

Zur Individualität der Musikgestaltung in Madagaskar am Beispiel des Zithervirtuosen Mahia Andriasy

August Schmidhofer
(Wien)

Die Vorstellung von kollektivem Muskschaffen und kollektivem Musikbesitz in ›tribalen‹ Gesellschaften ist noch heute verbreitet. Dies zeigt sich etwa darin, daß in Beitexten zu Schallplatten mit traditioneller Musik außereuropäischer Völker selten die Namen von Komponisten und Ausführenden genannt werden, sondern, z.B. im Falle Madagaskars, Bezeichnungen wie *Lied der Antandroy* u.ä. aufscheinen.¹ Auch die Musikethnologie hat das musikalische Individuum vernachlässigt. Obwohl schon früh auf die Bedeutung der Individualforschung hingewiesen wurde, von Walter Graf etwa 1952 (Graf 1980), entstanden Arbeiten über Musikerpersönlichkeiten in ›nicht-hochkulturellen‹ Gesellschaften, ihren Werdegang und Personalstil erst in jüngerer Vergangenheit.² Dies erklärt sich in erster Linie aus einem Mangel an ›Feldkontakt‹ der europäischen Musikethnologie bis ca. 1960, weshalb sich bestimmte Klischees besonders lange halten konnten, etwa jenes, daß die Mitglieder älterer naturvölkischer Gesellschaften „gleich berechtigt und befähigt“ (Sachs 1930, S. 39) an der Musikausübung beteiligt seien, eine Vorstellung, die insbesondere auf Schwarzafrika projiziert wurde.

Die Beobachtung, daß es innerhalb der von ihm besuchten Population große Unterschiede hinsichtlich musikalischer Fähigkeiten und hinsichtlich des Wissens über Musik gibt, ist jedoch eine der ersten des Feldforschers. Der in Madagaskar tätige Musikethnologe wird bei seinen Recherchen von den Befragten immer wieder auf Spezialisten verwiesen. Und selbst im Falle von kollektivem Singen, etwa bei Totenzeremonien, kann er unschwer eine Differenzierung in Personen, die den Gesang anführen, und solche, die folgen, feststellen. Die Terminologie bestätigt diese Beobachtung: im Süden und Westen Madagaskars bezeichnet *mpamety* die/den Führende(n), *mpagnota* bzw. *mpagnaraky* diejenigen, die folgen. Diese Rollenverteilung hat für alle musikalischen Ensembles Gültigkeit, im Gesang ebenso wie im Instrumentalspiel und im Tanz.

Die Differenzierung nach musikalischen Fähigkeiten geht einher mit dem Recht auf Eigentum, welches dem zukommt, der ein Lied oder Instrumentalstück erfunden hat bzw. durch kreative Gestaltung dem Vortrag eine persönliche Note verleiht. Der Feldforscher, der Ton- oder Videoaufnahmen tätigt, hat deshalb in der Regel an die Musiker eine Entschädigung zu zahlen. Noch heute wird dieses Urheberrecht vielfach mißachtet, oft aufgrund der Auffassung, Eigentümer der Musik sei die Gemeinschaft. Wieder soll uns ein Blick auf die einheimische Terminologie zu den kultureigenen Konzepten führen. *Mpamorona* bezeichnet in der madagassi-

¹ Siehe dazu Blacking 1989, S. 17, und Ramseyer 1970, S. 79ff.

² Aus dem Kreise des Wiener Instituts für Musikwissenschaft sind insbesondere Arbeiten von Gerhard Kubik (z.B. Kubik 1972) zu nennen.

schen Sprache den Schöpfer eines Kunstwerkes, z.B. den Komponisten eines Liedes (*mpamorona-kira*) oder den Dichter eines Gedichtes (*mpamorona-tononkalo*). Der *mpamorona* ist immer auch *tompony*, d.h. Eigentümer des Liedes (*tompon-kira*), Gedichtes (*tompon-tononkalo*) usw. *Mpamorona* (und somit auch *tompony*) ist aber auch ein Musiker, der sich einer konventionellen Melodie bedient und diese kunstvoll verändert. Die Originalität und das Schöpferische sind es, die Musikern individuelle Urheberrechte verleihen. Der Begriff *tompony* wird für geistiges Eigentum (Lied, Gedicht) ebenso verwendet wie für materielles Eigentum (Haus, Fahrrad, usw.) und inkludiert die Verfügungsgewalt, also das Recht, das Gut geistiger oder materieller Natur zu veräußern. Dies gilt selbst dann, wenn der Künstler sein Werk auf die Inspiration durch die Ahnen zurückführt, was bei Musikern, die in Ritualen der Geistbesessenheit (*tromba*, *bilo*) mitwirken, der Fall ist. Sie üben ein Urheberrecht stellvertretend für die Ahnen aus und nehmen, stellvertretend für die Ahnen, ein Honorar in Empfang.

