Das Interview umfaßt 85 offene Fragen. Wir bitten Sie, diese Antworten nach Ihrem eigenen Ermessen kurz oder - wo notwendig - auch ausführlicher zu beantworten.

Wir danken für Ihre Bereitschaft, bei diesem Projekt mitzuhelfen.

## b. Fragebogen zum Musikverhalten

vgl. Max Peter Baumann: „The Musical Performing Group - Musical Norms, Tradition, and Identity“. *The World of Music* 31, 1989(2):80–113.

OT/OC-Nr.:	Archiv-Nr.:	Eingangsdatum:
Name des/der Befragten:		Vorname:
Straße:		Wohnort:

Telefon/E-Mail/ggf. URL:

Alter:

Name der Gruppe:

Ort und Zeit des Interviews:

Environment:

Name InterviewerIn:



## I. FRAGEN ZUR GRUPPENSTRUKTUR UND ORGANISATION

---

1. Wie heißt die Gruppe, in der Sie musizieren oder singen?
2. Woher kommt dieser Name bzw. was bedeutet er?
3. Wie wird im allgemeinen die Musikart, die sie in Ihrer Gruppe machen, bezeichnet? (z.B. Schlagermusik, Volksmusik, Pop etc.)
4. Gibt es nichtmusizierende Mitglieder in Ihrer Gruppe? (Tonmixer, Tanzmeister, Förderer)
5. Bauen sich Mitglieder der Gruppe Musikinstrumente auch selber?
6. Seit wann existiert die Gruppe?
7. Hat sich die Besetzung seit diesem Zeitpunkt verändert?
  - 7.1. ( ) nein
  - 7.2. ( ) ja. Wenn ja, z.B. Gruppengröße, Austausch von Gruppenmitgliedern, andere Instrumente?
  - 7.3. Warum hat sich dies verändert?
8. Gibt es eine/n Gruppengründer/in?
  - 8.1. ( ) ja. Wenn ja, wie hat er oder sie die einzelnen Mitglieder zusammengebracht?
  - 8.2. ( ) nein. Wenn nein, wie kam diese Gruppenbildung zustande?
9. Aus welchen musikalischen Stilrichtungen kommen die derzeitigen Gruppenmitglieder?
10. Wie haben die einzelnen Mitglieder ihre instrumentalen bzw. gesanglichen Fähigkeiten erworben?(autodidaktisch, in der Schule, in der Familie, etc.)
11. Spielen oder singen die Gruppenmitglieder nur in dieser einen Gruppe?
  - 11.1. ( ) ja
  - 11.2. ( ) nein. Wenn nein, in welchen anderen Gruppen (Name bitte angeben) oder auch solistisch?

12. Welche organisatorischen und inhaltlichen Aufgaben fallen in der Gruppe an?
13. Gibt es eine Gruppenleiterin, einen Gruppenleiter?
- 13.1. ( ) ja. Wenn ja, welche Befugnisse, Rechte, Pflichten und Aufgaben hat sie oder er?
- 13.2. ( ) nein. Wenn nein, wie werden dann die anfallenden Aufgaben verteilt?
14. Gibt es gemeinsame Proben? Wie oft im Monat? In welchen Räumen?
15. Werden die Stücke gemeinsam erarbeitet?
- 15.1. ( ) ja
- 15.2. ( ) nein. Wenn nein, wird z.B. Besetzung/Arrangement von einem Gruppenmitglied festgesetzt?
16. Können die Gruppenmitglieder Noten lesen?
- 16.1. Spielt die Gruppe bei Auftritten vom Blatt oder auswendig, improvisiert sie auch?
17. Spielt die Gruppe für eine Gage?
- 17.1. ( ) ja. Wenn ja, wie wird die Gage verteilt?
- 17.1.1. Wenn sie nicht gleich verteilt wird, warum nicht?
- 17.2. ( ) nein. Wenn nein, warum nicht?
18. Spielen Sie
- 18.1. ( ) immer
- 18.2. ( ) manchmal
- 18.3. ( ) oder nie mit elektrischer Verstärkung? Warum?
19. Gibt es von der Gruppe oder über die Gruppe Veröffentlichungen oder Dokumentationen (z.B. Liedblätter, Schallplatten, Archivaufnahmen, Info-Material)?
- 19.1. ( ) nein
- 19.2. ( ) ja. Wenn ja, welche?

