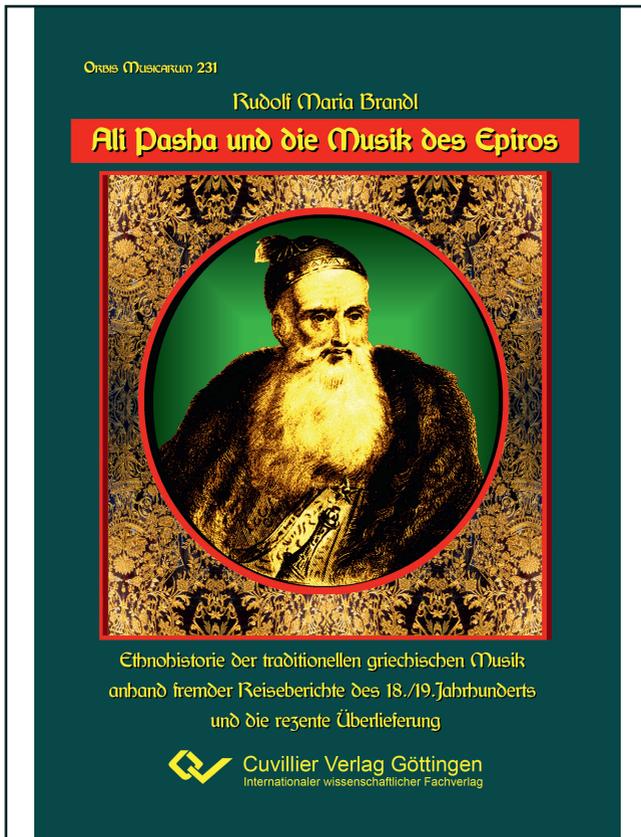




Rudolf M. Brandl (Autor)

Ali Pasha und die Musik des Epiros

Ethnohistorie der traditionellen griechischen Musik anhand fremder Reiseberichte des 18./19. Jahrhunderts und die rezente Überlieferung



<https://cuvillier.de/de/shop/publications/7476>

Copyright:

Cuvillier Verlag, Inhaberin Annette Jentsch-Cuvillier, Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen, Germany

Telefon: +49 (0)551 54724-0, E-Mail: info@cuvillier.de, Website: <https://cuvillier.de>



Einleitung

Lange wurde der Volksmusik strukturelle und semantische Geschichtslosigkeit unterstellt und das führte zur Mystifizierung der „echten, authentischen, wahren“ Volksmusik als „archaisch“ oder „natürlich“ im Gegensatz zur Kunstmusik. Gleichzeitig wurde der Volksmusik nachgesagt, sie unterscheide sich von der modischen Populärmusik insbesondere dadurch, daß sie unbeeinflusst von der Kunstmusik sei, denn nur damit konnte man ihr den archaischen, geschichtslosen und natürlichen Zustand unterstellen.¹ Diese Auffassung wurde keineswegs zufällig gerade in der hier betrachteten Zeit der Entwicklung der *Nationalstaaten*-Idee formuliert, denn man suchte die „reinen“ Wurzeln nationaler Kultur im Volkslied, dem so eine ideologisch-politische Bürde auferlegt wurde und das damit zugleich die Funktion eines ästhetischen Regulativs „*ungesunder*“ Entwicklungen der Kunstmusik erhielt, die sich zu weit von den natürlichen Wurzeln des Nationalcharakters weiterentwickelt habe. Beide Funktionen werden bis heute – mehr oder weniger explizit – von konservativen Kulturpolitikern in Ost und West, in entwickelten Staaten ebenso wie in der III. Welt, der Volksmusik zugewiesen, um die Berechtigung staatlicher Autonomie aus der Höhe und unverwechselbaren nationalen Eigenart abzuleiten, die sich v.a. in der dörflich-bäuerlichen Musik bzw. der Arbeiterklasse finde. Den „höherentwickelten“ Städten wurde hingegen keine Volksmusik zugebilligt und folglich auch nicht danach gesucht. Erst mit der „*kulturellen Globalisierung*“ wurde die v.a. medial verbreitete urbane Populärmusik zum Symbol kulturellen Fortschritts, was ideologisch zum Desinteresse an Volksmusik führte, die das Etikett des „*Überholten, ewig Gestrigen*“ erhielt.

Da im Verlauf der Geschichte mächtigere Völker kleinere und schwächere erobert und ihnen oft für Jahrhunderte den Stempel ihrer Zivilisation aufgedrückt hatten, ging es für die neuen Nationalstaaten insbesondere um *Abhebung der eigenen Charakteristika* von diesen Fremdeinflüssen in Sprache und im musikalischen Idiom. Das Eigene war daran erkennbar, daß es in der eigenen Sprache benannt war² und möglichst nur in der eigenen Nation vorkam.³ Hatte aber eine andere Nation ähnliche oder gleiche Strukturen, wurde nachzuweisen versucht, daß die eigenen älter und ursprünglicher seien und die fremden eine entlehnte, sekundäre Form. Die *Forschung nach dem Ursprung* spielte bis in jüngste Zeit, besonders bei Mehrstimmigkeitsformen (z.B. der *Schwebungsdiaphonie* auf dem Balkan) eine große Rolle und war Gegenstand heftiger Kontroversen zwischen nationalen Schulen der Volksmusikforschung. Für eine derartige nationalistische Fragestellung ist die politische Autonomie die Vorbedingung der kulturellen. *Denn v.a. die antiken Griechen, die der europäischen Zivilisation als Vorbild dienten, und die anderen Balkanvölker waren im Verlauf ihrer Geschichte seit der Eroberung durch die Römer eigentlich nie mehr wirklich unabhängig gewesen:* Nach den (West-)Römern kam das *byzantinische Reich* (Ost-Rom), ein *Vielvölkerstaat*, dessen kulturelle und politische Rolle der lateinische Westen seit den Kreuzzügen – dank der von der katholischen Kirche unterstützten Propaganda – bis heute verdrängt oder durch den unzulässigen Vergleich mit der Antike in schändlichster Weise herabsetzt, während die Griechen

1 Vgl. die Diskussion dieser Wertbegriffe bei Brandl 1985.

2 Die Volksterminologie wurde v. a. bei der Instrumentenforschung wichtig.

3 „*Originalität*“ gilt als wichtig für Melodietypen und Formen der Mehrstimmigkeit.



Byzanz bis heute kulturell als *nationalgriechische* Zivilisation mißverstehen. Danach folgte das *osmanische Reich*, das der Westen kulturell eher (Ahrens 1988) akzeptierte, aber bis heute, dank seiner Religion, als fremd⁴ ansieht und dessen Trägervolk man als „barbarisch“ (heidnisch-primitiv) wertete.

