

V.

TONAUFNAHMEN VON
KRIEGSGEFANGENEN



Abb. 113: Überspielstation für Phonogramme: Diapason Archiv-Plattenspieler, im Phonogrammarchiv entwickelter Vorverstärker/Audio Heritage PA-02, Spezialnadeln von Expert-Stylus

In diesem Kapitel geht es darum, die Bedeutung jener Tonaufnahmen zu beleuchten, die zwischen 1915 und 1918 in Kriegsgefangenenlagern des Deutschen Reichs, vor allem aber der Habsburger Monarchie gemacht wurden. Beim Einsatz des Archiv-Phonographen durch Mitarbeiter des Phonogrammarchivs der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien kam ein standardisiertes Verfahren zur Anwendung, das nach der Gründung des Archivs im Jahr 1899 allmählich entwickelt worden war und das offenbar beim Einsatz des Grammophons durch Mitarbeiter der Königlich Preussischen Phonographischen Kommission übernommen wurde (Kap. V.1). Die aus Pöchs Auftrag zur Herstellung von Tonaufnahmen bewusst ausgelagerten musikwissenschaftlichen Studien in Kriegsgefangenenlagern führte der Musikwissenschaftler Robert Lach im Auftrag der Akademie 1916 und 1917 mit russischen Inhaftierten durch, während auf deutscher Seite der Musikwissenschaftler Georg Schünemann mit Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen auf Edison-Walzen beauftragt wurde. Im Anschluss daran analysierten beide den Aufbau von Volksliedern nach melodischen Motiven, wobei sich ihre Untersuchungen sowohl in der Anlage als auch in der daraus abgeleiteten Wissenserzählung unterschieden (Kap. V.2).

Lach arbeitete im Gegensatz zu Schünemann eng mit den Anthropologen zusammen: Rudolf Pöch und Josef Weninger empfahlen ihm bereits untersuchte Gefangene für seine Befragungen. Während Lach nur einen Bruchteil der von ihm notierten Gesänge auch phonographieren ließ und nach dem Krieg keine weitere „Feldforschung“ betrieb, verhalfen ihm die Forschungen an Kriegsgefangenen zu einem prestigösen Projekt und beförderten seine Karriere bis zu einer außerordentlichen Professur für u. a. vergleichende Musikwissenschaft im Jahr 1920 (Kap. V.3). Am Beispiel der österreichischen Forschungen an Gefangenen aus der Kaukasusregion soll dargestellt werden, wie sich um einen solchen geografischen Schwerpunkt mehrere Forscher vernetzten. Musikwissenschaftler, Anthropologen, Ethnografen, Orientalisten und Sprachwissenschaftler arbeiteten bei Überschreitung disziplinärer und nationaler Grenzen zusammen, um die gefertigten Aufzeichnungen mit gegenseitiger Hilfe auszuwerten (Kap. V.4).

Die phonographischen Sammlungen von Sprach- und Musikbeispielen Kriegsgefangener durchkreuzten das geografische Ordnungsprinzip – das Anlegen von Tonsammlungen zu regionalen Schwerpunkten – des Wiener ebenso wie des Berliner Phonogramm-Archivs, da sie eine Vielzahl von verschiedenen Sprachen und regionalen Schwerpunkten umfassten. Zudem sind sie durch die Heterogenität der Genres charakterisiert, die unter anderem aus den nicht weiter spezifizierten Sammelaufträgen resultierte.

Anhand von ausgewählten, durch Pöch aufgenommenen Tondokumenten aus dem Jahr 1915 soll demonstriert werden, dass dieser Auftrag auch die Möglichkeit zu Texten ließ, die die Gefangenen selbst verfassten. Einige Lieder, Erzählungen und sogenannte „freie Reden“ beinhalten eine Reflexion der Forschungssituation sowie persönliche Gedanken der Sprecher zum Krieg und zur Kriegsgefangenschaft. Sie dokumentieren nicht nur Spuren der Rahmenbedingungen wissenschaftlicher Aufzeichnungen, sondern machen diese auch zum Thema (Kap. V.5). Die Beispiele lassen sich als Sedimente von (politischer) Subjektivität in einem wissenschaftlichen Verfahren der Objektivierung lesen, oder besser: hören.

1. PHONOGRAPHISCHE AUFNAHMEN: EIN WISSENSCHAFTLICHES VERFAHREN

Die ersten Tonaufnahmen in Kriegsgefangenenlagern der Habsburger Monarchie entstanden im Sommer 1915 zunächst als eine Art „Nebenprodukt“ zu den dort durchgeführten anthropologischen Untersuchungen. (Abb. 114) Der Bewilligung von Subventionen für das anthropologische Projekt hatte die Akademie nur zugestimmt „unter der Bedingung, daß auch phonographische Aufnahmen gemacht und daß die wissenschaftlichen Ergebnisse der Arbeiten zuerst der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften vorgelegt werden“.¹ Rudolf Pöch, der von 1911 bis 1913 als Assistent am Phonogrammarchiv beschäftigt gewesen war, führte wie bei seinen Forschungsreisen nach Neuguinea und Südafrika auch in den Gefangenenlagern phonographische Aufnahmen durch. Zunächst lautete der Auftrag der Akademie recht unspezifisch, „Tonaufnahmen“ in den Lagern zu machen. Dies umfasste sowohl Sprach- als auch Musikaufnahmen und entsprach dem Aufruf, den der Physiologe Sigmund Exner (1846–1926), der selbst Mitglied der Akademie war, bereits 1899 in seinem Gründungsantrag für ein phonographisches Archiv formuliert hatte.²

Der Vorschlag Exners, an der Akademie eine „Commission zur Gründung eines phonographischen Archivs“ einzurichten, basierte auf den noch recht jungen Möglichkeiten der Schallspeicherung, jedoch nicht auf einem Bestand von bereits existenten Tonaufnahmen. Zum Zeitpunkt des Gründungsantrags, vorgetragen am 27. April 1899, gab es für das Archiv noch gar keinen Inhalt: Die Kommission argumentierte aufgrund der technologischen Möglichkeiten, der Existenz des Aufnahmeapparates, die ausreichte,

¹ Pöch 1915–1917, Jg. 52, 1915, Nr. 19, S. 248–255, hier S. 249.

² Vgl. AÖAW, Phonogrammarchiv, Karton 1, Mappe 1899, Gründungsantrag Exners an die Akademie vom 28.4.1899. Gedruckte Fassung: Exner 1901, S. 2.

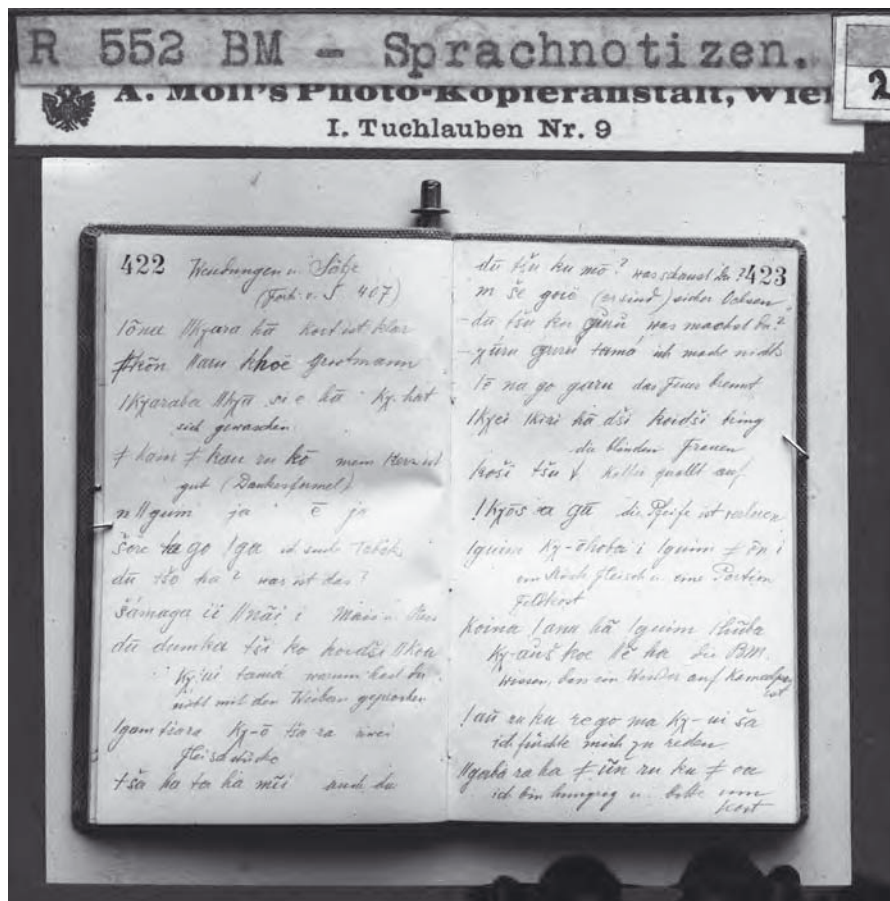


Abb. 114: Wissenschaftliche „Sprachnotizen“ aus einem Kriegsgefangenenlager

um ein Archiv zu initiieren. Die Idee des phonographischen Archivs rührte „aus dem Potenzial zur Aufzeichnung“ her.³ In der Folge wurde das Phonogrammarchiv nicht aus schon bestehenden Akten geschaffen, sondern „aus dem Nichts“⁴, sein späterer Bestand an Aufnahmen verdankt sich ausschließlich der eigenen Aktivität des Archivs.⁵

Dass Musik, Sprachen und Töne überhaupt als sammelbare Objekte angesehen und gemeinsam mit der Herstellung von Fotografien und Gipsabdrücken in Auftrag gegeben werden konnten, verdankte sich der Tech-

³ Vgl. Hoffmann 2004, S. 281.

⁴ Ebd., S. 289.

⁵ Vgl. ebd., S. 290.

nik- und Mediengeschichte. Sie begann mit der Frage nach den technischen Möglichkeiten, Stimmen *als tönende Stimmen* über große Distanzen zu übertragen – was das von Alexander Graham Bell 1876 erfundene Telefon leistete – und Stimmen *als Stimmen* zu bewahren.⁶ Die Erfindung des Phonographen im Jahr 1877 durch Thomas Alva Edison ermöglichte es schließlich, Schall und Stimmen zu speichern, gefolgt von der Erfindung des Grammophons durch Emile Berliner im Jahr 1887. Der Aufnahmeapparat, so fasste der mit dem Studium von „Gesängen Russischer Kriegsgefangener“ beauftragte Robert Lach zusammen, versetzte den vergleichenden Musikwissenschaftler in die Lage,

„[...] die Ergebnisse seiner Aufnahmen und die Ausbeute seiner Expeditionen genau so wie jeder andere Forschungsreisende: der Anthropolog, der Ethnograph, Zoolog, Botaniker usw. in einer jeder subjektiven Beeinflussung oder individuellen Auffassung gänzlich entrückten, rein objektiven und exakten, wie ein anatomisches Präparat oder ein physikalischer Apparat jeden Augenblick der wissenschaftlichen Nachprüfung durch jeden beliebigen nächstbesten Fachmann zugänglichen Form in Kisten wohlverpackt in die Heimat zu senden und hier für alle Zeiten in den Phonogrammarchiven der Mit- und Nachwelt zu erhalten [...]“⁷

Die Forschungsobjekte, die das technische Verfahren der Stimmaufzeichnung produzierten, rechtfertigten eine Analogie mit *Präparaten*, die in den Naturwissenschaften als Arbeitsobjekte benutzt wurden. Die Stimme als zwar nicht gegenständlicher, doch gleichwohl präparierter Körperteil, der unter rein „objektiver und exakter“ Methodik (Lach) produziert wurde, konnte folglich auch mit naturwissenschaftlichen Methoden untersucht werden. Das Verfahren war unabhängig von einer Transkription, also einem Umweg über die Schrift, da Schall *als Schall* aufgezeichnet wurde: als zeitlicher und hörbarer – statt lesbar gemachter – Vorgang. Nach Friedrich Kittler zeichnet der Phonograph die Laute des Kehlkopfs und der Stimmbänder *vor* jeder semiotischen Methode des Sammelns und Transkribierens auf.⁸ Die Speicherung von Tönen als wieder hörbare Töne erlaubte es, diese zu historisch späteren Zeitpunkten zu wiederholen und sie dabei wissenschaftlich zu untersuchen.

Die Technologie der Schallaufzeichnung wirkte im Spektrum der etablierten Wissenschaften vor allem in der (vergleichenden) *Musikwissen-*

⁶ Vgl. Macho 2006, S. 134.

⁷ Lach 1924, S. 21.

⁸ Vgl. Kittler 1986, S. 16.

schaft revolutionär, da sie die Fixierung oraler Phänomene in transportablen und archivierbaren Artefakten ermöglichte und zugleich von der Problematik der Transkription entlastete. Musik war bis ins 19. Jahrhundert hinein von Kulturen ohne Schrift mündlich tradiert und nicht in Medien, sondern im sozialen Gedächtnis gespeichert worden. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen sich europäische Wissenschaftler verstärkt mit der Musik von „Naturvölkern“ zu beschäftigen. Ihre Versuche wurden von dem Problem begleitet, mündlich tradierte Musik in Schriftsprache transformieren, d. h. akustische Zeichen in optisch-visuelle Zeichen übersetzen zu müssen.⁹ Europäische Wissenschaftler mussten sich bei der vorphonographischen Notation (notgedrungen) der europäischen Notenschrift bedienen, die sich im Verlauf mehrerer Jahrhunderte in Europa als Norm herausgebildet hatte, und diese gegebenenfalls durch neue Zeichen oder Anmerkungen ergänzen. Die Hauptaufgabe der sich entwickelnden systematischen oder vergleichenden Musikwissenschaft (später Musikethnologie oder heute auch Ethnomusikologie genannt) bestand damit in der Schaffung eines Quellenkorpus, der schriftlichen und/oder akustischen Fixierung von Musikstücken via Transkription.¹⁰

Bereits in den Anfängen der wissenschaftlichen Annäherung an außereuropäische Musik stellten der Chemiker Erich Moritz von Hornbostel (1877–1935), Carl Stumpf und der Arzt Otto Abraham (1872–1926), der seit 1896 Stumpfs Assistent am Psychologischen Institut war, theoretische Überlegungen zum Problem der Umschrift an. Die Niederschrift musste unmittelbar bei der Darbietung der Musik geschehen oder im Nachhinein aus dem Gehör erfolgen.¹¹ Die Probleme der vorphonographischen Notierung hat Stumpf in Bezug auf seine Versuche, die Musik von Bella-Coola-Indianern im Rahmen einer Völkerschau aufzuzeichnen, detailliert geschildert.¹² Meist wählten die Forscher kurze und einfache Melodien zur Transkription aus und ließen diese sehr oft wiederholen, um sie niederschreiben zu können. Durch jede vom Schreiber erwirkte Wiederholung konnten allerdings Variationen des oral Tradierten im Vortrag entstehen. Eine spätere Kontrolle der Aufzeichnung war ausgeschlossen, wenn die Sänger/innen in ihrer Funktion als Quelle nicht mehr präsent waren.

⁹ Vgl. u. a. Stockmann 1979; Ames 2003, S. 314.

¹⁰ Vgl. Ames 2003.

¹¹ Stockmann 1979.

¹² Vgl. Stumpf 1886.

Um die Töne „sich selbst“ aufzeichnen zu lassen, entwarfen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Forscher verschiedene Maschinen, die Schall mittels grafischer Methoden visuell aufzeichneten, etwa den Parlographen oder den Phonautographen.¹³ Phonograph (ab 1877) und Grammophon (ab 1887) schließlich zeichneten die Töne mechanisch in Wachs auf. Edisons Phonograph übertrug die Schallwellen durch eine schwingende Membran und eine damit gekoppelte Nadel auf einen zunächst mit Stanniolpapier, später mit Wachs beschichteten, rotierenden Zylinder. Die Töne wurden in eine Tiefenschrift überführt. Der Wachszylinder konnte unmittelbar nach der Aufnahme mit dem gleichen Rotationsprinzip wieder abgespielt werden, sofern die Aufnahme- gegen die Wiedergabedose ausgetauscht und Hörschläuche eingesetzt wurden. Diese Eigenschaft machte den Edison-Phonographen, neben seiner relativ überschaubaren Größe und seinem begrenzten Gewicht, die etwa einer Schreibmaschine entsprachen, für die Mitnahme auf Reisen attraktiv. Pöch berichtete über das Phonographieren während seiner Reise durch Neuguinea im Jahr 1904:

„[...] sobald sich einmal einer entschlossen hatte, in den Trichter hineinzusingen und ich dann den Gesang vor der staunenden Zuhörerschaft reproduziert hatte, meldete sich einer nach dem anderen zum Hineinsingen in den Apparat. Ich war dann gerne bereit, durch eine Reihe von Tagen allabendlich eine ‚Vorstellung‘ mit dem Edisonphonographen zu geben und Probeaufnahmen zu machen; dann konnte ich die besten davon auswählen. Ich halte dieses Verfahren, vor den Leuten selbst das Hineingesprochene und Hineingesungene zu reproduzieren, für sehr vorteilhaft; sie verlieren die Scheu, gewinnen selbst Interesse an der Sache und lernen vor allem unterscheiden, was eine gute und eine schlechte Aufnahme ist und wissen dann in der Folge die Fehler zu vermeiden“.¹⁴

Ebenso wie andere Phonographisten führte Pöch den technischen Apparat vor, um den Sprecher/innen die Angst davor zu nehmen, ihre Mitarbeit zu erwirken und zu optimieren. Vergleichende Musikwissenschaftler, aber auch Sprachwissenschaftler, Anthropologen und Ethnologen konnten damit ihre Primärquellen mechanisch fixieren und ein akustisches Quellenkorpus herstellen, das zwar durch technische Parameter der Aufzeichnung und Reproduktion bedingt und beschränkt, jedoch nicht durch die schriftliche

¹³ Zur Vorgeschichte des Phonographen vgl. u.a.: Pantalony 2002, S. 125–132, Brain 1998, S. 249–284, Charbon 1981, S. 9–16.

¹⁴ Vgl. Pöch 1905a, S. 900f.

Notation verzerrt war. Die Schallaufnahme ermöglichte es, längere und kompliziertere Weisen aufzuzeichnen. Anhand der akustischen Quelle, die unabhängig vom Körper der Sprecher/innen und unabhängig von Ort und Zeitpunkt der Aufnahme zirkulieren konnte, ließen sich unter den Bedingungen der Wiederholbarkeit schriftliche Transkriptionen herstellen und überprüfen.

Stumpf, Hornbostel und Abraham begannen die Arbeit mit dem Phonographen anlässlich von Gastspielen einer siamesischen und einer japanischen Theatergruppe in den Jahren 1899 und 1900 im Deutschen Reich.¹⁵ Hornbostel und Abraham bemühten sich im Besonderen, eine Methode für die notenschriftliche Aufzeichnung außereuropäischer Musik, eine „objektive“ Basis für die Notation zu schaffen. Zwischen 1903 und 1909 veröffentlichten sie zahlreiche Studien über unter anderem türkische, melanesische, indonesische und ostafrikanische Musik.¹⁶ Mit ihren „Vorschlägen für die Transkription exotischer Melodien“ versuchten sie einer divergenten Transkriptionspraxis entgegenzuwirken.¹⁷ Sie beschrieben die Musik nicht nur, sondern verwendeten zu ihrer Analyse auch alle damals zur Verfügung stehenden technischen Hilfsmittel und Berechnungsverfahren: etwa physikalisch-akustische Messungen an Instrumenten und Tonaufnahmen sowie nachfolgende Berechnungen der Leiterstrukturen. Der Phonograph diente ihnen dabei als ein „chirurgisches“ Instrument, mit dessen Hilfe Töne und Melodien zerlegt und seziiert werden konnten.¹⁸ Das Hören wurde nicht erst mit der Geburt der Schallaufzeichnung zum wissenschaftlichen Verfahren gemacht¹⁹, doch förderte der Phonograph sprunghaft die Möglichkeiten, Gehörtes anhand der Schallaufzeichnung (natur-)wissenschaftlich zu analysieren. Einen institutionellen Rahmen für diese Aktivitäten bildete das Berliner Phonogramm-Archiv, das auf Betreiben Stumpfs im Jahr 1900 gegründet und dem Psychologischen Institut der Berliner Universität unterstellt worden war. Die Einrichtung des Archivs gilt zugleich

¹⁵ Vgl. Stumpf 1901, Abraham/von Hornbostel 1903. Die ersten musikethnologischen Aufnahmen, die überhaupt entstanden, waren Phonogramme indianischer Musik, die der Ethnologe Walter Fewkes 1890 anfertigte. Die von dem Musikpsychologen Ives Gilman 1891 angefertigten Transkriptionen veranlassten Carl Stumpf, sich ebenfalls damit auseinanderzusetzen und eine neue Form der Transkription vorzuschlagen (Stumpf 1892).

¹⁶ Die meisten Texte sind wiederabgedruckt in: Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft, hg. von Carl Stumpf und E.M. Hornbostel, Bd. 1, München 1922.

¹⁷ Vgl. Abraham/Hornbostel 1909/10.

¹⁸ Vgl. Ames 2003, S. 314.

¹⁹ Nach Ames wurde das Hören vor allem durch den Phonographen und den „phonographischen Diskurs“ zum wissenschaftlichen Verfahren. Vgl. Ames 2003, S. 299.

als Begründung der vergleichenden Musikwissenschaft im Deutschen Reich.²⁰

Für *sprachwissenschaftliche* Zwecke, so berichtete Luschan, sei das „Graphophon“ von Deutschen erstmals bei der Weltausstellung in Paris im Jahr 1900 verwendet worden: Mitglieder der Anthropologischen Gesellschaft nahmen dort „im ganzen 450 Farbige graphophonisch“ auf Walzen auf und hielten dabei die „feinsten Unterschiede im Tonfalle und in der Aussprache“ fest.²¹ Luschan konstatierte daher, er halte es für nötig, „die Aufnahmen mit dem Graphophon von nun an auch in den ethnografischen Unterricht für Reisende aufzunehmen“.²² Hatte seine mehrfach aktualisierte *Anleitung für ethnografische Beobachtungen und Sammlungen* in der ersten Ausgabe von 1899 nur einen Unterpunkt zu Musikinstrumenten enthalten, umfasste die dritte Auflage von 1904 bereits ein eigenes Kapitel zur Musik, das minutiöse Anweisungen zum Einsatz des Phonographen auf Reisen gab.²³

Stumpf und Hornbostel begannen, eng mit Luschan zusammenzuarbeiten, und statteten viele Fernreisen ins ethnografische „Feld“ mit einem Phonographen aus. Mit dem Aufnahmeapparat, so die Hoffnung, ließ sich dort das doppelt Flüchtige bannen: die flüchtigen Töne aussterbender „Völkerschaften“, die vorbeiziehenden Laute untergehender Kulturen.²⁴ Die Sammlung des Berliner Phonogramm-Archivs wuchs ständig und umfasste im Jahr 1914 bereits etwa 9.000 Phonogramme, die größtenteils aus den deutschen Kolonien in Afrika und im südlichen Pazifik stammten.²⁵ Eine Sammlung von Aufnahmen gesprochener Sprache dagegen wurde nicht angelegt. Während der Phonograph von Zeitgenoss/innen als entscheidend für die Entwicklung der vergleichenden Musikwissenschaft betrachtet wurde, schien er im Deutschen Reich zunächst kaum Auswirkung auf die Linguistik und Dialektforschung zu haben.²⁶

²⁰ Vgl. Simon 2000.

²¹ EMBPH, Sign. FM III Paris 1900, handgeschrieben, Felix von Luschan: Bericht über die Exposition Universelle Paris 1900, Kapitel Anthropologie, hier S. 195, zit. nach Ziegler 2009, S. 116 und Anm. 12.

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. Luschan 1904, S. 61f.; Luschan 1908, Abschnitt L, Musik, S. 14; vgl. auch Ziegler 2009, S. 116f.

²⁴ Vgl. Ames 2003, S. 312.

²⁵ Vgl. Ziegler 1998, S. 156.

²⁶ Vgl. Scheer 2010, S. 287. Dies mag zum Teil auch daran gelegen haben, dass die Erforschung außereuropäischer Sprachen damals nicht Gegenstand der historischen und vergleichenden Sprachwissenschaft war, sondern der Orientalistik, Afrikanistik und Anthropologie.

Auch in Wien führte das Interesse an der Verwissenschaftlichung von Musik und Tönen im Allgemeinen, kombiniert mit der Erfindung der Schallaufzeichnung, schnell zu einer institutionellen Etablierung: der Schaffung einer Studieneinrichtung und Archivierungsmöglichkeit. Die 1899 eingesetzte Commission zur Gründung eines phonographischen Archivs an der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien erklärte drei große Themenbereiche zu ihren Sammelgegenständen: erstens sämtliche Sprachen der Erde, im Besonderen europäische Sprachen und Dialekte, zweitens Musik und drittens Stimmporträts berühmter Persönlichkeiten. Zum zweiten Punkt führte Sigmund Exner weiter aus: „Als besonders fruchtbar dürfte sich die Sammlung von Musikvorträgen wilder Völker für eine vergleichende Musikkunde erweisen, die wohl auf diesem Wege erst ermöglicht würde.“²⁷

Diese Überlegung baute auf der Tatsache auf, dass durch die technischen Speichermöglichkeiten die bisher flüchtigen Töne zu archivierbaren Objekten und Artefakten umgewandelt werden konnten. Durch die archivarische Präsenz vieler solcher „Ton-Objekte“ verschiedener Musikformen ließe sich eine „vergleichende Musikwissenschaft“ entwickeln, die mit beliebig (wieder-)hörbaren Beispielen arbeiten konnte. Das „Vermögen der Anordnung“²⁸ eines noch zu schaffenden „phonographischen Archivs“ produzierte aus einem technischen und institutionellen Potenzial heraus die Idee einer auf akustische Quellen gestützten, vergleichenden Musikwissenschaft. Das Phonogrammarchiv wurde als gemeinsame Forschungseinrichtung der mathematisch-naturwissenschaftlichen und der philosophisch-historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien gegründet und zunächst dem Physiologischen Institut der Universität Wien angegliedert.

Das Wiener Archiv sammelte eine große Bandbreite an Tönen – Musik, Geräusche, Tierstimmen, menschliche Stimmen, Sprachen –, während sich das Berliner Phonogramm-Archiv auf die Musik „exotischer Völker“ konzentrierte. Stumpf und andere Wissenschaftler bespielten zusätzlich eine Sammlung von Walzen mit Tonexperimenten, die die experimentelle Dimension des Archivs und seine Verflechtung mit den Wissensgebieten der Psychologie, Physiologie und Chemie dokumentieren.²⁹ Besonders

²⁷ Exner 1901, S. 3.

²⁸ Vgl. Hoffmann 2004, S. 289.

²⁹ EMBPH Sammlung „Archiv Experimentalaufnahmen“, vgl. Ziegler 2006, S. 83. Vgl. dazu auch noch unveröffentlichte Forschungen von Dr. Julia Kursell, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Berlin.

Naturwissenschaftler wie Exner, Stumpf und Hornbostel, der das Berliner Phonogramm-Archiv von 1905 bis 1933 leitete, wiesen auf die Möglichkeit und Notwendigkeit hin, mit Hilfe des Phonographen „lebendige“ Musik zu untersuchen statt lediglich Transkriptionen. Sie betrieben eine induktive Methode mit komparativer Systematik.³⁰

Die Phonogrammarchive in Wien und Berlin waren genuin westliche, städtische, europäisch-wissenschaftliche Institutionen und schufen mit einem greifbaren Korpus an Ton-Artefakten die Grundlage für wissenschaftliche Erzählungen über Musik und Sprachen. Beide Einrichtungen und die an ihnen tätigen Personen erforschten in technischer Hinsicht die physikalischen Eigenschaften der Musik – Tonhöhen, Intervalle und weitere Merkmale – sowie in historischer Hinsicht die „Anfänge der Musik“. Sie fragten, in welchem Verhältnis die Musik der „Naturvölker“ zu jener der „Kulturvölker“ stünde. Gemeinsam war ihnen die im weitesten Sinne evolutionistische Auffassung, dass Musik und die Geschichte der Musik in „primitive“ und „moderne“ Musik sowie mehrere (unter Umständen noch unbekannt) Zwischenstufen unterteilt werden könne. Die Untersuchung der Musik von „Naturvölkern“ könne deshalb Aufschluss über die Entwicklung der modernen Musik geben, so nahmen sie parallel zu den Vorstellungen der physischen Anthropologen und Ethnologen an: „Primitive“ Musik wurde dabei als „Anfang“ der Musik (Stumpf) oder als Parallele zu früheren Stadien europäischer Musik (Hornbostel, Abraham) verstanden. Eric Ames hat in diesem Zusammenhang von einem auf dem Begriff des „Primitiven“ basierenden, eurozentristischen Trugschluss gesprochen, der Morphologie – Aufbau und Architektur von Musikstücken – mit Geschichte verwechselt.³¹

Mit ihren Aufgaben hatten sich beide Archive das Reisen in andere Erdteile zum Sammeln von Tondokumenten zu ihrem zukünftigen Programm gemacht – denn die Gelegenheiten, außereuropäische Musik oder Sprachen in Europa aufzunehmen wie bei Völkerschauen, waren Ausnahmen. Für die frühe Feldforschung wurden fast ausschließlich Edison-Phonographen benutzt, da diese leicht zu transportieren und zu bedienen waren und damit das aufgenommene Stück unmittelbar wieder abgespielt werden konnte. Viele Expeditionen zu „fremden Völkern“ führten fortan neben einer Fotokamera und einem Kinematographen auch einen Edison-Phonographen mit. Dies empfahlen und praktizierten zumindest bald nach der Jahrhundertwende die führenden Anthropologen und Ethnologen im deutschspra-

³⁰ Vgl. dazu auch: Scheer 2010, S. 285.

³¹ Vgl. Ames 2003, S. 316.

chigen Raum, Pöch in Wien und Luschan in Berlin – jene beiden Personen, die maßgeblich an den Forschungen im Ersten Weltkrieg beteiligt sein würden. Im ethnografischen „Feld“ konnten Töne nun ebenso wie Artefakte gesammelt und nach Europa gebracht werden.

Die Aufzeichnung von Musik und Sprachen von „Naturvölkern“ wurde, ebenso wie das Sammeln von ethnografischen Objekten, argumentativ durch Zwecke einer *salvage anthropology* legitimiert. Im Umkehrschluss bestätigte das potenziell unabschließbare Sammelprojekt auch das Konzept der Rettungsethnologie. Bezüglich der Sprachen ging es einerseits um die Erforschung von in Europa kaum bekannten Sprachen nach Parametern der europäischen Sprachwissenschaft und andererseits um die Fixierung des Status quo von Sprachen, die als vom Aussterben bedroht galten. Pöch berichtete über seine Tonaufnahmen in Neuguinea, dass er neben Gesängen auch Sprachproben aufgenommen hatte, die er in Aufnahmen von einzelnen Worten zu grammatischen Zwecken und Aufnahmen von zusammenhängenden Erzählungen unterschied.³² Bei Tonaufzeichnungen von „Sprachen, die bis jetzt noch von niemand studiert waren“, achtete Pöch nach eigenem Bericht „weniger auf die Zusammenstellung eines möglichst großen Vokabulars, als auf die Ermittlung wichtiger grammatikalischer Regeln“.³³ Zum Inhalt der Wortlisten explizierte er: „Es wurde nie nach Dingen gefragt, die nicht der unmittelbaren Anschauung zugänglich sind. Meist wurde mit der Bezeichnung der Körperteile begonnen [...]. Dann wurde nach Dingen gefragt, die der Betreffende mit sich hatte (Esswaren, Betel, Tabak, Ethnologica), nach dem Hausgerät u.s.w. Dann folgten die Zahlwörter [...].“³⁴ So entstanden Wortlisten, die die Grundbestandteile einer Kultur aufzählten. In modifizierter Form sollten solche Wortlisten noch über viele Jahrzehnte in vielen verschiedenen Sprachen aufgenommen werden.

Die Vision der Erhaltung und Verewigung von Tondokumenten für die Nachwelt und die Zukunft basierte auf der Vorstellung, dass die Tonträger unverändert fortexistieren würden. Dies war zumindest in der Anfangszeit der mechanischen Schallaufzeichnung eine Illusion. Der Nachteil des Phonographen bestand in der Tatsache, dass jedes Abspielen die Qualität der Walze verringerte, bis nach mehrmaligem Abspielen ihre Einritzungen völlig verschwunden, die Aufnahme also nicht mehr existent war. Jonathan Sterne hat überzeugend dargelegt, dass es sich bei der an den Phono-

³² Vgl. Pöch 1905b, S. 446.

³³ Ebd., S. 447.

³⁴ Ebd.

phen geknüpften Vision, die Welt im Ton für immer erhalten und „unsterblich“ machen zu können, nicht um eine Tatsache handelte, sondern um ein Programm, eine Projektion, mit der die Realität nicht Schritt halten konnte.³⁵

Für die Zwecke des Archivierens bot sich vor allem die zweite, Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte Technologie an: das Grammophon, ein Apparat, der die Töne ebenfalls durch eine schwingende Membran an ein Hebelsystem mit Nadel übertrug, sie jedoch in horizontaler Seitenschrift auf eine runde Wachsscheibe einritzte. Die so angelegte Rille führte in Form einer engen Spirale vom Außenrand der Platte zu ihrem Mittelpunkt hin. Die Wachsscheibe wurde mit elektrisch leitendem Graphitpulver beschichtet, so dass von der „Mutter“ genannten originalen Schallplatte durch Elektrolyse eine Metallkopie, das sogenannte Kupfer-Galvano, angefertigt werden konnte. Dieses wurde als Matrize zum Pressen von Schallplatten benutzt. Von einer Matrize konnten beliebig viele Positivkopien in Schellack und später in Vinyl angefertigt werden. Anders als die Wachswalzen waren die Laut- oder Schallplatten für eine massenweise Reproduktion angelegt und somit für großflächige Vermarktung geeignet. Die Kommerzialisierung setzte 1892 ein, als erstmals von nickelüberzogenen Kupfer-Negativplatten Kopien aus Hartgummi gepresst wurden, einem Stoff, der ab 1895 in der Plattenindustrie durch Schellack ersetzt wurde.³⁶ Die Lautplatten lieferten zwar eine schlechtere Tonqualität als die Edison-Zylinder, waren jedoch besser zu konservieren und deswegen geeigneter für die Zwecke der Archivierung.

Grammophone waren das bevorzugte Aufnahmemedium von Sprachwissenschaftlern, die sich zumeist darum bemühten, eine Studiosituation für die Aufnahme herzustellen. So ist den Aufzeichnungen des deutschen Anglisten Alois Brandl (1855–1940) zu entnehmen, dass er für seine Dialektstudien das Grammophon wählte.³⁷ Als Schüler des britischen Linguisten und Phonetikers Henry Sweet war Brandl 1895 zum Professor für englische Philologie an die Berliner Universität berufen worden, wo er unter anderem Wilhelm Doegen unterrichtete. Brandl hatte bereits ab 1903 englische Dialekte studiert. Zur Aufzeichnung von Sprachproben vor dem Ersten Weltkrieg ließ er die Sprecher vorzugsweise nach London in ein Studio kommen. Wenn dies nicht möglich war, „[...] setzte man die Aufnahmemaschine auf ein Wägelchen, um sie von Ort zu Ort den Dialektsprechern

³⁵ Vgl. Sterne 2006, bes. S. 300f.

³⁶ Vgl. dazu u. a. Gauß 2009.

³⁷ Vgl. Brandl 1936, S. 326.

nachzufahren“.³⁸ Während ein Edison-Phonograph ins Reisegepäck passte, waren Grammophone so groß, schwer und unhandlich, dass sie für Aufnahmezwecke außerhalb des Studios ein eigenes Gefährt benötigten und damit für Expeditionen denkbar ungeeignet waren.

Mit den sprachwissenschaftlichen Grammophonaufnahmen sollten die Unterschiede zwischen verschiedenen Dialekten anhand einer identischen Sprachvorlage dokumentiert werden. Die Varianten und Nuancen in Wortwahl und Aussprache traten vor allem dann deutlich hervor, wenn ein Standardtext verwendet wurde. Zur Erforschung der deutschen Dialekte hatte der Sprachwissenschaftler Georg Wenker, Begründer des *Deutschen Sprachatlas*³⁹, bereits in den 1870er Jahren 42 Standardsätze zunächst für Befragungen im Rheinland konzipiert und diese 1879 für die Provinz Westfalen abgewandelt. Was schließlich als eigentliche „Wenkersätze“ bekannt wurde, sind 40 Sätze, die 1879/80 zu Erhebungen im mittel- und norddeutschen Raum verwendet wurden – freilich noch ohne Nutzung von Tonaufzeichnungsapparaten.

Im Ersten Weltkrieg benutzte Brandl ebenso wie die romanistischen Sprachforscher einen biblischen Text, die Parabel vom verlorenen Sohn. Seit Charles Coquebert de Montbret den Gleichnistext zu Beginn des 19. Jahrhunderts zur Erhebung dialektologischer Unterschiede in der französischen Sprache benutzt hatte, handelte es sich um einen methodischen Standard der Romanistik. Doch auch andere Sprachwissenschaften, etwa die Anglistik, bedienten sich der Geschichte des „prodigal son“. Der britische Sprachwissenschaftler John Grierson wählte das Gleichnis ebenfalls für seine großflächigen Erhebungen im Rahmen des *Linguistic Survey of India* aus – mit der Begründung, der Text enthalte die drei Personalpronomen, die meisten Fälle der Deklination sowie die Präsens-, Vergangenheits- und Futurformen des Verbs.⁴⁰ Sigmund Exner hatte in seinem Gründungsantrag für das Phonogrammarchiv der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien als standardisierte Sprachvorlage ebenfalls einen biblischen Text vorgeschlagen:

³⁸ Brandl 1925, S. 365.