*Mahia Andriasy – ein Meister der salegy-Kastenzither*³

Mahia Andriasy wurde 1958 in dem kleinen Fischerdorf Bosy, ca. 50 km nördlich der Hafenstadt Morondava an der madagassischen Westküste geboren. Er ist Angehöriger der ethnischen Gruppe der Vezo, einer Untergruppe der Sakalava.⁴ Das Spiel der Kastenzither *salegy*⁵ erlernte Mahia autodidaktisch. Bereits als 8jähriger versuchte er sich heimlich am Instrument seines Bruders, wenn dieser nicht zuhause war.

³ Meine erste Begegnung mit Mahia Andriasy fand 1987 statt. 1996 hatte ich während eines einwöchigen Aufenthaltes in Morondava wieder Gelegenheit zu wiederholten Treffen, bei welchen Aufnahmen gemacht und Gespräche in zwangloser Atmosphäre geführt wurden. Meine Frau, die den Dialekt der Vezo beherrscht, stand mir dabei hilfreich zur Seite. Die Tonaufnahmen sind im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, welches meine Arbeiten in Madagaskar stets unterstützt hat, archiviert (Nr. B31740-B31751; Aufnahmen 1996 vorarchiviert).

⁴ Die Vezo siedeln an der Westküste, insbesondere in der Region Tuléar, aber auch um Morondava, ferner landeinwärts entlang der großen Flüsse. Sie leben vom Fischfang. In ihren kleinen Auslegerbooten können sie große Distanzen entlang der Küste zurücklegen. Aufgrund dieser Mobilität sind sie stärker Akkulturationserscheinungen ausgesetzt und empfänglicher für Novitäten als Populationen des Hinterlandes.

⁵ Die Kastenzither, aus der Röhrenzither *valiha* hervorgegangen, ist heute das für die Vezo am meisten charakteristische Instrument. Sie wurde erst im 20. Jahrhundert entwickelt und ersetzte vor allem im Süden, Westen und an der Ostküste die klangschwächere Röhrenzither. Lediglich in der Region um Morondava wird das Instrument »*salegy*« genannt. In anderen Teilen der Insel findet man die Bezeichnungen »*marovany*« und »*valiha*«.