Erst im 19. Jahrhundert wurden die Balkanvölker, darunter an erster Stelle Griechenland, mit tatkräftiger Hilfe der europäischen Großmächte Russland, England, Frankreich, Preußen – keineswegs aus humanitären Gründen⁵ – zu „unabhängigen“ Nationalstaaten.⁶ Hinter dieser „Befreiung“ stand – v.a. bei den Deutschen – der *Modellcharakter Griechenlands* für die eigene nationale Unabhängigkeit, während die Franzosen das Augenmerk auf die nationale Kultur richteten, die für sie, dank der demokratischen Ideen der französischen Revolution und Napoleons *Gloire* mit ihrer klassizistischen Kultur, die Legitimierung eigener ästhetischer Werte gegenüber den alten feudalen Systemen Europas bedeutete. Russland wiederum fühlte sich als Nachfolger von Byzanz zur Schutzmacht des orthodoxen Christentums berufen (darin unterstützt von Exilgriechen). Die Habsburger hatten zwar aus politischer Gegnerschaft gegen den osmanischen Erbfeind die Aufstände der Balkanvölker unterstützt, waren aber an deren Unabhängigkeit nicht interessiert. England trat erst 1826 unter Canning gegen das osmanische Reich auf, als Napoleon 1798/99 (Ägyptenfeldzug) sein begehrlisches Augenmerk auf die Levante richtete und die Schwäche der Osmanen evident wurde. Als Nordafrika für Kolonien interessant wurde, befürchtete England, andere könnten auch ein Sprungbrett in den Orient suchen (s. Suezkanal). Da die Griechen nach Vertreibung Venedigs durch die Osmanen den Levante-Seehandel beherrschten, stellten Majoros & Rill (1994: 315) völlig richtig fest:

„Der große Eifer Britanniens in der Vertreibung der Osmanen aus Griechenland erklärt sich denn auch weitgehend durch den Vorsatz, diese Konkurrenten – in einem von Istanbul unabhängigen, von London politisch und wirtschaftlich abhängigen Griechenland - unter englische Kontrolle zu bringen.“

Dies geschah auch und erst nach 1945 mußte England die außenpolitische Kontrolle, die u.a. über das Königshaus erfolgte, an die USA abgeben, die Griechenland im Kalten Krieg als *einzigem nichtkommunistischen Balkanstaat* als Sprungbrett zum arabischen Nahen Osten,

4 Siehe die aktuelle Situation in der EU, ob die islamische Türkei zu Europa gehöre!

5 Majoros & Rill (1994: 310) meinen: „Das Reich wurde nicht so sehr auf den Schlachtfeldern besiegt, als zu Tode europäisiert. Änderungen, Reformen gingen freilich auch von dem kategorischen Imperativ aus, sich einer neuen Epoche anpassen zu müssen. Sie erfolgten zugleich meistens unter unheilvollem äußerem Druck. Die Staaten des modernen, sich verbürgerlichenden Europa gebärdeten sich als die Gralshüter der Rechte von Christen unter osmanischer Herrschaft – stets nur, um ihr eigenes machtpolitisches Süsschen zu kochen.“

6 Majoros & Rill (1994: 306) halten die französische Revolution für den Urheber des Nationalismus und langfristig mehr verantwortlich für den Niedergang des osmanischen Reiches und als „*Totengräber des theokratisch fundierten Vielvölkerstaates*“, als die „*oft beschworene innere Verrottung*“. Der Nationalismus stammt aber aus der Aufklärung und die französische Revolution ist zwar deren Ergebnis, nicht aber Urheber. Das osmanische Reich war zwar durch das islamische Recht geprägt, aber *keine Theokratie*: der Sultan war an den Islam gebunden, richtete sich aber keineswegs fundamentalistisch danach: dazu gab es zu viel Toleranz.

den Moskau heftig umwarb, benutzten. M.a.W., seit der Eroberung Konstantinopels durch die Lateiner, war Griechenland nicht mehr wirklich unabhängig.⁷

In gewisser Weise ist auch die rezente Finanz- und Wirtschaftskrise Griechenlands unter Federführung Deutschlands, WHO und Weltbank über die EU als politische Kontrolle des Westens zur Aufrechterhaltung der Kontrolle über Griechenland zu sehen, über das die islamischen Kräfte in der Türkei und der Levante (von den internationalen Medien unbeachtet) im Zaum gehalten werden sollen.⁸

Eine zentrale Figur der philhellenischen Antikenbegeisterung war *Adamantios Korais* (1748-1839), der den Großteil seines Lebens *in Paris* verbrachte und eine eigene Schrift- und Hochsprache, die „*Katharevousa*“ (= „Rein“-Sprache) schuf, indem er die gewachsene Volkssprache *Dimotiki* durch Anleihen aus dem klassischen „Altgriechischen“ zu reinigen versuchte. Die *Katharevousa* konnte sich nur in den Wissenschaften durch Neologismen durchsetzen, war heftig umstritten⁹ und wurde erst 1976 offiziell durch die (erweiterte) *Dimotiki* ersetzt. Korais' „*Neu-Hellenische Bewegung*“ orientierte sich an der Antike und wurde massiv von den europäischen Philhellenen unterstützt, deren schwärmerische Verehrung des antiken Griechentums als Basis der abendländischen Zivilisation große Teile des abendländischen Bürgertums erfaßt hatte, die die „*unter dem Türkenjoch schmach tenden Neugriechen*“ als direkte Nachfahren der alten Griechen verstand (Weithmann 2000: 211f.):

„Das westlich interpretierte Ideal der Antike aber war ein ins Griechenland des 18. und 19. Jahrhunderts fremdbestimmter Re-Import aus dem Abendland, der sich im griechischen Volk niemals durchsetzen konnte. Denn bei den Griechen war [und ist] das Vermächtnis von Byzanz weitaus stärker ausgeprägt als das westliche Idealbild des klassischen Hellas.“ Das „*rhömäisch-hellenische Dilemma*“ begleitet die neugriechische Geschichte bis heute.

Die einzige griechische Kultur, für die man sich interessierte, war die *idealisierte Antike*:

„Many of the philhellene European travelers who visited Ali's lands believed that they saw nothing less than the source of their own civilizations and that its Greek inhabitants were fossilized ‚survivals‘ of an earlier, more pristine, place and time. In this belief, they were articulating a cultural, if not political, imperialist claim.“ (Fleming 1999: 13)

Edward Gibbon's (1737-1797) berühmt-berüchtigtes 6-bändiges Werk „*Geschichte von Niedergang und Fall des Römischen Reiches*“ und seine Abwertung von Byzanz vom 2.-15.Jh. als epigonale, unfruchtbare Agonie und 1000jährige Degeneration wird im angelsächsischen Sprachraum immer noch verwendet (Weithmann 2000: 42):

7 Dazu paßt auch, daß aller Versuche von südosteuropäischen Staaten und Griechenland, eine Balkan-Föderation zu gründen, vom Westen wie von der UdSSR hintertrieben wurden.