³⁹ Das Material der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein mit Hilfe der Wenkersätze fortgesetzten Dialektstudien lagert heute an der Universität Marburg. Seine Ergebnisse wurden in Form des Digitalen Wenker-Atlas im Internet veröffentlicht: <http://www.diwa.info/> (zuletzt aufgerufen am 22.6.2011).

⁴⁰ Vgl. dazu auch die Einleitung von Shahid Amin zur digitalen Veröffentlichung der im Rahmen des *Linguistic Survey of India* gemachten Tonaufnahmen: <http://dsal.uchicago.edu/lsi/content/Introduction>.

„Bei wilden Volksstämmen, welche die christliche Religion angenommen haben, würde es sich vielleicht empfehlen, allgemein das ‚Vater unser‘ als eines der Themata für die aufzunehmenden Wortfolgen zu wählen, in welchem Falle sich die Verwandtschaften von Sprachen deutlicher manifestieren würden, als wenn der Inhalt der Rede bei jeder Aufnahme ein anderer wäre.“⁴¹

Tatsächlich wurde in den folgenden Jahren das Vaterunser als Vorlage für Sprachaufnahmen von „missionierten“ Völkern und von verschiedenen europäischen Sprachen eingesetzt, doch finden sich im Phonogrammarchiv auch Versionen der Parabel vom verlorenen Sohn auf Italienisch und Rätoromanisch.

Den Mitgliedern der Commission zur Gründung eines phonographischen Archivs in Wien waren 1899 die Vor- und Nachteile beider Apparate für die Zwecke der Feldforschung und der Archivierung bereits bekannt. Zugleich war ihnen bewusst, dass die „Verwirklichung des dargelegten Planes an der wichtigen Frage [hing], ob sich die Phonographenwalzen genau kopieren und unversehrt aufbewahren lassen“.⁴² Sie versuchten daher, die Vorteile beider Technologien zu kombinieren, und konstruierten ein eigenes Gerät: den Wiener „Archiv-Phonographen“. Er sollte dazu dienen, so formulierte Exner, „Phonogrammaufnahmen in Metall zu fixieren, als solche zu conservieren, und von diesen Metallmatrizen dann beliebig viele Copien zu gewinnen“.⁴³ Die Handlungsanweisung für den mit der Optimierung des Gerätes beauftragten Fritz Hauser lautete: „Es musste ein Apparat konstruiert werden, der phonographische Aufnahmen auf Platten gestattet.“⁴⁴ Nachdem die Akademie eine Finanzierung für dieses Projekt bewilligt hatte, konstruierte Hauser zwischen Oktober 1899 und Juli 1900 in einem Raum am Physiologischen Institut ein solches Gerät. Es markierte Wachsplatten wie ein Grammophon, jedoch nicht mit der Seitenschrift eines Grammophons, sondern mit der Tiefenschrift eines Phonographen. So lieferte das Wiener Gerät eine gute, dem Edison-Phonograph vergleichbare Klangqualität, und es konnte das Aufgenommene ebenso wie dieser wieder abspielen, sobald die Aufnahme- gegen die Abspieldose ausgetauscht wurde. Zugleich war die Platte mit Tiefenschrift wie eine grammophonische Platte optimal reproduzierbar.⁴⁵

⁴¹ Exner 1901, S. 2.

⁴² Ebd., S. 3f.

⁴³ Ebd., S. 5.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. Stangl 2000, S. 158f.

Zunächst war der Wiener Archiv-Phonograph wesentlich schwerer und sperriger als ein Edison-Phonograph, dieses Problem konnte jedoch in den folgenden Jahren etwas verbessert werden. So berichtet Hajek 1927 rückblickend, dass das ursprüngliche Modell 45 kg wog, der nachfolgende Typ IV nur noch 12 kg, die jüngste durch Hajek selbst entwickelte Variante noch 4 kg weniger.⁴⁶ Trotzdem sollten die Tonaufnahmen möglichst im Innenraum gemacht werden, um Hitze und Feuchtigkeit von den Platten fernzuhalten. In Neuguinea fertigte Pöch alle Phonogramme dennoch unter freiem Himmel an, um ein anderes Problem, den Hall in Innenräumen, zu vermeiden: [...] im Hause oder auch unter der gedeckten Veranda, ja in der bloßen Nachbarschaft einer Hauswand wurde die Aufnahme durch den Widerhall beeinträchtigt. Außerdem [...] wäre die Manipulation mit dem Phonographen im prallen Sonnenlichte auf dem Grasfelde eine unnötige Erschwerung gewesen.⁴⁷ Pöch half sich in Neuguinea gleichzeitig gegen beide Probleme – Hitze und Hall –, indem er für phonographische Aufnahmen „den dunklen und kühlen Abend“⁴⁸ im Freien wählte. Die Dunkelheit um das Phonogramm steht gleichsam für die Konzentration auf das Hörbare, das eines Bildes nicht unbedingt bedarf. Pöch fuhr fort: „Ich glaube auch, dass sich die Leute in dem Dunkel der Nacht leichter dem Hineinsingen und dem Abhorchen hingeeben haben.“⁴⁹

Die Stimme eines Menschen, so verdeutlicht Pöchs Erzählung von Tonaufnahmen im Dunklen, war durch die Technik der Schallaufzeichnung ohne jede weitere Information speicherbar und wieder hörbar zu machen. Weder Bilder noch Texte mussten gemeinsam mit dem Ton aufgezeichnet werden. Eine bloße Tonaufnahme gab daher – wenn nicht explizit im gesprochenen Text – wenig präzise Informationen über die Sprechenden. Zwar konnte die Sprache identifiziert und Musik oder Gesang einer Kultur ungefähr zugeordnet werden, das Geschlecht der Sprechenden konnte erraten, das Alter geschätzt werden. All dies aber reichte nicht für wissenschaftliche Erhebungen, wie sie nach 1900 praktiziert wurden. Bereits im Gründungsantrag hatte Exner empfohlen, „die zu jeder Walze gehörigen Notizen systematisch zu verzeichnen, wo es möglich ist, das Gesprochene auch schriftlich beizubringen“.⁵⁰ Schnell entwickelte sich die Forderung,

⁴⁶ Vgl. Hajek 1928, S. 7.

⁴⁷ Pöch 1907b, S. 805.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd. Der Nachteil beim Arbeiten im Dunklen lag laut Pöch darin, dass er bei geringer Beleuchtung die Platten schief auflegte und die Aufnahmen dadurch unbrauchbar wurden.

⁵⁰ Exner 1901, S. 2.

das Aufgenommene auch niederzuschreiben sowie detaillierte Informationen über die Sprechenden und die Aufnahmesituation zu protokollieren. Da durch die Schallspeicherung Musik, Gesang, Geräusche und Sprache von den jeweils Vortragenden abgelöst und zu Objekten gemacht werden konnten, die unabhängig von ihrem Entstehungskontext zirkulierten, gewannen die mitgelieferten Informationen über den Inhalt einer Schallplatte stark an Bedeutung: Sie ermöglichten es der wissenschaftlichen Forschung, das Gehörte teilweise zu rekontextualisieren. Die Protokolle des Phonogrammarchivs, die in Wien zu jeder Aufnahme angefertigt wurden, trugen dieser Erkenntnis Rechnung und versuchten, möglichst viele Informationen zu sammeln, um das ent-ortete Objekt Stimme wieder ver-orten zu können.

Auf den Protokollbögen, die möglicherweise als Vorbild für jene Personalbögen dienten, die die Königlich Preußische Phonographische Kommission für Grammophonaufnahmen verwendete⁵¹ (Abb. 115), wurde unterschieden in Angaben „Des Phonographierten“ und „Der Aufnahme“. Zu den Daten über die Aufgenommenen zählten Name, Alter, Geschlecht und Beruf sowie die Kategorie „Rasse, Stamm“. Darüber hinaus wurden ausführliche geografische Informationen notiert: Geburts- und Wohnort, Wohn- und Heimatort der Eltern, Antworten des Sprechers auf die Fragen „war früher seßhaft in ... bis...“ und „reist viel, ist viel gereist, wann? wo?“. Diese Aufschlüsselung deutet auf das wissenschaftliche Interesse an den sprachlichen wie musikalischen Einflüssen, denen die Sprecher/innen durch ihre Aufenthaltsorte potenziell unterlegen hatten. In den Angaben zur Aufnahme selbst fanden sich Datum und Ort sowie die „Art des Gegenstandes“. Wissenschaftler unterschieden damit die Genrezugehörigkeit des Aufgenommenen – etwa Lieder, Gedichte, Gebete, Märchen, Erzählungen – sowie „Eigenes, Fremdes, schon Gedrucktes“. Mit den zuletzt genannten drei Kategorien wurde zwischen veröffentlichten und unveröffentlichten Texten beziehungsweise Musikstücken sowie zwischen eigener und fremder Autorschaft differenziert. Zudem sollten Angaben zu „Sprache, Dialekt, Mundart“, zu „Musik“ und/oder zu „Geräuschen“ gemacht werden.

Neben der Spezifizierung nach Art und Genre verlangte der Wiener Protokollbogen Angaben zu den technisch-materiellen Bedingungen der

⁵¹ Personalbögen verwendete die Königlich Preußische Phonographische Kommission für alle grammophonischen Aufnahmen auf Lautplatten (heute im LAHUB erhalten), während zu den Musikaufnahmen auf Wachswalzen (heute im Phonogramm-Archiv des Ethnologischen Museums Berlin) lediglich handschriftliche Aufzeichnungen ohne Vordrucke gemacht wurden.

Lfd. Nr.

PERSONAL-BOGEN

Lautliche Aufnahme Nr.: **P.K. 676** Ort: **Wünsdorf**
 Datum: **5.1.1917**
 Zeitangabe: **1 Uhr 15 Min**
 Dauer der Aufnahme: Durchmesser der Platte: **30** cm
 Raum der Aufnahme:

Art der Aufnahme (Sprechaufnahme, Gesangsaufnahme,
 Choraufnahme, Instrumentenaufnahme, Orchesteraufnahme): **Erzählung**
Panjabi (Sikh)

Name (in der Muttersprache geschrieben):
 Name (lateinisch geschrieben): **Sundar Singh**
 Vorname:
 Wann geboren (oder ungefähres Alter)? **32 Jahre alt**
 Wo geboren (Heimat)? **Ghalab**
 Welche größere Stadt liegt in der Nähe des Geburtsortes?
 Kanton — Kreis (Ujedz): **X Luahiana**
 Departement — Gouvernement (Gubernija) — Grafschaft (County):
 Wo gelebt in den ersten 6 Jahren? **Ghalab**
 Wo gelebt vom 7. bis 20. Lebensjahr? **Bhanan Pareilla (v. 18 Jahren an)**
 Was für Schulbildung? **Dorfschule**
 Wo die Schule besucht? **Ghalab**
 Wo gelebt vom 20. Lebensjahr? **siehe oben**
 Aus welchem Ort (Ort und Kreis angeben) stammt der Vater? **Ghalab**
 Aus welchem Ort (Ort und Kreis angeben) stammt die Mutter? **Fakhtupura (Firospur)**
 Welchem Volksstamm angehörig? **Sikh**
 Welche Sprache als Muttersprache? **Panjabi**
 Welche Sprachen spricht er außerdem? **Hindi, Urdu**
 Kann er lesen? **ja** Welche Sprachen? **Gurmukhi Urdu**
 Kann er schreiben? **ja** Welche Alphabete? **Gurmukhi Urdu**
 Welche Sprachen? **Gurmukhi Urdu**
 Spielt er ein im Lager vorhandenes Instrument aus der Heimat? **nein**
 Singt oder spielt er moderne europäische Musikweisen?
 Religion: **Sikh** Beruf: **Landmann**
 Vorgeschlagen von: 1.
 2.

Beschaffenheit der Stimme:

1. Urteil des Fachmannes
(des Assistenten):2. Urteil des Kommissars: **Gute Mittelstimme
mit guter Konsonanz
ges.; Wilh. Doegen**

Abb. 115: Personal-Bogen zur Tonaufnahme PK 676 mit einem indischen Kriegsgefangenen, 1917, Berliner Lautarchiv

aufgenommenen Töne – „Art der Membran, des Trichters“ – und Angaben zum wissenschaftlichen Personal: Name, Beruf und Muttersprache des „Transkriptors“, also der Person, die die Umschriften des Gesprochenen fertigte, sowie Name und Beruf des Übersetzers. Solcherart stellte das Phonogrammarchiv sicher, dass nicht nur etwas über den „Phonographierten“ und den Inhalt des Phonogramms notiert wurde, sondern dass auch die Rahmenbedingungen der Aufnahme- und der Übertragungssituation skizzenhaft festgehalten wurden. So konnte es einen großen Unterschied für das fertige Produkt bedeuten, ob eine Aufnahme mit einem Trichter aus Papiermaché oder aus Aluminium gemacht wurde. Für die Qualität der Umschrift bürgte ein Sprachwissenschaftler eher als ein technischer Assistent. Auch wurde die Tourenzahl, mit der die Platte abgespielt werden musste, genau verzeichnet, denn bereits bei kleinen Abweichungen veränderte sich die ursprüngliche Tonhöhe (was bei Expeditionen oft schon durch das Klima geschah). Wenn es möglich war, wurde daher ein Vergleichston auf die Platte mit aufgenommen, üblicherweise der mit einer Stimmgabel angeschlagene Kammerton a, der beim Abspielen als Referenz für die Geschwindigkeit diente – der „internationale Normschwington“ mit 435 Schwingungen pro Sekunde nach der Definition der Internationalen Stimmkonferenz in Wien 1885.

Der eigentlichen Tonaufnahme mit dem Archiv-Phonographen ging ein aufwändiges Prozedere voraus. Bereits bei der Erprobung des Wiener Archiv-Phonographen auf Expeditionen im Jahr 1901 stellten die sogenannten Phonographisten fest, dass das Hauptproblem darin bestand, geeignete Sprecher zu finden. Pöch resümierte 1917, von „der Auswahl des richtigen Individuums“ hänge „schließlich der ganze Erfolg der Aufnahme ab“, sie sei daher die wichtigste Bedingung.⁵² Die Ausgewählten sollten nicht nur besonders „typisch“ und „charakteristisch“ für die Gruppe sein, die sie repräsentierten, sondern sie mussten auch deutlich sprechen und dazu sowohl bereit als auch physisch geeignet sein. Der Slawist Milan von Rešetar berichtete von seinen Probeaufnahmen 1901 in Kroatien:

„Aber auch unter den älteren Leuten, insoferne sie sich nicht von vornherein ablehnend verhielten, war es nicht leicht, ein geeignetes Individuum zu finden; der eine hatte keine Vorderzähne, der andere sprach zu schwach oder undeutlich, der dritte war wiederum schwerhörig, noch andere wurden, wenn sie sich dem Instrumente näherten, von einem Lachkrampf befallen oder waren ganz stumm oder sprachen ohne inne-

⁵² Pöch 1917a, S. 13.

ren und äußeren Zusammenhang, während dieselben Leute ziemlich glatt und gut sprachen, als sie das Aufnehmende frei erzählten (was ich vor jeder Aufnahme verlangte, um mich zu überzeugen, ob es sich lohne, das Erzählte aufzunehmen).⁵³

Ebenso konstatierte Paul Kretschmer, der 1901 Probeaufnahmen auf der Insel Lesbos machte, schüchterne Menschen seien wenig für Tonaufnahmen geeignet, „weil sie aus Befangenheit zu leise und undeutlich sprechen“. Nach Kretschmer bedurfte es für „ein gutes Phonogramm [...] einer gewissen Stimmstärke und einer ungewöhnlich deutlichen Articulation“. Die meisten Menschen „aus dem Volke“ müssten, so Kretschmer, „erst förmlich geschult werden, bevor sie in den Phonographen sprechen, wobei die Gefahr vorliegt, dass die Natürlichkeit der Sprache leidet“.⁵⁴ Alle diese Ansprüche an die Sprecher/innen, an die „Eignung der ausgewählten Personen“⁵⁵ zeigen, dass nicht irgendjemand irgendetwas in den Phonographen sprechen sollte – obwohl die „Natürlichkeit der Sprache“ (Kretschmer) einen gewissen Wert darstellte. Im Gegenteil, es mussten viele Bedingungen erfüllt sein, damit eine Aufnahme produziert werden konnte, die den wissenschaftlichen Interessen genüge. Nicht nur die Person musste sorgfältig ausgewählt und die Technik perfekt bedient werden, sondern auch beim Sprechen selbst sollten bestimmte Regeln eingehalten werden.

Bereits früh formulierten Mitarbeiter des Phonogrammarchivs die Idealvorstellung, dass der Text einer Tonaufnahme immer von einer exakt übereinstimmenden schriftlichen Dokumentation begleitet werden sollte. Einen frei gesprochenen Text in einer fremden Sprache während des Phonographierens mitzuschreiben, war jedoch kaum möglich, ein nachträgliches Niederschreiben nur über oft wiederholtes Abhören zu erzielen. Deutlich ist diese Entwicklung an der Tondokumentation österreichischer Dialekte abzulesen, die das Phonogrammarchiv ab 1903 betrieb. Der beauftragte Hofrat Joseph Seemüller, der im Phonogrammarchiv Studierende in ihrer „Mundart“ in den Trichter sprechen ließ, gilt als Urheber der Studioaufnahmen. Er entwickelte die Praxis, mit den Sprecher/innen Vergleichsmaterial, meist die Wenkersätze, auf zwei Platten zu phonographieren. Freiere Texte wie Erzählungen – jedoch nicht spontan Gesprochenes – wurden meist auf eine dritte Platte aufgenommen.⁵⁶

⁵³ Bericht Milan Rešetars in: Exner 1902, S. 24f.

⁵⁴ Bericht Paul Kretschmers in: Exner 1902, S. 27.

⁵⁵ Vgl. Hoffmann 2003, S. 284.

⁵⁶ Vgl. hierzu Lechleitner 2010, bes. S. 254f.

Bei den Tonaufnahmen deutscher Dialekte zwischen 1907 und 1917 forderte Seemüller als Standard nicht nur die genaue Abschrift, sondern darüber hinaus auch eine phonetische Umschrift des Gesagten.⁵⁷ Allmählich erweiterte sich dieses Verfahren zu der Forderung, dass eine Tonaufnahme nur dann als wissenschaftlich wertvoll gelten dürfe, wenn ihr Text schriftlich – möglichst auch in phonetischer Umschrift sowie nötigenfalls in einer Übersetzung – vorlag. Hieraus entstand die Praxis, vorher aufgeschriebene Texte vor dem Phonographentrichter ablesen zu lassen. Während der Aufnahme notierte der Wissenschaftler nur noch die Abweichungen vom geschriebenen Text. So wurde das Verfahren umgekehrt: Die exaktesten Übereinstimmungen zwischen Ton und Niederschrift ließen sich erzielen, wenn zuerst der Text fixiert wurde, den die ausgewählte Person danach in den Trichter sprach oder las.⁵⁸

Exemplarisch für Sprachaufnahmen, die im Interesse des Phonogrammarchivs hergestellt wurden, sind Dokumente aus dem Kaukasus von 1909, die der deutsche Kaukasusforscher und Linguist Adolf Dirr (1867–1930) aufnahm. Allerdings belegt meines Wissens keine Quelle, dass Dirr sich explizit mit den von Seemüller aufgestellten Maximen auseinander gesetzt hatte. Dirr hatte von 1892 bis 1896 orientalische Sprachen in Paris studiert und sich nach 1900 über viele Jahre im Kaukasus aufgehalten, wo er seinen Lebensunterhalt als Lehrer im russischen Staatsdienst verdiente. In den Jahren 1909 und 1910 nahm er im Auftrag der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien im südlichen Daghestan, im Bezirk Zakataly/Zagatala und in Tiflis Sprachproben phonographisch auf, die auf 32 Platten im Phonogrammarchiv erhalten sind. Unabhängig von diesem Auftrag produzierte er zwischen 1910 und 1913 zusätzlich 38 Walzen mit traditioneller kaukasischer Musik, von denen 31 im Jahr 1914 an das Berliner Phonogrammarchiv gelangten – ein frühes Beispiel für die Erforschung der kaukasischen Mehrstimmigkeit.⁵⁹

Dirr war in erster Linie Linguist, beschäftigte sich aber auch mit ethnografischen Themen. Vor dem Weltkrieg verstand er Ethnologie als kulturelle und physisch-anthropologische („rassische“) Geschichte der „Völker“. Er trennte „Volkstum“ von „Rasse“ und „Sprache“, neigte aber zu der Annahme, dass in der Regel einer Sprache auch ein „Volk“ zugeordnet werden kann, wobei er den ständigen Wandel der „Völker“ als Regelfall ansah.

⁵⁷ Vgl. Joseph Seemüller: „Deutsche Mundarten I“, in: *Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse*, Bd. 158, Abt. IV, nach Pöch 1917a, S. 5.

⁵⁸ Vgl. Lechleitner 2010, S. 254f.

⁵⁹ Vgl. u. a. Ziegler 1990, 1992, 1995.

Kulturen ordnete er unterschiedlichen Kulturstufen zu, er verwarf sich aber gegen die Überheblichkeit der Europäer.⁶⁰ Er vertrat die These von der Monogenese, dem einheitlichen Ursprung der menschlichen Sprachen⁶¹, und verstand gerade den Kaukasus als „linguistisches Laboratorium“, über das er ein eigenes Buch zu schreiben plante.⁶²

Dirrs kaukasische Sprechtaufnahmen im Phonogrammarchiv der ÖAW, die 2013 gemeinsam mit Robert Lachs Aufnahmen kaukasischer Kriegsgefangener ediert werden sollen, zeichnen sich durch seine Interessen als Sprachforscher ebenso wie durch die strenge Einhaltung der Regeln des Phonogrammarchivs aus. Alle Aufnahmen führte Dirr in einem Innenraum durch, in dem Umweltgeräusche ausgespart blieben und der Widerhall weitgehend reduziert war. „Fremde“ Geräusche außerhalb des Gesprochenen entstanden nur durch das Eigengeräusch des Aufnahmeapparats, das Rotieren, An- und Ausschalten. Eine Ausnahme bildet bei einer Sprechtaufnahme im westarmenischen Dialekt ein „Hundebellen im Nebenzimmer“, das Dirr in seinem Protokoll als „Nebengeräusch“ bezeichnete.⁶³ In dem auf den Protokollbögen frei gelassenen Feld für den „Inhalt“ der Aufnahmen schrieb der Wissenschaftler jeweils den Text in der Landessprache und die deutsche Übersetzung nieder.

Dirr nahm zwar für das Phonogrammarchiv in Wien auch einige Gesänge auf, hauptsächlich aber gesprochene Texte, die abgelesen wurden. Dazu gehörten Zahlen, Wortlisten und „Sätze“, die Dirr zum Teil seiner eigenen *Theoretisch-praktischen Grammatik der modernen georgischen [grusinischen] Sprache*⁶⁴ entnahm⁶⁵, Sprichwörter und Zungenbrecher, aber auch Genres wie „Texte aus einem Theaterstück“⁶⁶. Freie Texte, die keiner genormten oder gedruckten Vorlage folgten, fanden sich in einigen wenigen Erzählungen. Zu einer solchen Erzählung hat Dirr als Bemerkung auf dem Protokollbogen notiert: „Vielleicht weicht der phonogr. Text in einigen Details vom diktierten ab.“⁶⁷ Aufgrund dieser mit der Vermutung „vielleicht“ eingeleiteten Anmerkung lässt sich schließen, dass Dirr die Aufnahme wahrscheinlich vor Ort nicht mehr abhörte. Auch andere Kommentare weisen darauf hin, so etwa zu Platte 1201: „Die letzten zwei Zeilen wohl

⁶⁰ Zu Dirr vgl. Öhrig 2000, S. 203f.

⁶¹ Dirr 1909/10, Teil 2, S. 36.

⁶² Ebd., S. 43.

⁶³ ÖAWPH, Ph 1200.

⁶⁴ Vgl. Dirr 1904.

⁶⁵ ÖAWPH, Ph 2346: „Sätze aus meiner Grammatik“

⁶⁶ ÖAWPH, Ph 1204.

⁶⁷ Z. B. ÖAWPH, Ph 1199.

verstümmelt, weil Platte zu Ende⁶⁸, oder zu Platte 2350: „Am Ende sind vielleicht ein paar russische Wörter hörbar; Targuli hat mir nämlich gesagt, er sei fertig.“⁶⁹ Andere Abweichungen von dem zuerst schriftlich fixierten Text, etwa Wiederholungen und Auslassungen, notierte Dirr während oder kurz nach der phonographischen Aufnahme. Das Abhören der Platten vermied er vermutlich, um ihre Substanz zu schonen.

Wenn die Sprecher, denen er die Texte zum Aufsprechen diktierte, Analphabeten waren, so hat Dirr dies auf den Protokollbögen deutlich vermerkt. Auf einer Platte mit dem Dialekt der „Tetschen“ etwa fanden sich „Sätze. (von mir diktiert, daher die Pausen)“.⁷⁰ Dirr sprach die Wörter oder Sätze leise vor, anschließend sagte sie der Sprecher laut in den Trichter. Da Dirrs Einflüsterungen auf den Platten kaum vernehmbar sind, nehmen sich seine Passagen wie Pausen in der Rede des Sprechers aus. Das Vorsagen bei Analphabeten war gängige Praxis unter den Linguisten, wie auch die späteren Gefangenenaufnahmen zeigen.

Eine typisch linguistische Aufnahme war etwa die Platte mit der Nummer 1183, bei der Dirr die „Art des Gegenstandes“ mit dem einfachen Wort „Sprache“ bezeichnete. (Abb. 116) Auf Ossetisch sprach Dziert’r Nasil zuerst die „Zahlwörter“ von 1 bis 20 in den Phonographen, dann „Wörter“, die einer zu linguistischen Zwecken mehr oder weniger standardisierten Liste folgten und bei denen vor allem die dialektalen Besonderheiten der Aussprache zur Geltung kommen sollten.

„Kopf – Mund – Ohr – Hand – Auge – Finger – Fuß – Haar – Stirn – Kinn – Lippe – Pferd – Kalb – Schulter – Brust – Bauch – Rücken – Knie – Hüfte – Ring – Kuh – mein – wo – wohin – Mädchen – Henne – Elefant – schnell – Sohn – Vieh“⁷¹

Diese Wortlisten umfassten meistens Körperteile, Verwandtschaftsbezeichnungen und in der Region vorkommende Tiere, manchmal enthielten sie auch Wochentage, Farben und Ähnliches. (Abb. 117 und 118) Pöch hat diese Aufnahmen einzelner Wörter durch Dirr in einem Text aus dem Jahr 1917 als „Muster für die Charakterisierung fremder Sprachen“⁷² bezeichnet. Zahlwörter dagegen beurteilte Pöch als eher ungünstig, „weil das Zählen kein Reden ist“ und der Rhythmus beim Zählen nicht der normalen

⁶⁸ ÖAWPH, Ph 1201.

⁶⁹ ÖAWPH, Ph 2350.

⁷⁰ ÖAWPH, Ph 1192.

⁷¹ ÖAWPH, Ph 1183, Länge 1’35 Minuten.

⁷² Pöch 1917a, S. 9.

Des Phonographierten Platte Nr. 1183

Vor- und Zuname Dziot'r Nasil (Baba)
 Geschlecht m Rasse, Stamm Dzike (Zualen.)
 Alter 19 Beruf Opener/Lehrer
 Geburtsort-Provinz-Land Niznj Kau (Süd. Kaukas., Tiflis-Gebiet)
 Wohnort-Provinz-Land Tiflis
 war früher selbst in gebürtlich bis
 reist viel, ist viel gereist, wasser? wo?
 Wohnort-Provinz-Land der Eltern Niznj
 Heimat des Vaters östliche Tiflis-Mutter östliche Tiflis

Inhalt:

Der Aufnahme Tönen pro Minute 60

Datum, Ort-Provinz-Land Tiflis, 19. 11. 1909
 Art des Gegenstandes Opener
 Eigenes, Fremdes, schon Gedrucktes
 Sprache, Dialekt, Mundart Opener, östlich kaukasisch
 Musik, sober oder instrumental
 ein- oder mehrstimmig
 Sängergattung oder Instrumente
 Geräusche, Schreiben etc.
 Art der Membran metall. Spritzen des Trichters - Aluminium
 Name des Phonographisten A. Dirr
 Transskription oder Uebersetzung
 (Des Transkriptors Name, Beruf, Muttersprache)

Zum Teile durch Anstreicher zu erledigen.

1. Zahlwörter 1-20

üü - Douüä - ärtä - söpna - fände - äxäns - avd - avd - farand - däs - üändäs -
Douändäs - arsondäs - söpändäs - fändäs - äxändäs - ärdäs - ärdäs - ändäs -
ärdäs
20

20. Die ä am Anfang eines Zahlwörter wird fast 2 gesprochen, kein-fürer noch fällt u aus.

2. Wörter

vax - zox - qus - Rux t - sät - änguli - kax - gur - rax - rox'o -
höl - häc - härcax - växsk⁴ - xü - gubax - Eäldäm - uarag - apd -
Küxdarän - qag - näj - Räm - Kädäm - zül - säm - lag - üb -
Eoxj - Kark⁶ - pöl - k'apd - fort³ - fob

3. Das växsk⁴ 4. Bei Wort wörkte von Gropes grünnal ausgefangen

Abb. 116: Protokollbogen zu Adolf Dirrs Aufnahme mit Dziot'r Nasil, 1909

Satzmelodie entsprechen.⁷³ Dies hielt ihn jedoch nicht davon ab, in den Kriegsgefangenenlagern ebenfalls Zahlwörter in verschiedenen Sprachen aufzunehmen.

Dirr führte nach den Aufnahmen in Zakataly und Tiflis in seiner Laufbahn noch einmal kaukasische Tonaufnahmen durch. Nachdem er 1913 ins Deutsche Reich zurückgekehrt war, trat er eine Stelle als Kustos am Königlichen Ethnographischen Museum in München an, wo er bis zu seinem Tod arbeitete. Vom Museumsdienst wurde er während des Kriegs wiederholt

⁷³ Ebd.

aufnahme 1202

Volksstamm: _____ Name: *Bulkin*

Geburtsort: _____

Sprache: _____ Alter: _____ Beruf: _____

Haarform: _____ Haarfarbe: _____ Hautfarbe: _____

Augenfarbe: _____ Größe: _____

Wörter	Lautschrift	Laute		Wörter	Lautschrift	Laute	
		Palatogr.	Photogr.			Palatogr.	Photogr.
1. Erde . . .	<i>mita</i>			31. Gans . .	<i>d'i-go</i>		
2. Sonne . .	<i>h'ai-wän</i>			32. Schwein.	<i>si-ga-pottfi</i>		
3. Mond . . .	<i>küdama</i>			33. schwarz .	<i>mijska</i>		
4. Stern . . .	<i>hä-hät</i>			34. blau . . .	<i>si-nin</i>		
5. Himmel . .	<i>taiwaf</i>			35. braun . .			
6. Wolken . .	<i>pilziwi</i>			36. grün . . .	<i>kelenaïne</i>		
7. Regen . . .	<i>wis'ma</i>	<i>wikoma</i>		37. rot	<i>rujskile</i>		
8. Schnee . .	<i>kü-mi</i>			38. weiß . . .	<i>watgiw</i>		
9. Hagel . . .	<i>rais</i>			39. gelb . . .			
10. Wasser . .	<i>wö-zu</i>			40. Frühling	<i>hewiat</i>		
11. Eis	<i>jie</i>			41. Sommer	<i>kä-zä</i>		
12. Frost . . .				42. Herbst . .	<i>si-gyzz</i>		
13. Wind . . .	<i>tü-li</i>			43. Winter . .	<i>ta-kwi</i>		
14. Feuer . . .	<i>tuli</i>			44. Montag . .			
15. Nebel . . .	<i>kü-man</i>			45. Dienstag			
16. Hitze . . .				46. Mittwoch			
17. Norden . .				47. Donnerst.			
18. Osten . . .				48. Freitag . .			
19. Süden . . .				49. Sonnab. .			
20. Westen . .				50. Sonntag . .			
21. Meer				51. Blut	<i>weri</i>		
22. Fluß	<i>jo-gi</i>			52. Körper . .	<i>ti-jed</i>		
23. der See . .				53. Kopf	<i>pi-jä</i>		
24. Ufer				54. Haar	<i>tukut</i>		
25. Bär	<i>ko-ndi</i>			55. Auge	<i>si-l'li-mä</i>		
26. Katze . . .	<i>kaz</i>			56. Nase	<i>hä-nie</i>		
27. Kuh	<i>kä-mä</i>			57. Mund . . .	<i>si</i>		
28. Ochse . . .	<i>hä-nga</i>			58. Zunge . . .	<i>kisli</i>		
29. Hund . . .	<i>ko-ira</i>			59. Zahn	<i>hammas</i>		
30. Ziege . . .				60. Lippe . . .			

Abb. 117 und 118: Wortliste zur Tonaufnahme PK 1202 mit einem tatarischen Kriegsgefangenen, 1918, Berliner Lautarchiv

Wörter	Lautschrift	Laute		Wörter	Lautschrift	Laute	
		Palatogr.	Photogr.			Palatogr.	Photogr.
61. Ohr . . .	kor.ox			77. Geflügel			
62. Gesicht .	ēho			78. Schinken			
63. Arm . . .	kā'zi			79. Frau . .			
64. Hand . . .	ſōr,mi			80. Mann . .			
65. Finger . .	ſk.r.nzi	ſk.r.nzi	ſk.r.nzi	81. Vater . .	tu.atto		
66. Nagel . .				82. Mutter . .	mā.ano		
67. Zehe . . .				83. Sohn . . .	ſōi.gā		
68. Ei	ſōi.tſſe			84. Tochter	tu.tār		
69. Mehl . . .	ſōi.ko			85. Bruder .			
70. Brot . . .	ſōi.bā			86. Schwester			
71. Milch . . .	ma.j.do			87. Kind . . .			
72. Butter . .	u.ſi			88.			
73. Bier	o.ſut			89.			
74. Kaffee . .				90.			
75. Tee				91.			
76. Wein . . .				92.			

Zahlen	Lautschrift	Laute		Zahlen	Lautschrift	Laute	
		Palatogr.	Photogr.			Palatogr.	Photogr.
1. y.k.ſi				16. kōi.g.tōiſt			
2. kō.ſi				17. ſōi.tſſemān.tōiſt			
3. kō.ſmē				18. kō.kō.ſmē.tōiſt			
4. ſō.ſſe				19. y.hō.ſmē.tōiſt			
5. u.ſe				20. kō.ſmē.mē.mā.dō			
6. kōi				30. kō.ſmē.mē.mā.dō			
7. ſōi.tſſemān				40. ſōi.tſſemān			
8. kō.kō.ſmē				50. ſōi.tſſemān			
9. y.hō.ſmē				60. kō.ſmē.mē.mā.dō			
10. kō.ſmē.mē.mā.dō				70. ſōi.tſſemān.kō.ſmē.mē.mā.dō			
11. y.k.ſōi.tſſe				80. kō.kō.ſmē.kō.ſmē.mē.mā.dō			
12. kō.ſōi.tſſe				90. y.hō.ſmē.kō.ſmē.mē.mā.dō			
13. kō.ſmē.tōiſt				1000. ſō.dō			
14. ſō.ſſe.tōiſt				1000.			
15. u.ſe.tōiſt							

freigestellt, da er die Gruppe „Kaukasische Sprachen“ innerhalb der Königlich Preußischen Phonographischen Kommission leitete: In dieser Eigenschaft unternahm er ab 1916 in mehreren deutschen Kriegsgefangenenlagern linguistische Forschungen und überwachte die Aufnahme von grammophonischen Platten.⁷⁴

Pöch in Wien erhielt den Auftrag der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu phonographischen Aufnahmen in den Kriegsgefangenenlagern der Habsburger Monarchie am 9. Juli 1915. Bei der Durchführung baute er sowohl auf seine eigenen Erfahrungen bei Expeditionen als auch auf die anderer Forscher wie etwa Seemüller und Dirr. In einem eigens verfassten und in den *Mitteilungen der Phonogrammarchivskommission* publizierten Bericht über „Phonographische Aufnahmen in den k.u.k. Kriegsgefangenenlagern“ im Jahr 1915 in den Lagern Eger, Reichenberg und Theresienstadt versicherte Pöch, dass die Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen „genau nach den im Phonogrammarchiv der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften geltenden Regeln gemacht“ worden seien.⁷⁵ Im Besonderen habe er darauf geachtet, „daß niemals eine Sprach- oder Gesangsaufnahme auf die Platte kam, von der nicht vorher genau der Text festgelegt und deren Übersetzung und nachherige wissenschaftliche Verwendbarkeit verbürgt war“.⁷⁶ Pöch verwies damit explizit auf das *wissenschaftliche System*, das den Tonaufnahmen zugrunde lag: ein Set von Anforderungen, Bedingungen und Handlungsanweisungen, die sich auf das technische Verfahren, die Choreografie der handelnden Personen und den Umgang mit den Sprecher/innen bezogen: ein „Rede-Dispositiv“, eine „aus technisch-apparativen, normativen und personalen Elementen bestehende[n] Anordnung [...] die ein bestimmtes, wissenschaftlichen Standards genügendes Sprechen erzwingt“.⁷⁷

Ohne eine exakte Fixierung des Textes sei die Aufnahme wertlos, so Pöch. Daher seien unter den aufnahmewilligen Gefangenen Alphabetisierte zu bevorzugen. Diese sollten den Text erst selbst niederschreiben und dann, nach einer Probe, vor dem Apparat ablesen. Andernfalls müsse, so Pöch, ein exakt fixierter Text in gebundener Rede gewählt werden, etwa Rezitationen, Gedichte und Liedtexte, die der Sprecher wortgenau ohne Ablesen wiedergeben konnte.⁷⁸ Neben der „genauen Feststellung des Tex-

⁷⁴ Vgl. dazu Dirr 1925.

