

Körperlichkeit in Transkriptionen afrikanischer Musik

Nepomuk Riva

Der österreichische Musikethnologe Gerhard Kubik trat seit den 1970er Jahren dafür ein, den westlichen Musikbegriff für den Bereich afrikanischer Kulturen grundlegend zu überdenken. Klanglichkeit und Motionalität ließen sich auf diesem Kontinent nicht voneinander trennen.

In den afrikanischen Sprachen gibt es, soweit uns bekannt ist, kein Wort, das dem lateinischen Begriff ›musica‹ in seinem semantischen Feld genau entsprechen würde. [...] Das Wort *ngoma* ist der grundlegende Ausdruck im Kiswahili, mit dem der Komplex Musik/Tanz angesprochen wird. [...] Das Überschneiden von Begriffen in afrikanischen Kulturen, die sowohl den auditiven wie den kinetischen Bereich der Musikgestaltung umfassen, geht darauf zurück, daß diese Bereiche durch identische motionale Patterns (Bewegungsgestalten, Bewegungsmuster) miteinander verbunden sind.¹

Bereits in wissenschaftlichen Schriften bedarf es einiger Kunstfertigkeit, diese Doppelbedeutung mangels einer eigenen Terminologie durch Wortgebilde wie ›Musik/Tanz‹ konsequent auszudrücken. Schwieriger wird es bei der Frage nach Transkriptionen solcher Musiken, in denen dann logischerweise Klang und Motionalität gleichberechtigt abgebildet werden müssten. Wie lassen sich jedoch Körperbewegungen in eine schriftliche Notationsform übersetzen? Sollen sie wie beim Klang mit arbiträren Symbolen repräsentiert werden oder soll mit ikonischen graphischen Abbildungen auf sie verwiesen werden? Und welcher kulturelle Selbstausdruck oder welche kulturellen Fremdzuschreibungen werden bei Transkriptionen mit vermittelt?

Während meiner Feldforschungen zu Kirchenmusik in der anglophonen Region von Kamerun (2003–2013) kam ich in Kontakt mit einem Genre von christlichen Kehrversen, sogenannten Chorussen, zu denen bestimmte Gesten ausgeführt werden, die Teile des Gesangstextes verdeutlichen. Bei meinen Versuchen, diese Lieder adäquat zu transkribieren, um das dahinterliegende Repertoire an Gesten untersuchen zu können, begab ich mich auf die Suche nach passenden Vorbildern

1 Gerhard Kubik: *Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Aufsätze*, Leipzig 1988, S. 61f.

aus meinem Fachgebiet und wurde zu meinem Erstaunen trotz des zitierten Konzeptes nicht fundig. Diese Lücke in musikethnologischen Publikationen erscheint mir nicht als zufällig. Durch die anthropologische Ausrichtung des Faches seit der Mitte des 20. Jahrhunderts und besonders seit Beginn postkolonialer Forschungen herrscht eine Zurückhaltung bei Autor_innen, was die Transkription von Körperbewegungen in afrikanischen Kulturen betrifft. Zu schnell entstehen durch Abbildungen Objektivierungen von Körperteilen oder Reduktionen auf äußerliche Gendermerkmale. Die berechtigte Angst herrscht vor, unbeabsichtigt sexualisierende und rassifizierende Bilder zu reproduzieren, die stereotypen Zuschreibungen von Schwarzen² Männern und Frauen entsprechen, wie sie in mehrheitlich weißen³ Gesellschaften existieren. Eine Reihe musikethnologischer Transkriptionen lassen sich dennoch finden, in denen versucht wird, Körperbewegungen während der Musikausübung darzustellen. Diese Formen möchte ich im Folgenden analysieren, kategorisieren und in ein Verhältnis zu meinem eigenen Vorgehen bei der Transkription der Kameruner Choruse setzen.

Die Autor_innen der untersuchten Publikationen gehen bislang unterschiedlich vor, ohne dass sie ihre Herangehensweise in ihren Schriften reflektieren. Vordergründig geht es ihnen um die visuelle Darstellung von Klang und Körperlichkeit. Sie positionieren sich damit aber zugleich in einem intersektionalen Feld zwischen Gender- und ›Rasse‹⁴-Darstellungen, wodurch ihre Transkriptionen eine Bedeutung über die Abbildungen von Klang und Bewegung hinaus erhalten. Vorweg sei angemerkt, dass Musiktranskriptionen aufgrund der vorwiegend qualitativen, sprachorientierten Forschungsmethoden in den letzten Jahrzehnten in der Musikethnologie generell unpopulär geworden sind. Die meisten Autor_innen beschränken sich auf Texte, Graphiken und erläuternde Abbildungen, wobei

-
- 2 Um das gesellschaftspolitische Konzept hinter dem Begriff ›Schwarz‹ zu verdeutlichen, wird wie in der kritischen Rassismus-Forschung üblich der Begriff durchgängig groß geschrieben. Damit wird auf die selbstgewählte Bezeichnung Schwarzer Menschen verwiesen, die bestimmte gemeinsame Lebenserfahrungen in von Weißen dominierten Gesellschaften machen, siehe Noah Sow: »Schwarz. Ein kurzer vergleichender Begriffsratgeber für Weiße«, in: Susan Arndt / Nadja Ofuately-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache*, Münster 2015, S. 608–610.
 - 3 Bei dem Begriff ›Weiß‹ handelt es sich ebenfalls um ein gesellschaftliches Konzept. Um dies zu markieren, wird er durchgängig klein und kursiv geschrieben. Damit wird sowohl die Gruppe von Menschen markiert wie auch ihre normgebende Funktion und ihre Privilegien in den westlichen Gesellschaften, siehe Noah Sow: »weiß«, in: Susan Arndt / Nadja Ofuately-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache*, Münster 2015, S. 190f.
 - 4 Der deutsche Begriff ›Rasse‹ wird wie in den kritischen Rassismus-Forschungen mit Anführungszeichen markiert, um darauf zu verweisen, dass es sich um ein Konstrukt handelt, das bei Menschen keine biologische Grundlage besitzt, allerdings als Kategorie in gesellschaftspolitischen Prozessen wirksam wird.

Letztere aufgrund ethischer und rechtlicher Fragen auch umstritten sind. Die Analysen beschränken sich deswegen auf Literatur bis um die Jahrtausendwende. Die Grundfrage nach einer adäquaten Transkription von musikalischen Aktivitäten ist allerdings durch das Ausweichen auf andere Beschreibungsformen nicht gelöst, da Gestik und Körperbewegungen oft essenzieller Bestandteil sprachlicher Äußerungen darstellen und einem eigenen kulturell definierten System folgen. Die wachsende Forschungsrichtung der angewandten Musikethnologie (Applied Ethnomusicology) bemüht sich zudem gezielt darum, Wissen auch außerhalb des akademischen Kontextes im Interesse der erforschten Gemeinschaften zu verbreiten. Das erzwingt eine Auseinandersetzung mit Transkriptionen für den musikpraktischen Gebrauch.