8 Die politischen Parteien in Griechenland und deren (korruptes) Klientel-System werden zwar öffentlich kritisiert, aber dies paßt Europa und den USA durchaus ins Konzept und v.a. linke Parteien (früher der Papandreou-Clan, derzeit der Linkspopulist Tsipras) wurden und werden mißtrauisch beäugt und ihre Aktivitäten gebremst..

9 Sie schloß vielfach die dörfliche Unterschicht von höherer Bildung aus, da schon in den Gymnasien in *Katharevousa* unterrichtet wurde und Dorfkinder diese zusätzlich erlernen mußten. Noch Mitte der 60er-Jahre erhielt ich von inselgriechischen Gewährsleuten auf die Frage, welche *Fremdsprachen* sie beherrschten, neben Italienisch und Englisch als 3.Sprache die Angabe „*Byzantinisch*“, womit *Katharevousa* gemeint war.



„Gibbons tendenziöses Werk traf genau das, was das moderne westliche Bürgertum des 19. Jahrhunderts über das 'finstere Mittelalter' hören wollte und erreichte daher eine ungeheure Verbreitung. Es hat das Byzanz-Bild der westlichen Welt tief und nachhaltig geprägt – bis heute!“

„Das Adjektiv ‚byzantinisch‘ diente in allen westeuropäischen Sprachen als Synonym für geschichtliche Dekadenz, kriecherische Unterwürfigkeit, frömmelnde Hinterhältigkeit und leeres Zeremonienwesen. Über die Jahrhunderte des west-östlichen Kirchenkampfes hinweg hat sich ein signifikantes Negativ-Image des östlichen Kaiserreiches in den Köpfen des Abendlandes festgelegt. Waren es im Mittelalter Mönche und Gelehrte der Westkirche, die das kirchliche Feindbild vom ‚schismatischen Osten‘ mit Hingabe pflegten, so galt das byzantinische Jahrtausend im 18. Jahrhundert der europäischen Aufklärung und dem aufkommenden Rationalismus geradezu als das Paradebeispiel einer in dunklem christlichen Obskurantismus erstarrten ‚vernunftlosen‘ Gesellschaft.“ (ebda.)

Weder Byzanz noch der neugriechischen Kultur maß man einen Wert bei¹⁰ oder akzeptierte sie als autonome Kulturen. Daran hat sich bis heute wenig geändert und so ist es kein Wunder, daß die griechische Kulturpolitik bis heute durch das antike Vorbild an der objektiven Untersuchung ihrer Volkskultur behindert wird und bestrebt ist, die Volksmusik von angeblich „türkischen“ Einflüssen zu reinigen. Dies unterscheidet sich kaum von anderen Balkanländern, die ihre „*thrako-illyrischen*“ bzw. „*protoslawischen*“ Wurzeln suchen und 500 Jahre osmanische Herrschaft (+1000 Jahre Byzanz) eliminieren wollen. Selbsternannte Volksmusikpfleger (oft Pädagogen) schwärmten aus, „echte“ Volkslieder zu sammeln, und da man sehr bald feststellen mußte, daß das Gesammelte keineswegs -

- a) der Erfordernis nationaler Ethik und vorbildlicher Moral in den Texten entsprach; bzw.
- b) unbeeinflußt von anderen Völkern war, ja peinlicherweise das eigene Volk diese - *für die nationale Ideologie unbrauchbare* - Musik sogar liebte und schätzte, erklärte man diese zu „unechten“, „volksfremden“ Elementen, die konsequent auszumerzen wären.

Diese Aufgabe übernahmen die sammelnden Lehrer mit Begeisterung, gab es ihnen doch eine zusätzliche Legitimation ihrer Tätigkeit („*Bewahrung des gefährdeten Volksgutes vor dem Aussterben*“) und das Gefühl, als Sammler nicht nur demütig Empfangende, sondern als „*Pfleger*“ dem Traditionsträger, dem einfachen Dorfmusiker, überlegen zu sein. Sie entschieden, was „echt“, wie zu „reinigen“ und eliminieren sei. Das ist umso kurioser, weil -

- a) bis heute in diesen Ländern meist nur wenige wissen, was „türkische“ (in Abhebung zur persisch-arabischen) Kultur sein soll; und bekannt ist, daß
- b) im osmanischen Reich – aus religiösen Gründen – die städtisch-höfische Instrumentalmusik von Griechen, Armeniern, Juden und Roma gespielt wurde und die osmanische Kultur – ebenso wie die byzantinische und mitteleuropäische – bis 1800 *interethnisch* und *überregional* war.

Nach Zannos teilten Griechisch-Orthodoxe, Armenier und Juden u.a. ethnische Gruppen mit den Osmanen eine gemeinsame Musikkultur:

10 Dieses Vorurteil ist in deutschen Kreuzzugs-Geschichtswerken immer noch präsent: Ein prominenter (protestantischer) deutscher Mittelalterhistoriker entschuldigte das ausschließliche Benutzen lateinischer (= römisch-katholischer) Quellen der Kreuzzugs-Historiker damit, daß sie nicht Griechisch könnten und deshalb die zeitgenössischen byzantinischen Quellen (v.a. die „Alexias“ der Kaiserin-Tochter Anna Komnena) nicht einbezögen – *aber seit 1996 liegt eine deutsche Übersetzung vor, die sie nach wie vor nicht zur Quellenkritik heranziehen!*



„The musical cooperation and exchange of all these groupes resulted in a musical ‚lingua franca‘. (...) especially from the 17th century onwards, Ottoman court music became increasingly recognized as a complement to Greek orthodox church music. This was a time that witnessed an impressive regeneration of the so called ‚post-Byzantine‘ music, culminating in a blossom creativity in the 18th century. Numerous theoretical treatises and musical anthologies of religious and secular pieces testify to the significance for Greek church musicians of Ottoman music ...“ (Zannos 1990: 42)