⁷⁵ Pöch 1916b, S. 23.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl. Balke 2009, S. 69.

⁷⁸ Pöch 1915–1917, 1. Bericht, S. 229.

tes“ sei für die „Brauchbarkeit einer phonographischen Aufnahme“ außerdem die „technische Vollkommenheit“ ausschlaggebend, und um beides zu erzielen, seien „die idealen Verhältnisse einer Laboratoriumsarbeit“ notwendig⁷⁹, befand Pöch in einem ebenfalls in den *Mitteilungen der Phonogrammarchivskommission* publizierten, grundlegenden Text aus dem Jahr 1917 über „Technik und Wert des Sammelns phonographischer Sprachproben auf Expeditionen“.

Eine notwendige Voraussetzung zur Annäherung an eine Studiosituation war die Durchführung von Tonaufnahmen mit Gefangenen im Innenraum. Bei seinem ersten Besuch im Kriegsgefangenenlager Eger im Sommer 1915 traf Pöch auf die ungarischen Linguisten Ignác Kúnos und Béla Vikár, die dort im Auftrag der Orientalischen Handelsakademie in Budapest „turktatarische“ und „awarische“ Sprachstudien durchführten.⁸⁰ Sie wählten für die von Pöch angefertigten ersten 16 Phonogramme sowohl die Sprecher als auch die aus ihrer Sicht relevanten Texte und Lieder aus. Zudem fertigten sie die Transkriptionen und Übersetzungen an.⁸¹ Die Inszenierung der Sprechtaufnahmen gestaltete sich 1915 im Egerer Lager nach Pöchs Bericht wie folgt:

„Der Archivphonograph kam in solcher Höhe zur Aufstellung, daß die Trichteröffnung genau die Mundhöhe des Aufzunehmenden erreichte, der vor dem Apparat aufrecht stand, mit dem Rücken gegen das Fenster, um nicht abgelenkt zu werden und um einen eventuell über den Trichter gehaltenen Text im auffallenden Licht ablesen zu können. Direktor Kúnos hatte, während die Aufnahme erfolgte, den von dem Aufzunehmenden diktierten (oder niedergeschriebenen) Text vor sich und merkte kleine Abweichungen, Versprechen, Stottern, Stocken usw., an.“⁸²

Pöch hatte bei seinem Aufbruch zu den ersten Lagerbesuchen im Sommer 1915 vom Phonogrammarchiv einen Archiv-Phonographen und 36 unbespielte Platten sowie eine Nachsendung von weiteren 36 Platten erhalten.⁸³ Nach

⁷⁹ Vgl. Pöch 1917a, S. 3.

⁸⁰ Pöch 1915–1918, Jg. 52, 1915, Nr. 19, S. 248–255, hier S. 252.

⁸¹ Vgl. Pöch 1916b, S. 28f.; Pöch 1915–1917, 1. Bericht, S. 228f. Es handelt sich um die Platten Nr. 2601 bis Nr. 2616 des ÖAWPH, die hauptsächlich tatarische Aufnahmen, vor allem Volkslieder enthalten.

⁸² Pöch 1915–1917, 1. Bericht, S. 229. Pöch vermerkte in den *Mitteilungen der Phonogrammarchivskommission*, dass die linguistische Bearbeitung der ersten 16 Phonogramme aus dem Jahr 1915 später von Seiten der ungarischen Linguisten erfolgen werde (Pöch 1916b, S. 23). Nachweise oder Korrespondenzen hierzu konnten bisher nicht aufgefunden werden.

⁸³ Vgl. Pöch 1916b, S. 21.

seinem Bericht kehrte er mit 65 bespielten Wachsplatten nach Wien zurück. Davon enthielten 25 Stück gesprochenen Text, 37 gesungene Stücke und drei Platten Instrumentalmusik. Die Aufnahmen umfassten indogermanische, kaukasische, finnisch-ugrische, altaische und semitische Sprachen.⁸⁴

Das gleiche Aufnahmeverfahren wendete Pöch bei den Tonaufnahmen in den beiden anderen im Sommer 1915 besuchten Kriegsgefangenenlagern an. In Reichenberg und Theresienstadt standen Pöch jedoch keine Linguisten zur Seite. Er wählte daher Sprecher aus, die die georgischen und finnisch-ugrischen Texte zumindest annähernd in lateinische Buchstaben übertragen oder Silbe für Silbe diktieren konnten. Für die Übersetzungen ins Russische und teilweise ins Deutsche zog Pöch weitere Gefangene heran. Auf eine phonetische Umschrift verzichtete er aus Zeit- und Kompetenzgründen, da er die aufgenommenen Sprachen selbst nicht beherrschte und ihm eine exakte phonetische Notation Schwierigkeiten bereitete.⁸⁵ So fertigte er im Herbst 1915 weitere 49 Phonogramme für das Archiv an, ohne der aufgenommenen Sprachen mächtig zu sein, davon 23 im Lager Reichenberg⁸⁶ und 26 im Lager Theresienstadt.⁸⁷

Technische Probleme gab es bei Tonaufnahmen in den Kriegsgefangenenlagern ebenso wie im „Feld“. Sie traten bereits bei den ersten Aufnahmen auf, die Pöch in Eger herstellte. Am 8. August 1915 phonographierte er dort den Kasantataren Sedid Veliof.⁸⁸ Nach einem „volkstümlichen Märchen“ trug Veliof ein Volkslied vor, wobei Pöch protokollierte: „Papptrichter gibt den Gesang zu schwach wieder, Aufnahme wird auf der folgenden Platte wiederholt.“⁸⁹ (Abb. 119) Für die nächste Aufnahme musste der Gefangene die ersten drei Strophen des zuvor schon gesungenen Liedes wiederholen. Wieder trat ein technisches Problem auf – „Apparat läuft anfangs nicht frei“⁹⁰ –, aber Pöch gab sich mit der Qualität der Aufnahme zufrieden. Bemerkungen über technische Schwierigkeiten weisen ebenso wie Anmerkungen zu den Texten – etwa Abweichungen des Gesprochenen von der schriftlichen Fassung – oder zu den Sprechern weniger auf Mängel oder Fehler der Personen hin als auf eine Idealvorstellung von Tonaufnahmen, die Pöch und das Phonogrammarchiv hegten.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 25f.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 24f. Zur besseren Kontrollierbarkeit nummerierte er jeweils die Abschnitte der „Urtex-te“ und der angefügten Übersetzung.

⁸⁶ ÖAWPH, Ph 2617–2636 und Nr. 2638–2639.

⁸⁷ ÖAWPH, Ph 2640, 2643–2663.

⁸⁸ ÖAWPH, Ph 2601.

⁸⁹ ÖAWPH, Ph 2602.

⁹⁰ ÖAWPH, Ph 2603.

Des Phonographierten		Platte Nr. 2602	Der Aufnahme		Touren pro Minute 41
Vor- und Zuname	Wie 172001		Datum, Ort, Provinz, Land	8. Aug. 15, K. u. K. Kriegsgefangenen Lager	
Geschlecht	Rasse, Stamm		Nr. des Gegenstandes	Völklied	
Alter	Beruf	Wie R. 2601	Eigener, Fremder, schon Gedrucktes	volkstümlich, nicht gedruckt	
Geburtsort, Provinz, Land			Sprache, Dialekt, Mundart	Tabarisch, Kasanisch, Dialekt	
Wohnort, Provinz, Land			Musik, vocal oder instrumental	Lied, Vokalmusik, Komposition	
war früher sesshaft in	bis		ein oder mehrstimmig	Contra	
reist viel, ist viel gereist, wann? wo?			Stimmführung oder Instrumente		
Wohnort, Provinz, Land der Eltern			Geräusche, Schönen etc.		
Fei-mat des Vaters	der Mutter		Nr. der Platten	1, 2, 3	
Inhalt:			Name des Phonographierten		
Transkription.			des Trägers		
Des Transkriptors Name, Beruf, Muttersprache			P. Rudolf Pösch, Beruf Hofmann		
Kofasac, kaschisch			Bemerkung: Pöschel hat die Sprache so schnell sind, Aufnahme wird auf d. folgende Platten übertragen.		
			Übersetzung.		
			Des Übersetzers Name		
			P. Ignaz Künze		
<p> <i> Baska bižo ej sčre alav kasacendo bižo bala kasacendo bižo bala kasacendo bižo bala f-batte bižo bižo bižo aso bižo bižo kasacendo, aso bižo bižo kasacendo Sanduget mišon an sofo kasacendo ja bižo sofo, kasacendo ja bižo sofo inbala mišon dungs bižo </i> </p>					

Abb. 119: Protokollbogen zu Pöchs Aufnahme mit Sedid Veliof, 1915

Die Bemerkungen indizieren das wissenschaftliche Verfahren, das zum Erstellen eines wissenschaftlich wertvollen Phonogramms erarbeitet wurde, eine Kombination aus Technik, Methodik und inhaltlichen Kategorien. Dieses Set aus Bedingungen und Anforderungen abstrahierte völlig von der Situation der Einzelperson, beabsichtigte und beanspruchte aber als Ergebnis dennoch die „Natürlichkeit“ des Gesprochenen. Die minutiösen Anweisungen zu Art und Rhythmus des Sprechens, die technisch-räumlichen Installationen wiesen das Phonographieren damals als „objektives“ Aufzeichnungsverfahren aus – als einen Prozess, bei dem die „Natur“ sich selbst schreibt und das Forscherindividuum möglichst wenig eingreift.

Das rein technische Verfahren entsprach der Fotografie: „Mechanisch-objektiv“ wurde ein Abbild oder Abklatsch vom Menschen hergestellt, sein Körper beziehungsweise seine Stimme abgegossen, angeblich ohne dass der Forscher dabei mitgestaltete. Zugleich machen die Anweisungen für Sprecher und Aufnehmende jedoch deutlich, wie hoch-artifizial und durch Regeln bestimmt das Aufnahmeverfahren war und welche kulturellen Prämissen sich darin verbargen. Nicht zuletzt an technischen „Fehlern“ zeigt sich, dass das „originale“ Sprachbeispiel nur mit einem Höchstmaß an kulturalisierter Regelmäßigkeit zu erzielen war. Dass die nach den Regeln der „Objektivität“ aufgezeichneten Sprach- und Sprechproben auch auf der

Bedeutungsebene Inhalte, unter Umständen aktuelle Situationsbeschreibungen oder Forderungen vermittelten, geriet darüber oft in Vergessenheit. Auf solche Inhalte werde ich im letzten Abschnitt dieses Kapitels zurückkommen (Kap. V.5).

In technischer Hinsicht gestattete der Wiener Archiv-Phonograph die bestmögliche Aufzeichnung von Musik, Gesängen und Stimmen, da er Laute unbeeinflusst durch subjektive Interpretation in Ritzungen übertrug. Probleme mit den Klicklauten der afrikanischen Sprachen etwa zeigen allerdings, dass nicht ausnahmslos alle Geräusche aufgenommen und reproduziert werden konnten.⁹¹ Manche Stimmfrequenzen und Laute wie Schnalzen oder ähnliche konnten mit dem Phonographen nicht erfasst werden.⁹² An das technische Verfahren schloss sich zudem eine standardisierte Körperchoreografie im Raum an, die Haltung, Position und Atmung regulierte und dadurch identische Aufnahmebedingungen gewährleisten sollte. Die Auswahl der Sprecher/innen und der aufgenommenen Stücke oblag dem jeweiligen Forscher. Die bis 1915 aufgestellte Maxime, dass keine Tonaufnahme ohne Transkription erfolgen sollte, zeigt, wie bemüht und wie bereit man war, das Unvorhergesehene, Unverabredete und Unkalkulierbare menschlicher Vorträge zugunsten kalkulierter Erkenntnisgegenstände zurückzudrängen.

Dasselbe Verfahren wendeten die Sprachwissenschaftler der Phonographischen Kommission im Deutschen Reich an. Sie entwarfen – im Gegensatz zu den Musikwissenschaftlern des Berliner Phonogramm-Archivs, die zwar schriftliche Aufzeichnungen anfertigten, aber kein genormtes Formular benutzten – einen standardisierten Protokollbogen, der Ähnlichkeiten mit den Protokollen des Phonogrammarchivs in Wien aufweist. Im Unterschied zu dem Wiener Protokollbogen wurde der „Personal-Bogen“ der Phonographischen Kommission speziell für die Aufnahmen mit Kriegsgefangenen entworfen, wie eine vorgedruckte Frage zeigt: „Spielt er ein im Lager vorhandenes Musikinstrument aus der Heimat?“ (Abb. 115) Das „Lager“ war Teil des Protokolls, als dessen Entstehungsbedingung in den Standardbogen eingewandert.

Neben Angaben zur Signatur, zu Ort, Raum, Datum und Länge der Aufnahme enthielt der „Personal-Bogen“ getreu seinem Namen vor allem vorgedruckte Felder für Angaben über die Person des Sprechers. Neben Name, Alter, Religionszugehörigkeit, „Volksstamm“, Geburtsort und Geburtsort

⁹¹ Pöch 1917a, S. 6.

⁹² So berichtet Pöch etwa, dass der von ihm auf die Platte 789 aufgenommene „Buschmann“ Kubi „eine für den Apparat ungeeignete Stimme“ hatte und die Schnalzlaute so aussprach, dass sie nur schlecht wiedergegeben wurden. Vgl. Pöch 1917a, S. 14f.

der Eltern wurden auch Daten erfragt, die sich auf den Bildungsstand und die Sprachkompetenz des Gefangenen ausgewirkt haben mochten: Orte, an denen er gelebt, Reisen, die er gemacht hatte, verfügbare mündliche und schriftliche Sprachen, musikalische Kenntnisse und die erwähnte Fähigkeit, ein Instrument zu spielen. Der Bogen schloss mit Angaben zur wissenschaftlichen Rahmung der Aufnahme. Es sollten die beiden Personen vermerkt werden, die die Aufnahme vorgeschlagen hatten, und die „Beschaffenheit der Stimme“ sollte mit einem „Urteil des Fachmanns (des Assistenten)“ und einem „Urteil des Kommissars“, also Doegens, versehen werden.

Im Unterschied zu den allgemeiner gehaltenen Wiener Protokollen wurde in Berlin die „Beschaffenheit der Stimme“ gegenüber einer Differenzierung des Gesagten in den Vordergrund gestellt. Unterschied das Protokoll des Phonogrammarchivs des Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien zwischen den Arten der lautlichen Äußerung, den Genres und den Sprachen des Aufgenommenen, so stellte der „Personal-Bogen“ der Phonographischen Kommission dafür nur ein einziges Feld mit der Aufschrift „Art der Aufnahme“ bereit. Der Protokollant konnte durch Unterstreichen für „Sprechaufnahme, Gesangsaufnahme, Choraufnahme, Instrumentalaufnahme, Orchesteraufnahme“ entscheiden. Der freie Raum daneben wurde zum Teil gar nicht, zum Teil mit unterschiedlichen Informationen gefüllt: einer Wiederholung des Wortes „Gesang“ etwa, der Genre- oder der Sprachbezeichnung oder einer Kombination von mehreren Informationen. Die Indifferenz, die das Sammelfeld „Art der Aufnahme“ gegenüber dem Genre und der in Wien gemachten Unterscheidung zwischen „Eigenem, Fremdem, Schon Gedrucktem“ ausdrückt, steht für die Fixierung der Phonographischen Kommission auf die *Stimme als Träger der Sprache*. Bei der eigentlichen Herstellung von Tonaufnahmen verfolgte sie dieselbe Maxime wie das Phonogrammarchiv in Wien, nach der alles, was auf die Platte aufgenommen wurde, zunächst schriftlich fixiert sein sollte. Dem „Personal-Bogen“ folgten Vordrucke für „Sprachtext“ (Text in der Landessprache), „Phonetischer Text“, „Übersetzung“ und „Besondere Bemerkungen“.

Im Namen des Sammelns für das Archiv – nicht der Forschung für das Militär – waren während des Ersten Weltkriegs mehrere Gruppen von Wissenschaftlern in Gefangenenlagern der Habsburger Monarchie tätig. Hans Pollak, ein Mitarbeiter des Phonogrammarchivs, nahm 1915 im „Garnison Spital 2“ eine Reihe von „großrussischen“ und ukrainischen Sprachproben auf. Pöch arbeitete im Jahr 1916 nicht nur Kúnos zu, sondern machte in Eger außerdem 28 „eigene“, darunter georgische, ossetische und awarische Sprechaufnahmen. Wie er berichtet, ergaben sich die georgischen Tonaufnahmen aufgrund der „näheren Bekanntschaft“ zu kriegsgefangenen Geor-

giern, die durch „die zahlreichen Messungen und Untersuchungen“ entstanden sei.⁹³ In den Jahren 1916 und 1917 betrieb Robert Lach, subventioniert von der philosophisch-historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, in den Kriegsgefangenenlagern musikwissenschaftliche Studien. Einige von ihm schriftlich notierte Gesänge nahmen Pöch und Pollak auf Lautplatten auf. Einen Teil der von Lach notierten „turktatarischen“ Texte überprüfte, finanziert durch selbige Klasse der Akademie, der Orientalist Friedrich von Kraelitz-Greifenhorst im Sommer 1918 mit Kriegsgefangenen im Lager Eger.⁹⁴

Im Jahr 1917 nahm Robert Bleichsteiner seine linguistischen und literarischen Studien im Lager Eger auf, finanziert durch das Forschungsinstitut für Osten und Orient. Pöch scheint ab diesem Zeitpunkt keine eigenen Tonaufnahmen für das Phonogrammarchiv mehr gemacht zu haben. Leo Hajek phonographierte in Budapest und Hardt jene Gesänge, die Lach ihm anwies. Im Jahr 1918 beantragten Prof. Dr. Karl Ritter von Etmayer, Hajek und Pollak bei der Akademie Subventionen für die Aufnahme von Sprechproben italienischer Kriegsgefangener, die sie in den Lagern Mauthausen und Marchtrenk durchführten.⁹⁵ Ihre Entstehung registrierte auch der Romanist Leo Spitzer⁹⁶, der im Zuge seiner Tätigkeit in der Zensurbehörde während des Ersten Weltkriegs Untersuchungen über die italienische Sprache anstellte und kurz nach dem Krieg in rascher Folge drei Monografien darüber veröffentlichte.⁹⁷ Seine Analysen haben in jüngerer Zeit die Überlegung provoziert, Spitzer eine Rolle bei der Wegbereitung für die Methode der Diskursanalyse zuzuschreiben.⁹⁸ Die Untersuchung der Beziehung zwi-

⁹³ Pöch 1915–1917, 3. Bericht, S. 95.

⁹⁴ Vgl. AÖAW, Subventionen phil.-hist. Klasse, Karton 2, Nr. 533/1918 (Friedrich von Kraelitz, turktatarische Sprachforschungen in den Kriegsgefangenenlagern). Kraelitz hatte bereits im August 1916 in seinem Sommerurlaub auf eigene Initiative das Kriegsgefangenenlager bei Sigmundsherberg mit drei tatarischen Internierten Dialektforschungen durchgeführt, wie er dem FIOO berichtete. Vgl. Kraelitz-Greifenhorst 1917.

⁹⁵ ÖAW Phonogramm-Archiv, Karton 1, Mappe 2, Nr. 168/1918 (Aufnahmen italienischer Kriegsgefangener durch Etmayer, Hajek, Pollak). Es handelt sich um die Aufnahmen mit den Signaturen Ph 2940–2948, Ph 2950–2951, Ph 2954–2956. Siehe auch: Sigmund Exner: „Gemeinsame Phonogrammarchiv-Kommission. Tätigkeitsbericht über das Jahr 1918/19“, in: AKAW 69, 1919, Wien 1919, S. 154–157, hier S. 155. Bei den Tonaufnahmen, die Ivan Pankiewicz im Sommer 1918 in galizischen Dörfern von ruthenischen Dialekten machte, handelt es sich nicht um Kriegsgefangenenaufnahmen. Vgl. ebd., S. 156.

⁹⁶ Vgl. Hiepmo 2006.

⁹⁷ Vgl. Spitzer 1920, 1921, 1922.

⁹⁸ Vgl. Gumbrecht 2002, Hurch 2006.

schen Sprachanalysen in den Zensurstellen und phonographischen Aufnahmen ist ein Desiderat.⁹⁹

Die ungarischen Linguisten Kúnos und Vikár, entsandt von der Orientalischen Handelsakademie in Budapest, forschten sowohl im Sommer 1915 als auch im Sommer 1916 im Lager Eger.¹⁰⁰ Indes führte meines Wissens keiner der erwähnten Sprachwissenschaftler in Eger phonographische Aufnahmen durch. In Österreich schien dieses Privileg an das Phonogrammarchiv gebunden zu bleiben. Kúnos hatte sogar vorgesehen, dass Pöch die Tonaufnahmen zu seinen Sprachforschungen machen sollte: So berichtete Pöch, dass er Kúnos' 1915 begonnene Sammlung phonographischer Aufnahmen „turktatarischer“ Lieder im Jahr 1916 um weitere neun Platten von „Krimtataren“, „Kasantataren“ und „Mischeren“ erweitern konnte, während Vikár georgische und ossetische Texte sammelte.¹⁰¹

Auch in Ungarn selbst wurden seit 1915 linguistische Studien an Kriegsgefangenen betrieben: Der Sprachwissenschaftler Bernát Munkácsi (1860–1937) sammelte im Auftrag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften ab 1915 finno-ugrische Texte unter kriegsgefangenen „Wotjaken“ im Lager Kenyérmező bei Esztergom in Nordungarn, die später von David Rafael Fuchs publiziert wurden.¹⁰² 1917 notierte Munkácsi zudem ossetische Texte im Lager Eger, die er in der Zeitschrift *Keleti Szemle* veröffentlichte.¹⁰³ Ebenfalls im Auftrag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften arbeitete Fuchs selbst während des Ersten Weltkriegs in ungarischen Lagern mit „Syrjänen“, Ödon Beke sammelte „tscheremissische“ und Anton Klemm im Lager in Panonhalma „mordwinische“ Texte.¹⁰⁴

⁹⁹ Nach Reinhard Johler ist „die Rolle des im Ersten Weltkrieg forschenden Zensors ebenso wenig ausgeleuchtet worden, wie die Bedeutung der ‚Zensurabteilungen‘ als spezifische Orte von Forschung und Sammlung“. Vgl. Johler 2009b, S. 181.

¹⁰⁰ Pöch 1915–1918, Jg. 52, 1915, Nr. 19, S. 248–255, hier S. 252. Die von Kúnos in Eger und Kenyérmező notierten kasantatarischen Volkslieder, die die Ungarische Akademie der Wissenschaften 1951 von dessen Witwe für die Orientalische Sammlung erwarb, wurden 1980 von Zsuzsa Kakuk veröffentlicht. Vgl. Kúnos 1980.

¹⁰¹ Vgl. Pöch 1915–1917, 3. Bericht, S. 96.

¹⁰² Vgl. Munkácsi 1952. Fuchs hatte bei den Transkriptionen und Übersetzungen mit Munkácsi zusammengearbeitet und diese vollendet, nachdem Munkácsi 1937 verstorben war. Die Lieder, die Lach mit Hilfe von Munkácsi notiert hatte, wurden im Anhang abgedruckt (Munkácsi 1952, S. 494–508).

¹⁰³ Die Texte erschienen unter dem Titel „Blüten der ossetischen Volksdichtung“ in: *Keleti Szemle*, Bd. 20 (1927) und Bd. 21 (1930). Vgl. Munkácsi 1952, Vorwort, S. XI, Anm. 2.

¹⁰⁴ Zu den jeweiligen Teilveröffentlichungen vgl. die Angaben von Fuchs in: Munkácsi 1952, Vorwort, S. V und Anm. 1. Anton Klemm hatte vom Wiener Phonogrammarchiv eine Ausrüstung erhalten und sandte ihm 15 Platten mit Sprachaufnahmen des Mord-

Die ungarischen Wissenschaftler boten Lach im Sommer 1917 Hilfe beim Aufsuchen der ungarischen Lager an. Munkácsi brachte Lach mit den übrigen Linguisten in Verbindung.¹⁰⁵ Der wichtigste Kontakt jedoch ergab sich für Lach mit Joseph Balassa, der das Phonetische Laboratorium der Orientalischen Handelsakademie in Budapest leitete. Das Laboratorium hatte bereits in seinem Gründungsjahr 1914 eine Art Kooperationsvertrag mit dem Phonogrammarchiv in Wien geschlossen.¹⁰⁶ Das Wiener Archiv stellte Balassa einen Archiv-Phonographen zur Verfügung, mit dem dieser „im Lager zu Kenjérmezö tatarische und wotjakische Lieder und Texte sammelte“.¹⁰⁷ Lach nahm nicht nur die angebotene Hilfe für seine Reise durch ungarische Gefangenenlager im Sommer 1917 gerne in Anspruch, sondern kam auf die ungarischen Linguisten nach Kriegsende auch mit der Bitte zurück, die von ihm aufgenommenen Texte für die Veröffentlichung zu redigieren und zu übersetzen.

Inhaltlich am wenigsten umrissen war sicherlich der Auftrag von Pöch, Pollak und Hajek. Sie sollten Tonaufnahmen in verschiedenen Sprachen machen, hatten aber offensichtlich keine genauen Vorgaben zu den einzelnen Sprachen und vor allem zu den Genres. Die 1915 und 1916 von ihnen aufgenommenen Sprecher scheinen, abgesehen von den durch Kúnos und Vikár angewiesenen Stücken, ihre Lieder und Texte selbst gewählt zu haben. Dieser Bestand ist daher unter den Kriegsgefangenaufnahmen der am wenigsten geplante und hält die meisten „freien Reden“ bereit, die von folkloristischen Mustern abweichen. Es finden sich Gesänge verschiedener Genres – Volks- und Rekrutenlieder, Kirchen-, Trink- und sonstige Lieder

winischen aus dem ungarischen Kriegsgefangenenlager in Panonhalma zu. Vgl. Sigmund Exner: „Gemeinsame Phonogrammarchiv-Kommission 1916“, in: AKAW 66, 1916, Wien 1916, S. 395–398, hier S. 396.

¹⁰⁵ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 371/1917, Brief von Bernát Munkácsi an Robert Lach vom 3.6.1917.

¹⁰⁶ Vgl. Sigmund Exner: „Gemeinsame Phonogrammarchiv-Kommission“ [Bericht über das Jahr 1914], in: AKAW 64, 1914, Wien 1914, S. 400–403, hier S. 401. Exner spricht von einem „Vertragsverhältnis“, das das „neugegründete phonetische Laboratorium der Königlich orientalischen Handelsakademie in Budapest“ mit dem Wiener Phonogrammarchiv aufgenommen habe, vergleichbar den Verträgen mit dem Phonogrammarchiv der Universität Zürich und der Städtischen Historischen Kommission in Frankfurt/Main.

¹⁰⁷ Vgl. Sigmund Exner: „Gemeinsame Phonogrammarchiv-Kommission“ [Bericht über das Jahr 1915/16], in: AKAW 66, 1916, Wien 1916, S. 356–359, hier S. 357. Balassa nutzte die phonographischen Aufnahmen auch, um etwa die Aussprache der von Munkácsi befragten wotjakischen Kriegsgefangenen für die phonetische Umschrift zu überprüfen. Vgl. Munkácsi 1952, Vorwort, S. XXX.

–, Sprechproben mit Wortlisten und Zahlwörtern von Analphabeten und gesprochene Texte in verschiedenen Sprachen, darunter Erzählungen, Märchen, Sprichwörter, Dialoge und einige von den Gefangenen selbst verfasste Texte ohne thematische Vorlage. Offensichtlich lag der Sammlung kein linguistisches oder musikwissenschaftliches Konzept zugrunde, sondern vor allem die Aufforderung der Akademie, jede von Wien startende Expedition mit einem Phonographen auszurüsten. Der Unterschied zu den vorherigen Expeditionen war, abgesehen von den militärisch-politischen Rahmenbedingungen, die *Vielfalt* der vertretenen Sprachen.

Ein Genre, das Pöch 1915 in mehreren Varianten und Sprachen phonographierte, stellen Rekruten- und Soldatenlieder dar. Sie gehören zur jeweiligen Folklore eines Landes, einer Nation oder Region, nehmen jedoch zugleich – meist unspezifisch – Bezug auf die Bedingungen, unter denen die Tonaufnahmen in den Kriegsgefangenenlagern der Habsburger Monarchie entstanden: den Krieg, in dem die Sprecher als Soldaten in die Armee des Zaren eingegliedert, in fremde Länder an die Front geschickt und irgendwann in Gefangenschaft geraten waren. Den folkloristischen Kriegsgesängen wohnt immer auch die Möglichkeit eines hochpolitischen Doppelsinns inne, wiewohl sie zunächst traditionelles Liedgut vorstellen. Als „volkstümlich, nicht gedruckt“ hat Pöch etwa zwei „Rekrutenlieder“ klassifiziert, die Ipatim Korowin, der auch anthropologisch vermessen wurde, am 10. und 11. September 1915 im Kriegsgefangenenlager Reichenberg in wotjakischer Sprache in den Phonographentrichter sang. Die Texte transkribierte und übersetzte der Kriegsgefangene und „Ingenieur“ Semjon Subotnikow.

„Ach, Mütterchen, Väterchen,
warum bin ich geboren?
Besser, als mich zu gebären,
wäre es, ein paar Fuchs-Pferde zu halten.
Ach, Mütterchen, Väterchen,
warum ist dieses Mädchen geboren?
Besser, als dieses Mädchen zu gebären,
Wäre es, ein paar Gänse zu halten.
Und ihr setztet den eingeladenen Gästen
Ein gutes Essen vor!
Ach, mein gut gefüttertes Pferd!“¹⁰⁸

¹⁰⁸ ÖAWPH, Ph 2617. Sänger: Ipatim Korowin, 31 Jahre alt, Bauer, aus Promaschga, Gouvernement Wjatka, aufgenommen am 10. September 1915 im Kriegsgefangenenlager Reichenberg. Transkriptor und Übersetzer: Semjon Subotnikow.

Das Motiv der Traurigkeit nimmt, verbunden mit dem Thema der Entfernung von der Heimat, auch das zweite „Rekrutenlied“ auf, das Korowin 1915 für die wissenschaftliche Aufnahme sang:

„Zwei Buchen und zwei Eichen
Biegen sich immer nach meinen Pferden.
Von Osten bläst leichter Wind,
aber man weiß nicht, dass der sanfte Wind
meine Seufzer sind.
Zwei Burschen und zwei Mädchen
Vergießen Thränen über mein Lied.
Ach, verschwunden ist meine Heimat.“¹⁰⁹

Die Rekrutenlieder, die mit Kriegsgefangenen aufgenommen wurden, bilden in gewisser Weise eine Parallele zu dem zweiten großen Projekt, das das Phonogrammarchiv in der Kriegszeit durchführte: die Sammlung von Soldatenliedern in der Armee der Habsburger Monarchie. Im Rahmen des Projekts „Soldatenlieder der k.u.k. Armee“ sangen nicht die „feindlichen“, sondern die „eigenen“ Soldaten in den Aufnahmeapparat. Inhalt der Aufnahmen war das Berufsbild der Sänger: das Soldatendasein, das Ausdruck in Liedern fand. Das Unterfangen wurde allerdings nicht vom Phonogrammarchiv selbst initiiert, sondern auf die Bitte der 6. Abteilung des k.u.k. Kriegsministeriums vom November 1915 durchgeführt. In dessen Auftrag phonographierte Hajek zwischen Januar und Mai 1916 deutsche, rumänische, bosnische, serbokroatische, ungarische, tschechische, slowakische, polnische, friaulische, italienische, slowenische und ruthenische Soldatenlieder in den vom Kriegsministerium vorgeschlagenen Regimentern.¹¹⁰ Hajek hat in seinem Bericht positiv erwähnt, dass die Lieder an die aktuelle Situation angepasst wurden: So sangen die österreichischen Soldaten mit leicht verändertem Text ein Lied aus dem Siebenjährigen Krieg Preußens gegen Österreich, und bosnische Soldaten „hatten ihren Gesängen durchaus neue und aktuelle Texte zugrunde gelegt, die Ermordung des Thronfolgers, die Schlacht bei Valjevo etc.“¹¹¹

¹⁰⁹ ÖAWPH, Ph 2622, aufgenommen am 10. September 1915 im Kriegsgefangenenlager Reichenberg Messblatt Nr. 1831. Transkriptor Semjon Subotnikow, Übersetzer Meruwich Schwarz.

¹¹⁰ Vgl. dazu Gerda Lechleitner: „Zu den Soldatenliedern“, in: *Soldatenlieder der k.u.k. Armee*, Serie 4 der Gesamtausgabe der Historischen Bestände 1899–1950 des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2000, Begleitpublikation, S. 20–22.

¹¹¹ Hajek 1916, S. 7 und 8.

Im April 1917 gründete sich innerhalb des k.u.k. Kriegsministeriums eine Musikhistorische Zentrale, die sich ebenfalls im Rahmen der Propaganda für eine multikulturelle, durch das Heer geeinte Monarchie das Sammeln von Soldatenliedern innerhalb ihrer Grenzen zum Ziel gesetzt hatte – in schriftlicher Form.¹¹² Beide Projekte sollten innerhalb der Monarchie eine einigende Funktion übernehmen, sie sind daher auch als patriotische (Kriegs-)Unternehmen zu verstehen. Die aufgenommenen Soldaten- und Rekrutenlieder von Kriegsgefangenen demgegenüber als eine Art nationales Verteidigungsprojekt – als eine Darstellung der Lieder „feindlicher“ Soldaten aus überheblicher Perspektive – zu verstehen, wäre sicher ein falscher Schluss. Eher ist davon auszugehen, dass Pöch die Rekrutenlieder als Facette der jeweiligen Folklore aufnahm. Nicht von der Hand zu weisen ist jedoch der Bezug auf die aktuelle politische Situation.

Auch in tschuwaschischer Sprache phonographierte Pöch zwei von ihm als „Rekrutenlieder“ bezeichnete Gesänge. Wasili Kalmikow, 22 Jahre alt, als Chauffeur wohnhaft in Sankt Petersburg, war durch Pöch anthropologisch vermessen worden. Am 6. Oktober 1915 sang er in seiner Muttersprache zwei Lieder in den Phonographentrichter. In der damals angefertigten Übersetzung lautet der Text des ersten Stücks:

„Nicht gerade Straßen richten wir nicht aus.
 An dem Flussufer ist ein Bad, gehen wir uns baden;
 Am Eingang steht ein Mädchen, gehen wir mit ihr spielen.
 Unser Tor ist von Brettern, wollen wir, Vater, sie anstreichen.
 Nehmen wir unsere Mädchen und lassen wir sie nicht in fremden Dörfern.
 Der Schwan fliegt, der Flaum fällt, wer wird das sehen?
 Wir gehen von diesem Dorfe fort, schaut auf uns in der Welt!
 Auf dem hohen Berge siedet ein Samowar, man sieht keinen Dampf.
 Bei uns im Herzen brennt es wie Feuer, aber man sieht nicht den Rauch.
 Vater, der Kuckuck hinter dir auf dem Baume.
 Vater, wenn du mich sehen willst, werde ich in Gefangenschaft sein.“¹¹³

Ob die Erwähnung der „Gefangenschaft“ sich auf die aktuelle Situation des Sängers bezog oder aber traditioneller Bestandteil des Rekrutenliedes war,

¹¹² Vgl. Hois 1999. Vgl. dazu ÖSTKA, KM Intern-Akten, Karton 99, Musikhistorische Zentrale, Gruppe XI, 1917.

¹¹³ ÖAWPH, Ph 2643. Sänger: Wasili Kalmikow, 22 Jahre alt, Chauffeur, wohnhaft in St. Petersburg, geboren in Nowi Schigale, aufgenommen von Rudolf Pöch am 6.10.1915 im Kriegsgefangenenlager Theresienstadt. A.N. 2283. Auf diesem Protokoll hat Pöch vermerkt: „A.N. bedeutet die anthropologische Nummer, die der Mann bei den Messungen erhält.“

ist nicht zu entscheiden. Auch das zweite, von Kalmikow vorgetragene tschuwaschische Lied setzt den Akzent auf die Leiden des Soldaten.