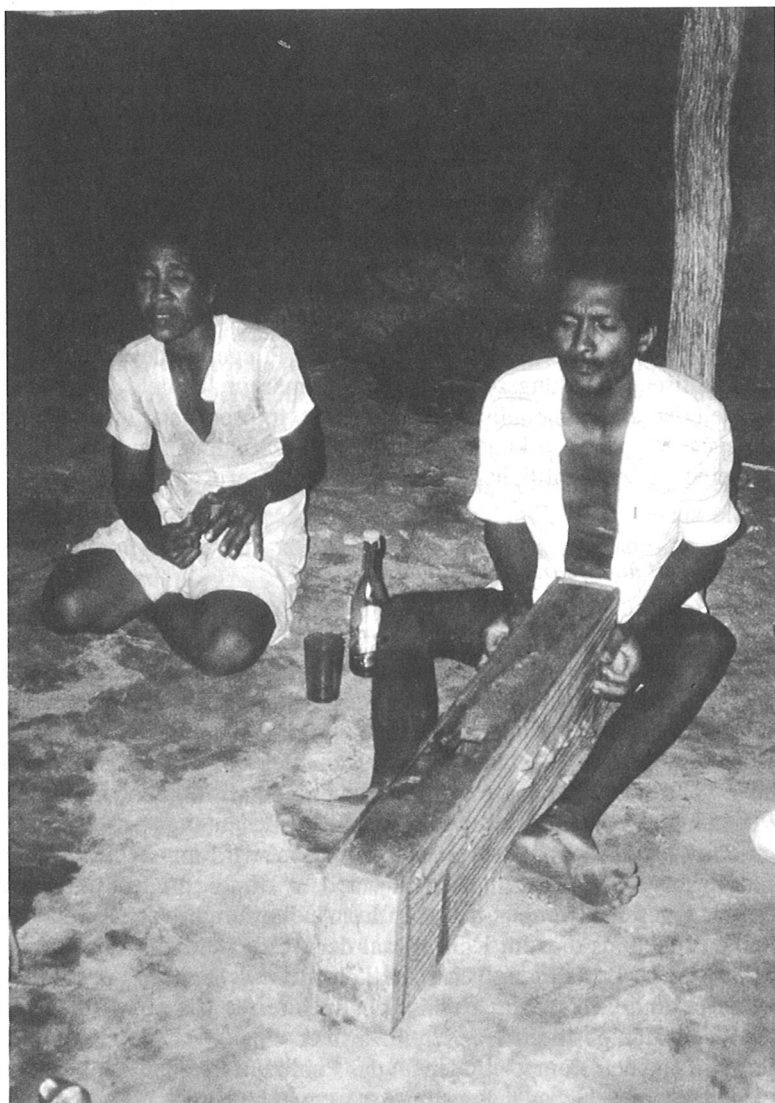


Abb. 1: Mahia Andriasy mit seiner Frau Nety im Juni 1987, Morondava.
Foto: August Schmidhofer.

Entscheidend für Mahias Laufbahn war seine Übersiedlung nach Morondava, einer Kleinstadt mit einer lebendigen Musikszene. Mahia wurde zu einem gefragten und vielbeschäftigten Musiker bei *tromba*-Seancen.⁶ Obwohl er hier für sein Mitwirken in Form von Geld oder Naturalien entschädigt wurde, konnte er bislang von seiner musikalischen Tätigkeit nicht leben, da *tromba*-Zeremonien sich nicht gleichmäßig über das Jahr verteilen; sie finden vorwiegend in der Trockenzeit statt. So blieb Mahia in seinem Hauptberuf ein Fischer und wohnt auch heute noch in einer kleinen Hütte am Strand.

Mahia, der meistens mit seiner Frau Nety auftritt, ist ein anerkannter Musiker in der Region Morondava. Aber der soziale Status von Musikern, die sich der traditionellen Musik widmen, ist in Madagaskar allgemein ein sehr niedriger. Dies folgt einem traditionellen Muster und hängt mit der musikalischen Leistung der Person nicht zusammen.⁷ Bloß jene Künstler, die sich der *Pflege* traditioneller Musik widmen, bilden hier eine Ausnahme. Bei dieser Pflege handelt es sich um ein Phänomen städtischer Bildungsschichten, das primär im Umfeld des Schulwesens angesiedelt ist und nationalistisches Ideengut transportiert. Aber Mahia steht diesen Kreisen fern, und so kann selbst eine CD-Aufnahme⁸, auf die er mit Stolz verweist, seinen gesellschaftlichen Status nicht verbessern.

Traditionsgebundenheit und Innovationsfreude

Entscheidend für die Bekanntheit Mahias als Musiker ist sein ausgeprägter Personalstil. Diesen hat er nach und nach entwickelt, wobei er zunächst die Musik und das Spiel anderer Künstler imitierte und veränderte. Hier zeigt sich bereits ein Charakteristikum des Musikschaffens in Madagaskar: die persönliche Darstellung von etwas in seinen wesentlichen Zügen bereits Bekanntem, oder – in den Worten von Chernoff (1979, S. 65): „[...] doing something a bit new with the same thing.“ Der kreative Umgang mit Musik ist von so essentieller Bedeutung, daß er bereits beim Erlernen eines Musikinstruments geübt wird. Dabei wird am Beginn immer von Bekanntem ausgegangen. Dies muß auch vor dem Hintergrund des sozialen Kontextes der Musik gesehen werden. Musiker und Auditorium bilden in weit größerem Maße eine Einheit als dies im Konzertsaal der westlichen Welt der Fall ist. Der Musiker sucht seine Bestätigung beim Auditorium, welches ihm applaudiert, seinen Ruf verbreitet und Geldscheine in das Schalloch seiner Zither wirft. Immer bilden Parodien von Kompositionen anderer Musiker eine Vorstufe zu eigenen Kompositionen. Mit eigenen Kompositionen an das Publikum heranzutreten, ist ein risikoreiches Unterfangen, welches man erst wagt, wenn man bereits bekannt ist.