Die Musikethnologie hat darüber hinaus seit 1960 gezeigt, daß weder die Thesen von der Entwicklungs- und Geschichtslosigkeit, noch die von städtischer Kultur unbeeinflußten Volksmusik stimmen. Die bäuerlich-dörfliche Volksmusik, die unabhängig von der Hochkultur an ihren Formen festhält, hat es wahrscheinlich seit der Steinzeit (seit es Städte und Lehrer gab) nicht mehr gegeben: Volksmusik unterliegt wie die Kunstmusik dem historischen Wandel, allerdings scheint ihr vergleichsweise ein geringerer Fortschrittsglaube innewohnen, was in der *Notwendigkeit der sozialen Akzeptanz durch die Trägergemeinschaft* (meist ein Dorf oder mehrere im Umkreis) liegt. Man muß berücksichtigen, daß in oral tradierter, nicht schriftlich fixierter Musik jedes Lied in jeder Generation seine Funktionsfähigkeit beweisen muß, um zu überleben und weitergegeben zu werden. (Graf 1980: 134-137, 144f.; Brandl 1985a; 1986). In der Kunstmusik bestehen durch die schriftliche (neuerdings mediale) Aufzeichnung „autonomere“ Kunstwerke und den ausgeprägten Individualismus der Künstler seit der Klassik für Neuerungen größere Überlebenschancen, auch wenn sie von der Gemeinschaft nicht akzeptiert werden.

Historisch genaue Untersuchungen zeigen in allen Bereichen der Volkskunst fast überall einen permanenten Austausch mit der Hochkultur: schriftliche und mündliche Überlieferung – dazu kommt seit dem 20. Jh. die *mediale* Tradition (Brandl 2002, 2010) – sind kaum jemals voneinander zu trennen. Die hier vorgelegte Studie wird jedenfalls zeigen, daß städtisch-höfische und schriftlich überlieferte Formen in die Volksmusik eingegangen sind und umgekehrt, wobei man nicht nur vom „*abgesunkenen Kulturgut*“ sprechen sollte. Dabei spielten neben den Pasha-Höfen (z.B. Janina, Tripolizza) die *Karawansereien* eine wichtige Rolle, wo reisende Händler aus allen Völkern des osmanischen Reiches mit ihren bewaffneten Wächtern (*Agojaten* und *Armatolen*, darunter viele Albaner) abends beieinander saßen und zu ihrer Unterhaltung musizieren ließen. Eine ähnliche Funktion hatten die Tavernen in den Levante-Häufen, wo viele Griechen verkehrten, da sie den Seehandel im Mittelmeer in der Hand hatten.¹¹ Hier bildete sich nach Auflösung der Musikergilden im „*Tanzimat*“ Mitte des 19. Jhds die *interethnisch-städtische Kaffeehaus-Kultur* (s. die „*Smyrneïka*“) als Synthese westlicher Musik mit orientalischer Kunst- und Volksmusik aus.

Erst über Fernsehen und Rundfunk (weniger durch kommerzielle Kassetten-Produktionen) oder durch Kulturshows in Migranten-Vereinen im Ausland kam es zu pangriechischen Tendenzen und einem medialen nationalen Mischstil.

Ein weiteres Ergebnis dieser Studie besteht in der viel früher als bisher vermuteten *Verwestlichung* in den Städten. Und das *Nebeneinander* von europäischer und orientalischer Musik gab es schon 1800: s. den „*evropaïkon makam*“ in Bartholdy 1805 und Stackelberg's zwei „*amanédes*“ in Smyrna 1810/11.

11 Die griechische Handelsmarine profitierte dabei vom Sieg der Osmanen, weil dadurch die vorher dominierenden Venezianer die Vormacht im Mittelmeer verloren.

So darf auch die *Neumenreform*¹² des Chrysanthos 1832 als Abwehrmaßnahme gegen westliche Musik angesehen werden, denn die türkische Kunstmusik wurde schon seit *Ali Ufki* im 17. Jh., generell seit Berufung *Guisepppe Donizettis* zum Hofkapellmeister des Sultans, europäisch notiert (Reinhard 1983). Die Chrysanthischen Neumen sollten *explicite* der *Notation nicht nur der orthodoxen Kirchenmusik, sondern auch der orientalischen Kunstmusik* dienen, waren aber *nicht für mehrstimmige westliche Musik* geeignet. Offenbar wollten die griechischen Fanarioten Konstantinopels damit die *griechisch-orientalische Makam-Tradition* gegen die vom Athener Königshof Otto I. beabsichtigte Verwestlichung abschotten.

- Als *Fanarioten* bezeichnet man die nach dem *Fanar*-Viertel, dem Sitz des orthodoxen ökumenischen Patriarchen in Konstantinopel benannte griechische Beamtenklasse mit hohem Bildungsstandard, die vormals den byzantinischen Kaisern und danach der Pforte dienten. Sie hatten in osmanischer Zeit weiterhin hohe zivile Verwaltungsposten inne. Sie besaßen eine eigene Hochkultur mit einer kunstvollen Dichtung und hatten in den großen Städten Rumäniens (und Bulgariens) im 18./19. Jahrhundert eine graekophone urbane Kultur entwickelt. Im 18. Jh. ist Dimitrie Cantemir's Buch über die Wissenschaft von der Musik die wichtigste Quelle zur osmanischen Kunstmusik.

Orientalisch-griechische Kulturzentren waren v.a. die levantinischen Hafenstädte Galata-Pera, Alexandria, Port Saïd, Suez, Smyrna, Syra, Chios, Naxos und Kandia (Kreta).

Das Problem der griechischen Musikgeschichtsschreibung besteht in der Volksmusik (weniger der Kirchenmusik,¹³ die in Chrysanthos' Neumen überliefert ist) im Fehlen von schriftlich fixierten Musikstücken. Es sind nur wenige säkulare in Neumen überliefert (s. die *Pandora/Euterpe*-Sammlung 1830/1843/1846, Mazaraki 1967, Dragoumis 1981, Themelis 1983, 1984), die eher einer gehobenen städtischen Tradition angehören. Da die Möglichkeit der Schallaufzeichnung erst seit ca. 1900 gegeben war, fehlen Primärquellen. Es gibt zwar die 1876 erschienene *Sammlung griechischer Melodien* Bourgault-Ducoudray's, doch für weiter zurückliegende Zeiträume muß auf verbale Beschreibungen und ikonographische Daten zurückgegriffen werden, wie sie Anoyanakis in seinem 1979 erschienenen Standardwerk über die griechischen Volksmusikinstrumente veröffentlicht hat.

Kritik und Stellenwert von Musikangaben in der Reiseliteratur

Somit ist es sinnvoll, nach anderen Quellen Ausschau zu halten und da bieten sich die Reiseberichte französischer, englischer und deutscher Philhellenen an. Einen ersten Zugriff (nur aus Beständen der Athener Gennadius-Bibliothek) hat Simopoulos 1983ff. publiziert.