Darstellungen von Gender und ›Rasse‹ in afrikanischen Kulturen

Das breite Feld der Genderforschung in der Musikethnologie befasst sich mit diversen Bedeutungen von Gender in Musikkulturen weltweit. Dabei spielen körperliche Repräsentationen in Aufführungskontexten eine wichtige Rolle, weniger aber die Körperlichkeit in Musiknotationen.⁵ Das liegt darin begründet, dass Analysen visueller Darstellungen eher in der postkolonialen kulturwissenschaftlichen Forschung vorgenommen werden. Dort wird untersucht, wie westliche Weiße afrikanische Kulturen abbilden und welche kolonialen Stereotype sie reproduzieren.⁶ Das Themenfeld wird unter dem Begriff ›Afrikabild‹ verhandelt und ist in medialen Bereichen wie Film, Fernsehen und Werbung in Deutschland detailliert untersucht worden.⁷ Stets geht es darum, ob sich bestimmte Stereotype in den Darstellungen wiedererkennen lassen, wie: Primitivität und Wildheit – oft durch Nacktheit und animalische Züge wie Haarkonsistenz und Lippen markiert; kindliche Sorglosigkeit und Verspieltheit – durch Tanzen, Trommeln, Lachen und Farbenvielfalt dargestellt; Aggressivität und sexuelle Übergriffigkeit – durch männliche Schwarze mit athletischen Körpern symbolisiert; übersteigerte Sinnlichkeit und Sexualisierung – durch Schwarze weibliche und fruchtbare Körper symbolisiert.⁸ Schwarze deutsche Frauen verweisen seit den 1980er Jahren besonders auf die Intersektionalität von Gender, ›Rasse‹ und Klasse und protestieren gegen mehrfach stereotype Zuschreibungen,

5 Ellen Koskoff: *A Feminist Ethnomusicology. Writings on Music and Gender*, Urbana 2014.

6 Anandi Ramamurthy: *Imperial Persuaders. Images of Africa and Asia in British Advertising*, Manchester 2003.

7 Susan Arndt / Heiko Thierl / Ralf Walther (Hg.): *Afrikabilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*, Münster 2001.

8 Sow Noah: *Deutschland Schwarz Weiss. Der alltägliche Rassismus*, München 2008; Arndt / Ofuete-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht*.

die sie in der deutschen Gesellschaft erfahren.⁹ Ohne hier genauer auf die historische Genese dieser Stereotype eingehen zu können, geben die Kategorien einen Rahmen vor, nach dem Transkriptionen afrikanischer Musiken untersucht werden können.

Afrikanische Musikkulturen zu beschreiben, ohne auf die Frage nach Gender einzugehen, ist ein unmögliches Unterfangen. Viele Musikpraktiken sind eng verbunden mit sozialen Aktivitäten, während denen Identitäten konstruiert, Genderrollen definiert und ausgeübt werden. Dabei geht es nicht allein darum, welches Gender Gesänge, Instrumente oder Tänze praktizieren darf. Auch Instrumente können anthropomorph verstanden werden und existieren oft in einer weiblich oder männlich konnotierten Form. Ihre Klänge werden als Stimmen mit semantischen Bedeutungsinhalten wahrgenommen. Transkriptionen dieser Musiken zeigen deswegen, ob den Wissenschaftler_innen diese Unterschiede bewusst sind und mit welchem Blick sie die entsprechenden Musikkulturen betrachten. Wird auf eine genderspezifische Musikpraxis eingegangen? Wie werden Instrumente mit unterschiedlicher Genderkonnotation voneinander in der Transkription unterschieden? Die Körperlichkeit bei Musikpraktiken kann spezifisch aus der erlebten Feldforschungssituation oder arbiträren Symbolen dargestellt werden. Wie gehen Wissenschaftler_innen mit westlichen Stereotypen von Schwarzen Menschen in den Abbildungen um? Werden körperliche Eigenschaften wie Hautfarbe, Haarkonsistenz, Gesichtsform oder Lippen betont? Die Menschen können bekleidet oder nackt abgebildet werden, die sekundären Geschlechtsmerkmale hervorgehoben oder der Körperbau neutral dargestellt werden. In gleicher Weise sagt die Perspektive, in der Personen abgebildet werden, etwas über das Verhältnis zwischen Forscher_in und Beforschte_r aus: Eine Darstellung auf gleicher Augenhöhe spricht für gleichwertige Kommunikation; die Froschperspektive erhöht die dargestellte Person; die Vogelperspektive wiederum ist ein Zeichen für die Kontrolle über einen Raum und eine allwissende Machtposition. Transkriptionen geben nicht nur eine objektivierende Darstellung von Forschungsergebnissen in Bezug auf Klangereignisse wieder. Sie zeigen auch, mit welchem Blick die jeweiligen Autor_innen auf die beteiligten Personen der entsprechenden Musikkulturen schauen und wie sie durch ihre Transkriptionen in der akademischen Leserschaft ein bestimmtes Bild der untersuchten Kultur verbreiten wollen.

9 Katharina Oguntoye / Audre Lorde (Hg.): *Farbe bekennen. Afro-Deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*, Berlin 1986.

Notations- und Transkriptionsformen afrikanischer Musiken

Für viele afrikanische Musikkulturen stellt die Überlieferung ihrer Musikpraktiken zunächst kein Problem dar, da sie entweder mündlich im persönlichen Lehrer-Schüler-Austausch weitergegeben oder von allen Beteiligten in der gemeinschaftlichen Ausübung erlernt und vermittelt werden. Viele Kulturen verfügen zudem über ein Repertoire an Lautsilben, mit denen klangliche und motionale Muster memoriert werden. Diese Lautsilben verdeutlichen auch die Gesten, die lautlos sind, aber zum festen Bestandteil eines Bewegungsablaufes gehören.¹⁰ Schriftliche Musiknotationen existieren nach derzeitigem Wissen nur in wenigen Kulturen. Abbildungen von Musiker_innen und Tänzer_innen werden allerdings seit der Vorzeit abgebildet, wie etwa in Felsbildern im südlichen Afrika.¹¹ Skulpturen, Masken oder Puppen lassen sich in vielen Kulturen finden.¹² Darstellungen von Musikinstrumenten besitzen vor allem in westafrikanischen Kulturen einen hohen symbolischen Wert, da sie an bestimmte Gruppen oder Machtpositionen gebunden sind.¹³ In der Regel bestimmt das gewählte Material den Hautfarbton der abgebildeten Person. Die Physiognomie wird immer nachgestaltet oder in einer Abstraktion repräsentiert.

Die Frage nach einer schriftlichen Transkription von außereuropäischer Musik beschäftigte die deutschen Forscher der Vergleichenden Musikwissenschaft bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie interessierten sich nicht für die direkten Vermittlungsprozesse, sondern versuchten anhand von Phonogrammaufnahmen, mündlich überlieferte Musiken der Welt zu analysieren und europäischen Wissenschaftler_innen zu erklären. Otto Abraham und Moritz Erich von Hornbostel schlugen deswegen vor, das europäische Fünfliniensystem um weitere diakritische Zeichen wie Kreuze, Striche und Bögen zu erweitern, um damit Musiken mit anderen Intervallabständen und Rhythmen abbilden zu können.¹⁴ Die Körperlichkeit bildete für sie keinen Gegenstand ihrer Transkriptionen. Grundlegenden Fragen nach der Eignung des westlichen Fünfliniensystems zur Transkription nicht-westlicher Musikkulturen sowie Fragen nach der Notwendigkeit einer Detailtreue bei der Transkription widmete sich ausführlich Mantle Hood in seinem Buch *The Ethnomusicologist* (1971). Anhand von unterschiedlichen historischen Notationsformen und Beispielen desselben Liedes in verschiedenen Notationen zeigt er variierende Verhältnisse zwischen Noten, Instrumenten und Klängen auf, die er auch persönlich erfah-

10 Kubik: *Zum Verstehen Afrikanischer Musik*, S. 87–90.

11 Karl-Heinz Kohl / Richard Kuba / Hélène Ivanoff (Hg.): *Kunst der Vorzeit. Felsbilder aus der Sammlung Frobenius*, München 2016.

12 Ekpo Eyo: *From Shrines to Showcases. Masterpieces of Nigerian Art*, Abuja 2008; Frank Jolles: *African Dolls. Afrikanische Puppen. The Dulger-Collection*, Stuttgart 2010.