„Die weiße Ente hat junge Entchen geboren, sie schwimmen von einem See zum anderen.
 Mich haben Vater und Mutter gezeugt, um auf der Welt zu leiden.
 Ich habe meine Stiefel bestellt 77 Nägel zu schlagen, 77 Nägel fehlen, meine Not ist noch nicht beendet.
 Auf dem Wege stehen zwei Bäume, einem von ihnen fehlt die Krone.
 Mein Vater und meine Mutter haben zwei Söhne, von den beiden Brüdern bin ich der unglückliche.
 Der Wind weht, der Wind weht, vom Sein fallen die Blüten.
 Von Stadt zu Stadt gehen die Befehle; unsere Tränen fließen.
 Blätter des Stechgrases fallen ab, sagen Sie nicht, dass sie abfallen.
 Wenn wir Armen Lieder singen, sagen Sie nicht, dass wir uns preisen.
 Den kleinen Pflaumenbaum braucht man nicht zu pflanzen, unsere Tage kommen, wir haben keine Geduld.
 Das weiße Ei ist ohne Naht und unsere Wege sind ohne Ende.
 Der Samowar kocht, der Samowar dampft, wenn man kaltes Wasser eingießt, bleibt es ruhig.
 Das Herz brennt, das Herz brennt, wenn ich die Verwandten sehe, bleibt es ruhig.“¹¹⁴

Das Lied war so lang, dass die standardisierte Plattenlänge nicht ausreichte, um es aufzunehmen: Es musste auf einer zweiten Platte fortgesetzt werden. Wer Transkription, russische und deutsche Übersetzung anfertigte, ist auf den Protokollen nicht verzeichnet. Doch hat der Übersetzer hinter dem Satz „Den kleinen Pflaumenbaum braucht man nicht zu pflanzen, unsere Tage kommen, wir haben keine Geduld.“ in eckigen Klammern die Bemerkung eingefügt: „Soll im Tschuwaschischen komisch wirken. Wortspiel?“¹¹⁵

Ein solches, von Wissenschaftlern und/oder Übersetzern vermerktes Fragezeichen findet sich in vielen Übersetzungen. Diese Fragen wurden nie geklärt, da die Aufnahmen Pöchs nie ediert oder bearbeitet wurden. Die Fragezeichen bleiben offene Fragen, die ihrerseits von neuen, heutigen Fragen überschrieben werden: Wer konnte aus dem „Tschuwaschischen“ über-

¹¹⁴ ÖAWPH, Ph 2644 und 2645. Sänger: Wasili Kalmikow, 22 Jahre alt, Chauffeur, wohnhaft in St. Petersburg, geboren in Nowi Schigale, aufgenommen von Rudolf Pöch am 6.10.1915 im Kriegsgefangenenlager Theresienstadt. A.N. 2283. Ein dritter phonographierter Text von Wasili Kalmikow, „Erzählung des Brautführers“, wurde damals nicht ins Deutsche übersetzt (vgl. Ph 2646).

¹¹⁵ Vgl. ÖAWPH, deutsche Übersetzung zum Text auf Ph 2645.

setzen? Wie wurde ein „Tschuwasche“ gefunden, warum war er bereit, in den Phonographenrichter zu sprechen? Wandelte er den „volkstümlichen“ Text ab, passte er ihn an seine Situation als gefangener Soldat an? Verwendete er Worte, Redewendungen und Anspielungen, die heute, mehr als 90 Jahre später, niemand mehr verstehen kann, da ihr Kontext nicht mehr existiert und auch nicht tradiert wurde?

2. ROBERT LACHS STUDIEN: „GESÄNGE RUSSISCHER KRIEGSGEFANGENER“

Während Pöch in seinem Brief an die Akademie vom 4. Juli 1916 keine Vorschläge zu vertieften linguistischen Studien machte¹¹⁶, empfahl er für musikwissenschaftliche Untersuchungen den vergleichenden Musikwissenschaftler und Privatdozenten Robert Lach. Auch diesem Vorschlag folgte die phil.-hist. Klasse und bewilligte am 7. Juli 1916 eine Subvention von 2.000 Kronen für das Vorhaben.¹¹⁷ In seinem Empfehlungsschreiben hat Pöch nicht erklärt, aus welchem Zusammenhang ihm Lach bekannt war. Möglicherweise war er darüber informiert, dass Lach 1914 begonnen hatte, an der Musiksammlung der Wiener Hofbibliothek eine spezielle Kriegssammlung anzulegen. Im Oktober 1915 hatte er bereits mehr als 3.000 Lieder, größtenteils von Bürgern des Deutschen Reichs und der Habsburger Monarchie, aber auch von den englischen und französischen Kriegsgegnern, schriftlich notiert.¹¹⁸ Zudem ist einem Nachruf Pöchs auf Lachs Lehrer, Richard Wallaschek, zu entnehmen, dass Pöch dessen Arbeit vor allem wegen der „Zuwendung zu den Realien“ sehr schätzte: Wallaschek „fand, dass die ethnologische Methodik die wissenschaftliche Bearbeitung unseres Musiksystems ungleich mehr fördert als die spekulative, die vorher bei uns gefördert worden war“.¹¹⁹ Beim Amerikanisten-Kongress 1908 in Wien habe er gefordert, dass Gesänge von „primitiven Völkern“ mehrmals auf Platte gebracht werden müssten, „um ein Bild von dem Variieren“ zu bekommen. Wallaschek selbst habe den Phonographen aber vor allem für einen anderen Zweck eingesetzt: An dem von ihm begründeten Universi-

¹¹⁶ Möglicherweise war Pöch über die Pläne von Bleichsteiner und Kraelitz informiert (vgl. Kap. V.1).

¹¹⁷ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 496/1916, Brief von Hofrat Friedrich Johann Becke, Generalsekretär der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften an Pöch vom 8.7.1916.

¹¹⁸ Vgl. Lach 1915, Hois 2007, S. 29–31.

¹¹⁹ Pöch 1917d, S. 112.

tätsinstitut für öffentliche Redekunst benutzte er den Apparat, um den Hörern ihre eigenen Reden wieder vorzuspielen.¹²⁰

Richard Wallaschek (1860–1917) unterrichtete als Erster in Wien ab 1897 das Fach der vergleichenden Musikwissenschaft. Guido Adler (1855–1941), Musikhistoriker und seit 1898 Ordinarius des Musikwissenschaftlichen Instituts mit einer Professur für Musikwissenschaft, Psychologie und Ästhetik der Tonkunst, hatte im Jahr 1885 gefordert, die „systematische Musikwissenschaft“ müsse ein wesentlicher Bestandteil der Musikgeschichte werden und vergleichende Musikwissenschaft, also das Studium nicht-westlicher Musik, umfassen.¹²¹ Sein Schüler Wallaschek profilierte sich mit verschiedenen Schriften zur außereuropäischen Musik, vor allem mit dem 1891 publizierten Buch *Primitive Music*.¹²² Bereits vor der Gründung des zu füllenden Phonogrammarchivs erfolgte damit in Wien im universitären Rahmen eine theoretische Hinwendung zur vergleichenden Musikwissenschaft, die jedoch nicht auf einer Kooperation mit den Experimentalwissenschaften wie in Berlin beruhte, sondern auf der Philosophie musikalischer Ästhetik.

Im Jahr 1908 erhielt Wallaschek am Institut für Musikwissenschaft eine außerordentliche Professur für Ästhetik und Psychologie der Tonkunst. Er bezweifelte allerdings den Wert von Phonogrammen für die Musikwissenschaft, hielt man sich zum Zweck ihrer Aufzeichnung nicht über lange Zeit in der entsprechenden Kultur auf; nur dann könne man beurteilen, was „typisch“ für das untersuchte Volk sei.¹²³ Auch die in Berlin praktizierten aufwändigen Tonhöhenmessungen Stumpfs und Hornbostels hielt Wallaschek für überflüssig, da die Sänger bei der Intonation oft unpräzise und somit Fehlinterpretationen durch Wissenschaftler sehr wahrscheinlich seien.¹²⁴ In Wien war die im Entstehen begriffene vergleichende Musikwissenschaft an der Universität *nicht* an der Gründung des Phonogrammarchivs beteiligt, und ihre Vertreter zeigten dafür wenig Interesse.¹²⁵

Die Dissertation von Wallascheks Schüler Lach, eine Arbeit über die *Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*¹²⁶, entstand folglich ohne jede Verwendung von Tonaufnahmen. Sie stellte eine die Geschichte

¹²⁰ Ebd., S. 113.

¹²¹ Vgl. Adler 1885.

¹²² Zur Geschichte der vergleichenden Musikwissenschaft in Österreich vgl. auch Graf 1974.

¹²³ Vgl. Hornbostel 1908/09.

¹²⁴ Vgl. ebd.

¹²⁵ Vgl. dazu Lechleitner 2002, S. 175.

¹²⁶ Vgl. Lach 1913.

und die „Völker“ überspannende Studie der Verzierungen in Melodien dar, in der Lach alle bekannten vergangenen wie gegenwärtigen Musikkulturen in eine klare Hierarchie von niedrigen zu höheren Entwicklungsstufen einordnete. Auf theoretischer Ebene distanzierte er sich in bestimmten Punkten von seinen Lehrern. Mit seiner klar evolutionistischen Grundhaltung ging er davon aus, dass sich die Musik nach einem Plan der Evolution entwickelte und somit unabhängig von Kulturfaktoren wie Migration und Übertragung war. Damit stellte er sich dem (hochspekulativen) Modell der Kulturkreislehre entgegen, das später in der Berliner Musikwissenschaft vertreten wurde¹²⁷ und sich durch die Grundannahme auszeichnete, dass ähnliche Entwicklungen in verschiedenen Kulturkreisen unabhängig voneinander stattfinden können.

Ebenso wie evolutionistisch denkende Anthropologen nahm Lach an, dass die Physis und die Musikformen gegenwärtig lebender „primitiver“ Völker Aufschluss über die Vorgeschichte von evolutionistisch weiter fortgeschrittenen, demnach höher stehenden Körpermerkmalen und Musikformen geben könnten, die gewöhnlich bei den westlichen Völkern ausgemacht würden. Während Wallaschek zwar von Hierarchien in der Entwicklung ausging, aber Charles Darwins Theorie über den Ursprung der Musik aus dem Balzverhalten der Tiere mit dem Argument ablehnte, Tiere besäßen keine Musik¹²⁸, befürwortete Lach Darwins These. Die musikalische Entwicklung folge Gesetzen der Natur und müsse entsprechend mit naturwissenschaftlichen Methoden erforscht werden. Nicht zuletzt Lachs deutliche Affinität zu anthropologischen evolutionistischen Modellen dürfte dazu beigetragen haben, dass Pöch ihn für das Studium der Gesänge von russischen Kriegsgefangenen vorschlug.

Lach hatte zunächst Jura, dann Musikwissenschaften, Philosophie und Komposition studiert und 1902 bei Wallaschek promoviert, war zudem Musiker und komponierte Opern.¹²⁹ Von 1911 bis 1920 leitete er die Musikaliensammlung der k.u.k. Hofbibliothek, im Jahr 1915 habilitierte er sich. Da er im Weltkrieg bereits wegen gesundheitlicher Probleme vom Militärdienst freigestellt war, konnte er sich in seiner Anstellung zeitweise für die 1916 und 1917 durchgeführten Forschungen in den Kriegsgefangenenlagern beurlauben lassen. Erstmals bediente sich in dieser Konstellation ein vergleichender Musikwissenschaftler in Wien in größerem Ausmaß der Schall-

¹²⁷ Zur Kulturkreislehre in der Musikwissenschaft vgl. u. a. Schneider 1976.

¹²⁸ Vgl. Wallaschek 1891, S. 237–250.

¹²⁹ Zu Lach siehe die Bestände in der ÖNB, bes. Abteilung Musik, Nachlass Robert Lach, F17.

aufzeichnungstechnik. Somit führte in Wien erst der Erste Weltkrieg die vergleichende Musikwissenschaft und das Phonogrammarchiv zusammen in der Beauftragung Lachs mit dem Studium und der Aufnahme der „Gesänge russischer Kriegsgefangener“.¹³⁰ Seine Forschungen zu Gesängen aus dem russischen Staatsgebiet trugen den Sammelaufgaben des Phonogrammarchivs Rechnung, das Musik und besonders „Musikvorträge wilder Völker“ zu seinem zweiten Hauptbereich erklärt hatte. War im Gründungsantrag die Hoffnung artikuliert worden, dass damit „vergleichende Musikkunde [...] erst ermöglicht würde“¹³¹, so muss mit Blick auf die bis dahin unabhängige universitäre Entwicklung in Wien präzisiert werden: Exner formulierte im Jahr 1899 die Hoffnung, eine vergleichende Musikwissenschaft *mit Hilfe von Klangbeispielen* zu entwickeln.

Als Lach seine Untersuchungen in Kriegsgefangenenlagern begann, verfügte er weder über Erfahrung in der Feldforschung noch im Umgang mit dem Phonographen. Statt sich in die Handhabung des Apparats einzuarbeiten, überließ er die technische Durchführung der erforderlichen Tonaufnahmen Pöch, Pollak und Hajek. Lachs Arbeitsauftrag bestand darin, die Gesänge der Völker vom östlichen Rand des Russischen Reiches aufzuzeichnen, die als „Naturvölker“ oder „Halbkulturvölker“ galten. In dem mehrbändigen Werk, das er nach dem Krieg veröffentlichte, unterteilte er die Untersuchten in drei Gruppen: 1. die „finnisch-ugrischen“ Gruppen, deren Heimat sich unmittelbar westlich des Urals und entlang der Wolga erstreckte: „Syrjänen“, „Wotjaken“, „Permiäken“, „Tschuwaschen“ und „Mordwinen“; 2. Gruppen aus denselben Regionen, die „turktatarischen“ Sprachgruppen zugeordnet wurden: „Baschkiren“, „Wolga-“, und „Krimtataren“; 3. Gruppen aus der Kaukasus-Region, vor allem Georgier und Armenier. Diese Unterteilung entsprach der von Pöch vorgenommenen Auflistung in seinem Antrag an die Akademie vom Mai 1916 auf weitere Subventionen für anthropologische Studien. Pöch betonte darin, dass diese „zerstreut lebenden und gewaltsam entnationalisierten Völker“ des Russischen Reichs umgehend erforscht werden müssten, da ihre Kulturen vom Aussterben bedroht seien.¹³² Lach erlaubte es dieser dem *salvage paradigm* verpflichtete Fokus auf die „Randvölker“ Russlands zudem, neue Themen gegenüber der europäischen Fachliteratur vorzulegen, die bereits zahlreiche

¹³⁰ Vgl. auch Scheer 2010, S. 298.

¹³¹ Exner 1901, S. 3.

¹³² AÖAW, Subventionen math.-nat. Klasse, Nr. 367/1916, Brief Pöch vom 18.5.1916, Beilage 2: „Anführung einzelner Völkerschaften, an welchen Untersuchungen noch notwendig wären“. Siehe hierzu Scheer 2010, S. 297f.

Abhandlungen über die folkloristische Musik von „Groß-“, „Weiß-“, „Kleinrussen“, Polen und Litauern umfasse.¹³³

Im Sommer 1916 hielt sich Lach ab dem 5. August für zwei Monate im Lager Eger auf, wo er sich mit kaukasischen und tatarischen Gesängen befasste. Ausführlich schilderte er sein Vorgehen gegenüber der phil.-hist. Klasse der Akademie am 1. Dezember 1916 in einem umfangreichen „Vorläufigen Bericht“, der in den Sitzungsberichten publiziert wurde.¹³⁴ Demzufolge traf er in Eger auf Georgier sowie auf viele Angehörige von im Transkaukasus lebenden Gruppen, darunter „Swanen“, „Pshawen“, „Tuschen“ und „Osseten“. Unter den tatarischen Gefangenen befanden sich „Krimtataren“, „Kasan-“ und „Nogaitataren“, „sibirische Tataren“, „Baschkiren“, „Tipteren“ und „Mischeren“. Während dieses ersten Abschnitts seiner Studien zeichnete Lach, der über ein präzises musikalisches Gehör verfügte, in Text und Noten insgesamt 398 „kaukasische“ und 317 „tatarische“ Gesänge „nach dem Gehör“ auf: Er fertigte eine Umschrift in Noten und eine phonetische Umschrift an. Da er selbst die meisten Sprachen nicht beherrschte, war ihm bei den „turktatarischen“ Sprachen Kúnos behilflich, der sich 1916, wie schon im Jahr zuvor, zu Sprachstudien im Lager Eger aufhielt. In den übrigen Fällen suchte Lach Gefangene aus, die lesen und schreiben konnten und die Texte entweder selbst niederschrieben oder ihm Silbe für Silbe diktierten. Erst nach Abschluss seiner schriftlichen Aufzeichnungen wählte er die „charakteristischsten“ Gesänge für Phonogramme aus. Im Jahr 1916 entstanden so 31 „Versuchsplatten“ und 24 „Archivplatten“ mit kaukasischen und tatarischen Gesängen nach Lachs Auswahl.¹³⁵

Lachs Arbeit zeichnet sich durch peinliche Genauigkeit aus. Zu seinen Gewohnheiten gehörte, die Personalien der Sprecher zu notieren und diese in den einleitenden Texten zu seinen Publikationen zu erwähnen. So listet er sie in seiner Abhandlung zu den „georgischen Gesängen“ einzeln nach Sprachgruppen auf und entschuldigte umständlich die fehlenden Angaben zu zwei Sängern, bei denen er „wegen der großen Hast und der zeitlichen Gedrängtheit (wie dies infolge der Einteilung des Lagerlebens der Gefangenen oft unvermeidlich war) die Aufnahme des Nationales auf später“ verschoben hatte, die aber zum Zeitpunkt der Tonaufnahmen bereits nicht mehr anwesend waren.¹³⁶

¹³³ Vgl. Lach 1917, S. 3–4.

¹³⁴ Vgl. Lach 1917.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 6. Nachträglich nahm Pöch 1916 weitere 13 Versuchs- und 7 Archivplatten auf.

¹³⁶ Vgl. Lach 1928, S. 9.

Wie bei allen anderen Gruppen notierte Lach die kaukasischen Gesänge zunächst nach dem Gehör, um nach Abschluss seiner Aufzeichnungen die „charakteristischsten, markantesten und für die betreffenden musikalisch-formalen Typen am meisten repräsentativen Gesänge“¹³⁷ für phonographische Aufnahmen auszuwählen. Im Egerer Lager war problematisch, dass einige der Sänger zum Zeitpunkt der Aufnahmen nicht mehr anwesend waren, etwa die Kartvelier, so dass er „froh sein [müsse], dass durch eine glückliche Fügung des Zufalles die Gurier, Mingrelier, Osseten, der Svane und Imerer“ noch dort waren.¹³⁸ Pöch, der 1916 parallel zu Lach im Lager Eger arbeitete, übernahm für diesen nicht nur die technische Durchführung der Tonaufnahmen, sondern half auch „bei der Auswahl des Materials“¹³⁹, indem er anthropologisch untersuchte Personen zur musikwissenschaftlichen Forschung empfahl.

Als Lach die in den Lagern niedergeschriebenen Texte im Herbst 1916 der Akademie vorlegte, bat er darum, sie im Hinblick auf spätere Publikationen zur weiteren linguistischen Bearbeitung an „in Betracht kommende orientalische Sprachforscher behufs Transkription und Übersetzung“ übergeben zu dürfen.¹⁴⁰ Die phil.-hist. Klasse holte daraufhin eine Begutachtung der „turktatarischen“ Texte von dem Orientalisten Maximilian Bittner ein, der das Material für „sehr viel versprechend“ hielt und seinen Schüler Kraelitz-Greifenhorst zur weiteren Bearbeitung empfahl.¹⁴¹ Der Sprachwissenschaftler Hugo Schuchard erhielt die kaukasischen Texte zur Beurteilung und befand, „dass kein allzu großer sprachlicher Gewinn aus diesen Aufzeichnungen zu erwarten“ sei. Umso höher bewertete er aber „die Bedeutung der Texte in kultur- und literaturwissenschaftlicher Hinsicht“ und empfahl zu ihrer Weiterbearbeitung Adolf Dirr.¹⁴²

Auf diese Empfehlungen hin wurden die georgischen Texte an Dirr geschickt, die übrigen kaukasischen und die „turktatarischen“ Texte erhielt Kraelitz-Greifenhorst.¹⁴³ Wie bereits erwähnt, erachtete Kraelitz-Greifen-

¹³⁷ Ebd., S. 5.

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ Pöch 1915–1918, Jg. 1916, 26.10.1916, S. 280.

¹⁴⁰ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Akte 648/1916, Schreiben Robert Lachs an die phil.-hist. Klasse der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften vom 17.10.1916.

¹⁴¹ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 648/1916, Maximilian Bittner: „Referat zu Dr. Robert Lach: Turkotatarische Gesangstexte, gesammelt im k.u.k. Kriegsgefangenenlager Eger: August und September 1916“, 4.11.1916.

¹⁴² AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 648/1916, Brief Hugo Schuchards an die Kaiserl. Akademie der Wissenschaften vom 28.10.1916.

¹⁴³ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 648/1916, Empfangsbestätigung von Kraelitz vom 17.2.1917.

horst bei der Bearbeitung der „turktatarischen“ Texte „die nochmalige Abhörung der Gefangenen als notwendig“, weshalb ein Ansuchen an das k.u.k. Kriegsministerium gestellt wurde, die entsprechenden Gefangenen nach Wien zu übersenden.¹⁴⁴ Erst im Verlauf des Sommers 1918 jedoch ermittelte das Kriegsministerium und machte noch drei der insgesamt 14 von Lach vernommenen „Tataren“ ausfindig. Sie wurden ins Lager Eger geschickt¹⁴⁵, wo Kraelitz-Greifenhorst sie aufsuchte.

Im Jahr 1917 plante Lach, über drei Monate Gesangstexte von der dritten, der finnisch-ugrischen Gruppe zu notieren, bat jedoch um eine Hilfskraft.¹⁴⁶ Ein Mitglied der Sprachenkommission der Akademie setzte sich daraufhin mit zwei ungarischen Kollegen in Verbindung. Diese konnten zwar keine Hilfskraft empfehlen, wiesen jedoch darauf hin, dass Munkácsi im Auftrag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in ungarischen Gefangenenlagern Texte sammelte.¹⁴⁷ Lach trat daraufhin in Kontakt mit Munkácsi und erfuhr auf diesem Weg, dass in Ungarn eine rege Forschungstätigkeit in den Lagern herrschte: Munkácsi selbst beschäftigte sich mit „Wotjaken“ im Lager bei Eztergom, Dr. Ödön Beke arbeite dort mit „Tscheremissen“, in Komárom untersuche Dr. Rafael Fuchs „Syrjänen“, in Pannonhalma Dr. Anton Klemm „Mordwinen“. Klemm, so berichtete Munkácsi, habe außerdem Liedermelodien phonographisch aufgenommen, und Dr. Joseph Balassa, der „Leiter des phonetischen Laboratoriums in der Orientalischen Handelsakademie“, habe ebenfalls Phonogramme erstellt.¹⁴⁸ Munkácsi bot Lach Hilfe beim Aufsuchen der einzelnen Sprachgruppen an und empfahl ihm, sich vor allem mit Balassa in Verbindung zu setzen.¹⁴⁹ Auch Balassa bot daraufhin seine Unterstützung an.¹⁵⁰

Obwohl keine Hilfskraft für Lach gefunden werden konnte, brach dieser im August 1917 zu einem 11-wöchigen Studienaufenthalt in verschiedenen

¹⁴⁴ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 321/1917, Ansuchen der Akademie der Wissenschaften an die Abteilung 10 des Kriegsministeriums vom 20.6.1917.

¹⁴⁵ Vgl. AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 321/1917, Schreiben des k.u.k. Kriegsministeriums an die Kaiserl. Akademie der Wissenschaften vom 9.9.1918.

¹⁴⁶ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 321/1917, Protokoll der Sitzung der Kommission für Forschungen in den Gefangenenlagern vom 5.5.1917.

¹⁴⁷ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 321/1917, Brief von Prof. Philipp August Becker (Universität zu Leipzig) an „Herrn Hofrat“ vom 23.5.1917.

¹⁴⁸ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 321/1917, Brief von Bernat Munkácsi (Budapest) an Robert Lach vom 3.6.1917.

¹⁴⁹ Ebd., sowie AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 321/1917, Brief von Munkácsi an Lach vom 8.6.1917.

¹⁵⁰ Vgl. AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 321/1917, Brief von Josef Balassa an Lach vom 15.6.1917.

Lagern auf. Zunächst beschäftigte er sich, wie von Munkácsi vorgeschlagen, mit kriegsgefangenen „Wotjaken“ und „Tscheremissen“, die als Arbeiter in verschiedenen Fabriken in Budapest eingesetzt waren. Die Lager in Komarón und Pannonhalma, die Munkácsi empfohlen hatte, besuchte er seinem Arbeitsbericht zufolge nicht. Nach dem Aufenthalt in Budapest begab er sich Mitte September 1917 für zwei Wochen in das Lager Spratzern bei Sankt Pölten, was ihm jedoch wenig ergiebig erschien, um danach in Harth bei Amstetten von Oktober bis Mitte November 1917 zu arbeiten. Während des zweiten Abschnitts seiner Studien notierte Lach, so sein zweiter „Vorläufiger Bericht“¹⁵¹, „nach dem Gehör“ in Text und Noten 837 Gesänge von finno-ugrischen Völkern – Esten, „Syrjänen“, „Permiaken“, „Mordwinen“, „Wotjaken“, „Tscheremissen“, „Tschuwaschen“, „Krimtataren“. Die von ihm für phonographische Aufnahmen ausgewählten Gesänge nahm Hajek mit dem Institutsapparat auf. So entstanden im Jahr 1917 nach Lachs Empfehlungen 33 „Archivplatten“.¹⁵²

Lachs „vorläufige Berichte“ von 1916 und 1917, die zugleich *Mitteilungen der Phonogrammarchivskommission* darstellten, erläutern vor allem seine Arbeitsweise ausführlich. Sie geben Aufschluss über die Bedingungen in den Lagern und sein wissenschaftliches Verfahren. Lach wohnte 1916 ebenso wie Rudolf Pöch und dessen Mitarbeiter über mehrere Wochen in einer Offiziersbaracke im Lager Eger und wurde aus der Offiziersmesse verpflegt. Die Tatsache, im Lager wie in einem ethnografischen Dorf zu wohnen, erachtete Lach als sehr wichtig für seine Arbeit. Entsetzt reagierte er in einem Brief an den Sekretär der phil.-hist. Klasse, als das k.u.k. Kriegsministerium dies für die Lageraufenthalte von 1917 ablehnte.

„Das ist für mich und meine Forschungsarbeit geradezu katastrophal! Denn wenn ich in einem Lager nicht wohnen kann, sondern alltäglich Vor- und Nachmittag, also viermal im Tage, den Weg aus der Wohnung in der vielleicht ½ oder eine ganze Stunde entfernten nächst gelegenen Stadt in das Lager und wieder zurück machen muss, so bereitet das – ganz abgesehen natürlich von der enormen Verteuerung, die das Wohnen im Hotel oder Gasthof bedingt – einen wahnsinnigen Zeit- und auch physischen Kräfteverlust, der durch das viele tour- und retourgehen vergrößert wird. Hätten Prof. Pöch und ich voriges Jahr im Egerer Lager nicht in Offiziersbaracken wohnen können, so dass wir direkt vom morgendlichen Aufstehen weg direkt in unsere Arbeitszelle, wo schon die

¹⁵¹ Lach 1918, Bericht vom 31.3.1918, vorgelegt in der Sitzung der phil.-hist. Klasse vom 17.4.1918.

¹⁵² Vgl. Lach 1918, S. 9f.

Gefangenen warteten, an die Arbeit gehen konnten, so hätten wir nicht ein Viertel von dem Pensum, das wir so in Wirklichkeit erledigt haben, bewältigen können. So bedeutet also diese Einschränkung für mich einen schweren Schlag, der für meine Mission von der schwersten, hinderlichsten Bedeutung sein kann!¹⁵³

Ein weniger pragmatisches als inhaltliches Problem bei Lachs Untersuchungen stellte die Zugehörigkeit der Gefangenen zu „Volksstämmen“ und Sprachgruppen dar – sofern ihm Pösch und Weninger nicht anthropologisch untersuchte Gefangene zuwies. Konnte Lach das Problem ihrer „ethnischen Echtheit“ teilweise durch seine primäre Orientierung an den Sprachen umgehen, so kehrten Schwierigkeiten mit möglicher Unechtheit für ihn, anders als für die Anthropologen, bei den Texten wieder. Oft musste er zu seiner Enttäuschung herausfinden, dass die ausgesuchten Personen die gewünschten „Originallieder“ nicht mehr treffsicher reproduzierten. Zu Beginn seiner Studien im Sommer 1917 stellte er etwa fest, dass viele Gesänge, unter anderem solche von Esten und „Mordwinen“, „russifiziert“ waren und es ständig passierte, „dass von beispielsweise 10 als des Singens kundig sich meldenden Gefangenen mindestens 7–8 ausschließlich nur russische Lieder wussten“.¹⁵⁴ Auch fand Lach heraus, dass zuweilen verschiedene „Volksstämme“ – „Syrjänen“, „Imeretiner“, „Kachetier“, „Tataren“ – dasselbe Lied als „Originallied“ beanspruchten:

„[...] manche der Gefangenen versuchten, um die ihnen aus dem Vortrage ihrer einheimischen Gesänge von mir erfließenden Geldquellen auch dann noch weiter ausbeuten zu können, wenn sie keine echten einheimischen Lieder und Weisen mehr wussten, dann Fälschungen in der Weise, daß sie Texte russischer Lieder in ihre syrjänische oder mordwinische Muttersprache übersetzen und diese angeblichen syrjänischen oder mordwinischen ‚Original‘gesänge dann nach einer ihrer einheimischen Weisen, gelegentlich auch nach den in vorstehender Weise adaptierten Motiven russischer Lieder selbst vortrugen [...]“¹⁵⁵

Der Musikwissenschaftler musste also zunächst „echte“ von „unechten“ Vertretern der jeweiligen „Volksstämme“ und anschließend „echte“ von „unechten“ Gesängen trennen. Die „Echtheit“ von beidem – von Mensch

¹⁵³ ÖNB, Nachlass- und Autographensammlung, Signatur 556/45, Robert Lach 1917–18 Lach 556/45–1, Brief Lachs an Prof. Dr. Josef Ritter von Karabacek, Sekretär der phil.-hist. Klasse der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften, vom 24.7.1917.

¹⁵⁴ Lach 1918, S. 7.

¹⁵⁵ Ebd., S. 27.

und Gesang – war Voraussetzung für die Klassifizierung, die wissenschaftliche Bearbeitung, die Aufnahme in einen Kanon und schließlich, bei einem kleinen Teil, die Tonaufnahme in Wachs und damit den Eingang ins Phonogrammarchiv.

Zur Produktion eines Phonogramms hielt sich Lach an das wissenschaftliche Verfahren des Phonogrammarchivs, worüber er ausführlich Rechenschaft ablegte. Nach der Maxime, dass der Text vor der Tonaufnahme fixiert sein musste, zeichnete Lach die Gesänge zunächst „nach dem Gehör“ auf. Da Sprachkundige fehlten, musste sich der „verhörende Forscher“¹⁵⁶, wie Lach formulierte, die Texte – zum Teil Silbe für Silbe – diktieren lassen. Nach den ersten Erfahrungen 1916 im Lager Eger versuchte er im Jahr 1917, sich „gegen jede Möglichkeit einer eventuellen Unverständlich- oder Unerkennbarkeit zu sichern“, indem er einen dreifachen „Aufnahmodus“ festlegte:

„1. Phonetische Niederschrift des Textes zugleich mit der Aufnahme der Melodie nach dem Gehöre von meiner Hand, 2. Niederschrift desselben Liedtextes durch den Sänger selbst oder, falls dieser Analphabet sein sollte, durch einen seiner des Schreibens mächtigen Stammesgenossen, und endlich 3. Niederschrift einer durch die Dolmetsche anzufertigenden russischen Übersetzung des betreffenden Liedtextes“.¹⁵⁷

Dieser Modus sollte dazu dienen, eventuelle Fehler in Lachs Umschriften im Nachhinein zu korrigieren. Als „besonders hinderlich und störend“ beim Vorgang des Diktierens durch die Gefangenen empfand Lach „das gänzliche Unvermögen der meisten Sänger [...], einen Gesang ein zweites Mal unverändert oder auch nur annäherungsweise so zu singen, wie sie ihn das erste mal gesungen hatten“.¹⁵⁸ Der Wissenschaftler berichtete, die Sänger wichen „bei Wiederholungen von der zuerst gegebenen Fassung des Gesanges ab, und zwar nicht bloß in verhältnismäßig geringfügigen Details, wie Tonhöhe, Zeitwert des einzelnen Tones, Rhythmik u. dgl., sondern auch in viel auffälligeren und entscheidenderen Punkten, wie der Gestaltung der Motive selbst, der Architektur der Gesänge usw.“¹⁵⁹ Das Musikstück war zwar wiedererkennbar, aber die Wiederholung war nicht identisch. Keiner der Sänger, so resümierte Lach, sei imstande gewesen, ein Lied exakt so zu wiederholen, wie er es beim ersten Mal gesungen hat-

¹⁵⁶ Lach 1917, S. 41.

¹⁵⁷ Ebd., S. 4f.

¹⁵⁸ Ebd., S. 12.

¹⁵⁹ Ebd.

te. Im Gegenteil, „ein fortwährendes Schwanken, Fluktuieren und Variieren bei Wiederholungen“ zeichnete die Gesangsdarbietungen aus, sowohl hinsichtlich der Melodien mit „musikalischen Abweichungen in Tonalität, Rhythmik, Motivbildung u. dgl.“, als auch hinsichtlich der Texte: „[...] jedes Mal wurden einzelne Worte ausgewechselt, andere Worte oder Silben, Interjektionen, Vokalisationssilben eingeschoben, ganze Sätze weggelassen oder an einer anderen als der ursprünglichen Stelle eingeschaltet usw.“¹⁶⁰

Ausgehend von seinen Erfahrungen mit westlicher Musik erschienen Lach diese Veränderungen unnachvollziehbar. Ein zentraleuropäisches Volkslied sei „das letzte Glied einer oft verhältnismäßig langen Reihe ästhetischer Werturteile, [...] und die endlich getroffene Wahl der fortan definitiv beibehaltenen Fassung [...] die eigentliche *künstlerische Tat*“¹⁶¹. Diese Auffassung steht Leo Hajeks Wertschätzung der Variation und Anpassung von Soldatenliedern an den Kontext des Weltkriegs entgegen. Die Europäer strebten laut Lach danach, „einen einzigen, nämlich den vollkommensten, einzig genügenden, alles zu Sagende durchaus erschöpfenden Ausdruck zu finden“, sie wollten „zur immer klareren, schärferen und präziseren Formulierung und Fixierung des Ausdrucks“, und ihre Lieder seien aus „Arbeit“, „Übung“ und „Trainierung“ hervorgegangen.¹⁶²

Vor der Folie der europäischen Volksmusik bezeichnete Lach daher die Vortragsweise der Kriegsgefangenen, negativ gewendet, als „Fehler“, „Irrungen“ und „Abweichungen“. Gegenüber der Volksmusik der „Kulturvölker“ nahmen sich für ihn die Eigenschaften der Musik von „Naturvölkern“ und „Halbkulturvölkern“ mit dem Improvisations- und Variationsprinzip als „Mangel“ und „Manko“ aus.¹⁶³ Lach ließ dabei völlig außer Acht, dass in vielen Kulturen die Improvisation ein Erfordernis bestimmter Genres ist, ebenso wie die Wiederholung und variierende Wiederholung bestimmter Motive. Voneinander abweichende Wiederholungen in Liedern widersprachen Lachs Vorstellung von Wiederholbarkeit. Was seiner Ansicht nach in der europäischen Musikauffassung „ungemein tiefgreifende und grundlegende Unterschiede“ bedeute, vernachlässigten oder ignorierten die „tatarischen“ und „kaukasischen“ Sänger einfach. Auf seine Hinweise, so berichtete Lach 1916 vor der Akademie, reagierten die Gefangenen mit Unverständnis. Dem wissenschaftlichen Vorwurf der Ungleich-

¹⁶⁰ Ebd., S. 15.

¹⁶¹ Ebd., S. 18.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 19f.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 15 u. 17.

heit ihrer Versionen eines einzigen Liedes begegneten sie mit der Aussage: „Das ist ja doch alles eins!‘ ‚Das ist ganz gleich!‘“, oder auch der Feststellung: „Das ist bei Ihnen so in Europa. Bei uns ist das ganz gleichgiltig. Man kann so singen und so.“¹⁶⁴

Lach, dessen Theorien aus heutiger Sicht entschieden zu bestreiten sind, identifizierte als zwei Pole im musikalischen Vortrag den der Fixierung, Präzision und Wiederholbarkeit bei den „Kulturvölkern“ im Westen und den der Varianz, Vielgestaltigkeit und Nicht-Wiederholbarkeit bei den „Naturvölkern“ im Osten. Zunächst ging er davon aus, dass die Vortragsweise der Gefangenen auf „Gedächtnisfehler“ zurückzuführen sei, dass sich die Sänger also nicht genau an das „Original“ erinnerten. Da er jedoch bei allen „tatarischen“ und „kaukasischen“ Sängern dasselbe Phänomen feststellte, die ständige Variation eines Textes und/oder einer Melodie, fand er zu der Erklärung, „daß man es hier mit den Äußerungen eines allen diesen Völkern und Stämmen tief eingewurzelt und für sie charakteristischen, ungemein stark ausgebildeten Variationsdranges zu tun hat“, der ihnen die identische Wiederholung eines Liedes als „Armutzeichen“ erscheinen lasse.¹⁶⁵

Die Wiederholbarkeit des Identischen jedoch war für den zentraleuropäischen Wissenschaftler auf mehreren Ebenen konstitutiv: Sie war ihm – als durchgearbeitete, optimierte, endgültig fixierte und damit identisch wiederholbare Form – ein Zeichen für Kultur und die „Kulturvölker“. Sie war im Sinne der Überprüfbarkeit die Voraussetzung für wissenschaftliche Forschung einerseits und für das Wiener Tonaufnahmeverfahren andererseits, das die Identität von schriftlich Fixiertem und gesanglich Vorgetragenem beziehungsweise Aufgenommenem verlangte. Bei Lachs Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen war diese angestrebte Wiederholbarkeit auf allen Ebenen gestört. Er musste feststellen, „daß die Texte *niemals* [...] so gesungen werden, wie sie als Dichtung notiert oder beispielsweise von denselben Sängern rezitiert, beziehungsweise dem Aufnehmenden in die Feder diktiert werden“.¹⁶⁶ Selbst mit Schriftkundigen war es kaum möglich, die Texte zu fixieren. Aus ihren momentabhängigen, gesungenen Improvisationen folgte, dass die Sänger, „wenn sie – wie dies beim Nachschreiben nach dem Gehör, wo die schreibende Hand begreiflicherweise nicht so schnell zu folgen vermag, als der Vortragende spricht oder singt – vom verhörenden Forscher unterbrochen und zur Wiederholung aufgefordert werden, häufig den

¹⁶⁴ Ebd., S. 13 u. S. 14.