⁶ *Tromba* ist ein in Madagaskar häufig anzutreffendes Besessenheitsritual, bei welchem sich bestimmte Ahnengeister durch ein Medium mitteilen und kranken Personen oder Personen mit anderen Problemen Ratschläge erteilen.

⁷ Siehe dazu McLeod 1964.

⁸ *Madagaskar 2: Musik des Südens*, 1990, track 19.

Obwohl ein Meister auf der Zither imstande ist, über jedes gehörte Thema zu improvisieren, erscheinen Anklänge an andere Komponisten oder gar Zitate heute nur noch selten in den Aufführungen Mahias. Gelegentlich macht Mahia Reverenzen an Rakotozafy. Dieser legendenumwobene Musiker, der vor etwa 15 Jahren starb, ist das Vorbild aller Kastenzitherspieler in Madagaskar. Noch heute sind in den Dörfern die vom madagassischen Plattenlabel Discomad herausgebrachten Singles mit Stücken von Rakotozafy zu finden. Obwohl das Werk von Rakotozafy einer anderen Stilregion, der Ostküste, angehört, wird es auch im Süden und Westen nachgespielt und dabei manchmal so stark den jeweils geltenden ästhetischen Vorstellungen angepaßt, daß der Urheber kaum noch erkenntlich ist. Insbesondere geschieht dies durch die Wahl eines schnelleren Tempos und die Einfügung verbindender Läufe.

Das Repertoire Mahias umfaßt ca. 15 eigene Stücke, die er nach der Stimmung, die die Stücke verlangen, in drei Gruppen einteilt. Die Stimmung des Instruments repräsentiert jeweils einen der drei in dieser Region gebräuchlichen heptatonischen Modi (vgl. Anhang). Um den Modus zu wechseln, muß die Kastenzither umgestimmt werden. Dies geschieht durch Verschieben der Stege unter den betreffenden Saiten. Bezeichnungen für diese Stimmungen, vergleichbar den Bezeichnungen der *valiha*-Stimmungen im madagassischen Hochland⁹, kennt Mahia nicht. Er benennt die Stimmungen jeweils nach einem Musikstück, bei dem die betreffende Skala verwendet wird.

Die meisten Stücke in Mahias Repertoire bestehen aus einem Zitherpart, Rasselpart und Gesangspart. Gesungen wird von beiden Ausführenden, das Rasselspiel obliegt Mahias Frau, die fallweise von anderen Personen ersetzt wird. Die Rassel, bestehend aus einer mit *voaparia*-Samen gefüllten Konservenbüchse, hat eine wichtige Funktion im Ensemble, insbesondere wenn zum Spiel getanzt oder bei *tromba*-Zeremonien musiziert wird. Auf CD-Aufnahmen madagassischer Musik wird die Rassel oft stark abgeschwächt. Dies entspricht nicht der Bedeutung des Instruments, das der Musik die rhythmische Basis und den ›drive‹ verleiht.

Eines der Stücke, *Boana malilo* („Boana hat es satt“), hat eine herausragende Bedeutung im Repertoire, da es als ›signature tune‹ fungiert. Mahia spielt es zu Beginn aller Aufführungen. Ausschnitte des ›signature tune‹ erklingen auch beim Stimmen des Instruments.

Die Texte haben in den Stücken von Mahia keine besondere Bedeutung, da seine Musik insbesondere der Tranceinduktion in *tromba*-Zeremonien dient. Daher bestehen sie auch bloß aus kurzen Phrasen, die wiederholt werden. Sie stammen von Mahia und seiner Frau und nehmen Bezug auf verschiedene bei *tromba*-Seancen erscheinende Ahnengeister sowie auf lokale Begebenheiten und Probleme, wobei diese nur angedeutet, nicht ausdiskutiert werden, z.B.:

Ampelan'ny Morondava maminta haly („Am Abend gehen die Mädchen von Morondava auf Männerfang“)

⁹ Vgl. dazu den Beitext von Charles Duvelle zur Schallplatte *Valiha Madagascar*, Ocora, OCR 18, Paris 1964.

oder

Halan'ny gnanakao zaha rafozako fa holy („Dein Kind, Schwiegermutter [-vater], liebt mich nicht; daher kehre ich zu meiner Familie zurück“).