20. Stehen Sie in Kontakt mit anderen Gruppen?

20.1. ( ) nein

20.2. ( ) ja. Wenn ja:

20.2.1. ( ) über Verbände und Organisationen

20.2.2. ( ) über private Beziehungen

20.2.3. ( ) über geschäftliche Beziehungen? Wie geht das vor sich?

21. Wird oder wurde Ihre Gruppe finanziell gefördert?

21.1. ( ) ja. Wenn ja, von wem?

21.2. ( ) nein. Wenn nein, finden Sie, daß sie gefördert werden sollte?

21.2.1. ( ) ja. Wenn ja, inwiefern?

21.2.2. ( ) nein. Wenn nein, warum nicht?

22. Zu welchem Zweck musiziert Ihre Gruppe?

## II. FRAGEN ZUM GRUPPENREPERTOIRE UND ZUM PUBLIKUM

23. Wie würden Sie selbst die Musik, die Sie machen, bezeichnen?

24. Aus welchen Motiven haben Sie sich dazu entschlossen, diese Art Musik zu machen?

25. Spielt Ihre Gruppe auch ohne Gage?

25.1. ( ) ja. Wenn ja, warum, wofür, für wen?

25.2. ( ) nein. Wenn nein, warum nicht?

26. Aus welchen Quellen bezieht die Gruppe ihre Stücke oder Lieder?

27. Nach welchen Kriterien wählt die Gruppe die Stücke, Lieder bzw. Texte aus? (Besetzung, Region, Schwierigkeits-, Bekanntheitsgrad, persönlicher Geschmack?)

28. Wie viele Stücke hat die Gruppe gegenwärtig ungefähr im Repertoire?

29. Wie lange könnte Ihre Gruppe mit dem gegenwärtigen Repertoire spielen oder singen?

30. Teilt Ihre Gruppe das Repertoire nach gewissen Kriterien auf?  
(vokal, instrumental, rhythmisch, regional, inhaltlich?)
31. Spiegelt das Repertoire Ihre persönlichen musikalischen Vorlieben wider?  
31.1. ( ) ja. Wenn ja, warum?  
31.2. ( ) nein. Wenn nein, warum nicht?
32. Wenn die Gruppe neue Stücke ins Repertoire aufnimmt, werden dann die Wünsche des Publikums einbezogen?  
32.1. ( ) nein. Wenn nein, warum nicht?  
32.2. ( ) ja. Wenn ja, warum?
33. Spielt Ihre Gruppe gern in der Öffentlichkeit?  
33.1. ( ) ja. Wenn ja, warum?  
33.2. ( ) nein. Wenn nein, warum nicht?
34. Vor welchem Publikum spielt Ihre Gruppe normalerweise?
35. Will die Gruppe ein bestimmtes Publikum ansprechen?  
35.1. ( ) ja. Wenn ja, welches Publikum und warum?  
35.2. Gelingt dies der Gruppe?  
35.3. ( ) nein. Wenn nein, warum nicht?
36. Wer stellt Ihr Programm für Auftritte zusammen?
37. Nach welchen Kriterien wird das Programm zusammengestellt, und wie ist es aufgebaut? (Wirkung auf Publikum, Dauer des Auftritts, Pausen, Tempo, Struktur?)
38. Stimmen Sie das Programm im voraus auf das jeweilige Publikum ab?  
38.1. ( ) nein. Wenn nein, warum nicht?  
38.2. ( ) ja. Wenn ja, inwieweit verändert sich das Programm in bezug auf das jeweilige Publikum?
39. Wie reagiert Ihr Publikum, wenn die Musik gefällt?  
39.1. Wie reagieren Sie darauf?  
39.2. Geben Sie Zugaben und welche?

40. Wie reagiert Ihr Publikum, wenn die Musik nicht gefällt?

40.1. Wie reagieren Sie darauf?

41. Glauben Sie, daß die Reaktionen Ihres Publikums Einfluß auf Ihr Spiel ausüben?

41.1. ( ) ja. Wenn ja, wie wirkt sich das aus?