¹⁶⁵ Ebd., S. 16.

¹⁶⁶ Ebd., S. 40 u. 41.

Faden verlieren und stocken, bisweilen sich überhaupt nicht mehr zurechtfinden“.¹⁶⁷

Die Wiederholbarkeit war damit auch operativ gestört: Im Sinne seines „Aufnahmmodus“ verlangte der Forscher vom Sänger – wie dies übrigens auch bei Notationen ohne spätere phonographische Aufnahme der Fall war –, ein Stück ohne Gesang zu diktieren, es während des Vortrags zusammenhanglos zu verlangsamen, es in Abschnitten vorzusingen, im Stück vor- und zurückzuwandern – Aufgaben, die die Sänger überforderten und die nicht mit einer gewohnten Vortragssituation vergleichbar waren. Die *inhaltlichen* und die *operativen* Störungen der wissenschaftlichen Wiederholbarkeit verschärften sich noch, wenn die endgültige Tonaufnahme gemacht wurde: Auch dazu trug der Sänger eine neue Variante vor, die zwangsläufig von dem schriftlich Fixierten abwich. In den Protokollen mussten im Zweifelsfall sowohl Noten als auch Texte korrigiert werden.

Über die Schilderungen des konkreten Vorgehens in den Lagern hinaus legte Lach mit seinen beiden Arbeitsberichten eine wissenschaftliche Erzählung vor, die er im Wesentlichen bei seiner späteren Auswertung beibehielt. Die Bandbreite der verschiedenen in den Lagern internierten „Volksstämme“ ermöglichte es ihm, anstelle einer Monografie zu einer einzelnen Gruppe eine Art enzyklopädisches Werk über viele verschiedene Gruppen des Russischen Reichs vorzulegen. Nur diese weite Fächerung gestattete es ihm, gestützt auf seine Quellen, eine übergreifende Ordnung in diese hineinzulesen. Der Anspruch, eine weit ausgreifende Musikgeschichte zu schreiben und einen systematischen Vergleich anzustellen, schloss an das Vorhaben seiner Dissertation über die „Geschichte der Melodie“¹⁶⁸ an, in der er ebenfalls viele verschiedenen Kulturen anhand ihrer Musik verglichen und in eine hierarchische Ordnung gebracht hatte.

In seinen „vorläufigen Berichten“ zu den Kriegsgefangenenforschungen ordnete Lach die von ihm erfassten Gesänge unter dem Thema „das musikalische Entwicklungsproblem“ auf einer Entwicklungsskala von niedrig zu hoch an. Bei den „kaukasischen“ und „tatarischen“ Gesängen sei musikalisch „eine konstant aufwärtssteigende Entwicklungslinie“ zu beobachten, die von Osten nach Westen verlaufe.¹⁶⁹ Das Stufenmodell brachte Lachs evolutionistische Auffassung der Musikgeschichte zum Ausdruck. Auf den tiefsten Stufen der „kaukasischen“ Gesänge, so erläuterte er, stünden die der „Thuschen“ und „Pschawen“, die ein einziges kurzes Liedmotiv

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Vgl. Lach 1913.

¹⁶⁹ Lach 1917, S. 22.

verwendeten, das mit stets neuen Texten unverändert in einem „Litanei-prinzip“ wiederholt würde. Übergänge von „tieferen“ zu „höheren“ Formen seien in den Gesängen der „Kachetier“, „Kvartelen“ und „Swanen“ festzustellen, in denen die Melodie wesentlich musikalischer ausgearbeitet und fixiert sowie klarer rhythmisch gegliedert sei. Diese Gesänge zeichneten sich aber beim Vortrag durch Improvisation und starke rhythmische und melodische Variation aus, seien daher der Musik von „Zigeunern“, „Persern“, „Indern“, „Arabern“ und „Türken“ vergleichbar. Hier, so Lach, liege ein Übergangsstadium von „Naturvölkern“ zu „Kulturvölkern“ vor. Dagegen unterschieden sich die Gesänge der „höchststehenden“ Gruppen – „Imeretiner“, Georgier und „Mingrelier“ – hinsichtlich des Rhythmus, Melos und der musikalischen Architektur kaum mehr von europäischen Volksweisen, durch die sie bereits beeinflusst seien.¹⁷⁰

Im Verlauf seiner Abhandlung von 1916 legte Lach einen Schwerpunkt auf die Bedeutung der *Wiederholung* in der Musik, ein Phänomen, das er schon in seiner Dissertation untersucht hatte. Im Rahmen der Kriegsgefangenenforschungen konstatierte er, „Wiederholung“ und „Nachahmung“ stellten „das wichtigste, das Grundprinzip aller musikalischen Architektur und Form“ dar.¹⁷¹ Bei der von ihm „primitiv“ genannten Musik besetzte Lach dieses negativ: Die Gesänge der „am niedrigsten stehenden Völker“ bestünden „aus einer einzigen, in trostlosester Monotonie bis zum Überdruß [...] unverändert wiederholten Phrase von ganz wenigen Tönen oder [...] Klangstufen“.¹⁷²

Bei seinen Forschungen im Jahr 1917 kam er zu dem Ergebnis, dass im Unterschied zur „turktatarischen Rasse“ bei den finnisch-ugrischen Gruppen kein einheitlicher musikalischer „Rasstypus“ vorliege, sondern verschiedene Typen: Auf der untersten Stufe stünden die Gesänge der „Wotjaken“ („Typus 1“), auf einer Zwischenstufe die mancher „Wotjaken“, der „Syrjänen“, „Permiaken“ und „Mordwinen“ („Typus 2“), auf der höchsten Stufe schließlich die der Esten, die teilweise schon stark von westlichen Einflüssen geprägt seien. Die wenigen alten estnischen Gesänge dagegen, die er mit Mühe habe aufspüren können, zeigten die gleiche „archaische Monotonie“ wie die der am tiefsten stehenden „Wotjaken“.¹⁷³ Die vielfache Wiederholung eines einfachen Motivs komme zwar auch bei den auf den „Zwischenstufen“ stehenden „Halbkulturvölkern“ vor, werde dort aber

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 22–24.

¹⁷¹ Ebd., S. 41.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Vgl. Lach 1918, S. 13.

meist variiert: „Syrjänen“ und „Mordwinen“ etwa gingen freier mit den Litaneien um und wandelten diese nach Belieben ab, ohne neue feststehende Formen zu entwickeln.

Lach stellte damit fest, dass das Prinzip der Wiederholung bei Gruppen vorzufinden sei, die anthropologisch – hinsichtlich der Physiognomie und des Körperbaus – völlig verschieden seien. Er schlussfolgerte, dass „in diesem eben charakterisierten melodischen Konstruktionsprinzip ein allgemeines musikalisch-entwicklungsgeschichtliches Phänomen vorliegt, das ohne Unterschied der Rassen, Völker und Stämme überall dort auftritt, wo die Musik im Übergange von niederen Stufen zu höheren Entwicklungsperioden begriffen ist, also eine Durch- und Übergangsphase, wie sie etwa dem Halbkulturniveau asiatisch-europäischer Grenzvölker entsprechen mag“.¹⁷⁴ Zu dem, was Lach den „Drang zur automatischen Wiederholung“ nannte, sah er Analogien unter anderem in der Singweise von Kindern, in Ausdrucksweisen psychischer Störungen, in Tierlauten wie Bellen, Blöken, Meckern, Krähen, Gackern, in Tiermusik wie dem Vogelgesang, in pathologischen Zuständen von „Idioten“, „Maniakern“, „Hysterikern“ und in der Wiederholung von Ausdrücken zur Begriffsbildung in „primitiven“ Sprachen.¹⁷⁵

Schlussendlich charakterisierte Lach die vielfache, leicht variierte Wiederholung von Worten, Lauten, Gesten und musikalischen Motiven psychologisch als ein Kriterium des „Primitiven“ – wobei er jedoch darauf hinwies, dass sich Rudimente dieser „automatischen Wiederholung“ beziehungsweise „archaischen Monotonie“ auch in Musikformen von „Kulturvölkern“ erhalten hätten.¹⁷⁶ Zog er als Erklärung rhetorisch „Klangfreude“ und „Genuss“ in Erwägung, lautete sein Fazit doch, die monotone Wiederholung basiere „auf einer Schwerfälligkeit und Langsamkeit des musikalischen Denkvermögens, einem sozusagen musikalischen Trägheitsprinzip, einem Unvermögen, von den zuerst gebrachten Tonstufen des Motivs ausgehend neue Tonschritte zu finden und damit zu neuen melodischen Bildungen, kurz: zu neuen musikalischen Gedanken zu gelangen“.¹⁷⁷

Diese Auffassung behielt Lach auch während der 1920er Jahre bei, als er die in den Lagern gesammelten Gesänge systematisch bearbeitete.¹⁷⁸ Die invariante Wiederholung von Motiven kennzeichnete er als Kriterium des

¹⁷⁴ Ebd., S. 20.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 21–23.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 23f. u. S. 28ff.

¹⁷⁷ Ebd., S. 25.

¹⁷⁸ Vgl. Lach 1925a.

„Primitiven“ und die leicht verändernde Wiederholung als Übergangsstadium vom „Primitiven“ zum „Kultivierten“. Sowohl identische als auch variierende Wiederholungen waren dabei negativ besetzt. Lachs Schlüsse aus seinen Studien trugen seiner klar evolutionistischen Grundhaltung Rechnung. Er argumentierte vom Verständnis der westlichen Musik aus und beurteilte aus dieser Perspektive fast alle anderen Musikformen als minderwertig. In den Schriften des Wiener Musikwissenschaftlers kristallisiert jene eurozentristische Verwechslung von Morphologie, also musikalischer Form, und Geschichte der Musik, die Eric Ames für die frühe vergleichende Musikwissenschaft in Berlin diagnostiziert hat,¹⁷⁹ und mündete in einer Erhöhung der europäischen Musik, die sich auch durch Lachs Ausbildung in klassischer Musik erklären mag.

Lachs evolutionistisch geprägter Wissenserzählung trat wenig später ein junger Musikwissenschaftler entgegen, der an den Forschungen in deutschen Kriegsgefangenenlagern beteiligt war. Georg Schünemann, seit 1906 Assistent am Psychologischen Institut der Berliner Universität, war ein Schüler Stumpfs und wurde von diesem zum Abhören und Abschreiben aufgenommener Walzen im Berliner Phonogramm-Archiv sowie zum Bearbeiten phonographischer Aufnahmen herangezogen.¹⁸⁰ Als Vorsitzender der Königlich Preußischen Phonographischen Kommission zeichnete Stumpf zugleich für die musikalischen Aufnahmen auf Wachswalzen verantwortlich und übertrug diese Arbeit im April 1916 Schünemann, der dafür vom Kriegsdienst freigestellt wurde. 1919 resümierte Stumpf, Schünemann sei „durch seine Lagerstudien zu einem begeisterten Vertreter der vergleichenden Musikforschung geworden“.¹⁸¹

Während die von Sprachwissenschaftlern veranlassten und von Doegen organisierten Aufnahmen in deutschen Lagern auf Wachsplatten aufgezeichnet wurden, benutzte Schünemann für die Musikaufnahmen einen Edison-Phonographen. Für die Phonographische Kommission besuchte er zwischen April 1916 und September 1918 insgesamt 25 Kriegsgefangenenlager und bespielte insgesamt 1.022 Wachswalzen mit Gesängen und Instrumentalmusik verschiedener afrikanischer und asiatischer, aber auch, entgegen der bisherigen Praxis des Berliner Phonogramm-Archivs, europäischer Gruppen. Die Musikaufnahmen auf Walzen, die nach Beendigung der Arbeit ins Eigentum des Phonogramm-Archivs übergingen, dienten

¹⁷⁹ Vgl. Ames 2003, S. 316.

¹⁸⁰ Vgl. Elftmann 2001, S. 26.

¹⁸¹ Schreiben Carl Stumpfs an das Preußische Kultusministerium vom 10.8.1919; in: BAR-CH, 49.01 REM, Nr. 1475, Blatt 434f., zit. nach Elftmann 2001, S. 28.

nicht nur der Erweiterung und Aufwertung von Stumpfs und Hornbostels Archiv, sondern auch der Beförderung von Schünemanns Karriere. Bereits im Jahr 1919 legte er an der Berliner Universität seine Habilitationsschrift zum Thema *Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland* vor, die 1923 publiziert wurde.¹⁸² Im Jahr 1920 wurde Schünemann Professor und stellvertretender Direktor an der Berliner Hochschule für Musik, ein Karriereprung, zu dem seine Beschaffung und Bearbeitung von Quellenmaterial in den Kriegsgefangenenlagern nicht unwesentlich beigetragen haben dürfte.

Die Idee zu der Arbeit, so berichtet er, entstand während seines ersten Besuchs in einem deutschen Kriegsgefangenenlager. Dort hörte er zu seinem Erstaunen „neben russischen und tatarischen Lauten auch die heimatischen Klänge süddeutscher Mundart. Es waren deutsche Kolonisten aus Russland, die von einem Transport Kriegsgefangener eingetroffen waren. Sie vertrieben sich die lange Zeit, so gut es ging, mit Spiel und Gesang.“¹⁸³ Daraufhin zeichnete Schünemann Lieder dieser Nachkommen deutscher Aussiedler speziell „von der Wolga, aus Südrussland, Sibirien und [...] Petersburg“ schriftlich und zum Teil auch phonographisch auf. Er profitierte dabei von dem Phänomen der Sprachinsel: „Sie haben ihr Deutschtum rein erhalten und sind zum größten Teil noch nicht durch Industrie und Großstadtkultur in ihrer Lebensart bedroht.“¹⁸⁴

In seiner Arbeit veröffentlichte Schünemann 434 Lieder in Noten und Originaltext. Er übernahm dabei die von den „Kolonisten“ verwendete Schreibweise, um eine Grundlage für spätere Dialektforschung zu schaffen. Zu jedem Lied vermerkte er Details bezüglich der Vortragsweise und fügte eine deutsche Übersetzung an. Die Stücke ordnete er nach Genre und nach der Herkunft des Sprechers. Seine Aufzeichnungen der „Kolonisten“-Lieder verglich Schünemann mit den deutschen Originalfassungen und stellte fest, dass sich die deutschen Lieder in den „Kolonien“ aufgrund mehrerer Faktoren stark verändert hätten: durch „russische Einflüsse“ beziehungsweise die von ihm so genannte „Russifizierung“, durch das Nebeneinanderbestehen mehrerer Varianten des gleichen Liedes, durch „Zersingen“ von Liedern und durch die in Russland übliche, stark „affektorientierte“ Vortragsweise. Häufig seien in den gegenwärtigen Liedern der „Kolonisten“ lediglich charakteristische Elemente der Originallieder, wie Anfangs- und Schlusswendungen, erhalten geblieben.¹⁸⁵

¹⁸² Vgl. Schünemann 1923.

¹⁸³ Ebd., Vorwort, S. IX.

¹⁸⁴ Ebd., Vorwort, S. X.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

Im Gegensatz zu Lach, der den westlichen Einfluss auf die Gesänge der westlichsten Völker des Russischen Reichs erforschte, untersuchte Schünemann nicht die Verwestlichung östlicher Musik, sondern die „Veröstlichung“ westlicher Musik. Als maßgeblichen russischen Einfluss auf deutsche Volkslieder identifizierte er das „Zersingen“, worunter er die Beschränkung auf kurze Motive verstand, sogenannte „melodische Minima“, die sehr oft wiederholt würden. Schünemann verwies darauf, dass es für dieses Phänomen verschiedene Erklärungen geben könne, und nannte als Beispiel den Ansatz seines Wiener Kollegen. Lach habe ähnliche „melodische Minima“ in den Gesängen der „Mordwinen“, „Syrjänen“ und „Tataren“ beobachtet, sie auf eine Stufe mit den Gesängen von Kindern und Tieren gestellt und psychologisch aus einem „Trägheitsmoment des musikalischen Denkvermögens, einem Unvermögen der musikalischen Erfindung“ abgeleitet.¹⁸⁶

Schünemann nannte diese Schlussfolgerungen zwar „verlockend“, führte aber verschiedene Gegenargumente ins Feld: Lach verallgemeinere unrechtmäßig, da er nur Kriegsgefangene aus bestimmten Regionen untersucht habe; dagegen fänden sich beispielsweise bei den „Mordwinen“ auch „vollere, formal und melodisch breitere“ Lieder.¹⁸⁷ Unterscheide man zwischen „melodisch engen und Wiederholungsliedern und weiter ausgesungenen Formen“, so müsse man mit Lach zu dem Schluss kommen, dass die „Entwicklungsstufen niederer und höherer Kultur [...] nebeneinander“ lägen. Diese Annahme trage jedoch „kaum starke Beweiskraft in sich“, denn der evolutionistische Gedanke beinhaltete, dass ein „Volksstamm“ jeweils nur eine Kulturstufe repräsentierte. Als zweiten Einwand gegen Lachs Argumentation gab Schünemann zu bedenken, dass Form und Zustand des Liedes je nach Sänger variierten: Einige hätten die ausführliche Form behalten, andere gäben stattdessen eine zerfaserte, zurechtgelegte oder zersungene Weise wieder.¹⁸⁸

Schünemann plädierte dafür, Melodiereste als „vollgültige Begleiter der Textworte“ zu verstehen. Aus dieser Perspektive ergäben sich viele Varianten, die auf *eigene* Gestaltung der Sänger deuteten und Ausdruck bestimmter Affekte und Steigerungen im Sinne eines produktiven Moments seien: „Es ist ein anderes Prinzip als bei uns: ein freies Variieren im Anschluß an den Textgedanken.“¹⁸⁹ Der deutsche Musikwissenschaftler stellte sich mit

¹⁸⁶ Vgl. Lach 1918, S. 26.

¹⁸⁷ Vgl. Schünemann 1923, S. 29.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd.

diesen Überlegungen Lachs Interpretation deutlich entgegen und verstand die „melodischen Minima“ als ein Moment der Gestaltung. Er forderte, den Beurteilungsmaßstab zu ändern und anzuerkennen, dass es sich bei den Wiederholungen kurzer Motive um „ein eigenes Kunstideal vieler Völker“ handle, vergleichbar dem Aneinanderreihen gleicher Ornamente.¹⁹⁰ Gegen das Trägheitsargument Lachs spreche außerdem die Zahl und Treffsicherheit der existierenden Varianten. Schünemann fasste zusammen:

„Ich sehe in den kleinen Wiederholungsmotiven bei Syrjänen, Mordwinen, Tataren und anderen Völkern keine Durchgangsphase zu einer höheren Entwicklungsstufe, sondern ein eigenes Gestaltungsprinzip, das sich auf ein Nebeneinander gleicher oder gleichartiger Motivgruppen stützt. Und ebenso glaube ich nicht an Halbkultur und Trägheitsmomente, sondern an eine Vorliebe für das Auswirken kleiner melodischer Motive durch reiche und eigene Variierung.“¹⁹¹

Mit der Interpretation der „melodischen Minima“ als bewusste und gestaltende musikalische Reduktion bezog Schünemann nicht nur Position gegen Lach, sondern auch generell gegen eine enge linear-evolutionistische Perspektive auf die Musik und Musikgeschichte. Wie andere Schüler Stumpfs und vor allem Hornbostels war Schünemann zwar dem evolutionistischen Gedanken verpflichtet, suchte aber eher nach Parallelen, Kreisen, Entsprechungen und Zusammenhängen statt nach einer einzigen aufsteigenden Linie.¹⁹² Hatte selbst Stumpf noch 1909 in seinem Werk *Die Anfänge der Musik* angenommen, dass die Musik der „Naturvölker“ mit den historischen Anfängen der Musik gleichzusetzen sei, sprach sich Schünemann 1919 in einem Probevortrag zu seiner Habilitation explizit gegen die Gleichsetzung der „Musik unzivilisierter Völker“ mit den „Vorstufen der musikalischen Entwicklung“ aus – denn „Voraussetzungen der gleichen Erscheinung“ könnten „oft der verschiedensten Natur“ sein.¹⁹³

Mit Lachs und Schünemanns Publikationen lagen schon kurz vor beziehungsweise kurz nach Kriegsende zwei musikwissenschaftliche Arbeiten vor, die sich auf schriftliche Notate und phonographische Aufzeichnungen der Gesänge russischer Kriegsgefangener zwischen 1915 und 1918 stützten. Sie entstanden unter ähnlichen Voraussetzungen bezüglich der Forschungsvorhaben, der Finanzierung und praktischen Durchführung, benutzten ver-

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 29f.

¹⁹¹ Ebd., S. 30.

¹⁹² Vgl. auch Ames 2003, S. 316.

¹⁹³ Schünemann 1919/20, S. 194.

gleichbare technische Medien und trafen auf ähnliche Probleme mit den Sängern und den Transkriptionen. Beide Wissenschaftler machten ähnliche Beobachtungen betreffs der „melodischen Minima“, leiteten daraus jedoch divergente wissenschaftliche Erzählungen und theoretische Schlussfolgerungen ab: Lach, der im Wiener Kontext auch von den physischen Anthropologen beeinflusst war, interpretierte die litaneiartigen Wiederholungen als ein Charakteristikum der „niedrigsten“ und die leicht abgewandelten Wiederholungen als „Zwischenstufen“ der Evolution.

Schünemann dagegen, der im Berliner Kontext auch von der Kulturkreislehre beeinflusst war, billigte der Bildung und Benutzung vielfacher Wiederholungen kleiner Motive eine bewusste Gestaltungsfähigkeit zu, die zwar kontextabhängig, aber nicht notwendigerweise in einer linearen Evolutionsgeschichte zu verorten sei. Während Schünemann darauf hinwies, dass die in den Lagern vorgefundenen Sänger mit ihren Liedern und Singweisen nicht unbedingt repräsentativ für eine Region sein mussten und sehr unterschiedliche Vortragsweisen offenbarten, ging Lach eher davon aus, dass die von ihm notierten „Gesänge russischer Kriegsgefangener“ einen Mikrokosmos der Welt abbildeten und somit aus ihren Vorträgen tragfähige Thesen über die Entwicklungsgeschichte der Musik ableitbar seien.

3. ANALOGIEN: VERGLEICHENDE MUSIKWISSENSCHAFT UND ANTHROPOLOGIE

Wie die vorangegangenen Ausführungen gezeigt haben, arbeiteten vor allem Pöch und Lach 1916 im Lager Eger eng zusammen, wobei Pöch nicht nur die Aufnahmen in technischer Hinsicht durchführte, sondern Lach auch „bei der Auswahl des Materials“¹⁹⁴ beriet. Lach berichtet, dass Pöch bei der anthropologischen Untersuchung von Kriegsgefangenen stets darauf bedacht war, sich über die „Eignung für die musikwissenschaftliche Beobachtung zu informieren“ und als „musikalisch veranlagt bekannt gewordene“ Personen zu Lach zu schicken.¹⁹⁵ Die Zusammenarbeit von Anthropologen und Ethnografen mit „Musikhistorikern“ bezeichnete Pöch selbst als besonders „förderlich“¹⁹⁶:

„Der Musikhistoriker findet aus seinem eigenen Material Beziehungen verschiedener Völkerschaften und Entwicklungsreihen. Dieses von

¹⁹⁴ Pöch 1915–1918, Jg. 53, Nr. 21, 1916, Sitzung 26.10.1916, S. 275–281, hier S. 280.

¹⁹⁵ Vgl. Lach 1917, S. 5.

¹⁹⁶ Pöch 1915–1918, Jg. 53, 1916, Nr. 21, S. 275–281, hier S. 280.

einem anderen Standpunkt und ganz vorurteilsfrei gewonnene Material ist imstande, dem Anthropologen und Ethnographen außerordentlich wichtige Fingerzeige für seine weiteren Schlüsse zu geben. Andererseits kann es dem Musikhistoriker nachträglich auch wichtig sein, von dem Anthropologen und Ethnographen zu erfahren, wie weit Zusammenhänge auf rein somatischem Gebiet oder in kulturellen Leistungen bereits festgestellt sind.¹⁹⁷

Pöch ließ auf den anthropologischen Messbögen ankreuzen, ob von der jeweiligen Person ein Phonogramm angefertigt worden war. Wenn ein Sprecher auch anthropologisch vermessen worden war, vermerkte Pöch dessen Anthropologische Nummer auf den Protokollen des Phonogrammarchivs mit dem Kürzel „A.N.“. Dies deutet darauf hin, dass hinsichtlich einer späteren Bearbeitung auch das Zusammendenken von anthropologischen und musikalischen Merkmalen und Entwicklungen vorbereitet werden sollte. Mir ist allerdings nicht bekannt, dass eine solche Zusammenschau anhand von konkreten Personenbeispielen eingelöst worden wäre.

Lach äußerte sich wiederholt zu der von ihm als notwendig erachteten Kooperation der vergleichenden Musikwissenschaft mit der Anthropologie und machte sie zu seinem eigenen Forschungsprogramm. Für seine Hinwendung zur Anthropologie waren seine praktischen Erfahrungen in den Lagern wenn nicht auslösend, so doch bestätigend und unterstützend. Bald nach Kriegsende wurde er zu einem Gastvortrag in der Anthropologischen Gesellschaft in Wien eingeladen, wo er 1919 über seine Erkenntnisse aus den Gefangenenlagern sprach: „Die Musik der turk-tatarischen, finnisch-ugrischen und Kaukasusvölker in ihrer entwicklungsgeschichtlichen und psychologischen Bedeutung für die Entstehung der musikalischen Formen“.¹⁹⁸ In dem Vortrag legte er dar, dass die vergleichende Musikwissenschaft engste Beziehungen zur Anthropologie ebenso wie zu anderen Naturwissenschaften, etwa Physiologie, Psychologie und Biologie, unterhalten müsse, um sich angemessen mit dem „Rassenproblem“ befassen zu können.

Vom anthropologischen Standpunkt, so führte Lach aus, trete man an die genannten „Völker“ mit der Erwartung heran, „daß die scharfe somatische, kulturelle und sonstige Differenziertheit aller dieser verschiedenen Völker und Rassen auch in einer entsprechenden Divergenz ihrer musikalischen Stile zum Ausdruck gelange, mit anderen Worten also: daß den *an-*

¹⁹⁷ Pöch 1915–1917, 3. Bericht, S. 96.

¹⁹⁸ Lach 1920; sowie entsprechendes Manuskript: ÖNB, Abteilung Musik, Nachlass F 17–310: „Kollegien (versch. Vorlesungen)“.

thropologischen Rassenmerkmalen analog musikalische Merkmale, musikalische Rassenstile korrespondieren“ müssten.¹⁹⁹ Einige Jahre später formulierte er die „Frage der musikalischen Rassenstile, d. h. also: ob und in wie weit die verschiedenen Rassen auch musikalisch in entsprechenden Phänomenen: Tonsystemen, Skalen etc. ihren charakteristischen Ausdruck finden, ähnlich wie dies anthropologisch durch den physischen Habitus: Schädelformation, Physiognomie, Behaarung u. dgl. der Fall ist“.²⁰⁰ Doch habe sich entgegen allen Erwartungen gezeigt, so ging Lach in seinem Vortrag von 1919 weiter, dass die charakteristischen Merkmale der unterschiedlichen Gesänge „keine Symptome musikalischer Rassenstile sind, sondern solche verschiedener musikalischer Entwicklungsschichten, die ohne Unterschiede nach Rassen oder Völkern in der musikalischen Entwicklung der Gesamtmenschheit, in den verschiedensten, räumlich wie zeitlich weitest von einander entlegenen Gebieten oder Epochen, um nur wieder gleichmäßig und übereinstimmend auftreten“.²⁰¹

Lach bestätigte damit seine bereits in den „vorläufigen Berichten“ ange deutete Annahme, nach der die Musik der Völker einem evolutionistischen Programm folgte.²⁰² Er kam jedoch zu dem Schluss, dass in den im Einzelnen erläuterten Phänomenen „keinerlei Symptome musikalischer Rassenstile erblickt werden dürfen, sondern einzig und allein solche verschiedener, über die Kulturgeschichte der ganzen Menschheit sich erstreckender und dieser gemeinsamer (wenn auch in verschiedenen Erdgegenden zu verschiedenen Zeiten) musikalischer Entwicklungsschichten“.²⁰³ Die musikalische Entwicklung verlaufe zwar nach einem evolutionären Programm, aber unabhängig von der „Rasse“ und damit in allen Weltgegenden und Kulturen gleich, nur die zeitliche Abfolge könne verschieden sein. Lach betrieb in der vergleichenden Musikwissenschaft, was sein Schüler Walter Graf später als „universelle Schau“ bezeichnete.²⁰⁴

In einem weiteren Vortrag vom Juni 1919 vor den Mitgliedern des Forschungsinstituts für Osten und Orient zum „Rassenproblem in der vergleichenden Musikwissenschaft“ bekräftigte Lach seine These. Da bei allen „Völkern“ in allen historischen Epochen gleiche musikalische Entwick-

¹⁹⁹ ÖNB, Abteilung Musik, Nachlass F 17–310: „Kollegien (versch. Vorlesungen)“, Manuskript zum og. Vortrag.

²⁰⁰ Lach 1924, S. 14.

²⁰¹ ÖNB, Abteilung Musik, Nachlass F 17–310: „Kollegien (versch. Vorlesungen)“, Manuskript vom August 1918.

²⁰² Vgl. Lach 1918, S. 19f.

²⁰³ Lach 1920, S. 50.

²⁰⁴ Graf 1954, S. 14.

lungsstufen gefunden würden, könnten diese nicht mit der physischen Evolution verbunden sein. Er wiederholte außerdem, dass es in seinem Fach unmöglich sei, „zuverlässige Kriterien und Merkmale musikalischer Rassen-, Völker- oder Stammesstile zu gewinnen, geschweige denn allgemein gültige diesbezügliche Normen aufzustellen“, da die Methoden bisher unzulänglich seien.²⁰⁵ Daher forderte er, fünf verschiedene Methoden zu kombinieren:

„1. Rein morphologische (formal-analytische) Untersuchung der musikalischen Gebilde hinsichtlich der in ihnen zum Ausdruck gelangenden verschiedenen formalen Typen. 2. Vergleichend-entwicklungsgeschichtliche Betrachtung im speziellen Hinblick auf die anatomischen, physiologischen, biologischen u. dgl. Vorbedingungen für das Zustandekommen der zu untersuchenden musikalischen Phänomene, – also etwa als ‚musikalisch-anthropologische‘ Methode zu bezeichnen. 3. Analoge vergleichend-entwicklungsgeschichtliche Betrachtung im Hinblick auf die korrespondierenden psychologischen Voraussetzungen für das Zustandekommen dieser musikalischen Phänomene, d.h. die psychischen Zustände dieser Rassen, Völker, Stämme, Individuen [...]. 4. Rein historisch-deskriptive Betrachtung. 5. Systematisch-kulturhistorische Betrachtung, d.h. Einordnung dieser Phänomene in den allgemeinen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang und die dadurch bedingte systematische Gruppierung der musikalischen Phänomene und Wissensstatsachen [...].“²⁰⁶

Fernes, aber höchstes Ziel der vergleichenden Musikwissenschaft sei es also, dahin zu gelangen, „klar und scharf zu sondern, was als Entwicklungs- und was als Rassenmerkmal anzusprechen ist“.²⁰⁷ Dass Lach meines Wissens keine Definition eines musikalischen „Rassenmerkmals“ gab, deutet umso mehr darauf, dass er musikalische Stile als „Entwicklungsmerkmale“ deutete.

Es ist anzunehmen, dass Lachs wissenschaftliche und disziplinäre Positionierung einerseits aus seiner evolutionistischen Überzeugung resultierte, die er aufgrund der Lagerforschungen bestätigt sah, andererseits aber auch einem gewissen Kalkül bezüglich akademischer Positionen entsprang. In seinem Plädoyer für eine vergleichende Musikwissenschaft, die mit vielen anderen, vor allem auch naturwissenschaftlichen Disziplinen zusammenar-

²⁰⁵ Lach 1923a, S. 105.

²⁰⁶ Ebd., S. 108f.

²⁰⁷ Ebd., S. 122.

beiten müsse, bezog er sich positiv auf seinen Lehrer. Der 1917 verstorbene Wallaschek habe die Wiener Musikwissenschaft durch Einbeziehung von anthropologischen und ethnologischen Aspekten, vor allem durch das Werk *Primitive Music* (1891), grundlegend geprägt.²⁰⁸ Lach, der seit seiner Habilitation 1915 Privatdozent war und keine universitäre Stellung innehatte, sprach sich für die Stärkung der vergleichenden gegenüber der historischen Musikwissenschaft aus und strebte mit dieser Profilierung offensichtlich selbst eine Position an der Universität an.

Seine Vorträge deuten darauf, dass er sich in die Begründung und den Ausbau der Fachdisziplin der vergleichenden Musikwissenschaft einschreiben wollte. Diese sei mit ihren knapp 30 Jahren eine junge, wenn nicht die jüngste Wissenschaft überhaupt.²⁰⁹ Sie verdanke ihre Entstehung den Arbeiten von Alexander John Ellis (1840–1890), Jan Pieter Land (1834–1897), Ludwig Riemann (1863–1927), Carl Stumpf sowie schließlich Richard Wallaschek in Wien, der ursprünglich Psychologie und Ästhetik der Musik betrieben und sich dann mehr mit anthropologischen und ethnografischen Aspekten beschäftigt habe.²¹⁰ Zur zweiten Generation der vergleichenden Musikwissenschaftler zählte Lach die in Berlin tätigen Vertreter Hornbostel, Abraham, Schünemann und Robert Lachmann, welche als Begründer der Berliner Schule für Vergleichende Musikwissenschaften gelten, außerdem Wilhelm Heinitz aus Hamburg und den bis heute vornehmlich als Komponist bekannten Ungarn Béla Bartók.²¹¹ Sich selbst nannte Lach in dieser zweiten Generation nicht, setzte seine Zugehörigkeit aber wohl voraus oder wollte sie sich erarbeiten.

Seine Bemühungen blieben nicht erfolglos: Bereits 1918 wurde er zum korrespondierenden Mitglied der Wiener Akademie der Wissenschaften gewählt. 1920 erhielt er, als Nachfolger Wallascheks, die außerordentliche Professur für vergleichende Musikwissenschaft, Psychologie und Ästhetik der Tonkunst an der Wiener Universität. Entsprechend programmatisch betrieb er seinen Teilbereich des Fachs. Ein diesbezüglicher Vortrag unter dem Titel „Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme“²¹², den Lach im Oktober 1923 vor der phil.-hist. Klasse der Akademie der Wissenschaften hielt, liest sich wie ein Programm für die Neu-

²⁰⁸ Vgl. Wallaschek 1891.

²⁰⁹ Vgl. Lach 1923a, S. 122.

²¹⁰ Lach bezog sich vor allem auf Wallascheks Schriften *Primitive Music* (1891), *Musikalische Ergebnisse des Studiums der Ethnologie* (1895), *Anfänge unseres Musiksystems* (1897), *Urgeschichte der Saiteninstrumente* (1898) und *Entstehung der Skala* (1899).

²¹¹ Vgl. Lach 1924, S. 4.