13 Hans Knöpfli: *Grassland. Eine afrikanische Kultur*, Wuppertal 2008.

14 Otto Abraham / Erich Moritz von Hornbostel: »Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 11/1 (1909–1910), S. 1–25.

ren hatte, und kommt zu dem kulturell relativistischen Schluss: »A system of notation develops in direct response to the developments in musical expression.«¹⁵ Fragen nach der Abbildung von Körperbewegungen widmet er sich auch nicht. Der Ghanaer Joseph Kwabena Nketia beschreibt in seinem grundlegenden Buch *The Music of Africa* (1974) zwar ausführlich das Verhältnis von Musik und Tanz, das er allerdings nur mit wenigen Photographien illustriert.¹⁶

Die US-Amerikanerin Kay Kaufman Shelemay unterscheidet dagegen in ihrem Artikel »Notation and Oral Tradition« in dem Afrika-Band der *Garland Encyclopedia of World Music* (1998) bereits drei Bereiche für Notationen und wertet damit afrikanische Wissenskulturen und ihre Praktiken auf: »Indigenous Musical Notations«, »Musical Transcriptions in Africa« und »African Use of Western Notation«. Neben einer äthiopischen Notenschrift thematisiert Shelemay kurz orale Notationsformen sowie andere visuelle Repräsentationen von Musik. Die bevorzugte Verwendung des westlichen Fünfliniensystems bei Transkriptionen liegt ihrer Meinung nach darin begründet, dass die Forscher_innen vor allem an dem Rhythmus afrikanischer Musik interessiert sind, der sich gut in dem westlichen System darstellen ließe. Visuelle Notationsformen beschreibt sie anhand ausgewählter Publikationen, wobei sie auf Abbildungen von Personen oder Körperteilen in Transkriptionen nicht eigens eingeht.¹⁷

Weitere überblicksartige Darstellungen zum Thema Notation und Transkription afrikanischer Musiken zeigen, dass die Forschenden grundsätzlich daran festhalten, dass in einer Transkription allein die klanglichen Elemente einer Musikaufführung in einer arbiträren Symbolschrift repräsentiert werden.¹⁸ Diese kann sich graphisch am Fünfliniensystem oder an Tabulaturen der Instrumente orientieren. Sie kann auch alphabetisch oder numerisch einzelne Toneinsätze abbilden. Beide Formen können innerhalb eines metrischen Taktgefüges oder einer Matrix eines Pulsationsmetrums dargestellt werden. Rein körperlich erzeugte Klänge wie etwa das Klatschen werden zunächst einfach in rhythmische, tonhöhenlose Symbolzeichen transformiert, wobei Dynamik und Klangfarben vernachlässigt werden. Autor_innen arbeiten in ihren Schriften oft mit unterschiedlichen Formen von Darstellungen, um ein Gesamtbild wiederzugeben: Transkriptionen der klanglichen Elemente im Fünfliniensystem, wissenschaftliche Zeichnungen der Instrumente, einzelne Fotos von den Aufführungen sowie erläuternde Texte, die

15 Mantle Hood: *The Ethnomusicologist*, New York 1971, S. 63.

16 Joseph Kwabena Nketia: *The Music of Africa*, New York 1974.

17 Kay Kaufman Shelemay: »Notation and Oral Tradition«, in: Ruth Stone (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 1: *Africa*, New York/London 1998, S. 146–163.

18 Gerd Gruppe: »Notating African Music. Issues and Concepts«, in: *The World of Music* 47/2 (2005), Themenheft *Notation, Transcription, Visual Representation*, S. 87–103.

die verschiedenen Elemente miteinander verbinden. Nur in Einzelfällen wird zusätzliches Videomaterial zur Überprüfung der Aussagen zur Verfügung gestellt. Kaum wird in diesen Publikationen die britische Solmisationsnotenschrift Tonic Sol-fa thematisiert, obwohl sie durch die christliche Mission in allen anglophonen Kolonialgebieten weite Verbreitung gefunden hat und die am häufigsten von Afrikaner_innen benutzte Notenschrift darstellt.¹⁹ Die Autor_innen haben bei ihren Forschungen anscheinend selten eine afrikanische Leserschaft im Sinn und gehen nicht davon aus, dass bestimmte Notenschriften bereits kulturelle Ausdrucksformen beeinflusst haben könnten.

Nur in Ausnahmefällen wurde versucht, zu klanglichen Transkriptionen Tanzbewegungen mit der graphisch-symbolischen Laban-Notation zu visualisieren, die in den 1920er Jahren für den europäischen Modernen Tanz entwickelt wurde.²⁰ Das Notationssystem für Choreographien von Rudolf Benesh aus den 1940er Jahren kommt in der Musikethnologie nie zum Einsatz, obwohl seine Symbole ebenfalls in ein Fünfliniensystem eingetragen werden.²¹ Dass keine dieser Techniken jemals größere Verbreitung gefunden hat, liegt daran, dass sich zur Transkription in musikethnologischen Arbeiten nur ein System eignet, das innerhalb des Fachgebiets bereits lesbar ist oder ohne viele Erklärungen verständlich wird. Im Gegensatz dazu hat die linguistische Gestenforschung seit den 1990er Jahren ein klar definiertes Abbildungssystem von Gestenverläufen parallel zum Sprechakt entwickelt.²² Den Autor_innen geht es darum, aus den individuellen sprachlichen und gestischen Äußerungen, die in der Regel auf Video aufgezeichnet wurden, allgemeinere Abläufe zu beschreiben, wobei sie sich vor allem für den Beginn, den Höhepunkt der Bewegung und den danach wieder eintretenden Ruhezustand interessieren. In den Abbildungen synchronisieren sie anhand einer Umrisszeichnung der agierenden Person, die mit Bewegungspfeilen versehen wird, die Gesten mit einer codierten sprachlichen Transkription. Auf diese Weise können sie darlegen, auf welchen sprachlichen Elementen die Extreme der gestischen Handlung ausgeführt und welche Aussagen damit getroffen werden. Da diese Forschungen bislang vorwiegend in westlichen weißen Kulturen durchgeführt werden, stellen sich die Autor_innen bislang nicht die Frage nach stereotypen Darstellungsformen. Die Technik ließe sich problemlos auch parallel zu musikalischen Notationen setzen, wie einige Mu-

-
- 19 Nepomuk Riva: »Tonic Sol-fa in Kamerun. Praktische Einblicke in eine Kirchenmusikpraxis«, in: Andrea Welte / Franz Riemer (Hg.): *Agnes trifft Guido. Relative Solmisation in der musikalischen Bildung*, Hannover 2021, S. 185–206.
 - 20 Moses Serwadda / Hewitt Pantaleoni: »A Possible Notation for African Dance Drumming«, in: *African Music* 4/2 (1968), S. 47–52.
 - 21 Rudolf Benesh: *Choreology. Benesh Movement Notation*, London 1955.
 - 22 David McNeill: *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*, Chicago/London 1992; Adam Kendon: *Gesture. Visible Action as Utterance*, Cambridge 2004.

sikethnolog_innen bewiesen haben, ohne dass sie direkt auf die Theoriebildung in der Linguistik Bezug nehmen.

Das Feld der musikethnologischen Transkriptionen beschränkt sich also weitgehend auf arbiträre Symbole, die graphisch, alphabetisch oder numerisch sein können. Mit diesem Repertoire wird zunächst auch vereinzelt versucht, Körperbewegungen abzubilden. Damit stehen die Notationen in einem Widerspruch zu dem Grundanliegen aller ethnographischen und qualitativen Forschungen, die gerade anthropologische Fragestellungen in den Mittelpunkt stellen möchten. Ein Symbolisierungsprozess, der Aufführungen in Abbildungen so abstrahiert oder generalisiert, dass Genderrollen und -konnotationen ignoriert werden, gibt die jeweiligen Musikkulturen nur bruchstückhaft wieder. Dennoch existieren vereinzelte Versuche, die ikonische Abbildungen in Transkriptionen einbinden, um den sozialen Kontext und die Individualität der handelnden Musiker_innen in den Mittelpunkt zu stellen.