41.2. ( ) nein. Wenn nein, warum nicht?

42. Gibt es Stücke/Lieder, mit denen Sie nicht vor Publikum auftreten, die Sie aber trotzdem spielen/singen?

42.1. ( ) nein

42.2. ( ) ja. Wenn ja, warum?

43. Haben sich im Laufe der Zeit Ihre Auswahlkriterien für das Repertoire geändert?

43.1. ( ) nein

43.2. ( ) ja. Wenn ja, warum?

44. Hat sich im Laufe der Zeit Ihr Publikum geändert?

44.1. ( ) nein

44.2. ( ) ja. Wenn ja, was glauben Sie, warum?

45. Hat sich im Laufe der Zeit die Beziehung der Gruppe zum Publikum geändert?

45.1. ( ) nein

45.2. ( ) ja. Wenn ja, warum?

46. Nennen Sie uns fünf Stücke, die Sie persönlich am liebsten spielen oder singen!

46.1. Was gefällt Ihnen an diesen Stücken und warum?

46.2. Woher kommen diese Stücke?

### III. FRAGEN ZUR VERBREITUNG DER MUSIK

---

47. Zu welchem Zweck musizieren Sie persönlich in Ihrer Gruppe?
48. Zu welchen Gelegenheiten und Anlässen musizieren Sie mit Ihrer Gruppe (Tanz, Hochzeit, Feste ...)?
49. An welchen Wochentagen wird meistens gespielt? Wie lange dauern die Auftritte?
50. Zu welcher Tages- bzw. Nachtzeit finden die Auftritte statt?
51. Wie oft im Monat haben Sie Auftritte?
52. Wünscht sich die Gruppe im Monat mehr Auftritte als bisher?
53. Erhöht die Gruppe Ihre Gage, wenn die Nachfrage größer wird, und umgekehrt?
54. Für welche Veranstalter wird gespielt? (privat, öffentlich, Vereine ...)?
55. Wie entsteht der Kontakt zu den Veranstaltern?
56. Spielen Sie öfter für denselben Veranstalter?  
56.1. Wenn nein, wie gewinnen Sie neue Veranstalter?
57. Welche Gruppenmitglieder sind an der Kontaktaufnahme mit dem Veranstalter beteiligt?
58. Sind andere Personen außerhalb Ihrer Gruppe an der Kontaktaufnahme beteiligt? (Manager, Fans, ...)?
59. In welchen Ländern und Orten haben Sie schon gespielt?
60. In welcher Art von Räumen spielen Sie vorwiegend (Diskotheken, Tanzsäle, Kneipen, Konzertsäle, Bierzelte, Kirchen ...)?

61. Spielen Sie auch im Rundfunk, Hörfunk oder Fernsehen?
62. Wenn Sie Schallplatten oder Musikkassetten o.ä. gemacht haben, wie werden diese weiter vertrieben?
63. Falls Sie im Rundfunk spielen, wie kamen diese Kontakte zustande?
64. Sind Sie Mitglied der GEMA oder GVL?

#### IV. FRAGEN ZUR BEURTEILUNG VON MUSIK

---

(nach Möglichkeit Begründung erfragen!) Im folgenden werden unter dem Begriff „Musik“ sowohl Instrumentalstücke als auch Lieder und deren Texte verstanden.

65. Machen Sie die Musik, die Sie spielen oder singen, gerne?
66. Können Sie sich vorstellen, andere Musik zu machen?
- 66.1. ( ) nein
- 66.2. ( ) ja. Wenn ja, machen Sie andere Musik?
67. Welche fünf Musikarten (Stile) mögen Sie am liebsten?
- 67.1. Warum?
68. Hat sich das über die Jahre, seitdem Sie in dieser Gruppe spielen, verändert?
69. Welche Musik mögen Sie am wenigsten?
- 69.1. Warum?
70. Hat sich das, seitdem Sie in dieser Gruppe sind, im Lauf der Jahre verändert?
71. Was beeinflußt Ihre Vorlieben und Abneigungen bzgl. der Musik ganz allgemein?
72. Haben Sie irgendein System, Ihre Vorlieben für bzw. Abneigungen gegen Musik zu klassifizieren oder zu begründen, d.h. wie wissen Sie, daß Sie Musik mögen oder nicht mögen?