²¹² Vgl. Lach 1924.

aufstellung und Abgrenzung seiner Disziplin. Für die Untersuchung gleicher Musikelemente bei verschiedenen Völkern, so führte er aus, übernehme die vergleichende oder auch „systematische“ Musikwissenschaft das von der Musikgeschichte erarbeitete Material und betrachte es von einem anderen Standpunkt aus:

„[...] nämlich vom naturwissenschaftlichen: physiologischen, anthropologischen, biologischen, psychologischen. Sie sieht in den musikalischen und musikhistorischen Phänomenen keine historischen Erscheinungen, sondern biologische Funktionsäußerungen, deren historische Aufeinanderfolge keine rein formale, zufällig-äußerliche ist, sondern sich aufgrund einer naturwissenschaftlichen, durch psychologische und physiologische Momente determinierten Notwendigkeit vollziehen. Im Gegensatz zur *Musikgeschichte* fragt also die vergleichende Musikwissenschaft nach den *biologischen* Quellen der musikalischen und musikhistorischen Phänomene, deren historische Aufeinanderfolge ihr zu einem durch das Einheitsmoment innerer Notwendigkeit zusammengehaltenen *Naturprozeß*, zur *Entwicklung*, wird. Während der Musikhistoriker nur die einzelnen musikhistorischen Phänomene (Künstlerpersönlichkeiten, Werke, Formen u. dgl.) einzeln und in ihrem gegenseitigen Verhältnis betrachtet, untersucht der vergleichende Musikwissenschaftler sie hinsichtlich ihrer Bedingtheit durch die biologischen Momente, also hinsichtlich ihres Zustandekommens durch psychologische, physiologische, anthropologische Entwicklungsfaktoren.“²¹³

Wenn Lach auch eine enge Kooperation mit einer Vielzahl von anderen Disziplinen verlangte – Experimentalphysik (vor allem Akustik), Phonetik, Experimentalpsychologie, vergleichende Sprachwissenschaft, Biologie, Physiologie, Tierpsychologie, Psychologie des Kindes, Psychopathologie, Anthropologie (vor allem Ethnografie und Ethnologie), Völkerpsychologie, vergleichende Kunst- und Literaturwissenschaft, Kulturgeschichte, Ästhetik –, so gipfelte sein Plädoyer doch darin, dass die vergleichende Musikwissenschaft im Endziel zu einer „Biologie der Musik“ werden solle.²¹⁴

Wie ernst ihm diese Aufgabe war, untermauert eine Liste mit Dissertationsthemen aus den 1920er Jahren, die sich in seinem Nachlass erhalten hat. Hier finden sich Arbeitsaufgaben wie „Die Musikgeschichte im Lichte der Physiologie ... bzw. Die physiologischen Momente in der Entwicklung der Musik“ oder „Die biologischen und physiologischen Wurzeln der musi-

²¹³ Ebd., S. 11.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 116.

kalischen Rhythmik, deren Entstehung und Entwicklung. Vorgang der Atmung: zwei Typen der Phonation. Urtypen des Rhythmus im Vogelgesang, in den Tierstimmen, beim Kind und bei den Primitiven, bei den orientalischen Halbkultur- und Kulturvölkern“.²¹⁵

In Lachs ab 1927 erfolgten Veröffentlichungen zu den „Gesängen russischer Kriegsgefangener“ jedoch wurden diese Annäherungen an die physische Anthropologie und sogar Biologie nicht eingelöst. Darin finden sich keine konkreten Hinweise auf biologische Faktoren in den Gesängen der einzelnen Gruppen. Ebenso enthalten die physisch-anthropologischen Arbeiten Josef und Margarete Weningers zu den „Kaukasusvölkern“²¹⁶ keine Hinweise auf Überschneidungen mit Lachs Erkenntnissen, obwohl sicher auch die anthropometrischen Daten einiger Sänger für diese Studien herangezogen wurden. „Rassische“ Kriterien physisch an den aufgezeichneten Stimmen nachzuvollziehen, mag auch deswegen wenig interessant gewesen sein, weil musikwissenschaftlichen Einteilungen in Sprachen und „Völker“ um 1900 bereits Konzeptionen der menschlichen „Rassen“ zugrunde lagen.²¹⁷

Während Lach lehrte, publizierte, komponierte und sich nebenher der Auswertung der Kriegsgefangenenforschungen widmete, ernannte ihn die Bayerische Akademie der Wissenschaften 1923 zum korrespondierenden Mitglied. Als Guido Adler 1927 emeritierte, wurde Lach dessen Nachfolger als ordentlicher Professor und zugleich Vorstand des musikwissenschaftlichen Instituts der Wiener Universität. Ab diesem Zeitpunkt traten in seinem Werdegang Lehre und Komposition in den Vordergrund – seine Publikationen beschränken sich auf mehr oder weniger aktuelle Themen, auch Philosophie, Dichtung und Orientalistik, sowie auf die Herausgabe der Gesänge russischer Kriegsgefangener.²¹⁸ 1939 musste Lach, der bereits 1933 in die Nationalsozialistische Partei Österreichs eingetreten war, aus Altersgründen in den Ruhestand treten. Sein Nachfolger wurde der Musikhistoriker Erich Schenk. Vorlesungen auf dem Gebiet der vergleichenden Musikwissenschaft unterblieben in Wien bis 1952, als sich Walter Graf habilitierte.²¹⁹ Graf, ein Schüler Lachs, wurde schließlich 1963 zum außerordentlichen Professor für u. a. vergleichende Musikwissenschaft berufen.

²¹⁵ ÖNB, Abteilung Musik, Nachlass F 17–334.

²¹⁶ Vgl. Weninger 1951 und 1955 sowie Weninger/Weninger 1959.

²¹⁷ Vgl. Radano/Bohlman 2000.

²¹⁸ Vgl. Graf 1974.

²¹⁹ Lachs außerordentlicher Lehrstuhl war nach dessen Berufung zum Nachfolger Adlers 1927 frei geworden und von der vergleichenden Musikwissenschaft zunächst auf die historische Musikwissenschaft übertragen, dann für ein anderes Fach an der Philoso-

Graf hatte sich meines Wissens als einziger Wissenschaftler neben Lach selbst mit einigen Phonogrammen aus den Kriegsgefangenenlagern befasst.²²⁰ Die von Lach aufgezeichneten estnischen Liedtexte waren 1918 Oskar Kallas, dem Leiter des Estnischen Nationalmuseums in Dorpat, mit der Anfrage um weitere Bearbeitung übersandt worden. Dieser hatte jedoch erklärt, er halte die Veröffentlichung für „unnütz [...], da die Lieder mangelhafte Wiedergaben neuerer gedruckter Texte“²²¹ seien. Die estnischen Texte wurden letztlich auch nicht in Lachs Veröffentlichungen aufgenommen. Graf konnte bei der Bearbeitung der estnischen Lieder im Rahmen seiner Dissertation nachweisen, dass ein Hauptinformant Lachs viele Lieder auswendig, beinahe Seite für Seite, aus gedruckten Chorliedersammlungen der Vorkriegszeit vorsang.²²²

Lach selbst hatte nach Abschluss der Kriegsgefangenenforschungen im Herbst 1917 das bereits 1916 begonnene Unterfangen fortgesetzt, die von ihm notierten Texte zur weiteren Bearbeitung Sprachwissenschaftlern zu übertragen. Dabei nahm er auch die Hilfe jener ungarischen Kollegen in Anspruch, die ihm im Sommer 1917 bei seinem Aufenthalt in Ungarn behilflich gewesen waren: Munkácsi für „wotjakische“, Fuchs für „syrjänsche“, Klemm für „mordwinische“ Texte.²²³ Die „tscheremissischen“ Texte gingen erst 1928 an Ödön Beke in Ungarn.²²⁴ Über die Vergabe wachte eine Kommission zur Herausgabe der in den Kriegsgefangenenlagern aufgenommenen Gesänge, deren Einsetzung am 23. November 1921 in der phil.-hist. Klasse der Akademie beantragt worden war.²²⁵

Im Verlauf der auf Linguisten ausgelagerten Bearbeitung von Lachs Aufzeichnungen ergaben sich mannigfaltige Schwierigkeiten. In einigen

phischen Fakultät verwendet worden. Seine Reinstallation erfolgt erst 1963 mit Grafs Berufung. Vgl. Graf 1959, Anm. 69, S. 160.

²²⁰ Vgl. Graf 1931, dazu auch Thiel 1988.

²²¹ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 135/1920, Schreiben von Oskar Kallas an die Akademie der Wissenschaften vom 6.2.1922.

²²² Vgl. Graf 1931, S. 131, dazu auch Thiel 1988, S. 206.

²²³ Vgl. AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 187/1921.

²²⁴ Vgl. AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Korrespondenz mit Beke, ohne Aktennummer.

²²⁵ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 727/1921, Sitzungsprotokoll C 2128 vom 23.11.1921. Die Kommission zur Herausgabe der in den Kriegsgefangenenlagern aufgenommenen Gesänge wurde 1928 mit der Kommission zur Erforschung von illiteraten Sprachen außereuropäischer Völker zusammengelegt in der Kommission für die Erforschung primitiver Kulturen und Sprachen. Vgl. dazu die Zusammenfassung zum Archivbestand „Gesänge russischer Kriegsgefangener (Robert Lach)“ durch das Archiv der ÖAW vom Februar 2004.

Fällen gingen die Korrespondenzen verloren, in anderen erwies es sich als schwierig, überhaupt jemanden zu finden, der sich der Korrekturen annahm. So wurden die tschuwaschischen Texte 1919 zunächst an Julius Németh nach Ungarn gesandt.²²⁶ Dieser leitete sie an einen gewissen Katona weiter, der jedoch nur einige Versuche machte und die Texte dann an Németh zurückgab, welcher sie 1930 unfertig der Akademie in Wien zurückschickte.²²⁷ Hatte Kraelitz-Greifenhorst noch die Möglichkeit nutzen können, 1918 einige der Gefangenen im Lager Eger wieder aufzusuchen und mit ihnen die Texte nochmals durchzugehen, war ein solches Verfahren – die Überprüfung mit den Sängern selbst – nach dem Kriegsende ausgeschlossen. Mehrere der beauftragten Sprachwissenschaftler verlangten Rücksprache mit Lach, einige wollten zusätzlich auf die Tonaufnahmen zugreifen. Klemm, der die „mordwinischen“ Liedtexte bearbeitete, teilte der Akademie 1921 mit, dass er „wissenschaftliche brauchbare“ Transkriptionen nur anzufertigen in der Lage sei, wenn er die Lautplatten aus dem Phonogrammarchiv in Wien abhören könne.

„Zur Übersetzung ist es auch unbedingt notwendig, die Platten abzuhören. Trotzdem ich mich viel bemühte mit mordwinischen Kriegsgefangenen die Texte zu lesen und zu verstehen, war ich es nicht im Stande zu tun an allen Stellen, da die Texte lückenhaft niedergeschrieben sind. Ohne die Platten abzuhören wird niemand im Stande sein von den niedergeschriebenen Texten eine Transkription und Übersetzung zu machen.“²²⁸

Daraufhin schickte die Akademie die mordwinischen Liedtexte an den deutschen Sprachwissenschaftler Ernst Lewy, der bereits im Rahmen der Phonographischen Kommission in deutschen Kriegsgefangenenlagern tätig gewesen war, und erhielt sie 1926 bearbeitet zurück.²²⁹ Als Ignác Kúnos gefragt wurde, ob er die 1916 transkribierten „kasantatarischen“ Texte übersetzen wolle, antwortete er 1928:

„Die in arabischer Schrift niedergeschriebenen tatarische Texte, die ich zur Bearbeitung bekommen habe, sind so fehlerhaft und beinahe unles-

²²⁶ Vgl. AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 570/1921.

²²⁷ Vgl. AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 948/1929.

²²⁸ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 187/1921, Schreiben Anton Klemms an die Akademie der Wissenschaften in Wien vom 27.12.1921.

²²⁹ Vgl. AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 353/1925. Statt einer Vergütung übernahm die Akademie die Druckkosten für eine durch Lewy angefertigte Sammlung von mordwinischen Märchen.

bar, dass ich die Transkriptionen derselben nicht unternehmen kann. Die von mir transkribierte Texte, das grössere Teil der Sammlung, werde ich Ihnen im Laufe des Sommers transkribiert und übersetzt zur Verfügung stellen.“²³⁰

Vieles deutet somit darauf hin, dass die von Lach angefertigten Transkriptionen problematisch waren, was ihm offensichtlich selbst bewusst war: Sowohl Transkriptionen als auch Übersetzungen mussten nachverhandelt werden. Ob einige Linguisten tatsächlich auf die Tonaufnahmen im Phonogrammarchiv zurückgriffen, ist aus den Akten der Akademie nicht ersichtlich. Die hier nur skizzierten Probleme mit den von Lach angefertigten Transkriptionen offenbaren, wie tief die Lücken zwischen der gesprochenen und der aufgeschriebenen Sprache sein konnten und wie sehr dabei die Tatsache ins Gewicht fiel, dass Lach die notierten Sprachen nicht beherrschte. Der vorherrschende Beweggrund der musikalischen Notierung, die Möglichkeit der sprachlichen Umschrift und nicht zuletzt der Phonograph hatten ihn von der Sprachkompetenz entlastet – ebenso wie Pöch und seine Mitarbeiter zwar den Phonographen für die Zwecke des Archivs bedienen konnten, der aufgenommenen Sprachen aber nicht mächtig waren. Ein nachträglicher Abgleich der Umschriften mit dem Gesagten oder Gesungenen war nur mit Hilfe der anwesenden Sprecher oder der Phonogramme möglich – beides stand den ungarischen Linguisten nicht zur Verfügung.

Es ist davon auszugehen, dass Lach seine Publikationen nach dem Rhythmus fertigstellte, in dem die überarbeiteten Texte eintrafen. Veröffentlicht wurden seine Auswertungen ab Mitte der 1920er Jahre in den Sitzungsberichten der Akademie der Wissenschaften als *Mitteilungen der Phonogrammarchivskommission*. Wie ursprünglich im Antrag auf Subvention vorgesehen, gliederte Lach seine Studien in drei große inhaltliche Abschnitte: Die I. Abteilung – Finnisch-ugrische Völker – unterteilte er in 1. wotjakische, syrjänische und permiakische²³¹, 2. mordwinische²³², 3. tscheremissische²³³ und 4. tschuwaschische Gesänge²³⁴. Im II. Teil – „Turktatarische Völker“ – erschienen 1. „krimtatarische“²³⁵, „baschkirische“²³⁶

²³⁰ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 233/1926, Schreiben von Kúnos an die Akademie der Wissenschaften in Wien vom 28.1.1928.

²³¹ Lach 1927.

²³² Lach 1933.

²³³ Lach 1929.

²³⁴ Lach 1940.

²³⁵ Lach 1930a.

²³⁶ Lach 1939.

und 2. „kasantatarische, mischärische, westsibirtatarische, nogaitatarische, turkmenische, kirgisische, tscherkessisch-tatarische“ Gesänge²³⁷. Die III. Abteilung zu den „Kaukasusvölkern“ schließlich umfasste 1. „georgische“²³⁸ und 2. „mingrelische“, „abchasische“, „svanische“ und „ossetische“ Gesänge²³⁹. Bezeichnend ist, dass der letzte Teilband erst im Jahr 1952 erschien – 35 Jahre nach Abschluss der Aufzeichnungen in den Kriegsgefangenenlagern.

Das voluminöse Werk Lachs besteht aus ausgewählten Gesängen zu jeder Sprachgruppe, die von Noten, Transkriptionen in der Landessprache und Übersetzungen begleitet werden. Die grundlegende Wissenserzählung einer evolutionistischen Entwicklung in der Musik, einer klaren Hierarchie von den niedrigsten östlichen zu den höchststehenden westlichen Weisen, die Lach in seinen „vorläufigen“ Berichten umrissen hatte, behielt er im Wesentlichen bei der systematischen Herausgabe der notierten Gesänge nach „Volksstämmen“ und Sprachen bei. Retrospektiv betrachtet, stützt dieser Befund zum Lach’schen Gesamtwerk meine bereits geäußerte These: Pöchs Interesse an Lachs Arbeitsweise resultierte nicht nur aus Wertschätzung für dessen Lehrer Wallaschek, sondern auch aus Lachs akribischer Sammeltätigkeit sowie seiner Affinität zum Darwin’schen Evolutionismus und zu Aspekten einer „Rassenlehre“.

In dieser Hinsicht repräsentierte Lach innerhalb der deutschsprachigen Geisteswissenschaften seiner Zeit eher die Ausnahme als die Regel: Während die Mehrheit der Geisteswissenschaftler im Umfeld von Ethnografie und Volkskunde tendenziell der einen oder anderen Version des extrem spekulativen Diffusionismus und der Kulturkreislehre anhing, vertrat Lach einen anderen, nicht minder spekulativen Ansatz. Er stützte seine Theorien über die „Entwicklung der Musik“ auf das bereits in den Arbeitsberichten verwendete formal-typische Schema. Graf bezeichnete die drei Hauptkategorien Lachs später als primäres Moment (Freude am Klanglichen), primär-ästhetisches Moment (einfache Gruppierung) und architektonisches Moment (architektonische Gliederung von Melodien).²⁴⁰ Lach versuchte mit seinem universellen Anliegen, diese Schemata auf andere Lebensbereiche zu übertragen, etwa auf Sprache und Literatur²⁴¹ und auf Kunst.²⁴²

²³⁷ Lach 1952.

²³⁸ Lach 1928.

²³⁹ Lach 1930b.

²⁴⁰ Graf 1954, S. 13.

²⁴¹ Lach 1925a.

²⁴² Lach 1925b.

Unter den vielen Hundert niedergeschriebenen Gesängen sind nur wenige, die für das Phonogrammarchiv auf Lautplatten aufgenommen wurden. Lach hat sie in seinen Publikationen mit der entsprechenden Plattenummer gekennzeichnet. Ursprünglich hatte er auf ausdrücklichen Wunsch von Sigmund Exner noch einen weiteren, separaten Band geplant: „Phonographierte Gesänge russischer Kriegsgefangener, aufgenommen in den österreichischen Kriegsgefangenenlagern während der Sommer 1916 und 1917“²⁴³, der jedoch nie erschien. Auch wurden die phonographierten „Gesänge russischer Kriegsgefangener“ nie auf einer Platte herausgegeben – ein Grund mag sein, dass sein schriftliches Werk eine Edition zu ersetzen schien. Mit sehr wenigen Ausnahmen²⁴⁴ sind diese Aufnahmen nach Lach nicht mehr angehört und/oder bearbeitet worden.

Bereits in seinem Vortrag von 1919 vor der Anthropologischen Gesellschaft in Wien hatte Lach die Bedeutung der phonographischen Aufnahmen für die musikwissenschaftliche Arbeit relativiert. Zwar maß er Tonaufnahmen für eine Überprüfung der Notationen einen hohen Wert zu. Zugleich wies er jedoch darauf hin, dass vergleichende Musikwissenschaftler bemüht sein müssten, „das Typische der von dem Sänger produzierten Gesänge und Kunstformen festzustellen“.²⁴⁵ Eine Tonaufnahme könne einerseits die Aufnahme nach dem Gehör nicht ersetzen und stelle andererseits „immer nur eine Momentaufnahme“ dar, „so daß das Dauernde, Bleibende, Wesentliche, Typische möglicherweise hinter dem Überwiegen des Zufälligen, Augenblicklichen zu kurz kommen muß oder wenigstens kann“.²⁴⁶ Die Möglichkeiten, eine Tonaufnahme als individuelles und akzidentielles Zeugnis oder aber als exemplarisches Dokument aufzufassen, entschied Lach zugunsten des Typischen und der Repräsentativität der Aufnahmen. Obwohl ihm die Arbeit in den Kriegsgefangenenlagern in seine angestrebte universitäre Stellung verholpen hatte, beschäftigte er sich darüber hinaus nicht weiter mit der Aufzeichnungstechnik oder den Möglichkeiten der Feldforschung. Es scheint, als ob er sich nach der Beendigung der Tonaufnahmen in den Kriegsgefangenenlagern nie mehr eines Phonographen bedient hätte.

²⁴³ Lach 1928, S. 3f., und Lach 1930b, S. 3.

²⁴⁴ Zu estnischen Phonogrammen: Graf 1931, Thiel 1988; zu drei svanischen Phonogrammen: Gippert 1987.

²⁴⁵ Lach 1920, S. 44.

²⁴⁶ Ebd.

4. DIE „KAUKASUSVÖLKER“: FORSCHERNETZWERKE UM GEOGRAFISCHE SCHWERPUNKTE

In historischer Perspektive zeigt sich vor allem an den kaukasischen Gesängen, dass Lach mit deren Auswahl und Bearbeitung nicht allein stand. Vielmehr war er Teil eines Netzwerks von Wissenschaftlern und Institutionen, das über disziplinäre Grenzen hinweg reichte. Es entstand um den Kaukasus als geografischen Fokus, doch auch aufgrund der Gelegenheit zu Lagerforschungen. Schon seit einigen Jahrzehnten war „der Kaukasus“ nicht nur für Musik- und Sprachwissenschaftler, sondern vor allem für russische und zentraleuropäische Geografen und Ethnografen ein wichtiges Forschungsthema.²⁴⁷ Ein Beispiel für deutschsprachige ethnologisch orientierte Forscher, die den Kaukasus bereits vor dem Weltkrieg zu ihrem Forschungsgebiet gemacht hatten, war Dirr. Die Präsenz von kaukasischen Gefangenen in den Lagern der Mittelmächte zwischen 1915 und 1918 gab ihm ebenso wie dem österreichischen Orientalisten und späteren Museumsethnologen Robert Bleichsteiner die Gelegenheit, das vor dem Krieg erworbene Wissen unter den Bedingungen der Lager anzuwenden und sich damit zu profilieren. Dabei waren die wissenschaftlichen Theorien über den „Kaukasus“ keineswegs unumstritten.

Wegen der Vielzahl der dort vertretenen Sprachen wurde der Kaukasus von alters her der „Berg der Sprachen“ genannt. Lach, der kein Sprachwissenschaftler war, orientierte sich linguistisch an einer Kartenskizze in Roderich von Erckerts *Sprachen des kaukasischen Stammes*²⁴⁸, die fünf Sprachgruppen verzeichnete: 1. „Tscherkessen“, 2. „Abhasen“, 3. „K’art’velier“, 4. „Tschetschenen“, 5. „Lesghier“. Lach konnte hauptsächlich Gesänge der dritten Gruppe notieren, namentlich von Georgiern, „Imeriern“, „Guriern“, „Mingreliern“, „Svanen“, „Pshawen“ und „Thuschen“. Die „Osseten“, so erläuterte Lach, seien zwar ein indogermanisches Volk und sprächen eine indogermanische Sprache, doch sei ihre Musik der der „Kaukasusvölker“ ähnlich, weshalb er auch ihre Gesänge aufgenommen habe.²⁴⁹ Diese Feststellung divergierender Zugehörigkeiten zu musikalischen Stilen und Sprachgruppen führte zu der Annahme, dass die Musikform weder deckungsgleich mit einer Sprachgruppe noch mit der anthropologischen „Rasse“ sein konnte.

²⁴⁷ Vgl. dazu auch Mühlfried 2000.

²⁴⁸ Vgl. Erckert 1895. Laut Lach ist die Karte wiedergegeben in Dirr 1904, S. 171. Vgl. Lach 1928, S. 6.

²⁴⁹ Vgl. Lach 1928, S. 7.

Statt selbst eine anthropologische oder ethnografische Definition der Kaukasusvölker zu geben, verwies Lach affirmativ auf die damals bekannten völkerkundlichen Werke von Friedrich Ratzel, Heinrich Schurtz und Georg Buschan.²⁵⁰ Robert Bleichsteiner dagegen setzte sich im Rahmen seiner eigenen Forschungen in den Kriegsgefangenenlagern in einem Vortrag vom Oktober 1918 explizit mit der Bestimmung der „kaukasischen Rasse“ auseinander:

„Wir bezeichnen als ‚kaukasisch‘ jene Völker, welche Sprachen sprechen oder sprachen, die ihrem Baue nach den heutigen besonderen Kaukasussprachen verwandt sind, und schließen aus Eigenart und Verbreitung dieser Sprachen auf eine zugehörige Rasse, die wir aufgrund der Nachweise, welche die Anthropologie liefert, in jenem mittelgroßen, brünetten, kurz- und hochschädelligen Menschentypus mit sechserförmig gebogener Nase sehen, der sich heute über ganz Vorderasien mit Ausläufern bis nach Indien, dem nördlichen Afrika und dem südlichen Europa erstreckt.“²⁵¹

Nach Bleichsteiner indizierte die Sprache auch die anthropologische „Rasse“. In der Diskussion zu seinem Vortrag bemerkte Pöch, er lehne den Ausdruck „kaukasische Rasse“, der auf Johann Friedrich Blumenbachs Kategorien verweise, ab und verwende am liebsten keinen Ersatzausdruck. Wenn dies unumgänglich sei, entspreche diesem am besten die Bezeichnung „vorderasiatische Rasse“.²⁵² An der weiteren Diskussion beteiligten sich auch Wolfgang Schultz, Dr. Rudolf Geyer (o.ö. Professor für Semitistik und Vorstand des orientalistischen Instituts der Universität Wien) und Dr. Georg Hüsing²⁵³ (Privatdozent für die Geschichte des alten Orients an der Wiener Universität). Sie machte deutlich, dass zu diesem Zeitpunkt noch keine Einigkeit über die Frage herrschte, ob die anthropologische mit der sprach-

²⁵⁰ Siehe Verweise bei Lach 1928, S. 6, Anmerkung 1, auf: Friedrich Ratzel: *Völkerkunde*, 2. Aufl. Leipzig/Wien 1895; Heinrich Schurtz: *Völkerkunde*, Leipzig 1893; Georg Buschan: *Illustrierte Völkerkunde*, Stuttgart 1910, S. 319–326.

²⁵¹ Bleichsteiner 1918b, S. 66. Sprachlich, so argumentierte Bleichsteiner, gehörten auch die Basken zu den Kaukasusvölkern, und vom Körperbau her auch die Armenier, obwohl diese eine arische Sprache hätten. Vgl. ebd., S. 66f.

²⁵² Diskussionsbeitrag von Rudolf Pöch zu: Bleichsteiner 1918b, S. 82. Zu Pöch's Standpunkt vgl. STBNL, Brief Pöch's an Luschan vom 2.4.1917, Bl. 244f.

²⁵³ Hüsing hatte bereits 1916 vor der Anthropologischen Gesellschaft in Wien dargelegt, dass der Blumenbach'sche Begriff der „kaukasischen Rasse“ obsolet sei, und auf die anthropologischen Erkenntnisse Luschan's hingewiesen. Vgl. Hüsing 1916, S. 211f. Auch Dirr ging von der Überlagerung zweier anthropologischer „Rassen“ im Gebiet des Kaukasus aus. Vgl. Dirr 1909/10, Teil 1, bes. S. 314.

lichen „kaukasischen Rasse“ übereinstimme, also gleich bezeichnet werden sollte oder nicht.

Bleichsteiner verteidigte im Vorwort zu seiner Habilitationsschrift, den 1919 veröffentlichten *Kaukasischen Forschungen*, den Zusammenhang zwischen „Rasse“ und Sprache durchaus:

„[...] heute sind wir in der Lage, eine Reihe von alten Sprachen Vorderasiens und wahrscheinlich auch Europas (Etrusker, Iberer-Basken) mit den jetzt noch gesprochenen Sprachen zu einem gemeinsamen Sprachstamm zusammen zu fassen, der wiederum durch seine Eigenart im Gedankenausdrucke auf gemeinsamen Hirnbau und daher wenigstens ursprünglich gemeinsame Rassenzugehörigkeit schließen lässt. Dafür sprechen auch eine Reihe von Gemeinsamkeiten in ethnologischer und kultureller Beziehung zwischen den alt- und neukaukasischen Stämmen.“²⁵⁴

Seine Erkenntnisse hatte Bleichsteiner (1891–1954), der 1914 in indischer und iranischer Philologie promoviert hatte, in den Kriegsgefangenenlagern der Habsburger Monarchie gewonnen. Da er wegen seines Gesundheitszustandes nicht militärtauglich war, setzte ihn das k.u.k. Kriegsministerium aufgrund seiner Kenntnisse des Italienischen und des Russischen von 1915 bis 1918 als Freiwilligen in der Zensurabteilung für Kriegsgefangenenkorrespondenz ein.²⁵⁵ Im Jahr 1917 wurde er zum ordentlichen Mitglied des am 1. März 1916 neu gegründeten Forschungsinstituts für Osten und Orient gewählt. Der Rechtsträger war die bereits bestehende Gesellschaft für Osten und Orient, die das Institut auch wirtschaftlich betrieb.²⁵⁶

Das Institut machte sich das wissenschaftliche Studium Osteuropas und Asiens zur Aufgabe, das als Grundlage für die Durchsetzung wirtschaftlicher Interessen Österreichs in diesen Gebieten nach dem Kriegsende dienen sollte. Zu den ordentlichen Mitgliedern des Instituts gehörten Vertreter aus höheren Regierungskreisen sowie aus der freien Wirtschaft (etwa Banken) und Industrie. Die „wirkliche Mitglieder“ genannten Personen waren namhafte Wissenschaftler, die mit der inhaltlichen Leitung des Instituts betraut und Fachkräfte im Bereich Osteuropa und Asien waren. Dazu gehörten unter anderen Bernhard Geiger (Professor für Iranistik und ehemaliger Lehrer Bleichsteiners), Friedrich Kraelitz-Greifenhorst (a.ö. Profes-

²⁵⁴ Bleichsteiner 1919, Vorwort, S. XVI. Hier verweist er auch auf seinen Aufsatz in den Berichten des FIOO (Bleichsteiner 1918b).

²⁵⁵ Vgl. Zimmermann 1990.

²⁵⁶ Vgl. dazu *Das Forschungsinstitut für Osten und Orient. Aufbau, Ziele und Mittel*, Wien [1916]; sowie: Schultz 1919.

sor für Sprache, Schrifttum und Geschichte der „turktatarischen“ Völker und armenische Philologie an der Universität Wien)²⁵⁷ sowie Wolfgang Schultz, der zugleich als Sachverwalter des Instituts fungierte sowie ab 1918 als dessen Schriftleiter. Im Mai 1917 wurden auch Bleichsteiner und Pöch zu „wirklichen Mitgliedern“ ernannt. Das Institut finanzierte Forschungsreisen, veranstaltete Vorträge mit Diskussionen und gab eine eigene Schriftenreihe heraus. Außerdem veröffentlichte es zwischen 1917 und 1923 insgesamt drei Berichtsbände, die den beteiligten Wissenschaftlern als Publikationsforum dienten.²⁵⁸

Nach einem Beschluss des Forschungsinstituts für Osten und Orient vom Herbst 1916 wurde Bleichsteiner in das Kriegsgefangenenlager in Eger gesandt, um dort wissenschaftliche Studien an inhaftierten „Kaukasiern“, vor allem Georgiern und „Osseten“, vorzunehmen. Als er nach einiger Verzögerung einen zweimonatigen Urlaub antreten konnte, reiste er am 15. Mai 1917 nach Eger. Dort standen ihm im Lager ein Wohn- und ein Arbeitsraum zur Verfügung, doch sonst waren die vorgefundenen Bedingungen „nicht günstig“ für sein Vorhaben:

„Ich fand das Lager fast ganz von Gefangenen entblößt; am Tage meiner Ankunft gingen eben wieder 700 Mann ab, die meisten Kriegsgefangenen waren in größerer oder geringerer Entfernung auf Arbeit geschickt worden. So kam es, dass ich nur wenig brauchbares Material zur Verfügung hatte.“²⁵⁹

Dem Hauptanliegen des Forschungsinstituts, der „Ausforschung der Gefangenen über wirtschaftliche Verhältnisse ihrer Heimat“, konnte Bleichsteiner nicht gerecht werden, da „die beschränkte Anzahl der Leute keine Möglichkeit bot, ihre Angehörigen zu kontrollieren und solche Ausforschungen nur dann Wert bekommen, wenn eine große Zahl von Personen aus verschiedenen Gebieten des betreffenden Landes zur Verfügung steht“.²⁶⁰ Infolgedessen konzentrierte er sich auf sprachliche und folkloristische Studien. Vor allem aus der georgischen Kultur konnte er zahlreiche Märchen und Sagen niederschreiben. Gleichzeitig betrieb er linguistische Studien, indem er beispielsweise Wortlisten aus dem bereits erwähnten Buch von Erckert über die kaukasischen Sprachen überprüfte und berichtete. Seine siebenwöchigen Studien setzte er bei einem zweiten Aufenthalt

²⁵⁷ Von Kraelitz führte im Auftrag des FIOO ebenfalls Studien in den österreichischen Kriegsgefangenenlagern durch. Vgl. Kraelitz 1917.

²⁵⁸ BFOO, Wien, Bd. 1 (1917), Bd. 2 (1918), Bd. 3 zu den Berichtsjahren 1919–1921 (1923).

²⁵⁹ Bleichsteiner 1917a, S. 82.

²⁶⁰ Ebd.

in Eger im Oktober 1917 fort, wo er alle Texte noch einmal überprüfte.²⁶¹ Eine geplante Reise in deutsche Kriegsgefangenenlager und eine Expedition in den Kaukasus wurden durch das Kriegsende obsolet.

Die Forschungen an den Kriegsgefangenen bildeten die Grundlage von Bleichsteiners Habilitationsschrift. Als er Teile daraus 1919 unter dem Titel *Kaukasische Forschungen*²⁶² als erstes Buch in der Schriftenreihe des Instituts veröffentlichte, erwähnte er den Auftrag des Instituts zur „Ausforschung“ wirtschaftlicher Verhältnisse nicht mehr, sondern berichtete lediglich von in Auftrag gegebener Sprachforschung. Die Einleitung zu den gesammelten Texten hatte nach seinen Worten „den Zweck, den volkskundlichen Stoff, den die Texte bieten, zu vervollständigen, zu kennzeichnen und vergleichend zu bearbeiten“, war somit als volkskundlich inspirierte Arbeit zu verstehen, die „dem vergleichenden Mythenforscher und dem Folkloristen“ Anregungen geben sollte.²⁶³ Ein von Bleichsteiner geplanter zweiter Band über den „Volks glauben der Georgier“ ist nie erschienen. Möglicherweise ist dies auf die Auflösung des Instituts in der Mitte der 1920er Jahre zurückzuführen.²⁶⁴

In den Nachkriegsjahren vertiefte Bleichsteiner seine Kenntnisse in Ethnografie und Folkloristik und setzte seine Studien an „Kaukasiern“ mit georgischen und „mingrelischen“ Emigranten in Wien fort. Er hielt Kurse und Vorlesungen und arbeitete bis zur Auflösung des Instituts Mitte der 1920er Jahre als dessen Bibliothekar und Assistent. Am 1. März 1922 habilitierte er sich für kaukasische Sprachwissenschaft, ab 1925 erhielt er regelmäßig Lehraufträge im Fachgebiet Kaukasistik, im Jahr 1935 wurde er zum tit. a.o. Professor an der Universität Wien ernannt. Bleichsteiner war als Asienspezialist zudem wesentlich am Aufbau des Wiener Museums für Völkerkunde beteiligt, das aus der anthropologisch-ethnografischen Abteilung des Naturhistorischen Museums erwachsen war und 1926 dort ausgliedert wurde. Für die Eröffnung des Museums im Jahr 1928 leitete Bleichsteiner als Kustos die Aufstellung der Asienräume, später betreute er zusätzlich die Aufstellung anderer Abteilungen. Auch aufgrund seiner Verbindungen zum österreichischen militärischen Widerstand um Major Carl Szokoll gegen die NS-Okkupation wurde er im Mai 1945 schließlich mit der Leitung des Museums betraut. 1947 erhielt er ein Extraordinariat der

²⁶¹ Bleichsteiner 1917b, S. 101.

²⁶² Vgl. Bleichsteiner 1919.

²⁶³ Ebd., Vorwort, S. XV-XIV.

²⁶⁴ Ein genaues Datum der Institutsauflösung ist nicht bekannt. Vgl. dazu auch Mühlfried 2000, S. 12.

Philosophischen Fakultät, die Lehrkanzel für Zentralasiatische Sprachen und Völker, und wechselte in die Laufbahn des Hochschullehrers. Das Museum leitete er quasi ehrenamtlich weiter.²⁶⁵

Herrschte gegen Ende des Ersten Weltkriegs unter Wiener Akademikern noch Uneinigkeit über die Definition und Herkunft der „kaukasischen Rasse“ und der „kaukasischen Sprachen“, so bestritt niemand den Wert der Forschungen, die an Vertretern des Kaukasus in den Kriegsgefangenenlagern der Monarchie durchgeführt worden waren. Bereits im Herbst 1916 hatte die phil.-hist. Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften das schon zitierte Gutachten über Lachs Sammlung von kaukasischen Gesängen eingeholt, in dem Hugo Schuchard den sprachwissenschaftlichen Wert der Texte bezweifelte, jedoch ihre Bedeutung „in kultureller und literaturwissenschaftlicher Hinsicht“ hoch einschätzte:

„Wir werden angeregt die Gedankenwelt zu studieren in denen sie entstanden sind, die Berührung mit der Volksdichtung der Nachbarvölker, die etwaigen Eigentümlichkeiten in den Liedern der mohammedanischen Georgier, die Kunstdichtung möglichst von der Volksdichtung zu scheiden, die Varianten der einzelnen Lieder miteinander zu vergleichen.“²⁶⁶

Der mit der weiteren Bearbeitung beauftragte Adolf Dirr²⁶⁷ teilte 1919 mit, dass die Umschriften fertig seien und er nun an den Übersetzungen und Anmerkungen arbeite.²⁶⁸ Als die Akademie sich zwei Jahre später nach dem Stand der Arbeiten erkundigte, bat Dirr, die mingrelischen Lieder zur Korrektur an Bleichsteiner weiterzuleiten.²⁶⁹ Bleichsteiner beteiligte sich daraufhin an Lachs Publikationen zu den kaukasischen Gesängen, indem er die Personen- und Ortsnamen für beide Bände überprüfte. Für den zweiten Band, „Mingrelische, abchasische, svanische und ossetische Gesänge“²⁷⁰, übernahm er auch die Transkriptionen und Übersetzungen der geor-

²⁶⁵ Vgl. Zimmermann 1990, Mühlfried 2000.

²⁶⁶ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 648/1916, Brief von Hugo Schuchard an die Kaiserl. Akademie der Wissenschaften vom 28.10.1916.

²⁶⁷ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 648/1916, Brief Adolf Dirrs an die Kaiserl. Akademie der Wissenschaften vom 17.3.1916.