Körperliche Aspekte in Transkriptionen afrikanischer Musiken

Im Folgenden möchte ich verschiedene Strategien beschreiben, mit der Körperlichkeit Eingang in Transkriptionen afrikanischer Musiken gefunden hat und welche Rolle Genderunterschiede dabei spielen. Betrachtet werden dabei die Abbildungen, die in den bisher besprochenen Publikationen weitgehend vernachlässigt wurden und graphisch-ikonische Elemente enthalten. Unter Transkription verstehe ich deswegen Graphiken, in denen im weitesten Sinne musikanalytische Elemente abgebildet werden, wie Tonhöhen, Rhythmus, Gesangstexte, Spieltechniken oder motionale Muster. Fotos von Musikaufführungen sowie Zeichnungen von Musikinstrumenten lasse ich außer Acht. Aufgrund der Fokussierung auf körperliche Elemente werde ich auch keine Tabulaturen in die Untersuchung miteinbeziehen, in denen nur ein Zusammenhang zwischen einem Instrument und seinen Klangmöglichkeiten hergestellt wird. Bei der Auswahl der Beispiele habe ich versucht, unterschiedliche Zugänge von männlichen und weiblichen Forscher_innen zu finden sowie westliche und afrikanische Wissenschaftler_innen zu berücksichtigen. Das Fach Musikethnologie ist allerdings seit den 1950er Jahren international durch die westlichen anglophonen Forschungen bestimmt, wodurch sich afrikanische Wissenschaftler_innen meist nach westlichen Standards ausrichten müssen, um international wahrgenommen zu werden.

Die Urheber_innen der Transkriptionen werden in keiner Publikation eigens vermerkt. Wahrscheinlich stammen sie von den Autor_innen selbst, bzw. ungenannte Helfer_innen haben sie nach ihren Wünschen und Vorgaben angefertigt. Bei Umrisszeichnungen von Personen mögen Foto- oder Videoaufnahmen als Vorlage gedient haben. Folgende drei Kategorien lassen sich bei der Sichtung

musikethnologischer Schriften zu afrikanischer Musik seit den 1960er Jahren erkennen: ikonische Darstellungen des Aufführungskontextes, ikonische Zeichen für Körperteile in arbiträren Notationssystemen und schematisierte Gesten- und Bewegungsabbildungen.

Kategorie 1: Ikonische Darstellungen des Aufführungskontextes

Die körperliche Ebene afrikanischer Musikpraktiken tritt zunächst nicht direkt sichtbar in die Transkriptionen ein, sondern ikonisch durch einen Bezug auf die Aufführungssituation und die Anordnung von Personen im Raum. Bereits der britische Musikethnologe Arthur Morris Jones hat in seinem Buch *Studies in African Music* (1959) Grundrisse von Personen- und Instrumentenkonstellationen mit arbiträren Symbolformen abgebildet.²³ Ausgehend von den repetitiven und zyklischen Formen bestimmter Musikstile hat der südafrikanische Musikethnologe David Rycroft in seinen Transkriptionen das Fünfliniensystem zu einer Kreisform verändert. Damit hat er – wahrscheinlich eher unbewusst – eine ikonische Draufsicht der Aufführungssituation wiedergegeben. Viele Tänze werden in eben dieser Konstellation aufgeführt, indem die Tänzer_innen sich im Kreis um die Musiker in der Mitte bewegen. Zu erkennen sind die einzelnen Körper oder die Klatschbewegungen in dieser Transkriptionsform allerdings nicht.²⁴

Trotz der logischen Grundidee dieser Kreisnotation hat Rycrofts Methode nur wenige Nachfolger_innen gefunden, wie etwa die südafrikanische Musikethnologin Deirdre Doris Hansen mit ihrem Buch *The Music of the Xhosa Speaking People* (1981).²⁵ Wahrscheinlich ist die Erzeugung der Graphiken zu umständlich und nimmt zu viel Raum in den Publikationen ein. Kreisförmige Draufsichten auf Aufführungssituationen mit der Beschreibung von Räumen, die Männern oder Frauen vorbehalten sind, erscheinen häufiger in musikethnologischen Publikationen. Der Nigerianer Meki Nzewi zeichnet beispielsweise Strichfigürchen, um Tanz- und Gesangschoreographien abzubilden. Unterschiede zwischen den Aktivitäten von Männern oder Frauen berücksichtigt er dabei nicht.²⁶ Der Brite James Burns verwendet unterschiedliche Sternchen-Symbole für Musiker_innen und das Publikum bei Tanzaufführungen in Ghana. Im begleitenden Text erläutert er, wann es sich um Männer- oder Frauengruppen handelt.²⁷ Dass die Beziehung zwischen der Anordnung

23 Arthur Morris Jones: *Studies in African Music*, Bd. 1, London 1959, S. 135.

24 David Rycroft: »Nguni Vocal Polyphony«, in: *Journal of the International Folk Music Council* 19 (1967), S. 88–103.

25 Deirdre Doris Hansen: *The Music of the Xhosa Speaking People*, Johannesburg 1981.

26 Meki Nzewi: *Musical Practice and Creativity. An African Traditional Perspective*, Bayreuth 1991, S. 79.

27 James Burns: *Female Voices from an Ewe-Dance-Drumming Community in Ghana. Our Music Has Become a Divine Spirit*, Farnham 2009, S. 73.

der Noten auf einer Seite und den Personen in der Aufführungssituation nicht zufällig ist, lässt sich auch in afrikanischen Kompositionen nachweisen, etwa in den Kirchenliedern des kamerunischen Pastors Elias Ebong Ngole, bei denen Chor- und Solistimmen so getrennt voneinander angeordnet sind wie die Personen in der Aufführungssituation platziert werden.²⁸

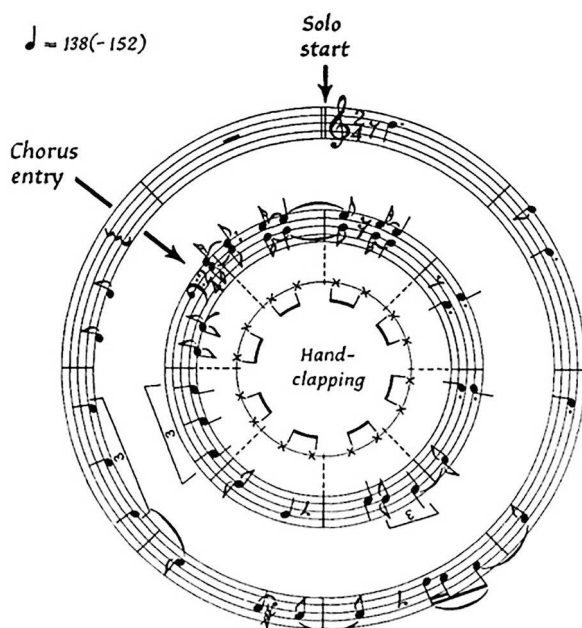


Abb. 1: Transkription eines »Hlubi (Xhosa) Wedding Song«, in: David Rycroft: »Nguni Vocal Polyphony«, in: *Journal of the International Folk Music Council* 19 (1967), S. 88–103, hier S. 99.

Der britische Musikethnologe Hugh Tracey, der sich sein Leben lang für Schwarze Musiken im südlichen Afrika engagierte, geht bei seinen Analysen von Tänzen der Chopi in Mosambik einen Schritt weiter und beschreibt mit Hilfe von ikonischen Symbolen von Musiker_innen und Tänzern sowie den Instrumenten die Aufstellung während der Aufführung.²⁹ Musikalische Hierarchien treten dabei ebenso hervor wie die Bedeutung von Körperbewegungen für die Tänzer und Instrumentalist_innen. Mit dem Hintergrundwissen, dass bestimmte Rhythmen, Pattern auf

28 Nepomuk Riva: *Handschrift und Körpernotation. Schriftliche und mündliche Überlieferungen Kameruner Kirchenmusik*, Frankfurt a.M. 2014.