Richard Chandler, François Charles Pouqueville, Oberst William Martin Leake, John Cameron Lord Hobhouse, Freund und Begleiter Lord Byrons, John Galt, Dr. Henry Holland,

12 Leider benutzte Chrysanthos zwar die alten Neumen-Zeichen, gab ihnen aber neue Bedeutungen, ohne anzugeben, *was* er geändert hatte, sodaß man die Neumen *vor* 1832 bis heute nicht eindeutig entziffern kann.

13 Orthodoxe Kirchenmusik und ihre Notation ist eigentlich sakrosankt, weil sie himmlische Musik (in reduzierter Form) abbildet und ist daher nicht für säkulare Zwecke gedacht. Das spiegelt sich in den Termini wieder: der Kirchensänger ist der „*psaltis*“, der Sänger säkularer Lieder der „*tragoudistis*“.

Reverend Thomas Hughes, Johann Georg Hahn, Salomon Schweigger, Jakov Levi Bartholdy, Otto Magnus von Stackelberg, Carl Otfried Müller, Werner von Haxthausen, Ernst Curtius, Ludwig Ross, Bernhard Schmidt, Friedrich Karl von Duhn und Alexander Conze sollen hier nicht als Archäologen, Philologen, etc. zu Wort kommen, sondern als Beobachter des griechischen Volkslebens und der Volksmusik. Weiters sollen die bisher stark vernachlässigten Stackelberg'schen Quellen und die anderer Reisender ausgewertet werden. Sie bedürfen aber der sorgfältigen quellenkritischen Untersuchung. Ihre Briefe und Reiseberichte enthalten eine Fülle musikalischer Beobachtungen, die uns ermöglichen, fehlende Primärquellen über die Musikgeschichte Griechenlands im 19.Jh. zu ergänzen. Besonders Otto Magnus von Stackelberg hat die zu den ältesten gehörenden Transkriptionen griechischer Volksmusik selbst in westlicher Notation überliefert (s. auch die von Themelis 1983 & 1984 publizierte Transkriptionen W. v. Haxthausens, Leopold Schefers, K. Fr. Weitzmanns, J.B. Labordes, J.D. Elsters, D. Sanders und v.a. Fr. Sulzers aus Transsylvanien). Diese Sekundärquellen, wie auch die wenigen Niederschriften von Melodien nach dem Gehör (vgl. Themelis) wurden i. d. R. von musikwissenschaftlichen Laien angefertigt, die keine Griechen waren und fern deren lebendiger Tradition standen. Man darf nicht vergessen, daß in der 1.Hälfte des 19.Jhds Musikforschung als Universitätsfach noch nicht existierte.

Erst um 1930 begann mit der Sammlung und Aufzeichnung der Volkslieder des Dodekanes durch S. Baud-Bovy eine autonome Betrachtungsweise des griechischen Volksliedes, die die orale Überlieferung in ihrer Eigengesetzlichkeit und die Gestaltungsformen nach ihrer eigenen historischen Entwicklung berücksichtigte.

Folglich waren die frühen Transkriptionen europäischer Musikliebhaber keineswegs wissenschaftlich exakt, sondern den Regeln der mitteleuropäischen Musikpraxis verpflichtet, die nicht in Frage gestellt wurde. Immerhin bemerkte Stackelberg die Nichtübereinstimmung mit dem abendländischen System und zeigte eine, gegenüber der Suche nach musikalischen Antiquitäten differenzierte Betrachtungsweise (1831 I: 15):

„Die poetischen Anlagen des Volks, bezeugen viele Märchen und Gesänge, die bei jeder Gelegenheit, theils aus dem Stegreif entstehen, theils im Gedächtnis des Volks gepflegt werden (...). Die Lieder [heißen] *tragoudia* (...), mimische Gesänge, weil man gewöhnlich den Vortrag derselben mit Tanz und Gebärdenspiel verbindet. Erst neuerdings fanden diese Anlagen des Volkes ihre Anerkennung in dem Beifall, den einer Sammlung neugriechischer Volkslieder in Europa zu Theil ward, und in dem Urtheil Goethes, daß keine Nation solche aufweisen könne.“

Goethe's Lob 1815 bezieht sich auf W. v. Haxthausen's Sammlung. Die vom griechischen Freiheitskampf motivierte und von Jacob Grimm inspirierte Kollektion erschien erst 1935 im Druck (Beaton 1980: 6f.). Interessant dabei ist -

1. die Hervorhebung des offenbar hohen Anteils an *improvisierten Distichen*, was zeigt, daß der heutige starke Anteil dieser Formen kein Nachlassen der musikalischen Kreativität bedeutet (vgl. Reinsch & Brandl); und -
2. daß es meist Tanzlieder waren, wie sie heute noch in ganz Griechenland zu finden sind. Doch bildete Stackelberg in seiner positiven Einstellung eine rühmliche Ausnahme. Ernst Curtius etwa ist ein viel typischerer Zeitgenosse: Seine Beobachtungen sind zwar relativ

genau und detailliert, seine Wertung jedoch entspricht, wie auch die Stackelberg'schen, der bürgerlichen Romantik, die in den Griechen die lebendige Antike zu finden hoffte.

Das Interesse an der Kultur der Balkanvölker, v.a. an der griechischen, erklärt sich nicht zuletzt durch ihren *Modellcharakter*: Schon Herder und Goethe verleiteten die serbischen *Guslaren-Epen* als Bewahrer heroisch-nationaler Ideen *in unterstellter Kontinuität seit Homer* zur Beschäftigung mit dem Volkslied. Ähnliches wollte man auch bei den Griechen finden, ihre Kunstwerke und Tempel ausgraben und in europäische Museen *als Vorbilder für die zeitgenössischen Künstler* verbringen, die sie studieren und nach ihren Gesetzen eine neue nationale Kunst schaffen sollten (s. Lord Elgin oder das Pergamon-Museum in Berlin). Man entdeckte plötzlich, daß es lebende Griechen gab und hoffte in ihnen, als Nachfahren der Antike, ein lebendes Museum zu finden.