²⁶⁸ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 187/1921, Brief Adolf Dirrs an die Akademie der Wissenschaften vom 6.2.1922.

²⁶⁹ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 648/1916, Brief Adolf Dirrs an die Akademie der Wissenschaften vom 5.11.1919.

²⁷⁰ Vgl. Lach 1930b.

gischen, „mingrelischen“ und „svanischen“ Gesänge.²⁷¹ Das Netzwerk von Wissenschaftlern um den geografischen Schwerpunkt des Kaukasus funktionierte nicht nur im Überschreiten von Disziplinengrenzen (Sprachwissenschaft, Musikwissenschaft, Orientalistik, teilweise auch Anthropologie), sondern auch im Überschreiten von Institutions- und Landesgrenzen, freilich immer noch beschränkt auf die ehemaligen Mittelmächte.

Dirr machte in seinem Brief von 1919 über die kaukasischen Texte auf ein Problem aufmerksam: „Die von den Sängern und Aufzeichnern angegebene Einteilung in kachetische, gurische u. a. Lieder, sowie die Angaben nach Inhalt, wie Kinderlieder etc. haben keinen oder nur sehr problematischen Wert.“²⁷² Hier erscheint erstmals ein Kommentar nicht nur zu den Sprachen und Umschriften, sondern auch zu den Genres, deren Bezeichnung und Zuordnung als zweifelhaft eingeschätzt wurde. Die Probleme potenzierten sich, als Bleichsteiner die als „mingrelisch“ bezeichneten Texte untersuchte und der Akademie mitteilen musste:

„Bei der flüchtigen Durchsicht des Materiales hat sich ergeben, dass alle Texte mit Ausnahme eines einzigen kleinen Liedchens nicht mingrelisch, sondern in georgischer Sprache abgefasst sind. Es ist bei den kaukasischen Stämmen sehr häufig, dass nicht Volkslieder in der eigenen Sprache gesungen werden, sondern in der Sprache höher kultivierter Nachbarvölker. So singt man in Mingrelien und Svanetien häufig georgische Lieder, im Ostkaukasus avarische und tatarische.“²⁷³

Im Anhang zu Lachs Veröffentlichung der „georgischen Gesänge“ von 1928 schließlich finden sich nicht nur sämtliche von Dirr angefertigten Übersetzungen, sondern auch umfangreiche Anmerkungen aus dessen Hand, die geografische, kulturelle und linguistische Zusatzinformationen geben.²⁷⁴ Seine Arbeit enthält aber auch viele Fragezeichen, Stellen, an

²⁷¹ Offenbar gab es ein Missverständnis zwischen Dirr, der Bleichsteiner seine Arbeiten zur Korrektur zusenden wollte, und Bleichsteiner, der dazu jedoch die Manuskripte erwartete. Dirr erklärte daraufhin, er wollte für weitere Korrekturen auf Bleichsteiners Mitarbeit verzichten. Vgl. AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, ohne Aktennummern, Brief Bleichsteiners (Naturhistorisches Museum Wien) an die Akademie der Wissenschaften vom 10.12.1928, sowie Brief Dirrs an die Akademie der Wissenschaften vom 25.12.1928.

²⁷² AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, Nr. 648/1916, Brief Adolf Dirrs an die Akademie der Wissenschaften vom 5.11.1919.

²⁷³ AÖAW, Gesänge russischer Kriegsgefangener, ohne Aktennummer, Brief Robert Bleichsteiners an die Akademie der Wissenschaften vom 18.3.1922.

²⁷⁴ Lach fügte seiner Veröffentlichung zu den georgischen Gesängen auch ein Verzeichnis der „Varianten der Preuß. Phon. Kommission“ an (vgl. Lach 1928, S. 249). Auch in

denen der „Sinn?“²⁷⁵ fragwürdig war oder an denen „Absoluter Unsinn“²⁷⁶ stand, Textstücke, die Dirr als „unübersetzbar“²⁷⁷ oder „sinnlos“²⁷⁸ kennzeichnete, und Kommentare, die schlicht auf fehlendes Kontextwissen verweisen. Auch Bemerkungen wie „Kommen wir ins Handgemenge? (Dieses Wort existiert nicht.)“²⁷⁹, „Er (wer?) warf das Taschentuch hin“²⁸⁰, „(Unnötige Zeile)“²⁸¹ finden sich in unterschiedlichen Varianten. In den Anmerkungen wird auch die eine oder andere Äußerung der Sänger dokumentiert: „Im Manuskript steht: das Lied hat gar keinen Sinn, aber es ging nicht an, es nicht niederzuschreiben, weil der Herr Doktor darum bat.“²⁸² Dirr reproduzierte für die Publikation Lachs Notat über den Kommentar eines Gefangenen und Sängers, der sich auf die das wissenschaftliche Verfahren, das Agieren eines „Herrn Doktor“ im Lager bezog. Im Rahmen akribischer Texttreue wurde so auch eine Infragestellung dieses Verfahrens überliefert: etwas niederzuschreiben, was „gar keinen Sinn“ hat.

Inhaltlich behielt Lach bei der Beurteilung der „kaukasischen“ Gesänge seine bereits bekannte Wissenschaftserzählung bei. Er kam zu dem Ergebnis, dass auch diese „in musikalisch-formaler und entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht“ eine aufwärts steigende Linie darstellten, was seiner evolutionistischen Einstellung entsprach.²⁸³ Im zweiten Band fasste Lach sogar zusammen, die Gesänge der Kaukasusvölker stellten in formaler Hinsicht „das Bild einer lückenlos geschlossenen formalen Entwicklungsreihe“ dar, die Parallelen mit der europäischen Musikentwicklung aufweise.²⁸⁴ Auf der ersten und niedrigsten Stufe stünden mit dem Litaneiprinzip als musikalischem Konstruktionstypus die Gesänge der „Svanen“, „Pshawen“, „Thuschen“, „Khartelier“ und zum Teil der „Kachetier“²⁸⁵, etwas höher setzte er die „abchasischen“ und „ossetischen“ Gesänge mit der ihnen eigenen Form der „Rufe“ an, die einen Übergang von den Litaneien zur einfachen Melo-

Deutschland wurde fünf Jahre später eine Arbeit zu georgischen Gesängen, aufgenommen durch die Königlich Preußische Phonographische Kommission, veröffentlicht: Nadel 1933.

²⁷⁵ Lach 1928, S. 192.

²⁷⁶ Ebd., S. 197.

²⁷⁷ Z. B. ebd., S. 203.

²⁷⁸ Z. B. ebd., S. 157.

²⁷⁹ Ebd., S. 116.

²⁸⁰ Ebd., S. 120.

²⁸¹ Ebd., S. 168.

²⁸² Ebd., Anmerkung zu Lied 35, S. 237.

²⁸³ Vgl. Lach 1928.

²⁸⁴ Vgl. Lach 1930b, S. 17.

²⁸⁵ Lach 1928, S. 18.

die bildeten²⁸⁶. Auf der letzten und höchsten Stufe verortete er das „strophisch-gliedernde, akkordisch-harmonische Symmetrie- und Parallelkonstruktionsprinzip“, das er in den Gesängen von „Imeriern“ und „Mingreliern“ materialisiert sah.²⁸⁷

Zwischen beiden Polen lägen viele Übergangsformen, wie etwa die Gesänge der „Kachetier“, „Meyen“, „Raciner“ und „Chevsuren“ zeigten, wobei Lach hierzu nur ein einziges Beispiel, einen „chevsurischer“ Gesang, in den Lagern hatte finden können.²⁸⁸ Zu den Übergangsformen zählten seinen Erkenntnissen nach auch die Gesänge der indogermanischen „Osseten“. „Musikalisch kommt dieser Rassenunterschied allerdings nicht zum Ausdruck: im Gegenteil [...]“²⁸⁹ Für die „ossetische“ Sprache fungierte ein Georgier namens Lewarsi Mamaladse als Dolmetscher, der ins Russische und Georgische übersetzte, allerdings nach Lachs Aufzeichnungen über die drei ossetischen Sprecher berichtete, „die Sänger wüssten selbst nicht, was das von ihnen Gesungene bedeutet“.²⁹⁰ Lach kommentierte, die drei Osseten seien „entschieden die unintelligentesten, ja direkt borniertesten und stupidesten Individuen unter sämtlichen von Professor Pöch und mir untersuchten Gefangenen nicht bloß aus dem Kaukasus, sondern überhaupt unter sämtlichen im Lager Eger von uns studierten Gefangenen“ gewesen.²⁹¹ Die hier ausgedrückte Überheblichkeit charakterisiert den Musikwissenschaftler als Teil der imperialen Weltordnung, nach der sich Europäer als sogenannte „Kulturvölker“ sogenannten „Natur-“ und „Halbkulturvölkern“ auch moralisch und charakterlich überordneten.

Eine Sonderstellung innerhalb der musikalischen Übergangsformen nahmen laut Lach die mehrstimmigen „georgischen Gesänge“ ein, die fugenartig gesungen wurden. Die „georgische Mehrstimmigkeit“ war zu dieser Zeit bereits ein Thema, das die Literatur aufgegriffen hatte und zu der es bereits erste phonographische Versuche gab, wie am Beispiel von Dirrs Aufnahmen aus dem Kaukasus von 1909/10 abzulesen ist. Lach spekulierte in seiner Publikation, ob die mehrstimmigen Gesänge der „Gurier“ mit dem europäischen Discantus und der Mensur des Mittelalters in Beziehung stünden und diese möglicherweise im Zuge der Christianisierung in den Kaukasus gelangt seien.²⁹²

²⁸⁶ Lach 1930b, S. 15f.

²⁸⁷ Lach 1928, S. 18.

²⁸⁸ Vgl. Lach 1928, S. 18.

²⁸⁹ Lach 1930b, S. 5.

²⁹⁰ Ebd., S. 7.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Vgl. Lach 1928, S. 20.

Zu seinen Arbeiten in Eger bemerkte er, die von ihm niedergeschriebenen „gurischen“ Lieder seien in Wirklichkeit nicht einstimmig wie in seiner Notierung, sondern sie würden in der charakteristischen „fugenartigen Weise gesungen; nur konnte begreiflicher Weise, da die Sänger dieser Lieder im Gefangenenlager keine Gefährten aufreiben konnten, die imstande gewesen wären, mit ihnen diese gurischen Gesänge mehrstimmig vorzutragen, die Notierung nur einstimmig erfolgen“.²⁹³ Sänger wie Lewarsi Mamaladse, Meliton Mamaladse und Prokophi Kalandadse hätten ihm jedoch versichert, dass die von ihnen vorgetragenen Gesänge im Kaukasus mehrstimmig von einem Chor gesungen würden und sie selbst jeweils die melodieführende Stimme repräsentierten, die immer wieder von anderen Stimmen aufgegriffen und weitergeführt werde.²⁹⁴

Offensichtlich regte die Untersuchung mehrstimmiger Gesänge durch den Musikwissenschaftler auch die Mitarbeiter des Phonogrammarchivs zu Experimenten an. So ist im Bericht der Phonogrammarchivkommission für das Jahr 1916 vermerkt: „Hierbei wurde unter anderem der gelungene Versuch gemacht, Aufnahmen mehrstimmiger Gesänge gesondert auf drei synchron laufenden Apparaten durchzuführen, um so Details der einzelnen Stimmen besser festzuhalten.“²⁹⁵ Ein Beispiel für dieses aufwändige Verfahren sind zwei gurische „Hochzeitslieder“, die drei Georgier sangen: Lewarsi Mamaladse, Meliton Mamaladse und Kirile Achaladse. Zwei verschiedene Varianten der beiden von drei Männern gesungenen Lieder wurden auf die Platten 2751 und 2755 aufgenommen. Die Übersetzungen der in Lachs Publikation mit Nr. 234 und Nr. 236 bezeichneten Lieder lauten nach Dirr wie folgt:

„Ein fröhlicher Wirt
Hat liebe Gäste.
Von oben war mir gekommen ein Türkis,
Komm, winkte mir der Türkis zu.“²⁹⁶

Und:

„Uns (wünschen wir) Frieden und Sieg,
Unserem Wirte Reichtum!“²⁹⁷

²⁹³ Ebd., S. 14f.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 15.

²⁹⁵ Vgl. Sigmund Exner: „Gemeinsame Phonogrammarchiv-Kommission 1916“, in: AKAW 67, 1916, Wien 1917, S. 395–399, hier S. 396.

²⁹⁶ Lied Nr. 234, Lach 1928, S. 210.

²⁹⁷ Lied Nr. 236, ebd. Für die Übersetzung wird verwiesen auf Lied Nr. 224, S. 208.

Die beiden letzten Zeilen des ersten Liedes, so konstatierte Dirr in den Anmerkungen, „sind verballhornt“.²⁹⁸ Eine andere Variante lautete: „Gott! Erhalte ihm alle die, Die er liebt!“²⁹⁹ Aus diesen zusätzlichen Erklärungen wird deutlich, welch verworrene Verweisstruktur zwischen den Tonaufnahmen, den Protokollen des Phonogrammarchivs und den verschiedenen Teilen von Lachs Publikation – Noten mit Text, Texte und Übersetzungen, Anmerkungen – hergestellt werden musste aufgrund der Tatsache, dass viele Lieder mit variierenden Texten ebenso wie mit variierenden Melodien oder Stimmeinsätzen präsentiert wurden. Die Mitarbeiter des Archivs nahmen in diesem Fall außerdem in einem synchronen Vorgang die drei Stimmen einzeln auf drei Platten auf. Auf den Platten mit den Nummern 2752, 2753 und 2754 ist jeweils einer der drei Männer laut zu hören. Auf den Protokollbögen wurde jeweils mit Bleistift „synchron“ vermerkt.³⁰⁰ Der erstaunliche technische Aufwand – Pollak musste drei Phonographen zu den Aufnahmen am 27. August 1916 ins Lager Eger transportieren – zeugt von großem Respekt vor Lachs wissenschaftlicher Arbeit einerseits, von der technisch-experimentellen Ausrichtung des Archivs andererseits. Zeugnisse darüber, ob die drei synchron aufgenommenen Einzelstimmen auch wieder synchron abgespielt wurden, fehlen leider.

Bemerkenswert an der Dokumentation von Lachs Aufnahmen aus dem Jahr 1916 sind die genauen Daten, die er von den Sängern erhob. Sie wurden nicht nur gemäß den Anforderungen des Archivs auf die Protokollbögen eingetragen, sondern Lach führte Daten zu jedem einzelnen Sänger im Text seiner Publikation an.³⁰¹ Dies spricht nicht nur für dem Archiv geschuldete Genauigkeit, sondern zeigt auch, wie wichtig „Gewährsmänner“³⁰² für die Wissenschaftler waren. Sie lieferten die Tonaufnahmen, zusätzliche Informationen zu den Liedern und Texten, teilweise auch Niederschriften und Übersetzungen. Der bereits erwähnte Lewarsi Mamaladse diente nicht nur Lach, sondern auch Pöch und Bleichsteiner als Informant. Der Georgier, so bezeugen die Protokolle des Phonogrammarchivs, war im Jahr 1916 25 Jahre alt, in Chewi in Westgeorgien geboren worden und vor dem Krieg als „Agent im Vertrieb Singer’scher Nähmaschinen“³⁰³ tätig

²⁹⁸ Anmerkung zu Lied Nr. 234, Lach 1928, S. 246.

²⁹⁹ Lied Nr. 226, Lach 1928, S. 208.

³⁰⁰ Die Bemerkungen in Bleistift beziehen sich allerdings auf die den Platten Nr. 2752, 2753 und 2754 entsprechenden Aufnahmen L 12, L 13 und L 14. Das L steht für Lach. Es handelt sich um Versuchsplatten, die nicht ins Archiv kamen.

³⁰¹ Vgl. Lach 1928, S. 7–9.

³⁰² Bleichsteiner 1919, Vorwort, S. X.

³⁰³ Lach 1928, S. 8.

gewesen. Als solcher hatte er zwischen 1910 und 1912 die Mandschurei, Wladiwostok, Zentral- und Südrussland, Polen, den Kaukasus und die Krim bereist.³⁰⁴ Lach hatte sich bereits in seinem Arbeitsbericht für 1916 über Mamaladse geäußert, er sei ein „durch besonders hervorragende geistige und moralische Fähigkeiten, Bildung, wie auch geradezu rührenden Eifer und Begeisterung“ für die Studien ausgezeichnete „hochintelligenter Gurier“.³⁰⁵

Auch Pöch führte, unabhängig von Lachs musikwissenschaftlichen Studien, 1916 einige Tonaufnahmen mit Lewarsi Mamaladse im Lager Eger durch. In seinen 1917 publizierten Ausführungen zum „großen Wert der Persönlichkeit“ für Tonaufnahmen führte Pöch für die 1916 erfolgten Kriegsgefangenenaufnahmen an, „ein sehr begabter junger Georgier“ habe besonderes Interesse an der wissenschaftlichen Arbeit gehabt, „so daß ihm nicht nur technisch vollkommene Aufnahmen seiner Sprache, sondern auch deren richtige Auswahl und die gewissenhafte und absolut genaue Fixierung der Texte zu verdanken“ seien.³⁰⁶ Aus Pöchs Arbeitsbericht für das Jahr 1916 wird deutlich, dass es sich hierbei höchstwahrscheinlich um Lewarsi Mamaladse handelte: „ein junger intelligenter georgischer Kriegsgefangener, welcher die deutsche Sprache vollständig erlernt hatte“.³⁰⁷ Die Sprechtaufnahmen, die Pöch außerhalb von Lachs Zuständigkeitsbereich mit Mamaladse aufnahm, umfassten eine georgische Sprachprobe, die aus Lehrbuchsätzen bestand³⁰⁸, drei georgische Gedichte³⁰⁹ sowie „drei Platten einer von ihm frei in den Apparat gesprochenen Variante des Mythos von Amiran, dem kaukasischen Prometheus“.³¹⁰

Für die Aufnahme der Erzählung am 13. August 1916 verwendete Pöch eine Holzmembran und einen Aluminiumfilter bei 60 Touren pro Minute. Mamaladse schrieb den Text in georgischer Schrift nieder und übersetzte ihn wörtlich ins Russische und ins Deutsche. Pöch fügte auf dem Protokollbogen eine phonetische Umschrift an, bei der er sich nach eigenen Anga-

³⁰⁴ Vgl. ÖAWPH, Informationen auf den Protokollen zu den 1916 in Eger von Hans Pollak auf Anweisung von Lach aufgenommenen Platten mit Lewarsi Mamaladse: Nr. 2751, 2752, 2755, 2763, 2764, 2765, 2766.

³⁰⁵ Lach 1917, S. 10.

³⁰⁶ Pöch 1917a, S. 15.

³⁰⁷ Pöch 1915–1917, 3. Bericht, S. 95.

³⁰⁸ ÖAWPH, Ph 2785 mit Sätzen aus Fink: *Die Haupttypen des Sprachbaus*, Leipzig 1910, S. 148f., aufgenommen am 25.9.1916 im Kriegsgefangenenlager Eger.

³⁰⁹ ÖAWPH, Ph 2783, 3 Gedichte von Tseretheli, aufgenommen am 20.9.1916 im Kriegsgefangenenlager Eger.

³¹⁰ Pöch 1915–1917, 3. Bericht, S. 95. ÖAWPH, Platten Nr. 2780–2782 (Mythos von Amiran).

ben an Dirrs Leitlinien hielt.³¹¹ Für Pöch mag bei der Wahl des Textes ausschlaggebend gewesen sein, dass es sich bei dieser Sage um ein „typisch“ ethnografisches Stück handelte. Ihre Wichtigkeit erlaubte es auch, die durch die Wachsplatten auf etwa zwei bis zweieinhalb Minuten beschränkte Dauer einer Aufnahme zwei Mal zu überschreiten. Die im Phonogramarchiv erhaltene Übersetzung lautet:

„Amiran war der stärkste Held unter den Grusinern.
Als kleines Kind wurde er eine Waise.
Die Mutter brachte ihn zu Jesus Christus, damit er ihn tauft.
Christus taufte ihn, er segnete ihn und gab ihm die Stärke von dreißig wilden Tieren.
Der junge Amiran wuchs nicht in Tagen, sondern in Stunden.
Amiran hatte einen kleinen Hund, welcher mit ihm zusammen aufwuchs und sein treuer Diener war.
Der fünfzehnjährige Amiran war so stark, dass man auf der Welt keinen zweiten solchen (Mann) finden konnte.
Einmal stritt Amiran mit seinem Nachbar, und zerhaute dem Unglücklichen sein Gesicht.
Darauf warf der Nachbar ihm vor: „Danke Christus, dass er dir so viel Kraft gab, sonst wärest du auch (nur) ein so gewöhnlicher (Mann), wie (alle) anderen.
Amiran wusste, dass er von Christus getauft war, aber er wusste nicht, dass er mit der Stärke von dreißig wilden Tieren beschenkt war.
Als Amiran dies erfuhr, wunderte er sich und fiel in Erstaunen.
Wie er nach Hause kam, fragte er (seine) Mutter.
Seine Mutter erzählte ihm dasselbe.
Darauf wollte Amiran mit Christus ringen, um zu erfahren, wer der Stärkere ist.
Einmal begegnete Amiran Christum und sprach: „Du musst mit mir ringen!“
Christus antwortete: „Geh weg! Geh in Dich, denke nach, ob du weißt, was du sprichst!“
Amiran ging weg.
Ein anderes Mal traf er ihn wieder und wollte (mit ihm) ringen.
Christus brachte darauf eine Eisenstange (und) stieß sie in den Erdboden und sprach zu Amiran: „Wenn du diese Stange aus der Erde herausziehst, werde ich mit dir ringen.“

³¹¹ Vgl. Pöch 1915–1917, 3. Bericht, S. 95f.

Amiran fasste (sie) mit der Hand, zog sie auf einen Griff heraus und warf sie weg.

Christus brach einen kleinen Zweig, steckte ihn in die Erde, und sprach zu Amiran: „Bring einen dünnen Zwirn (und) binde ihn um den Zweig herum.“

Amiran gehorchte, und während er den Zwirn um den Zweig herumband, verwandelte sich der Zweig auf Christi Befehl in einen eisernen Stab und der Zwirn in eiserne Ketten.

Amiran blieb auf ihm in alle Ewigkeit angeschmiedet.

Sein treues Hündchen war mit ihm.

Auf Christi Befehl thürmten sich die höchsten Berge auf, welche die Kaukasische Bergkette genannt werden, und Amiran blieb an einen Felsen geschmiedet.

In einer Woche einmal an jedem Samstag brachte der Adler ein Stück Brot, womit Amiran das Leben fristete.

In der Hand hält er einen großen Stock.

Amiran, stark wie er war, rüttelt an der Stange, bis er es dahin bringt, dass er sie fast herausziehen kann; darauf kommt ein Vöglein geflogen, setzt sich auf die Stange und fängt an zu singen.

Amiran erhebt seinen Stock zum Wurf, aber das Vöglein fliegt auf, der geschwungene Stock fällt auf die Stange und treibt sie noch fester in den Felsen.

Das Hündchen nagt immer an der eisernen Kette, einmal im Jahre am Gründonnerstag hat es sie so dünn wie Haare gemacht.

Amiran dehnt sie aus und versucht sie zu zerreißen, aber umsonst, denn er ist von Christus verflucht.

Indem Christus Amiran für seinen Ungehorsam bestrafte, verfluchte er ihn:

„Wenn Amirans Hündchen die eiserne Kette haardünn machen wird, dann soll sich, wenn irgendein Schmidt auf der Mutter Erde mit dem Hammer auf den Amboss schlägt, Amirans Kette wieder vereinigen!“

Einmal traf ein Jäger zufällig auf den im Kaukasusgebirge angeschmiedeten Amiran, und war erstaunt, weil er noch nie dergleichen gesehen hatte.

Er trat näher.

Amiran lächelte süß und sprach:

„Mein Freund, bringe mir eine Feile und rette mich, aber dass deine Frau nicht mit dir spricht und mich nicht sieht!“

Der Jäger versprach es.

Nach Hause zurückgekehrt, sprach er nicht mit (seiner) Frau, und machte sich so wieder auf den Weg.

Die Frau zerbricht sich den Kopf, warum er nicht mit ihr spricht und folgt ihm heimlich nach.

Als der Jäger zu Amiran kam und seine Frau mit ihm erschien, da war Amirans Sache für alle Ewigkeit verloren, da die Frau Amiran nicht hätte sehen dürfen, und er dann hätte die Kette mit der Feile durchfeilen können.

Wenn jetzt Amiran die Kette zerreißt und in die Welt hinauskommt, wird er keinen Schmied und keine Frau auf der Mutter Erde am Leben lassen!³¹²

Merkwürdig mutet an, dass diese Variante des Mythos von Amirani nicht in einem Aufsatz erwähnt wird, den Bleichsteiner 1918 über von ihm in den Lagern notierte Bruchstücke der Balladen von Amiran veröffentlichte.³¹³ Zu vermuten ist, dass zwar eine Kooperation bezüglich Forschungen zum Kaukasus zwischen den einzelnen Wissenschaftlern bestand, dass diese jedoch ihr „Material“ nicht miteinander teilten. Offensichtlich beschränkte sich die Zusammenarbeit von Anthropologen, Musikwissenschaftlern, Linguisten, Folkloristen und Orientalisten letztlich auf die gegenseitige Empfehlung von für ihre Zwecke geeigneten „Gewährsleuten“, die Auswertung war jedoch auf genau abgegrenzte Zuständigkeitsbereiche eingeschränkt. Bleichsteiner fertigte bei seinen Lagerforschungen überhaupt keine phonographischen Aufnahmen an, obwohl oder gerade weil Pöch als Mitglied im Forschungsinstitut für Osten und Orient Bleichsteiners Kriegsgefangenenforschungen mitverantwortete. Sehr wohl aber diente Lewarsi Mamaladse auch dem Orientalisten als Gewährsmann.

Als Bleichsteiner im Mai 1917 nach Eger kam, traf er dort in Lewarsi Mamaladse noch jenen Kriegsgefangenen an, der Pöch und Lach bereits 1916 behilflich gewesen war und nicht nur als Lieferant von Stoffen, sondern auch als Übersetzer und Kontaktperson zu anderen Gefangenen fungiert hatte. Bleichsteiner schätzte Mamaladse, so schreibt er in seinen „Kaukasischen Forschungen“, als zuverlässigen Gewährsmann ein, der Russisch sprach und sich im Lager selbst Deutsch beigebracht hatte. Er bezeichnete ihn als „großen Kenner der Volksüberlieferung“, der Verständnis für die wissenschaftlichen Studien gehabt und sein Wissen bereitwillig mitgeteilt habe.³¹⁴ Als Bleichsteiner im Oktober 1917 zum zweiten Mal

³¹² Lewarsi Mamaladse, Mythos von Amiran (1916), ÖAWPH, Ph 2780–2782.

³¹³ Vgl. Bleichsteiner 1918c.

³¹⁴ Vgl. Bleichsteiner 1919, Vorwort, S. X-XI.

nach Eger kam, wurde ihm berichtet, Mamaladse säße zusammen mit anderen Kriegsgefangenen im Gefängnis, da er „das Haupt einer Erpresserbande“ sei, die nicht nur Postdiebstähle begangen, sondern „auch eine terroristische Gewalt über die übrigen georgischen Kriegsgefangenen“ ausgeübt hätte.³¹⁵ Über Mamaladses weitere Biografie, vor allem seinen Verbleib, ist nichts bekannt.

Die Hervorhebung dieses Kriegsgefangenen durch die drei Forscher – den Anthropologen, den Musikwissenschaftler, den Orientalisten – verdeutlicht, wie sehr die europäischen Wissenschaftler auf Übersetzungen angewiesen waren, die auch kulturellen Kontext lieferten. Das Netzwerk europäischer Wissenschaftler, Disziplinen und Institutionen hing in einer europäischen Infrastruktur, dem Gefangenenlager, von solchen Gewährsleuten ebenso ab wie bei der „Feldforschung“: Es wurden Menschen gebraucht, die ein Maximum an Informationen in für die Wissenschaftler verständlicher Form und Sprache preisgaben. Ein Bewusstsein dafür, dass die „Gewährsleute“ möglicherweise genau erkannten, was die Forscher wollten, und dementsprechend selbst entschieden, was sie lieferten, entstand erst viel später. An der Figur Mamaladses, der zentralen Bezugsperson 1916 und 1917 im Lager Eger für Pösch, Lach und Bleichsteiner, kristallisieren diese Funktionen. Sie bedienten das Interesse von Wissenschaftlern, die um einen geografischen Schwerpunkt herum vernetzt handelten und von dem disziplinären Wissen und den praktischen Empfehlungen der jeweils anderen profitierten.³¹⁶

Wie Bleichsteiner berichtet, war es seine Hauptaufgabe in Eger, „eine möglichst reichhaltige Sammlung von Texten zu bekommen“.³¹⁷ Da Lach im Rahmen der musikwissenschaftlichen Studien bereits zahlreiche Volkslieder aufgenommen hatte, konzentrierte sich der Ethnograf und Orientalist darauf, „Sprichwörter, Rätsel, Sagen, Märchen und Stücke aus dem Aberglauben des Volkes“³¹⁸ aufzuzeichnen. Offensichtlich hatte er aber genaue Kenntnis von den Arbeiten des Musikwissenschaftlers. Die drei Ausnahmen in seinen „Kaukasischen Forschungen“, so Bleichsteiner, seien zwei georgische Volkslieder, die Lach nicht notiert habe – das Lied „Sologa“³¹⁹ und ein traditionelles „Kriegslied“ –, sowie als drittes das selbst gedichtete

³¹⁵ Vgl. ebd.

³¹⁶ Vgl. dazu auch Mühlfried 2000, S. 103.

³¹⁷ Bleichsteiner 1919, Vorwort, S. XI.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ In diesem Lied geht es um den Helden Sologa, der nach Stambul geht und dort einen Araber im Bogenschießen besiegt, woraufhin ihn der Sultan zum Pascha macht. Vgl. Bleichsteiner 1917b, S. 100f.

Kriegslied eines Gefangenen.³²⁰ Die beiden letzten Stücke schrieb der Wissenschaftler vermutlich auf, weil sie auf Kriegsumstände Bezug nahmen. Der Text des traditionellen Kriegsliedes lautete in Bleichsteiners Übersetzung:

„Kriegslied.

– So mächtig ist Azatchan geworden, daß er sein Haupt nicht (mehr) beugt,
 Hier bin ich, was wäre mir Stambuls Sultan und der Schah?
 Auf den Chan von Gandscha stürzte er sich, viel Proviant erbeutete er,
 Aus Liebe zur Christenheit zog Erekle den Säbel.
 Als Erekle das Pferd antrieb, begann das Blut zu fließen,
 Aus dem Blute entstand ein See und färbte dem Pferde die Mähne.
 – Was verfolgst du mich, Georgier Erekle, trage ich denn *deine* Beute?
 Alles zwangst du mich aufzugeben, Flinte und Proviant.
 – So werde ich dich bis Täbris verfolgen, wie der Habicht die Ente,
 Pferd und Maultier werde ich dich zwingen, im Stich zu lassen,
 den Roßschweif farbig wie Safran;
 In allem lasse ich dich schwimmen, entlasse dich leer!
 Chunzachi wendete sich zum Pferde, das Knie brachte er nicht hinüber,
 Unter den Schweif legte er die Kinnkette, wo sollte er das Haupt verbergen?“³²¹

Das georgische Kriegslied arbeitet mit einer Dialogform zwischen den verfeindeten Parteien und illustriert den Sieg des georgischen Fürsten Heraklius gegen die von Osten drohenden Türken³²², die er demütigt und bis nach Täbris im Iran zu verfolgen droht. Mit der Schilderung einer historisch-mythischen Siegesgeschichte zur Begründung von Nationalruhm stellt es eine andere Form des Patriotismus dar als die „georgische Marseillaise“, die Lach 1916 in zwei verschiedenen Textfassungen niederschrieb und von der eine Version auch phonographisch aufgezeichnet wurde. Am 26. August 1916 sang im Kriegsgefangenenlager Eger der georgische Restaurateur Prokophi Kalandadse aus dem Gouvernement Tiflis, 27 Jahre alt, jenes Lied in den Phonographentrichter, das mit „K’art’uli marselioza“ überschieden wurde:

„Gib mir, Bruder, die Hand,
 es ist Zeit sich zu erheben,

³²⁰ Vgl. Bleichsteiner 1919, Vorwort, S. XI.

³²¹ Georgisches Kriegslied, abgedruckt in Bleichsteiner 1919, S. 145, Lieder, II.

³²² Vgl. auch Bleichsteiner 1917b, S. 100.

Es ist die Zeit, sich vor dem Bösen auf die Füße zu stellen.
Genug des Kummers und der Tränen,
Es ist nahe, Schluss zu machen.
Deshalb müssen wir uns rühren,
Von Fremden erwarte keine Hilfe.
Selbst müssen wir uns schützen.
Gib mir die Hand, Bruder,
da hast du das Schwert.
Damit werden wir frei sein.
Das benützt der Feind gegen uns,
Damit wollen wir ihn besiegen.
Kommt, Brüder, schnell aufs Schlachtfeld,
Laßt uns das Schwert in die Hand nehmen.
Dorthin ruft uns unsere Tapferkeit,
Dort müssen wir die Freiheit finden.³²³

Im Gegensatz zu der Schilderung eines historischen Krieges in dem von Bleichsteiner aufgezeichneten Lied ist die „georgische Marseillaise“ ein nationales und patriotisches Lied, das zu Befreiungsschlachten in der Zukunft auffordert und mobilisiert. Schuchard hatte es in seiner Beurteilung der von Lach gesammelten kaukasischen Gesänge als wünschenswert bezeichnet, „die Umstände kennenzulernen, unter denen sie [solche Gelegenheitslieder] auftreten“, und hinzugefügt: „So möchten wir z.B. auch wissen, wann die ‚georgische Marseillaise‘, Kharthuli marcelioza [...] gehört wird. Sie ist keine Übersetzung der französischen Marseillaise; doch die Ausdrucksweise erinnert daran.“³²⁴ Doch sahen es weder Dirr noch Lach als ihre Aufgabe an, der Übersetzung weitere Informationen anzufügen. Die Sprechsituation Prokophi Kalandadses, der als Soldat der Armee des Zaren in österreichischer Kriegsgefangenschaft ein patriotisch-georgisches Lied in einen Phonographenrichter sang, war ein gänzlicher neuer Kontext, der jedoch den beteiligten Wissenschaftler keine Frage abrang: Da das Lied als gleichsam ahistorisches Artefakt interessierte, wurde seine Aufführungssituation nicht reflektiert.

³²³ ÖAWPH, Ph 2744, Eger, 26.8.1916, aufgenommen von Hans Pollak, Holzmembran, Metalltrichter, Prokophi Kalandadse, georgisch, 27 Jahre, Restaurateur, Gouvernement Tiflis. Text übersetzt von Adolf Dirr: Lach 1928, Lied Nr. 205, S. 200 (andere Version: Nr. 207, S. 201f.).

³²⁴ AÖAW, Gesänge Russischer Kriegsgefangener, Nr. 648/1916, Brief von Hugo Schuchard an die Kaiserl. Akademie der Wissenschaften vom 28.10.1916.

Der (nationale) Kriegskontext manifestiert sich in der von Prokophi Kalandadse gesungenen „Marseillaise“ als Verteidigung der Georgier in Zukunft, in dem Bleichsteiner von einem unbekanntem Gefangenen diktieren Text eines Kriegslieds hingegen als Rückblick auf einen erfolgreichen Krieg in der Vergangenheit. In einer dritten, ganz anderen Variante offenbart er sich in jenem selbst gedichteten Kriegslied eines Gefangenen, das Bleichsteiner 1917 in Eger niederschrieb. Den von dem Imerier Melit'on Jojua³²⁵ verfassten Text anlässlich der Eroberung der Stadt Czernowitz im Jahr 1914 betitelte der Wissenschaftler als „Kriegslied 1914“ und übersetzte ihn wie folgt:

„Im Jahre 1914
 Am 10. Tage im August
 Sonntag frühe, als es graute,
 Rückten wir gen Czernowitz.
 Schlag neun Uhr war's, da begannen
 Wir zu feuern auf den Feind;
 Hüben, drüben krachten Salven,
 Granaten platzten in der Luft.
 Beim Krachen der Salven fing unsere Musik über uns
 Zu weinen an wie die Stimme einer Mutter.
 Dann erschrakten wir und gingen vor gegen den Feind,
 Herz und Brust entblößt.
 Da konnte der Feind nicht Stand halten,
 Mächte kehrt und floh davon.
 Als wir in ihre Stellung kamen,
 Stand das Blut bis ans Knie.
 Da ertrug's das Herz nicht mehr
 Und seufzte vor Schmerz;
 Wir bitten Gott, er lasse uns erleben,
 Daß jenes Seufzen Blüten bringt.“³²⁶

Die Stadt Czernowitz lag in jenen Teilen Galiziens, die die Armee des Zaren im Spätsommer 1914 besetzte, um zum Herzen der Habsburger Monarchie vorzurücken. Für den Soldaten Jojua war die Einnahme von Czernowitz ein Sieg, der mit dem Grauen der Schlacht verbunden war.

³²⁵ Melit'on Jojua stammte aus dem Dorf Kolobani des Kreises Senak'i (Kutais). Vgl. Bleichsteiner 1919, Vorwort, S. X.

³²⁶ „Kriegslied 1914“, Text von Melit'on Jojua, abgedruckt in: Bleichsteiner 1919, S. 145, Georgische Lieder, III.