29 Hugh Tracey: *Chopi Musicians. Their Music Poetry and Instruments*, London 1948.

den Instrumenten sowie Tanzchoreographien vorgegeben sind, kann diese Abbildung durchaus als eine Transkription bezeichnet werden.

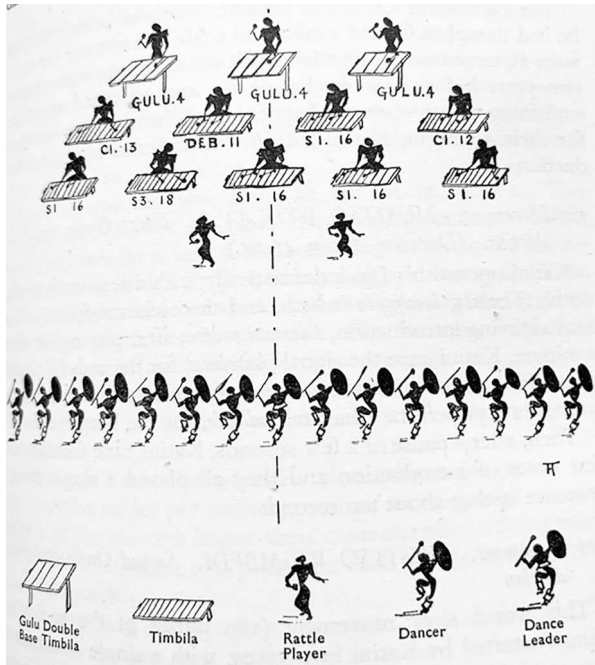


Abb. 2: Transkription der Aufstellung des »godo of Katini« (1943), in: Hugh Tracey: *Chopi Musicians. Their Music Poetry and Instruments*, London 1948, S. 89.

Deutlich nimmt Tracey hier in seinen ikonischen Symbolen auf den kulturellen Kontext Bezug: Nicht nur die Requisiten der Tänzer und die Instrumente verweisen auf die Region, auch die schwarzen Figuren, die in ihrer Stilistik den Felszeichnungen der San ähneln. Tracey hat dies mit Sicherheit bewusst so gewählt, um die besondere Komplexität afrikanischer Aufführungen und ihre historische Verankerung positiv gegenüber der westlichen kolonialen Musik hervorzuheben.

Das Ziel solcher Transkriptionen ist zunächst, einen visuellen Zusammenhang zwischen der Zeitstrukturierung in der Musik, der Aufführungssituation und einem Notenbild herzustellen. Die Abbildungen sollen die Aufführungen in ihrem jeweiligen kulturellen Umfeld symbolisieren und gesellschaftliche Rollenzuweisungen erklären. Zwar zeigen die Autor_innen mit der Draufsicht ihre westliche analytische Kompetenz und behaupten damit eine gewisse intellektuelle Machtposition über die jeweilige Musikkultur, das Abweichen von der linearen Darstellung von Klän-

gen im westlichen Musiksystem oder das Verwenden von Symbolen in Anlehnung an afrikanische Kunst belegen aber zugleich ihre Ablehnung einer eurozentrischen Betrachtungsweise der jeweiligen Kulturen.

Kategorie 2: Ikonische Symbole für Körperteile in arbiträren Notationssystemen

Eine andere Methode versucht, die Körperbewegungen in das westliche Fünfliniensystem zu integrieren. Das beginnt etwa bei Charles Keils Forschungen in Nigeria mit den Bezeichnungen der weiblich und männlich konnotierten Instrumente, ohne dass die folgenden Notenwerte unterschiedlich dargestellt werden.³⁰ Klatschbewegungen werden meist mit tonhöhenlosen rhythmischen Notenwerten im Fünfliniensystem oder mit Buchstaben, Zahlen oder anderen arbiträren Symbolen in einem Pulsationsraster notiert.³¹ Hin und wieder folgen Hinweise zur Benutzung der linken oder rechten Hand.³² Auch rhythmische Schulterbewegungen können in Notenwerte übersetzt werden,³³ ebenso wie Arbeitsabläufe während des Singens, wie etwa das Rudern oder das Auswerfen eines Fischernetzes.³⁴

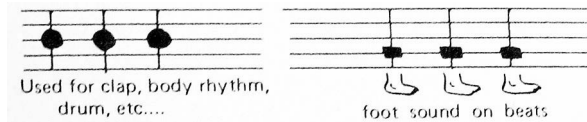


Abb. 3: Ausschnitt aus der Anmerkungsliste *Transcription Key, Signs and Symbols*, in: Dave Dargie: *Xhosa Music. Its Techniques and Instruments with a Collection of Songs*, Cape Town/Johannesburg 1988, S. 116.

Einige Wissenschaftler_innen bauten darauf auf und integrierten einzelne Körperteile durch ikonische Symbole in die Transkription. Vorrangig geht es dabei um die Notation von rhythmischen Akzenten von Tanzbewegungen als Teil der Musikaufführung. Der südafrikanische Musikethnologe Dave Dargie entwickelt beispiels-

30 Charles Keil: *Tiv Song*, Chicago 1979, S. 242.

31 Simha Arom: *African Polyphony & Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*, Cambridge 1991, S. 296; Michelle Robin Kisliuk: *Seize the Dance! Baaka Musical Life and the Ethnography of Performance*, New York 1998, S. 83.

32 Arthur Morris Jones: *Studies in African Music*, Bd. 2, London 1959, S. 2.

33 Ebd., S. 3.

34 Ebd., S. 9f.

weise ein eigenes handgezeichnetes Symbol für das Auftreten der Füße auf den Boden, das die Xhosa-Sängerinnen zu Liedern ausführen.³⁵

Vergleichbare ikonische Zeichen für Fingerbewegungen oder bestimmte Gesangstechniken hat auch das in den 1960er Jahren gegründete äthiopische Orchester in Addis Abeba für die eigene Arbeit übernommen. Im Folgenden ist ein Ausschnitt aus einer Tabelle mit dem Zeichen, dem Namen in äthiopischer Schrift und einer englischen Bedeutung aufgelistet:

፳፻		ከ፳	Clap
፳፻		፳፻፳	Snap fingers
፳፻		፳፻፳፳	Ullulate

Abb. 4: Ausschnitt aus dem Notationssystem des Orchesters Ethiopia, in: Kay Kaufman Shelemay: »Notation and Oral Tradition«, in: Ruth Stone (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 1: *Africa*, New York/London 1998, S. 146–163, hier S. 152.

Bei solchen Symbolen handelt es sich um vereinfachte Umrisszeichnungen, die stets die Hautfarbe der Musiker_innen ignorieren, bzw. durch die Zwischenräume eine weiße neutrale Person konstruieren. Ein Rückgriff auf künstlerische Darstellungen von Körperteilen in den jeweiligen Kulturen wird nicht vorgenommen. Gendermerkmale lassen sich von diesen Bildern nicht ableiten, auch wenn in den beiden beschriebenen Kontexten die musikalischen Aktivitäten von Männern und Frauen separiert sind.

Burns versucht ebenfalls, die Hände beim Trommeln der Ewe in Ghana direkt in seinen Transkriptionen abzubilden, da jede Handhaltung und der Ort des Anschlags auf dem Trommelfell eine spezielle Klangfarbe erzeugen. Dabei verwendet

35 Dave Dargie: *Xhosa Music. Its Techniques and Instruments With a Collection of Songs*, Cape Town/Johannesburg 1988, S. 116.

er Detailphotographien, die er mit einzelnen Werten der rhythmischen Notierungen verbindet.