Diese Auffassung vertraten auch die Reisenden, mit deren Berichten wir uns beschäftigen. Sie suchten – im Sinne Winckelmanns (s. Herings's Quellenkritik 1985) – in Griechenland *die Antike*,¹⁴ *wie sie aufgrund ihrer idealistischen Vorstellungen sein sollte*.¹⁵ Sie kamen gar nicht auf die Idee, daß ihr Wunschbild nicht stimmte und so mußte die vorgefundene Realität einen Schock auslösen. Die Enttäuschung über die Mentalität der Griechen und ihre Volkskultur führte daher nicht zur Revision des Antikenbildes: die These von der Konstanz der Volkskultur – ursprünglich Legitimation eigener nationaler Unabhängigkeit – wurde keineswegs zurückgenommen, sondern man erklärte die Griechen als durch die lange Besatzungszeit fremder Herren (Türken, Albaner) schlicht korrumpiert. Nur bei Galt findet man eine Infragestellung der „*Labyrinth*“-These bei den Tänzern. Politisch war die Enttäuschung immerhin so groß, daß selbst die Byron-Gruppe ernsthaft überlegte, ob nicht die Albaner unter Ali Pasha geeigneter wären, ein unabhängiges Griechenland zu regieren. Diese Enttäuschung scheint – neben dem Zurückdrängen des russischen Einflusses – auch ein Grund gewesen zu sein, daß man die Griechen nach der Befreiung sich nicht selbst regieren ließ, sondern ihnen erst den bayrischen König Otto I. und nach dessen Vertreibung ein dänisches, der britischen Krone verwandtes Königshaus aufoktroyierte.

Es erscheint heute absurd, daß man einerseits die damalige Forderung nach Nationalstaatlichkeit erhob und andererseits bedenkenlos albanische und vlachische Tänze und Lieder mit antiken griechischen verglich, was Galt zu spöttischen Bemerkungen veranlaßte. Dies zeigt, wie schwer es den Reisenden fiel, von ihren Vorurteilen abzurücken: *Man sah, was man finden wollte!* Es ist also nicht verwunderlich, daß die französischen Philhellenen (später auch andere Europäer), wie Konsul Fauvel in Athen, begannen, durch gezielte Pflege Volksmusik und Tänze dem eigenen Wunschbild der Antike anzupassen.

Die Reisenden, soweit sie überhaupt an der griechischen Volksmusik interessiert waren, verglichen diese mit Idealvorstellungen von der Antike und das mußte zur Enttäuschung

14 - wobei man die römische und griechische Antike in einen Topf warf!

15 Die heutige Archäologie und Kunstgeschichte weiß, daß die klassischen Statuen im Pergamon-Museum original *nicht* im weißen Marmor erstrahlten, sondern farbig bemalt waren. Trotzdem läßt man sie unbemalt und der Kompromiß, die 1945 nach Göttingen ausgelagerte Gipsabdrucksammlung zu bemalen und ihr so eigenständigen Vergleichswert zu verleihen, erfolgte leider nicht.

führen. Diese Einstellung ergab sich folgerichtig aus dem damaligen Geschichtsverständnis, das, wie Hering (1985: 79) zusammenfaßte, nicht diachron, sondern *synchronistisch-topografisch* war. Auch Stackelberg war der Meinung Winckelmanns, daß Umgebung, die einzigartige Landschaft, Bildung des Bodens und Klima notwendige Bedingungen der antiken Kunst wären. Dies bewog ihn, Trachten, Sitten und Gebräuche der Neugriechen in die Betrachtung einzubeziehen (Stackelberg 1831 I: 2-4):

„Allmählig setzen das gesellschaftliche Zusammenleben Trachten, Sitten und Gebräuche fest, an welchen die Völker um desto mehr mit Liebe und Neigung hängen, je mehr sie einheimisch und örtlicher Entstehung, der Natur und dem Charakter des Landes und seiner Bewohner angemessen ist (...). In Trachten und Gebräuchen wird sich Nationalgeschmack und Sinn die Eigenthümlichkeit des Charakters und der Zustand der Völker auf eine eigene und sprechende Weise dem Beobachter offenbaren, wenn sie nur von den ursprünglichen, den climatischen und sittlichen Verhältnissen bedingt wären, und nicht durch die Einwirkungen fremder Völker Veränderungen erlitten... Die gefällige Mitte zwischen Einfachheit und Übertreibung traf ... auch das schönbegabte Volk der Griechen.“

Man kann sich heute kaum vorstellen, welchen „Kulturschock“ deutsche und andere europäische Philhellenen erlitten, die ein bucolisches Schäfer-Idyll à la Rousseau oder eine ästhetisch antikisierende Volkskultur im Sinne Winckelmanns erwarteten. Dies spiegelte sich in vielen Briefen der in dünner akademisch-bürgerlicher Luft erzogenen Romantiker wieder. Dabei überwandeng englische Reisende, die die „Kavalierstour/Grand Tour“ machten,¹⁶ die Beschwerlichkeiten durch unbekümmert luxuriösen Aufwand (Curtius 1903: 97; Stackelberg 1882: 170; Ross 1863: 37; Hering 1985: 82f.). Ziel der „Grand Tour“ war die genaue Beobachtung und das Erlernen des Umgangs mit allem Fremdartigen und von ihrem Weltverständnis Abweichenden, wobei sie in ihren Berichten primär ihre persönlichen Vorurteile realisierten. (Fleming 1999: 185) Den britischen Luxus konnten die finanzschwächeren Deutschen nur neidvoll bestaunen. Deren Ziel war allerdings durch den Begriff „Bildungsreisen“ eher zu beschreiben. So ist es nicht verwunderlich, daß sie meist die neugriechische Landessprache lernten und so etwas engeren Kontakt zu Griechen herstellen konnten – der aber auch auf Athens Kaffeehäuser und Feste und im Lande auf Karawanse-reien, Hochzeiten und auf Beobachtungen ihrer Grabungsarbeiter beschränkt war. An der lokalen Folklore interessierten sie gerade noch die Poetik, Märchen und episch-balladesken Gesänge. (z. B. Stackelberg, Ross)