Die Gesangsmelodie bildet die Basis der Kompositionen Mahias. Mahia begleitet auf der Zither die Singstimme, wobei sich sein Spiel besonders zwischen den Gesangsteilen entfaltet, indem es das Thema in virtuoser Ausgestaltung variiert. Dieses Verfahren der Variation und Ausschmückung wird *angola* genannt. Es gibt dem Musiker die Gelegenheit, sowohl technische Brillanz als auch Inspiration unter Beweis zu stellen. Besondere Bedeutung hat *angola* beim Musizieren in *tromba*-Ritualen. Mahia, der überzeugt ist, daß es Musikformen gibt, die sich besonders dazu eignen, den Zuhörer in Trance zu versetzen, hat im Gespräch erklärt, wie er das Grundpattern verändert, um zur Tranceinduktion beizutragen. Er betont, daß es nicht das Gleichbleibende, das permanente Wiederholen eines Patterns ist, das das Erreichen der Trance besonders fördert. Hat beispielsweise ein Medium Schwierigkeiten in Trance zu kommen, muß sich an der Musik etwas ändern, müssen Variationen des Patterns eingeführt werden. Dabei sind metrische Änderungen am wirksamsten. Viele Stücke sind bimetrisch angelegt. Sie haben binäre und ternäre Anteile, die gleichzeitig oder nacheinander ablaufen. Der Musiker kann eines der beiden Metren in den Vordergrund rücken. Wenn das Metrum plötzlich gewechselt wird, ist dies für das in Konzentration auf die Musik verharrende Medium von großer Wirksamkeit. Es kommt vor, erklärt Mahia, daß das Medium dadurch augenblicklich in Trance gerät.¹⁰

Mahia führt sein Musikschaffen auf Inspiration durch die Ahnen zurück. Jedes Mal bevor er mit dem Spiel seines Instruments beginnt, besprengt er es mit Rum und flüstert eine Gebetsformel. Musik entsteht nach seiner Auffassung aus dem Zusammenwirken von Eingebung und Spieltechnik, die er in jahrelangem Üben perfektioniert hat. Die bloße Virtuosität der Hände ist also nicht ausreichend. Die Hände setzen bloß um, was der Musiker in seiner Verbindung zur übersinnlichen Welt empfängt.

¹⁰ Bei *tromba*-Zeremonien getätigte Video-Aufnahmen bestätigen Mahias Angaben.

Resümee

Die Entfaltung eines ausgeprägten Personalstils ist ein Charakteristikum des musikalischen Spezialistentums auf Madagaskar. Individuelle Gestaltung ist bei Auftritten der Musiker im Rahmen von *tromba*-Zeremonien genauso gefordert wie bei Auftritten zu bloßem Amusement. Eine Folge davon ist der rasche Stil- und Repertoirewechsel bei der *tromba*. Die Dynamik der musikalischen Verhältnisse basiert auf dem Wirken von Spezialisten, die aus ihrem Schaffen individuelle Urheberrechte ableiten.

In einer Zeit zunehmender Vermarktung von traditioneller Musik aus aller Welt, insbesondere auch aus Madagaskar, ist es besonders dringlich, gesicherte Erkenntnisse zur Frage der Urheberschaft zu gewinnen und alte Vorstellungen von musizierenden Kollektiven, die die Bedeutung des individuellen Schöpferaktes verkannt haben, zu korrigieren.

Literatur

BLACKING, John: 1989

Challenging the myth of 'ethnic' music: first performances of a new song in an African oral tradition, 1961, in: *Yearbook for Traditional Music* 21, S. 17–24.

CHERNOFF, John Miller: 1979

African rhythm and African sensibility. Aesthetics and social action in African musical idioms, Chicago / London.

GRAF, Walter: (1980)

Zur Individualforschung in der Musikethnologie, in: Walter Graf – Vergleichende Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze (*Acta Ethnologica et Linguistica* 50. Series Musicologica 3), hg. v. Franz Födermayr, Wien / Föhrenau, S. 34–43.

KUBIK, Gerhard: 1972

The Kachamba Brother's Band (*Acta Ethnologica et Linguistica* 27. Series Phonographica 1), Wien / Föhrenau.

McLEOD, Norma: 1964

The status of musical specialists in Madagascar, in: *Ethnomusicology* 8, S. 278–289.

RAMSEYER, Urs: 1970

Soziale Bezüge des Musizierens in Naturvolkkulturen, Bern / München.

SACHS, Curt: 1930

Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen (*Musikpädagogische Bibliothek* 8), Leipzig.

Diskographie

Madagaskar 2: Musik des Südens. Feuer & Eis, fuec 706. Deutschland 1990.