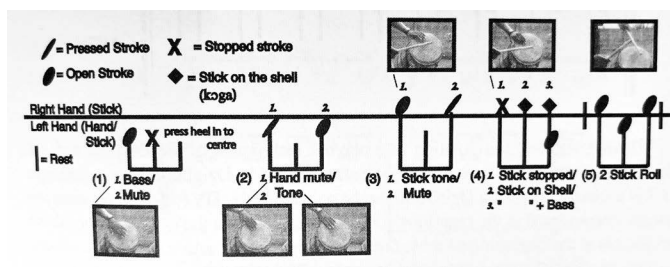


Abb. 5: Transkriptionserläuterung zu *Atimevu*, in: James Burns: *Female Voices from an Ewe-Dance-Drumming Community in Ghana. Our Music Has Become a Divine Spirit*, Farnham 2009, S. 99.

Die Bilder belegen, dass eine Schwarze Person die Trommel schlägt, die zudem aufgrund der Armbanduhr über einen gewissen Wohlstand verfügt. Anhand der begleitenden Beschreibungen und weiterer Fotos erklärt sich, dass es sich um männliche Hände handelt und dass dieses Trommeln nur von Männern ausgeführt wird.³⁶

Die Absicht dieser Transkriptionsformen ist, bildlich zu verdeutlichen, in welcher Relation der Rhythmus der Instrumente und des Gesanges zu den Körperbewegungen steht. Dafür werden die Extreme der Bewegungen (der Schritt, das Klatschen, der Schlag) mit einem Notenwert festgehalten. Ikonische Symbole für spezielle Körperteile verweisen zwar auf den menschlichen Körper, sind aber in der Regel abstrahiert und stellen weder einen Bezug zu individuellen beteiligten Personen noch zum sozialen Kontext her. Die Zeichen geben keine Auskunft über das Geschlecht der Musiker_innen oder über ihre Stellung innerhalb der jeweiligen Kultur. Die Umrisszeichnungen einer weißen Person sollen neutral gelesen werden, auch wenn sie stets auf Schwarze Musiker_innen verweisen. Nur Transkriptionen mit Photographien geben einen genaueren Einblick in die jeweiligen sozialen Zusammenhänge, wobei dieser durch Detailaufnahmen weiterhin schemenhaft bleibt.

Kategorie 3: Schematisierte Gesten- und Bewegungsabbildungen

Mit einer elaborierten Technik wird schließlich versucht, schematisierte Umrisszeichnungen von Personen um musikanalytische oder performative Erklärungen zu ergänzen. Mit solchen Abbildungen versucht beispielsweise Kubik seinem Anspruch gerecht zu werden, Klang und Bewegung, Musik und Tanz parallel abzubil-

36 Burns: *Female Voices*, S. 99.

den. Das entspricht ohnehin seinem Interesse an strukturalistischer Analyse, nach der er die musiktheoretischen Muster auch in anderen Bereichen afrikanischer Kulturen sucht, wie etwa in Sandbildern.³⁷ Dabei arbeitet Kubik zunächst ebenfalls mit der Draufsicht. So ist etwa auf der Abbildung 6 ein Xylophon zu sehen, an dem fünf Personen spielen, die festgelegte Plätze einnehmen und nur bestimmte Töne des Instrumentes zum Klingen bringen dürfen. Da ihr individuelles Spiel auf vorgegebene rhythmische Muster beschränkt ist und sie diese in einem festgelegten Verhältnis mit den anderen Spielern ausüben müssen, wird das zu erklingende Musikstück allein durch dieses Bild bereits weitgehend transkribiert.

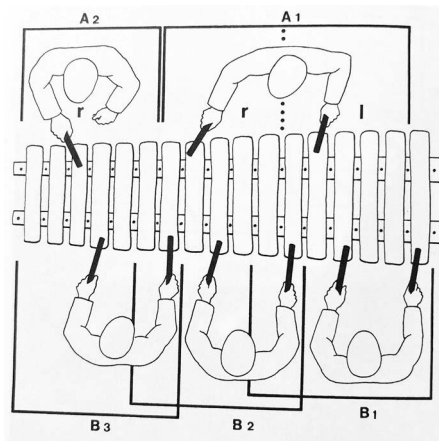


Abb. 6: Transkription des Spiels einer *akadinda*, in: Gerhard Kubik: *Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Aufsätze*, Leipzig 1988, S. 155.

Die Menschen werden dabei bewusst schematisch dargestellt, ihre kulturelle Herkunft lässt sich nicht an Kleidern oder Frisuren erkennen. Die umrissartige Darstellungsform führt erneut zu neutralen, *weißen* Personen, obwohl der Begleittext deutlich macht, dass nur Schwarze Männer in der untersuchten Situation an dem Instrument sitzen. Bei Tanzbewegungen können bei Kubik auch Frauendarstellungen in Draufsicht – fast im Stile der Gestenanalyse mit Bewegungspfeilen versehen – erscheinen, wobei die Frauen ähnlich schematisch in Umrissen dargestellt werden.³⁸ In einem Aufsatz zur Analyse von Stummfilmaufnahmen bildet Kubik eine bestimmte Klatschformel in ihren einzelnen Bewegungsabschnitten ab, in dem

37 Gerhard Kubik: »Space/Time Concepts and Tusona Ideographs in Luchazi Culture«, in: *Journal of the International Library of African Music* 6/4 (1987), S. 53–89.

38 Ders.: *Theory of African Music*, Bd. 1, Chicago/London 2010, S. 370.

er eine individuelle Frau direkt aus dem Filmmaterial auf gleicher Augenhöhe abzeichnet.³⁹ Sie wird zunächst bekleidet mit einem Porträtfoto und im Text mit ihrem Namen vorgestellt. In der Umrisszeichnung zeigt Kubik sie halbnackt von vorne und zwei Seiten weiter erneut in einer Seitenperspektive.



Abb. 7: Transkription einer Stummfilmsequenz »Die sieben Positionen der Klatschformel«, in: Gerhard Kubik: »Transkription afrikanischer Musik vom Stummfilm. Methoden und Probleme«, in: Arthur Simon (Hg.): *Musik in Afrika*, Berlin 1983, S. 202–216, hier S. 213.

Selbstverständlich stellt diese Abbildung bereits eine Abstraktion des ursprünglichen Filmmaterials dar, das in einer Kultur aufgenommen wurde, in der andere Sitten in Bezug auf Kleidung und Intimität gelten mögen. Durch die Loslösung der Person aus dem sozialen Kontext wirkt die Nacktheit auch nicht unbedingt sexualisierend. Dennoch sollte sich Kubik bewusst sein, dass die Darstellung von nackten Schwarzen Frauen eine koloniale Vergangenheit besitzt und im deutschsprachigen Raum immer erotisch-sexualisiert konnotiert war. Ohnehin ist der nackte Oberkörper und der Kopf der Frau in Bezug auf die abgebildete Bewegungsabfolge ohne Bedeutung. Warum wurde sie dennoch dargestellt?

Abstrakter geht dagegen beispielsweise die Deutsch-Äthiopierin Timkehet Teffera in ihren Abbildungen von Hochzeitstänzen bei den Amārā vor. Sie bildet die unterschiedlichen Schulter- und Kopfbewegungen von Einzelpersonen und Paaren ohne sekundäre Geschlechtsmerkmale ab, sodass männliche und weibliche Tänzer_innen, die sie im Begleittext erwähnt, sich an den Bildern nicht eindeutig ablesen lassen.⁴⁰

39 Ders.: »Transkription afrikanischer Musik vom Stummfilm. Methoden und Probleme«, in: Arthur Simon (Hg.): *Musik in Afrika*, Berlin 1983, S. 202–216.

40 Timkehet Teffera: *Musik zu Hochzeiten bei den Amārā im zentralen Hochland Äthiopiens*, Frankfurt a.M. 1999, S. 182–188.