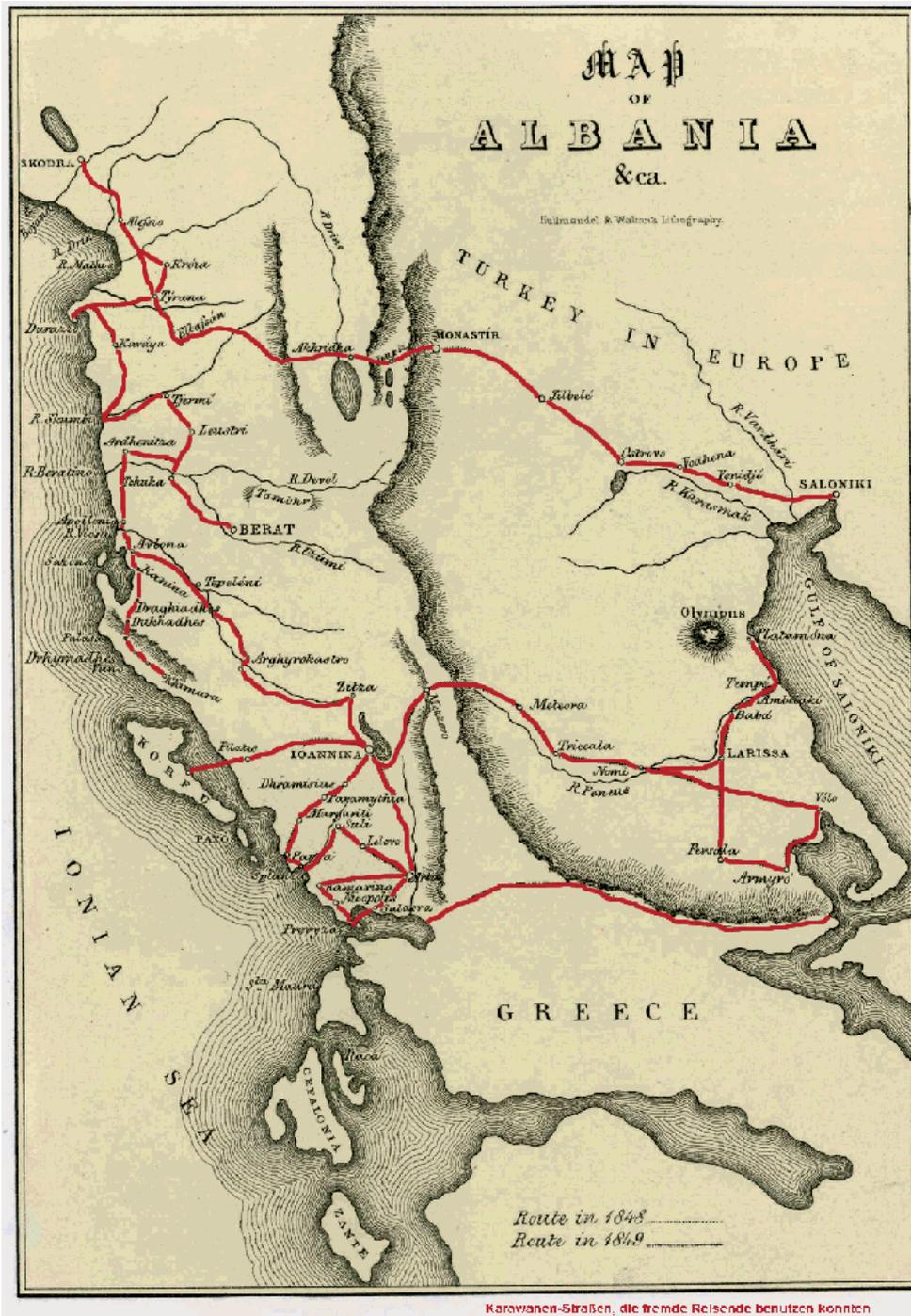
„Da bis in das 19. Jahrhundert abendländische Reisende das osmanische Südosteuropa kaum unbehindert betreten durften und die wenigen, die doch Zutritt erhielten, sich an vorgeschriebene Routen zu halten hatten, blieben weite Teile der Region ... im Dunkeln. (...) Teile des Balkans, insbesondere die gebirgigen Gebiete im heutigen Nordalbanien und Kosovo, waren noch vor 100 Jahren ... unzugänglich (...) Gerade solche Abgeschlossenheit, Esoterik und Exotisierung zogen westeuropäische Reisende und Literaten (zum Beispiel Pouqueville, William Leake, Lord Byron ...) und seit den 1830er Jahren eine ganze Kette mitteleuropäischer Gelehrter an ...“ (Clewing, Konrad & Schmitt, Oliver Jens 2011: 8f.)

Der Hinweis auf die Reisebeschränkungen ist sehr wichtig. Er erklärt, daß die Auswahl der beschriebenen Gegenden nicht nur auf den standesgemäß „kolonialistischen“ Reisestil der Europäer zurückgeführt werden kann.¹⁷ Alle eingesehenen Itinera erwähnen, daß sie –

16 In England organisierte die „Society of Dilettanti“ die Kavalierstouren.

17 - einschließlich von Damen-Bekanntschaften in Athen!

nicht nur zu ihrem Schutz - für die Straßenkontrollen und bei der Ankunft in den Pasha-Residenzen einen *Firman* (Reisegenehmigung) des Sultans vorzeigen mußten, betonen aber, daß Ali Pasha's *Bujurti* (Passierschein) bei den albanischen *Derven*-Wachen höher geachtet war, als der Firman des Großherrn (ebda.: 90, 509; Holland 1815: 203). da lokale Behörden das „Visum“ des Sultans nicht einhalten mußten.



Edward Lear: *Journals of a Landscape Painter from Albania and Illyria*, London 1851 mit den Ausländern um 1848 erlaubten Karawanen-Straßen

Die begeisterten Landschafts- und Sittenschilderungen der Reisenden bestätigen zwar die von Clewing und Schmitt postulierte Anziehungskraft für Exotisches. Als *Hauptmotiv* für

Orientreisen habe ich aber Zweifel, denn Pouqueville war z. B. bei seinem 1. Aufenthalt als Kriegsgefangener in Janina interniert und bei seiner 2. Reise als Konsul Napoleon's zu Ali geschickt worden und Leake war von England als Waffen-Lobbyist und Artillerie-Instrukteur bei Ali, um den napoleonischen Einfluß zu bekämpfen. Und das gilt auch für andere britische Reisende: Lord Byron hatte sicherlich primär romantisch-poetische Interessen, war aber als Mitglied des Oberhauses auch Politiker, ebenso später Ludwig Ross auf den Inseln als Agent des Königs. Andere Reisende, Stackelberg, Carl Otfried Müller, usw. waren philhellenische Archäologen, die Ausgrabungen für Museen machten.

Griechische und vlachische Händler, albanische Söldner und Söhne aus den Balkan-Eliten, reisten ihrerseits zum (Medizin-)Studium nach Frankreich, Deutschland, Italien und Russland, wo ihnen abendländisches Denken und abendländische Kultur vermittelt wurde, die sie nach ihrer Rückkehr in den Familien in Janina, Preveza, Arta und Trikkala verbreiteten. Die westlichen Besucher fühlten sich deshalb einerseits heimisch, andererseits aber auch durch diesen Kultursynkretismus befremdet und vom Unterschied zu ihrem Griechenland-Ideal irritiert, das sie an sich nicht korrigieren zu müssen glaubten.