73. Welche Musikgruppen bzw. guten Musiker/innen Ihrer Stilrichtung sind für Sie und Ihre Gruppe Vorbilder?

73.1. Warum?

74. Welche Musikgruppen bzw. Musiker/innen Ihrer Stilrichtung finden Sie und Ihre Gruppe schlecht?

74.1. Warum?

75. Welche Musikstücke Ihrer Stilrichtung halten Sie persönlich für vorbildlich?

75.1. Warum?

76. Welche Musikstücke Ihrer Stilrichtung sind für Sie Negativbeispiele?

76.1. Warum?

77. Nach welchen Kriterien gehen Sie vor, um ein Stück Ihrer Stilrichtung als gut oder schlecht zu beurteilen?

78. Was regt Sie und Ihre Gruppe zum Singen oder Musizieren an?

79. Wann fühlen Sie und Ihre Gruppe sich nicht danach, zu singen oder zu musizieren?

79.1. Warum?

80. Leute sagen, man könne mit Musik anderen Menschen etwas mitteilen?

Glauben Sie das auch?

80.1. ( ) nein

80.2. ( ) ja. Wenn ja, wie und was kann mitgeteilt werden?

81. Was gehört dazu, daß Ihre Gruppe am Ende eines Stückes von sich behaupten kann: „wir haben gut gespielt“?

82. Was wäre Ihre persönliche Traumvorstellung für ein optimales Musizieren?

83. Finden Sie, daß die materielle Situation der Gruppe ausreichend ist, um die Vorstellungen vom Musikmachen voll verwirklichen zu können?





## 8. Aufnahmeprotokoll

1] Archiv-Nr.	2] Smlg.-Nr.	3] OT-Nr. /
4] Sammler	5] Sammlungsname / Jahr	6] Aufnahmedatum / Zeit
7] im Staat	8] Region	9] Ort

### 10] Kontext der Aufnahme

Umfeld,  
im Hause,  
beim Fest,  
Anzahl Musiker,  
Stimmen, etc.  
(etisch):

### 11] Original-Titel des Stückes

Übersetzung des Titels:  
(gemäß Befragung)

### 12] (evtl.) Textanfang des Stückes

Übersetzung des Textanfangs:  
(gemäß Befragung)

### 13] Sprache / Dialekt

### 14] Urheber und Alter der Melodie und des Textes

anonym,  
Komponist,  
Autor,  
Tradierungsart  
(gemäß Informanten)

### 15] Gattung

emisch:  
etisch:

16] **Funktion & Inhalt** (Bez. von Brauch / Ritual / Tradition)

emisch:

etisch:

17] **Stil / Form**

emisch:

etisch:

18] **Modus / Skala / Tonart**

emisch:

etisch:

19] **Rhythmus / Tanz / Ritus**

emisch:

etisch:

20] **Gruppenname**

21] **Ethnie der Musiker**  
(soz., relig. Hintergrund)

22] **Ausführende**  
(Anzahl: f/m)

23] **Name**

Vorname

24] **Alter**

25] **Besetzung**

26] **Beruf**

27] **Wohnort**

28] **Herkunft**

29] **Bemerkungen** (Beobachtungen, Beilagen, Hinweise)

30] **Referenzen** (Literatur, Bild, Ton, Video, Ms. )

<p>31] <b>Aufnahmegeräte</b>          Analog-Recorder:          DAT Recorder:          Mini-Disk-Recorder:          Video-Recorder:          Mikrofon(e):</p>	<p>32] <b>Aufnahmetechnik</b>          analog:      Geschw. (cm/sec):          dolby:          digital:      Samplingfrequenz:          Pal:          NTSC:      Secam:          Hi-8          VHS:          andere:</p>
<p>33] <b>Klanqualität der Aufnahme (1-10):</b></p>	<p>34] <b>Dauer der Aufnahme</b></p>
<p>35] <b>Standort der Aufnahmen</b>          a) Original (im Archiv):          b) Kopien (privat):</p>	<p>36] <b>Eingangsdatum (Archiv)</b>          Archivar:</p>