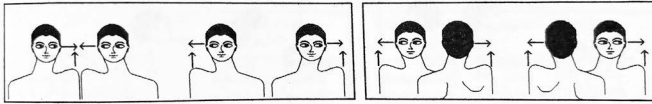


Abb. 8: Transkription von Paartanzpositionen, in: Timkehet Teffera: *Musik zu Hochzeiten bei den Amāra im zentralen Hochland Äthiopiens*, Frankfurt a.M. 1999, S. 182–188, hier S. 185.

Vergleichbare gendersensible Transkriptionsmethoden werden mehrfach von Forscherinnen angewendet. Die südafrikanische Tanzwissenschaftlerin Jasmine Honoré entwickelt beispielsweise ein Repertoire von 60 verschiedenen Körperpositionen allein für einen Tanz der Xhosa, die sie in Umrisszeichnungen einer kostümierten Frau wiedergibt und in Folge mit ausführlichen tabellarischen Beschreibungen zur Haltung jedes Körperteils parallel zu einer Notation transkribiert.⁴¹ Die namibische Musikethnologin Minette Elaine Mans verwendet verschiedene ikonische Abbildungen in ihren Analysen von namibischen Tänzen. Sie fertigt Umrisszeichnungen von Körperpositionen und Detailzeichnungen von Hand- und Fußhaltungen an, bei denen primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale nur schemenhaft angedeutet werden. Die Gruppenchoreographien bildet sie mit stilisierten Strichfigürchen von vorne oder in der Draufsicht ab. Zusätzlich illustriert sie ihre Arbeit mit Menschensymbolen der San, um einen Bezug zwischen ihren Abbildungen und vorkolonialen namibischen Kulturen herzustellen.⁴²

Das Ziel der Transkriptionstechniken mit schematisierten Bildern ist, den menschlichen Körper möglichst detailliert und unmittelbar in Bezug zum Klang abzubilden. Mehr als alle anderen Formen repräsentieren die Umrissabbildungen individuelle Persönlichkeiten, auch wenn Gesichtszüge generalisiert werden. Die Gefahr dieser Darstellungsart ist allerdings, dass bestimmte Stereotype, die in mehrheitlich *weißen* Gesellschaften Schwarzen Menschen gegenüber bestehen, reproduziert werden. Anders als auf Fotos, die immer zeit- und ortsgebunden entstehen und oft noch zusätzliche Informationen über den sozialen Kontext enthalten, reduzieren Umrisszeichnungen einzelne Personen auf ihr körperliches Aussehen und Verhalten.

41 Jasmine Honoré: »A Transcription System for Xhosa Dance-Songs«, in: *Papers Presented at the 7th Symposium on Ethnomusicology*, Venda 1988, S. 14–21.

42 Minette Elaine Mans: *Namibian Music and Dance as Ngoma in Arts Education*, Dissertation, Windhoek 1997, <https://researchspace.ukzn.ac.za/handle/10413/8886> (5.1.2023).

Gestische Transkriptionen für ein Handbuch mit Kameruner Chorussen

Ausgehend von dieser Analyse der Transkriptionen von Körperbewegungen in afrikanischen Musiken möchte ich abschließend darstellen und diskutieren, wie ich selbst bei der Zusammenstellung eines Repertoires von Kameruner Chorussen mit Gestenbewegungen vorgegangen bin. In der Presbyterianischen Kirche in Kamerun existieren kurze Kehrverse, die in jedem Gottesdienst zur Kollekte gesungen werden. Die ein- bis zweizeiligen Lieder werden immer mit Körperbewegungen und Gesten begleitet, die Teile des Gesangstextes wiedergeben. Meiner Meinung nach stellen diese Gesten eine mündlich-motionale Form einer Notation dar und tragen dazu bei, dass die Gesänge stabil mündlich überliefert werden.⁴³ Während meiner Recherchen in Kamerun konnte ich etwa 30 verschiedene Lieder dieser Art finden. Durch Nachforschungen mit Kontaktpersonen in Ghana und Nigeria bemerkte ich, dass einige davon sich über eine größere Region hinaus verbreitet haben, während andere allein Kameruner Erscheinungen geblieben sind. Die Publikation *Action Songs* (2022) besteht nun aus der Transkription dieser Chorussen mit den dazugehörigen Gesten und einem wissenschaftlichen Artikel, in dem ich die Herkunft und Verbreitung des Musikgenres beschreibe sowie das zugrundeliegende Gestensystem und seine religiöse Bedeutung analysiere.⁴⁴ Die Publikation entstand in Zusammenarbeit mit dem Deutsch-Kameruner Tanka Fonta, der seit Jahren als Musiker und Bildender Künstler in Berlin arbeitet und einen eigenen Musikverlag betreibt. Die Noten mit den weitgehend englischsprachigen Chorussen sollen neben Kameruner_innen weltweit Kirchenmusiker_innen ansprechen, die keinen Zugang zu diesem westafrikanischen Genre besitzen. Die Lieder ähneln choreographierten Gesängen von Gospelchören oder populären Kinderbüchern mit Bewegungsliedern. Die Transkriptionen sind deswegen so eingerichtet worden, dass sie zum Aufführen verwendet werden können. Im Sinne der Methoden der Applied Ethnomusicology handelt es sich um ein Notenheft für die Praxis, mit dem ich versuche, mein musikethnologisches Wissen einem größeren Publikum zugänglich zu machen und einer Kameruner Musikkultur Aufmerksamkeit zu verleihen, die seit 2016 durch bürgerkriegsähnliche Zustände in der anglophonen Zone bedroht ist.

Die Festlegung auf die Leserschaft bestimmte weitgehend das Format, wobei ich versucht habe, die oben kategorisierten Transkriptionsmethoden miteinander zu verknüpfen. Zunächst folgte ich der üblichen Methode der Übersetzung afrikanischer Musiken in das westliche Notensystem: Jedes Lied wurde ins Fünfliniensystem

43 Nepomuk Riva: »Lieder für Stimme und Hände. Körpernotation bei christlichen Chorussen in Kamerun«, in: Constanze Rora / Martina Sichardt (Hg.): *Gesten gestalten. Spielräume zwischen Sichtbarkeit und Hörbarkeit*, Hildesheim 2018, S. 181–202.

44 Ders.: *Action Songs. West-African Christian Choruses for Singing and Gesturing*, Berlin 2022.

transkribiert, der dazugehörige repetitive Klatschrhythmus darüber abgebildet. Ich habe mich gegen eine zusätzliche Notation in der Tonic Sol-fa entschieden, da einige Melodien mit so vielen Synkopen gesungen werden, dass sie in dieser Notation kaum noch sinnvoll darstellbar sind.

Innerhalb der Transkription der Melodien verweise ich mit Nummern auf Gesten, die sich in Abbildungen unter oder neben dem Notentext befinden und die im Stile der linguistischen Gestenforschung gestaltet wurden. Diese Darstellungsweise folgt in etwa der beschriebenen dritten Kategorie, allerdings kann mit einem QR-Code jedes Lied auch online nachgehört bzw. angesehen werden. Zu einer Handvoll von Liedern gibt es zusätzliche Anleitungsvideos, die ein Kameruner Doktorand mit mir zusammen erstellte. Ein zusätzlicher kurzer Text oberhalb der Gestenabbildungen erklärt in Worten, wie die Körperbewegungen zu dem Lied ausgeführt werden sollen und welche religiöse Aussage damit verbunden ist. Die Reduktion der Abbildungen auf Bewegungen einer nachgezeichneten Person wird hier mit Videos aus Gottesdiensten verbunden, in denen Gruppen gemeinsam die Lieder singen. Dadurch kann die Leserschaft zugleich etwas über den Ort und die Kultur erfahren, in dem die Stücke erklingen. Auf diese Weise soll der in der ersten Kategorie beschriebene soziale Kontext des Liedes in die Transkription integriert werden. Außerdem kann ein Publikum angesprochen werden, das das Fünfliniensystem nicht beherrscht. Die Dopplungen der Transkription von Melodien und Rhythmen, Gestenbildern, erklärendem Text und audiovisuellem Material sollen insgesamt sicherstellen, dass jede Person ohne Vorkenntnisse sich die Musikpraxis aneignen kann, ohne vor Ort gewesen zu sein.