Alle reisten in Begleitung von offiziellen Dolmetschern, im Schutz bewaffneter Begleiter (meist albanischen Arnauten). Wenn möglich, verkehrte man bei türkisch-albanischen Pashas, bei deren Höflingen, bei hochgestellten Griechen (politischen Mandataren des Regimes) oder bei Europäern, die schon lange in der Levante lebten – *internationale Händler, die mit einheimischen Familien verschwägert* waren und einen *gemischten Lebensstil* pflegten. So wurde auch meist nur höfisch-städtische und wenig dörfliche Musik beschrieben.

Hahn (1854: VI) kritisierte die Reiseliteratur als oberflächlich, und fühlte sich dank seines langen Aufenthalts in der Levante berechtigt,

„gegen jede Touristenkritik Einsprache zu thun, welche etwa von der Heerstraße aus, auf der sie das Land durchfliegt, das was hier berichtet wird, nicht zu sehen bekommt, oder wenn die von Pferdetreibern und Chanwirten geschöpften Notizen nicht mit diesen Blättern harmoniren sollten.“

Die Standardisierung der Reiseberichtsliteratur, zu deren Anfertigung es im 19. Jh. regelrechte Leitfäden gab, und da die Autoren wenig Bedenken hatten, von Vorgängern Anekdoten zu entnehmen, und v.a. Abbildungen zu kopieren,¹⁸ ohne sie zu zitieren, bedarf der genauen Quellenkritik der einzelnen Angaben: so zeigen auch die hier verwendeten Tanz-Abbildungen oft im Vergleich ähnliche Bildmotive und einen analogen Bildaufbau, - man vertuschte die Übernahme gelegentlich sogar, indem man Bilder aus anderen Reiseberichten *seitenverkehrt* abdruckte – wobei zu ergänzen ist, daß die meisten Abbildungen erst nach der Rückkehr der Reisenden von Grafikern in Rom (z.B. Stackelberg) u.a. westlichen Großstädten gestochen wurden, die selbst nie im osmanischen Reich gewesen waren. Der Quellenwert der Darstellungen, v.a. bei Tanz- und Musikerdarstellungen des Spiels läßt

18 Es ist zu berücksichtigen, daß die Illustrationen von spezialisierten Kupferstechern in Rom, Paris und London etc. angefertigt wurden, die davon lebten und teuer waren, sodaß für viele Autoren, für die die Publikation finanziell wichtig war (s. Curtius' Plan, ein Reisehandbuch für Griechenland herauszugeben – auch Hughes war als Erzieher nicht vermögend – ebenso Stackelberg) die Druckkosten niedrig gehalten werden mußten, weshalb man schon vorhandene Druckplatten verwendete. Außerdem gab es damals noch keine Vorstellung von geistigem Eigentum.

sich aber insofern bestimmen, wenn sie durch rezente Live-Fotos und -Videos verifiziert werden können. Denn es ist unwahrscheinlich, daß bei normalen Volksfesten historisierend getanzt wird, auch wenn bei Folklore-Veranstaltungen solche Pseudo-„Rekonstruktions-Choreographien“ durchaus die Regel sind.

Reiseberichte waren in ihrer Zeit den Abenteuerromanen¹⁹ vergleichbare Bestseller mit zahlreichen (oft variierten) Auflagen, die die bürgerliche Gesellschaft im häuslichen Kreis zur Belehrung mit frommen Schaudern ob der barbarischen Länder las.

Da nur wenige Reisende, wie Stackelberg, musikalisch ausgebildet waren, sind musikalische Beschreibungen mit großer Vorsicht zu genießen. Nicht nur die sprachliche Form der Beschreibung war ungenau, sie war auch meistens abwertend. Das hat ein zentrales methodisches Problem zur Folge: Was der Reisende tatsächlich beobachtet hat, kann aus seinen Formulierungen nur durch *Analogieschluß von der rezenten Form der Volksmusik rückwärts* in die historische Zeit interpretiert werden:

- In der Angabe „*Hirtenpfeife*“ - dem damaligen Bildungshintergrund der großbürgerlichen oder adeligen Reisenden entsprechend, die (mit Ausnahme vielleicht der Schotten, z. B. Galt) in ihrer Heimat kaum je einen Dorfhirten bewußt zur Kenntnis genommen haben dürften - kann z.B. nur das damalige „*Hirtensymbol*“ der Kunstmusik (Oper) gemeint sein, worunter Flöte, Oboe oder bestenfalls die Sackpfeife (Musette) zu verstehen sind. Folglich muß aus zusätzlichen Instrumentenangaben (z.B. „Trommel“) oder abwertenden Epitheta (z.B. „*gellend*“) im *Analogieschluß* interpretiert werden, daß es sich nur um die Kegeloboe *zurna* gehandelt haben kann, da die rezente Kombination Hirtenpfeife/Trommel in dieser Gegend immer *davul-zurna* bedeutet.

Damit unterstellt die Interpretation aber wiederum qua Analogie der Musiktradition eine rückwirkende Konstanz, die je bedenklicher wird, je weiter zurückgeschlossen wird. Die Interpretation muß notgedrungen Zweifelhaftes als Konstanz des Bekannten ansehen, womit u. U. Verlorengegangenes oder Gewandeltes fehlinterpretiert wird. Ein Ausweg bietet sich nur dort an, wo Musikinstrumente in Museen existieren (wie etwa die *siné keman*).

- So lassen sich die oft erwähnten „*Bänkelsängerlieder*“ oder „*Rhapsoden*“ nicht eindeutig identifizieren: Handelt es sich um einen verlorengegangenen *epischen Vortragsstil* analog den türkischen oder serbischen Rezitatoren, oder waren es Flugblattlieder, wie sie Roth in Sofia gefunden hat, oder waren es die Kleftika und andere Balladen, deren Stufenmelodik (ohne klare „Motive“ und „Themen“) Reisende als „*rezitativisch*“ bewertet haben? Vergleiche mit der Antike hingegen entsprechen der damaligen Bildung und dürfen nicht ernst genommen werden, können aber *als Analogien und Metaphern Interpretationshilfen und Hinweise* auf die beobachteten Phänomene geben. Somit bleibt manche Angabe in den Berichten dunkel oder unterliegt einer derzeit nicht falsifizierbaren Fehlinterpretation.

Auch sind die Musikanekdoten in den Berichten von der Intention der Autoren her eher unwichtige „*folkloristische Garnierungen*“, als komplette Schilderungen eines Festablaufs. Man dürfte auch – nach dem ersten Kulturschock – eher Kuriositäten vermerkt haben, als

19 Das zeigt um 1900 der Erfolg der fiktiven Reiseromane Karl May's, der die ethnologische Literatur seiner Zeit in seine Belletristik (u.a. zu Bildungszwecken) einbaute.