Für mich war wichtig, dass ich bei der Transkription eines bislang mündlichen Musikrepertoires die Grundlagen mündlicher Überlieferung sichtbar mache, wie sie der amerikanische Literaturwissenschaftler Walter Ong in Bezug auf sprachliche Äußerungen formuliert hat: situativ, partizipativ und an der konkreten Lebenswelt orientiert.⁴⁵ Folglich habe ich die Umrisszeichnungen direkt von Standbildern aus meinen Videoaufnahmen erstellt. Selbst wenn hin und wieder die Personen nicht vollständig zu sehen waren und sie mir ihre Seite oder den Rücken zudrehten, habe ich nicht eigenständig die Bilder verändert, um die Gestenbewegungen deutlicher zu machen. Die Namen der Beteiligten bleiben dagegen anonym. Mündliche Einverständniserklärungen zu den Aufnahmen hatte ich in allen Gemeinden oder von den Einzelpersonen erhalten, die auch für ihre Mitarbeit eine Entschädigung erhielten. In der Diskussion um die Umrisszeichnungen meinte Fonta, dass die Lieder ansprechender werden, wenn der kulturelle Kontext deutlicher dargestellt wird. Er war überzeugt, dass der westafrikanische Kontext, aus dem die Lieder entstammen, unbedingt mit der Physiognomie der Menschen abgebildet werden muss. Die Hautfarbe sollte in einem neutralen weiß verbleiben. Dagegen schlug er vor, die mit

45 Walter Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, London/New York 1982.

den Liedern verbundene Emotionalität und den dahinterstehenden religiösen Ausdruck mit einer leichten Kolorierung der jeweiligen Kleidungen hervorzuheben, die er selbst an meinen Bildern vornahm.



Abb. 9: Gestenabbildungen von Action Songs, in: Nepomuk Riva: *Action Songs. West-African Christian Choruses for Singing and Gesturing*, Berlin 2022, S. 5, 7, 9, 12 und 37.

Im Endergebnis sehe ich mich aber damit konfrontiert, dass ich einerseits den kulturellen Kontext der Chorusse deutlich abbilden möchte, zugleich aber gewisse Stereotype einer bewegungsfreudigen afrikanischen Kirchenmusik reproduziere, die vorwiegend von bunt gekleideten Frauen fröhlich gestikulierend und klatschend ausgeführt wird. Die abgebildeten Schwarzen Personen verleiten zu einer Zuschreibung solcher Lieder ausschließlich zu Afrikaner_innen. Allerdings sind Lebensfreude und positive Energie tatsächlich die Intention dieses Genres und die Menschen erscheinen bunt gekleidet in den Kirchen.

Eine durchgängig befriedigende Lösung ist durch solche Abbildungen nicht zu gewährleisten. Ich habe versucht, eine für mich bestmögliche Lösung zu finden. Dafür habe ich die Bilder mit den beteiligten Personen und Gemeinschaften online ausgetauscht, sofern ich noch in Kontakt mit ihnen kommen konnte. Stets erhielt ich von ihnen positive Rückmeldungen. Ich habe auch versucht, die abgebildeten

Personen so divers wie möglich auszuwählen, was Alter, Geschlecht und Aussehen betrifft. Außerdem habe ich Bewegungsmomente für die Abbildungen und Videoaufnahmen ausgewählt, die nicht ungewollt Intimität zeigen oder die Sexualität einer Person betonen. Die sekundären Geschlechtsmerkmale habe ich nur angedeutet, um sexualisierende Stereotype nicht zu bedienen. Letztlich handelt es sich um Aufführungen von Gruppen im halböffentlichen Raum einer Kirchengemeinde, die entsprechende migrantische Gruppen in Deutschland ebenso aufführen. Trotz der medialen Transformation sind es zunächst kulturelle Selbstdarstellungen Kameruner Christ_innen. Letztlich verbindet sich mit der Publikation der Wunsch, die regionalen Grenzen des Repertoires zu überwinden und die Lieder und ihren Aufführungsstil auch für andere Menschen auf der Welt interessant zu machen. Sollte dies gelingen, könnten in einer weiteren Auflage Videos oder Abbildungen von Menschen aus anderen Kulturen hinzugefügt und die Gesamtdarstellung diverser gestaltet werden.

Fazit

Bereits 1928 äußert Hornbostel in einem Artikel seine Hochachtung gegenüber afrikanischer Musik und ihrer Motionalität, wobei er gleichzeitig eine rassifizierende Trennung zwischen europäischen und afrikanischen musiktheoretischen Prinzipien aufstellt, die ihm unüberwindbar erscheint:

African music is not conceivable without dancing, nor African rhythm without drumming, nor the forms of African song without antiphony. It will be necessary to come to a definite decision and choose either African music or European custom. It is not possible to eat one's cake and have it.⁴⁶

Diese essenzielle Zuschreibung ist zurecht nicht unwidersprochen geblieben.⁴⁷ Hornbostels Gedankengang belegt dennoch, wie sehr die Frage nach dem Verständnis afrikanischer Musik in der musikethnologischen Forschung bereits früh an die Analyse von Körperlichkeit gebunden war. In den Transkriptionen der verschiedenen Musiken ist bis heute keine zufriedenstellende Methode gefunden worden, die einerseits Körperbewegungen adäquat übersetzt und zugleich die kulturelle Bedeutung mit abbildet, die die beteiligten Personen ausdrücken möchten. Außerdem wird bislang nur implizit dabei mitgedacht, wie Gender in den

46 Erich Moritz von Hornbostel: »African N**** Music«, in: *Africa* 1/1 1928, S. 30–62.

47 Stephen Blum: »European Musical Terminology and The Music of Africa«, in: Bruno Nettl / Philip Bohlman (Hg.): *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago/London 1991, S. 3–36.

Transkriptionen dargestellt werden könnte, wie bestimmte Rollen durch die Abbildungen reproduziert werden und welche Auswirkungen dies bei der Leserschaft haben kann. Ein Fach, das sich besonders aufgrund seines qualitativen Zugangs zu Forschungsfeldern mit teilnehmender partizipativer Feldforschung hervorhebt, sollte genauer darüber reflektieren, wie dieser Ansatz sich auch in Abbildungen innerhalb der wissenschaftlichen Publikationen ausdrücken lässt. Möglicherweise kann die beginnende Dekolonialisierung des Faches dazu führen, dass afrikanische Wissenschaftler_innen auf Grundlage von Techniken der visuellen Repräsentation in ihren Kulturen einen Weg finden, geeignetere Darstellungen von Körperlichkeit von Musiker_innen und Tänzer_innen zu präsentieren.

Danksagung

Die Erforschung von Notationen und Transkriptionen afrikanischer Musiken lässt sich nicht allein anhand von allgemein zugänglichen Publikationen durchführen. Einige zusätzliche und unveröffentlichte Materialien, die hier nicht eigens erwähnt werden konnten, habe ich während Forschungs- und Archivreisen nach Kamerun, Südafrika und Großbritannien gesammelt. Ich danke dem Graduiertenkolleg »Schriftbildlichkeit« der FU Berlin dafür, das mir diese Aufenthalte ermöglicht hat, den Universitätsbibliotheken in Fort Hare, Grahamstown (ILAM) und London (Kings College, SOAS) sowie meinen Kontaktpersonen, die mich bei den Recherchen unterstützt haben, vor allem Bernhard Bleibinger und Dave Dargie.