Nach seiner Schilderung stand er kniehoch im Blut und „seufzte vor Schmerz“, ein Schmerz, den er nur durch die Hoffnung relativieren konnte, dass er zu etwas nütze sein möge. Jojua muss diese Dinge nicht unbedingt selbst erlebt haben. Möglich ist auch, dass er davon gehört hatte oder ihm darüber berichtet wurde. Die Benutzung des „wir“ könnte sich inhaltlich aus dem Erlebnis einer Gruppe von Soldaten begründen, kann aber auch eine Anforderung des Genres sein.

Ebenso wie in dem traditionellen georgischen Kriegslied handelt es sich zwar um eine Siegesgeschichte, gegenüber dem Unpersönlich-Sagenhaften wird hier jedoch ein selbst erlebtes Geschehen geschildert. Der Bezug auf ein Ereignis aus der jüngsten Vergangenheit, das zum Zeitpunkt seiner dichterischen Schilderung durch Jojua maximal drei Jahre zurücklag, rückt den Dichter und Vortragenden weniger in die Rolle eines Präsentators von folkloristischen Stoffen, als vielmehr in die eines Teilnehmers an der Gegenwart. Seine Situation als Kriegsgefangener der Habsburger Monarchie resultierte aus (nicht beschriebenen) Ereignissen, die auf die Einnahme von Czernowitz folgten. Anders als in den anderen Texten tritt hier ein historisches Individuum nicht nur als Vertreter einer nationalen Folklore auf, sondern auch als Berichterstatter, der (eigene?) Worte zu etwas von ihm oder von anderen Erlebten findet – aus der Perspektive der sonst stets sprachlos gemachten „gemeinen Soldaten“ statt aus der vorgegebenen Perspektive der erfolgsgerichteten Geschichtsschreibung offizieller Stellen.

Sicher gab es viele andere unter den Kriegsgefangenen, die so hätten berichten können und vielleicht auch wollten, doch wurden ihre Erzählungen nicht festgehalten. In Jojuas Zeugnis verbinden sich eine historische Person und ein historischer Inhalt über das Moment der Autorschaft. Eine Phonogrammaufnahme gibt es weder von seinem Text noch von seiner Stimme. Diese Leerstelle ist der wissenschaftlichen Arbeitsteilung geschuldet, nach der Bleichsteiner generell keine Tonaufnahmen machte. Bleichsteiners Arbeitsauffassung ermöglichte es, Jojuas Text überhaupt in die Veröffentlichung aufzunehmen. Möglicherweise maß er der persönlichen Schilderung folkloristischen Wert oder sprachliche Bedeutung zu, oder er beurteilte die nicht zum traditionellen georgischen Erzählgut zählende Schilderung als von historischem Wert für die Zukunft. In jedem Fall durchbrach Bleichsteiner, der später dem politischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus angehören sollte, mit dieser bedrückenden, historisch-persönlichen Kriegsgeschichte sein für gewöhnlich ahistorisches Sammelprinzip.

5. WIDERSTÄNDE UND BOTSCHAFTEN: PÖCHS AUFNAHMEN AUS DEM JAHR 1915

Pöch ging von dem Grundsatz aus, dass kein Phonogramm ohne gleichzeitig (kurz davor oder danach) festgelegten Text aufgenommen werden durfte und dass die Aufnahme im Lager höchstens einmal zum Überprüfen und Korrigieren abgehört werden konnte. Daher musste er „das naheliegendste Objekt der phonographischen Aufnahme, eine freie Rede oder Erzählung“³²⁷ eigentlich ausschließen. Nur wenn man viele Aufnahmen mit exakter Transkription erarbeitet habe, so Pöch, dürfe man „ausnahmsweise eine Platte für eine freie Rede unter Verzicht auf die Niederschrift und genaue Übersetzung [...] opfern, nur um auch ein *Stück lebendige Sprache* der Sprachmelodie wegen zu fixieren“.³²⁸ „Freie Rede“ war dabei nicht unbedingt gleichbedeutend mit einem selbst verfassten oder erdachten Text, der Ausdruck bezeichnete meist lediglich das Fehlen einer schriftlichen Vorlage. Eine „freie Rede“ konnte auch die Erzählung eines Standardtextes, etwa eines biblischen Gleichnisses, ohne Schriftvorlage sein. Ob ein Text aber abgelesen, rezitiert, aus dem Gedächtnis paraphrasiert oder improvisiert wurde, in jedem Fall war sein Gesprochenwerden mit einer Performance, einer Aufführungssituation verbunden, die an Körper, Raum und Zeit geknüpft war. Für eine Tonaufnahme war stets auch die Situation des wie auch immer gearteten Vortragens erforderlich, ein Sprechakt, der ein Handlungspotenzial beinhaltet.³²⁹

Pöch bezeichnete die Aufnahme eines Kriegsgefangenen aus dem Jahr 1915 als „Freie Rede“, obwohl sie abgelesen wurde.³³⁰ (Abb. 120) Wie es scheint, hatte der Sprecher, Sergej Objedkov, von Beruf Gefängnisdirektor in Kargopol (bei St. Petersburg, Russland), seinen Text selbst verfasst. Genau lässt sich heute jedoch nicht mehr differenzieren, welchen Anteil der Gefangene an der Niederschrift des Textes hatte und welche Rolle der Wissenschaftler, in diesem Fall Pöch, dabei übernahm: Kam tatsächlich die vom Sprecher gewählte Formulierung auf das Papier? „Korrigierte“ der Wissenschaftler Worte? Ließ er Gesagtes aus? Schrieb der Wissenschaftler

³²⁷ Pöch 1917a, S. 8.

³²⁸ Ebd., S. 11, Hervorhebung im Original.

³²⁹ Im Rahmen der Sprechakttheorie bezeichnet der *speech act* einen illokutionären Akt, das Vollziehen einer Handlung mit Hilfe einer sprachlichen Äußerung (vgl. Searle 1969). Inzwischen und auch hier wird der Begriff Sprechakt in einem erweiterten Sinne gebraucht als Sprechhandlung unter bestimmten situativen und sozialen Bedingungen.

³³⁰ Dies vermutet zumindest Pekka Gronow, außerordentlicher Professor für Musikethnologie an der Universität Helsinki, der die historische Übersetzung freundlicherweise überprüft hat.

Des Phonographierten Platte Nr. 2634

Vor- und Zuname Sergei Objedkov
 Geschlecht männlich Kasse, Stamm Suomi (Finn)
 Alter 28 geb. Geburtsort Derzhlet
 Geburtsort/Provinz/Land Karelien - Finnland
 Wohnort/Provinz/Land Kangas - Olvi
 woh. wirt. ist vork. Finland, Olvi, Suomi, Grodno
 Wohnort/Provinz/Land der Eltern Wilna, Telsberg
 Name des Vaters Liam der Mutter Jan

Zum Teile durch Anstrichen zu erledigen

Der Aufnahme Touren pro Minute 58

Datum, Ort/Provinz/Land 18. Sept. -15 Reichsburg i Bez.
 Art des Gegenstandes Russen-Lager
 Eigentl. Fremdes, arch. Sprache
 Sprache, Dialekt, Mundart Suomi
 Musik, mündl. oder instrumental
 ein- oder mehrstimmig
 Singspiel oder Instrumente
 Geräusche, Schreien etc.
 Art der Membran Holz des Trichters Aluminium
 Name des Phonographen R. Pöch Bevul Professor

Inhalt:
 Transkription.
 Des Transkriptors Name, Beruf, Muttersprache

Uebersetzung.
 Des Uebersetzers Name Sergei Objedkov

Finlandisch	Russische Uebersetzung	Deutsche Uebersetzung
<p>Suomi: Suuella mielipahalla antaisin herra profes- sille kaikenlaisia tieto- ja Suomen kansas eti- masta ja tavoista, no elämäni on pakottanut jättämään Synnyin- maan jo neuvona ja Sen- täiden mielestäni on hai- kuttunut se, mitä minä olen nähnyt ja kuullut eläni- ni Suomessa. Näillä muu- tamilla sanoilla, minun Suureksi mielipahaksi, täy- tyy lojuttaa, no minua loivittaa se, että nämä sanat eivät mene hukkaan, vaan tuovat hyötyä opille.</p>	<p>Я дозволил себе сообщить вам о моем профессо- рском мнении об отношении к жизни и нравов финского народа, на жизнь моею влиянием и на образование общества по- делу, так-же на полити- ческий вопрос моего мнения, что беднее и не- счастливее судьбы в Финляндии нежели в России, но сом- нения, в данном спра- шивании, но все же го- товлюсь дать и свои слова на эти вопросы и думать что наука.</p>	<p>Mit grossem Vergnügen habe ich dem Hrn. Professor verschiedene ^{in Kultur} Beobachtungen ^{gegeben} über das Leben des finni- schen Volkes, aber mein Leben hat sich so angeordnet, dass ich in der Jugend mein Va- terland verlassen musste, und der mein Gedächtnis ist nicht so scharf, was ich während der mei Lebens im Vaterland gesehen und gehört habe. So muss ich mich zu meiner Bedauern mit diesen Worten bescheiden, aber ich bin zufrieden damit, dass diese Worte nicht ohne Nutzen für die Wissenschaft gesprochen sind.</p>

Abb. 120: Protokollbogen zu Pöchs Aufnahme mit Sergej Objedkov, 1915

oder der Gefangene selbst? Die von Wissenschaftlern auf die (Wiener wie Berliner) Protokollbögen notierte Behauptung, dass ein Kriegsgefangener den von ihm vorgetragene Text „selbst verfasst“ hatte, dass es sich um ein „eigenes Gedicht“ oder um einen „Selbstverfasser“ handelte, muss immer mit einem Fragezeichen versehen werden.

Da Objedkov in Finnland geboren worden war und seine Muttersprache noch beherrschte, sollte seine Aufnahme als Beispiel der finnischen Sprache Suomi ins Phonogrammarchiv eingehen. Am 18. August 1915 sprach

Objedkov im Kriegsgefangenenlager Reichenberg unter Pöchs Aufsicht in den Phonographentrichter:

„Mit großem Vergnügen hätte ich dem Herrn Professor verschiedene Mitteilungen gemacht über das Leben der finnischen Völker, aber mein Leben hat sich so eingerichtet, dass ich in der Jugend mein Vaterland verlassen musste, und aus meinem Gedächtnis ist vieles verschwunden, was ich während meines Lebens im Vaterland gesehen und gehört habe. So muss ich mich zu meinem Bedauern mit diesen Worten bescheiden, aber ich bin zufrieden damit, dass diese Worte nicht ohne Nutzen für die Wissenschaft gesprochen sind.“³³¹

Bemerkenswert an dieser Aufnahme ist der selbstreflexive Horizont des Dokuments. Der Sprecher thematisiert nicht nur sich selbst als Sprecher und als Informanten – „ich“ –, sondern auch sein Gegenüber – den „Herrn Professor“ –, und nimmt damit auf die Aufnahmesituation Bezug.³³² Den Professor, der sich zugleich als Phonographist betätigte, spricht Objedkov als denjenigen an, der ein wissenschaftliches Erkenntnisinteresse hatte und deswegen die Tonaufnahme anfertigte. Der Sprecher identifiziert das ethnografische Anliegen Pöchs – er sollte schildern, „was ich in meinem Vaterland gesehen und gehört habe“ und „Mitteilungen aus dem Leben der finnischen Völker“ machen –, verweigert sich aber zugleich, diesem wissenschaftlichen Begehren zu entsprechen: „aus meinem Gedächtnis ist vieles verschwunden“. Objedkov untergräbt den ethnografischen Wert der Aufnahme und scheint sich, so suggeriert sein Ausdruck „zu meinem Bedauern“, dessen bewusst zu sein. Seine Schlusswendung, er sei jedoch „zufrieden damit, dass diese Worte nicht ohne Nutzen für die Wissenschaft gesprochen sind“, lässt offen, was genau seiner Meinung nach der wissenschaftliche Wert der Aufnahme sei.

Naheliegender ist folgende Interpretation: Objedkov war sich darüber im Klaren, dass er zwar keine ethnografischen Informationen, aber immerhin die gewünschte Sprachprobe in Suomi geliefert hatte. Ob bei seiner Rede

³³¹ ÖAWPH, Ph 2634, Sprechtaufnahme in Suomi von Sergei Objedkov aus Hämeenlinna (Finnland), 28 Jahre alt, von Beruf Gefängnisdirektor in Kargopol (nahe St. Petersburg), aufgenommen am 18.9.1915 im Kriegsgefangenenlager Reichenberg (Böhmen) durch Rudolf Pöch, klassifiziert als „freie Rede“, ins Russische übersetzt von Objedkov selbst. Die historische Übersetzung wurde überprüft durch Pekka Gronow, außerordentlicher Professor für Musikethnologie an der Universität Helsinki.

³³² Nach Auskunft von Gerda Lechleitner finden sich in den historischen Sammlungen des Phonogrammarchivs weitere Tonbeispiele, auf denen die Sprecher/innen sinngemäß fragen, warum die Aufnahmen für die Wissenschaft interessant sind.

Ironie im Spiel ist, kann nur schwer entschieden werden. Sicher jedoch entsteht eine selbstreflexive Situation, die zugleich auf die Qualität und die *Ambivalenz* des Tonprojekts weist: Auch ein inhaltsleeres oder bedeutungsloses Gesprochenes ist als Sprachprobe zu verwerten. Sergej Objedkov thematisiert im Sprechen beziehungsweise Ablesen die mögliche Inhaltslosigkeit der Tonaufnahmen. Zugleich hinterlässt er eine Spur als Persönlichkeit, die sich zumindest auf der Ebene der Ethnografie aktiv geweigert hat, sich verobjektivieren zu lassen. Sein Text und andere Aufnahmen mit nicht oder wenig vorgegebenen Texten ermöglichen es, die Gefangenen als Subjekte zu hören, die sich die vorgegebene Situation aneignen, sie reflektieren und anders benutzen als von den Wissenschaftlern gedacht: Sie kommen zur Sprache, nicht nur mechanisch, sondern auch inhaltlich.

Menschliche Stimmen wurden im Rahmen der Wiener Kriegsgefangenenforschungen *nicht* als Indizes von „Rasseneigenschaften“, als körperliche Merkmale untersucht. Der Sammelauftrag richtete sich auf Sprachbeispiele, die als gesprochene Sprache (*phoné*) in Ergänzung zur geschriebenen Sprache (*graphé*) archiviert werden sollten. Bezüglich der Tonaufnahmen wird die menschliche Stimme als Index oder Zeichen menschlicher Präsenz gedeutet, muss aber zugleich als eine technische Aufzeichnung, also eine „Repräsentation“ von Stimme verstanden werden. Die aufgenommenen Stimmen präsentieren sich in ihrer doppelten Eigenschaft: Die menschliche Stimme ist unverwechselbares, physisches Merkmal des Individuums, hat aber zugleich eine soziale Funktion, so führen Doris Kolesch und Sybille Krämer aus. Die Stimme ist „Träger konventionalisierter Zeichengehalte“³³³, Träger von Inhalten, die in der jeweiligen Sprache nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten gebildet werden. Die Stimme ist damit zugleich indexikalisch – als Spur eines Individuums – und symbolisch – als Bedeutungsträger. Um aber inhaltliche Bedeutungen, Botschaften, Sinnzusammenhänge zu formulieren, musste und muss die Stimme durch Sprache formatiert werden.

Die meisten von den Sprechern selbst (?) verfassten Texte aus dem Bestand an Kriegsgefangenenenaufnahmen finden sich auf Pöchs 1915 angefertigten Platten. Dies mag dem Umstand geschuldet sein, dass Pöch hinsichtlich der Text- und Liedgenres keine Vorgaben zu beachten hatte. Rar sind jedoch auch unter diesen wenigen Dokumenten direkte Bezugnahmen auf den Umstand des Krieges. Sicher konnten traditionelle Soldaten- und Kriegslieder, die die Wissenschaftler in den Gefangenenlagern aufnahmen, immer auch als eine Parabel auf die Erlebnisse der sprechenden Kriegsge-

³³³ Kolesch/Krämer 2006a, S. 12.

fangenen verstanden werden. Im Lager Reichenberg etwa zeichnete Pöch 1915 ein armenisches Volkslied unter dem Titel „Unglücklicher Umstand“ auf, das Arschak Manukjanz aus Eriwan zuerst in den Phonographentrichter sprach und anschließend sang. Es hat möglicherweise einen Bezug zur Geschichte der Armenier, an denen bereits vor dem Genozid von 1915 ein Völkermord in den Jahren 1895/96 verübt worden war, während das Land zwischen dem Osmanischem Reich und der Großmacht Russland zerrissen wurde. Inwieweit den in Österreich internierten Armeniern Nachrichten aus ihrer Heimat zugehen, kann heute kaum mehr nachvollzogen werden. Die offiziellen Berichte von Pöch enthalten darüber keine Informationen. Der Text des Lieds „Unglücklicher Umstand“ lautet in der 1915 angefertigten deutschen Übersetzung:

„Willkommen, gut angekommen, schöne Schwalben!
 Was für Neuigkeiten bringt ihr aus der Heimat?
 Erzählt mir von den Tagen der Freiheit.
 Ich gehöre euch ganz.³³⁴
 Habt ihr gesehen unsere Heimat, unsere Häuser, geschmückt mit viel
 Blumen.
 Teuere, ich leide, ich kann die Augen nicht schließen aus Schlaflosigkeit.
 Freie! Habt ihr gesehen unsere gesegneten, die von mir so geliebten.
 Wer behütet in den Bergen den Wirt Lew Gorin?
 Habt ihr gesehen unsere kleine Heimath,
 die bepflanzt ist mit Rosen, Veilchen und verschiedenen anderen Blumen,
 dieses wahre Paradies, mit diesem Worte nennt man unsere Heimath.
 (Antwort der Schwalben:) Dort hast du Brüder und Schwestern,
 komm, warum wartest du vorgeblich?
 Komm, ich nehme dich auf meine Flügel
 Und wir fliegen dorthin, um dort fröhlich zu sein.“³³⁵

Pöch hat, wie es die Regeln des Archivs verlangten, die Abweichungen der Tonaufnahme von dem zuvor niedergeschriebenen Text auf dem Protokollbogen notiert. Zu der Aufnahme des armenischen Volkslieds bemerkte er:

³³⁴ Wahrscheinlich ist in der beschriebenen Erzählsituation gemeint: Ich bin ganz Ohr.

³³⁵ ÖAWPH, Ph 2624 und 2625, armenische Sprech- und Gesangsaufnahme von Arschak Manukjanz aus Eriwan, 30 Jahre alt, von Beruf Konditor, aufgenommen am 15.9.1915 im Kriegsgefangenenlager Reichenberg (Böhmen) durch Rudolf Pöch, transkribiert und übersetzt von Semjon Subotnikov. Die historische Übersetzung wurde überprüft von Petros Ovsepyan, Berlin (2010).

„Zwischen 2. und 3. Strophe eine längere Pause. Bei der Wiederholung des Ganzen [...] findet die 5. Strophe keinen Platz mehr.“³³⁶ Diese Bemerkungen sekundieren die Bedingungen, unter denen die Aufnahme gemacht wurde. Stockungen, Pausen, Neuansätze und vergessene Passagen weisen weniger auf „Mängel“ oder „Fehler“ seitens der Sprecher als vielmehr auf *das wissenschaftliche Verfahren*, das die Tonaufnahmen produzierte.

Die Pausen öffnen in der hörbaren Fassung einen Raum für Reflexion. In ihnen wird das Rauschen der alten Tontechnik noch deutlicher hörbar als am Anfang der Platte – das Medium ruft sich selbst in Erinnerung, ist immer präsent, hörbar. Schalltrichter, Membran und Schreibstift „und alle anderen Bedingungen, die am Prozeß der Speicherung beteiligt sind“³³⁷, werden ebenfalls auf der Aufnahme festgehalten. Die bei der Wiedergabe erklingende Stimme ist unverwechselbares, körperliches Kennzeichen, Index eines vormals lebenden Menschen, und produziert ob ihrer Trennung vom Körper nach Thomas Macho³³⁸ ein Verkörperungsbegehren, den Wunsch, der Stimme ein Bild zuzuordnen. Wer ist der Sprecher? Wie sieht er aus? Die Pausen zwischen den gesprochenen Teilen einer Aufnahme weisen als Abwesenheit von Sprache auch auf die Anwesenheit des verstummten Sprechers oder Sängers. Anders als die *reproduzierte* Stimme verursacht die *fehlende* Stimme auf einer Tonaufnahme nicht Fragen nach dem Körper, der Identität, dem Bild des Sprechers, sondern nach dessen Situation und letztlich nach dem Aufnahmeverfahren: Hat der Sprecher den Text vergessen? Hat er sich verlesen? Ist er vom Umstand der Aufnahme, durch den Phonographisten oder den Apparat irritiert?

Unmittelbar nach dem Lied „Unglücklicher Umstand“ machte Pöch am 15. September 1915 eine weitere armenische Sprechaufnahme. Ihr lag jedoch keine stark genormte Vorlage zugrunde. Auf der Archivplatte mit der Nummer 2626 trägt der Armenier Artasches Kamuljanz aus Eriwan Verse vor. Pöch klassifizierte den Inhalt als „Eigene Dichtung: Botschaft eines hinter dem Stacheldrahtzaun sitzenden Kriegsgefangenen an seine Eltern im Kaukasus“.³³⁹ (Abb. 121) Wieder notierte Pöch Bemerkungen auf dem Protokoll: „Der Sprecher fing 3 mal an; das erste Mal irrte er sich im Anfang der 2. Strophe [...] und unterbrach sich dann; das zweitemal stolperte er wieder bei derselben Stelle; das drittemal gab er das ganze Gedicht

³³⁶ Anmerkungen Pöchs zu ÖAWPH, Ph 2624.

³³⁷ Vgl. Hoffmann 2004, S. 286.

³³⁸ Vgl. Macho 2006.

³³⁹ Pöch 1916b, zu p. 4.

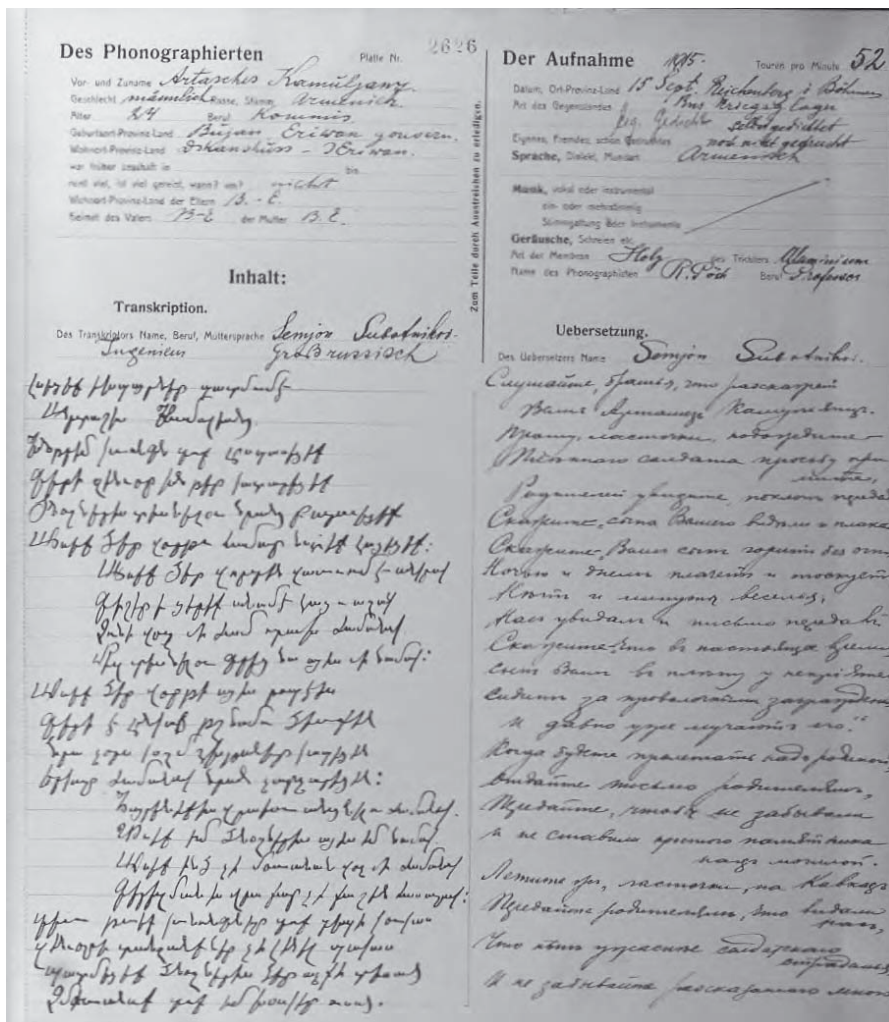


Abb. 121: Protokollbogen zu Pöchs Aufnahme mit Artasches Kamuljanz, 1915

fehlerlos wieder³⁴⁰ – eine Bemerkung, die seltsam anmutet angesichts der Tatsache, dass der Gefangene seine eigenen Verse vortrug. In der damaligen Übersetzung lautet der Text:

„Höret, Brüder, was Euch erzählt Artasches Kamuljanz:
Bitte Schwalben, wartet! Nehmt die Bitte des gefangenen Soldaten.

³⁴⁰ Anmerkungen Pöchs zu Platte 2626 (ÖAWPH).

Wenn Ihr sehet die Eltern, übergibt Ihnen einen Gruß! Und saget:
 ‚Wir haben eueren Sohn gesehen und geweint!‘ Und saget: ‚Euer Sohn
 brennt ohne Feuer! Tag und Nacht weint und denkt er,
 und hat keine fröhliche Minute. Er hat uns gesehen und
 den Brief übergeben.‘ Saget: ‚Dass in dieser Zeit euer Sohn in Gefan-
 genschaft
 der Feinde ist, und hinter dem Stacheldrahtzaun sitzt, und schon
 lange Qualen leidet.‘ Wenn ihr hinauffliegen werdet, nach meiner Hei-
 mat,
 gebet den Brief meinen Eltern, und sagt, dass sie
 mich nicht vergessen, und auf mein Grab nicht ein gewöhnliches
 Denkmal setzen. Also flieget, Schwalben, nach dem Kaukasus.
 Sagt den Eltern, dass ihr uns gesehen habt, und dass nichts
 Schrecklicher ist, als die Leiden der Soldaten, und vergesst nicht,
 was ich euch erzählt habe.“³⁴¹

Die aktuelle Situation des Sprechers und Gefangenen scheint sich mit tradi-
 tionellen Elementen von armenischen Volksliedern wie dem auf der vori-
 gen Platte zu vermischen: dem Motiv der kaukasischen Schwalben, die
 Distanzen überbrücken und Botschaften überbringen. Was das Stück
 jedoch bereits in der ersten Zeile zu etwas Besonderem und Anderem
 gegenüber dem Traditionellen macht, ist die Tatsache, dass der Sprecher
 seinen eigenen Namen erwähnt: Artasches Kamuljanz. Mit diesem Selbst-
 bezug führt er sich als Person und Erzähler ein und kennzeichnet das
 Gedicht als „seines“. Welcher Grund Kamuljanz veranlasste, seinen Namen
 zu nennen, ist nicht zu entscheiden – hier bräuchte es maximales Kontext-
 wissen zu seiner Aufnahme. Sein Name könnte seine Autorschaft rekla-
 mieren und als Werksignatur fungieren. Denkbar ist auch, dass es bei die-
 sem Genre armenischer Texte oder Lieder üblich war, den Namen anzufü-
 gen – dies wäre ein kultureller Hintergrund der Tonaufnahme. Schließlich
 wäre es möglich, dass der Name wie bei Dialektaufnahmen oder sonstigen
 phonographischen Aufzeichnungen zur Identifizierung der Tonträger mit
 auf die Platte aufgesprochen wurde. So nennen die Sprecher in kroatischen
 Tondokumenten, die František Pospíšil 1910 aufnahm, an deren Ende
 jeweils ihren Namen, ihren Wohnort und manchmal auch Ort und Zeit der

³⁴¹ ÖAWPH, Ph 2626, armenische Sprechtaufnahme von Artasches Kamuljanz aus Eriwan,
 24 Jahre alt, von Beruf Kommissar, aufgenommen am 15.9.1915 im Kriegsgefangenenla-
 ger Reichenberg (Böhmen) durch Rudolf Pösch, transkribiert und übersetzt von Semjon
 Subotnikov.

Aufnahme.³⁴² Der Grund der Namensnennung läge demzufolge im wissenschaftlichen Verfahren und im Zweck von Kamuljanz' Aufnahme.

Im Vergleich mit den übrigen Kriegsgefangenenenaufnahmen tritt Kamuljanz wie auch andere aus der verordneten Anonymität der Sprecher hervor und beschreibt sich zugleich als historisches Individuum in ganz bestimmten Umständen: „in Gefangenschaft der Feinde“. Sein Gedicht ist eines der unter den Wiener Kriegsgefangenenenaufnahmen seltenen Zeugnisse, die direkt die Kriegssituation thematisieren. Darin klingt etwas vom Grund der Anwesenheit des Sprechers vor dem Apparat im Gefangenenlager an. In die Aufnahme hat sich der Krieg inhaltlich und hörbar eingeschrieben.

Die Tatsache, dass Kamuljanz das Gefangenenlager erwähnen und die Schwalbe sagen lassen kann, dass er „hinter dem Stacheldrahtzaun sitzt, und schon lange Qualen leidet“, wirft die Frage nach dem Sagbaren auf. Eine solche direkte und negative Bezugnahme auf die Zustände in den Gefangenenlagern der Habsburger Monarchie in Briefform wäre von der Militärzensur aussortiert worden.³⁴³ Wären die Maßstäbe der Briefzensur angelegt worden, wie sie Leo Spitzer in seiner Untersuchung *Die Umschreibungen des Begriffs ‚Hunger‘ im Italienischen*³⁴⁴ geschildert hat, so hätte etwa das Wort „Hunger“ in den Tonaufnahmen nicht erwähnt werden dürfen. Tatsächlich wurde bisher kein Beispiel gefunden – was nicht bedeuten muss, dass keines existiert.

Tonaufnahmen hatten allerdings, anders als die streng zensierten Briefe von Kriegsgefangenen in ihre Heimat³⁴⁵, keinen konkreten Adressaten, blieben in der Hand der Wissenschaftler und im Land – möglicherweise wurden sie auch deswegen nicht als potenzielle Gefahr gesehen. Da die Aufnahmen als Beispiele aus unterschiedlichen Sprachen konzipiert waren, erwartete möglicherweise auch niemand, dass darin (subversive) Botschaften formuliert werden könnten. Dass die von Wissenschaftlern wie Pöch, Lach und Bleichsteiner aufgezeichneten Texte *nicht* von der Zensur untersucht wurden, konnte ich bisher nicht nachweisen. Die Tatsache, dass keiner der Forscher in Briefen, Berichten oder Publikationen ein Zensurverfahren erwähnt hat, muss nicht heißen, dass diese Texte nicht trotzdem zensiert wurden. Sollten sowohl die Korrespondenzen als auch die Niederschriften von Wissenschaftlern in den Kriegsgefangenenlagern der Mittel-

³⁴² Für diesen Hinweis danke ich Gerda Lechleitner.

³⁴³ Zur Zensur in den österreichischen Gefangenenlagern vgl. Moritz/Leidinger 2005, S. 91f.

³⁴⁴ Vgl. Spitzer 1920.

³⁴⁵ Vgl. Amin 1994.

mächte nicht der Zensur unterlegen haben, würde dies bedeuten, dass die Wissenschaft als immun behandelt wurde, dass ihr unterstellt wurde, keine Kritik an den politischen Verhältnissen zu üben. Unter der Immunität der Wissenschaft wären somit auch die Texte der Gefangenen, die sie in den Phonographentrichter sprachen, „geschützt“ gewesen, im Unterschied zu den Briefen, die sie in die Heimat schickten oder schicken wollten.

Unter dieser Perspektive gewänne Kamuljanz' gesprochene Botschaft, die er den Schwalben mitgab, noch eine andere Valenz: Der Sprecher nutzte einen möglicherweise von der Zensur verschonten Weg, um sie abzuschicken – nicht wissend zwar, *wer* sie jemals hören würde, doch sicherlich damit rechnend, dass sie bei den Eltern nicht ankommen würde. Kamuljanz' Aufnahme lässt die menschliche Stimme sowohl in ihrer Eigenschaft als körperliche Spur des Individuums hervortreten, als auch in einer zweiten Funktion: der Möglichkeit des Menschen, sich mit seiner Stimme als politisches Subjekt zu verhalten: Wer seine Stimme erhebt, handelt.³⁴⁶ Indem sich Kamuljanz mit seiner politischen Stimme äußert, etwas Persönliches sagt, tritt er aus der reinen Objekt-Position heraus. Könnte man sagen, dass hier ein „Subalterner“ spricht?

Der Begriff der „Subalternität“ entstammt der politischen Theorie und wurde im Sinne Antonio Gramscis für Gruppen wörtlich „von minderem Rang“ verwendet, Gruppen, die der Hegemonie der herrschenden Klassen ausgesetzt waren. In den 1970er Jahren projektierte die indische Subaltern Studies Group eine Form der Gegengeschichtsschreibung, deren Zweck es war, die verlorenen Stimmen der Subalternen, die von der politischen Stimme in der offiziellen Geschichtsschreibung ausgeschlossen blieben³⁴⁷, durch Archivarbeit zu rekonstruieren. In ihrem berühmt gewordenen, erstmals 1988 publizierten Essay „Can the Subaltern Speak?“³⁴⁸ hat Gayatri Chakravorty Spivak die Frage problematisiert, ob „Subalterne“ tatsächlich sprechen und dabei gehört werden können. Sie hat dargestellt, dass das (koloniale) Archiv selbst eine Konstruktion der Macht ist, in dem die Spur der „Subalternen“ notwendig verzerrt, die Artikulation bestimmter Sachverhalte gerade nicht möglich ist. Das koloniale Archiv bleibt nach Spivak stumm – die Stimmen der „Subalternen“ mögen mechanisch artikulieren, können jedoch nicht auf der Ebene der Privilegierteren kommunizieren (*speak*).

Eine Rekonstruktion der Stimme der Subalternen ist nach Spivak prinzipiell *nicht* möglich – ein Befund, der in der Folge aus unterschiedlichen

³⁴⁶ Vgl. Kittler/Macho/Weigel 2002, Einführung, S. IX.

³⁴⁷ Vgl. Guha 2000.

³⁴⁸ Vgl. Spivak 2008.

Gründen problematisiert wurde, unter anderem, weil es sich bei dem von ihr angeführten Beispiel der Witwenverbrennung nicht um eine rein subalterne Position handelte oder weil im Rahmen der Subaltern Studies Group unter dem Begriff der „Subalternen“ eine bestimmte homogene Form der Subjektivität angenommen wurde.³⁴⁹ Spivak unterschied, wie sie nachträglich erläuterte, zwischen *talk* als gleichsam mechanischem Sprechen und *speak* als Kommunikation mit agierenden Gesprächspartner/innen: „Mit Sprechen habe ich natürlich eine Transaktion zwischen SprecherIn und HörerIn gemeint.“³⁵⁰ Es wäre also naheliegend, das Sprechen der Kriegsgefangenen in den Phonographentrichter als *talking*, als Sprechen ohne relevanten zuhörenden und antwortenden Gegenpart zu qualifizieren.

Ist es aber so einfach zu behaupten, dass das Sprechen in den Apparat frei von Kommunikation, Aneignungen der Situation, Manövern, Kontaktaufnahmen mit anderen Personen im Raum war, etwa mit Technikern, Dolmetschern, anderen Kriegsgefangenen, möglicherweise auch imaginierten Adressat/innen? Was, wenn „Subalterne“ – die Artasches Kamuljanz, Sergej Objedkov sowie Josef Weiland, von dem im Folgenden noch die Rede sein wird, in ihrer Position als einfache Arbeiter und gemeine Soldaten in der Armee des Zaren zweifellos waren – tatsächlich mit selbst (?) verfassten Texten bei ihren Sprechakten und durch ihre Tonaufnahmen kommunizierten?

Die Autorin Ruth Sonderegger hat sich mit jenen verstörenden Tonaufnahmen auseinandergesetzt, die der deutsche Künstler Hans Lichtenecker 1931 in Namibia als „Buschmannstimmen“ phonographierte. Anette Hoffmann konnte anhand ihrer detaillierten Untersuchung von Lichteneckers Reise nachweisen, dass der Künstler die von ihm ausgewählten Personen zunächst nach Personalien befragte und sie anthropologisch vermaß, sie dann fotografierte und einen Gipsabguss nahm. Zuletzt fertigte er ohne schriftliche Vorlage und ohne eigene Kenntnis ihrer Sprache eine Tonaufnahme an – mit dem Ergebnis, dass manche Sprecher/innen direkten Bezug auf das bedrängende Erlebnis der Abformung nahmen und andere offene Kritik am anthropologischen Verfahren ebenso wie an den Auswirkungen des von Deutschen installierten kolonialen Systems äußerten.³⁵¹ Nach ihrer Überführung nach Europa wurden die Tondokumente von den anderen Sammlungsbeständen getrennt archiviert. Die ins Berliner Phonogramm-Archiv gebrachten Tonaufnahmen wurden lediglich Anfang der

³⁴⁹ Vgl. u. a. Das 2011.

³⁵⁰ Spivak 2008a, S. 122.

³⁵¹ Vgl. Hoffmann 2009.

1930er Jahre durch Marius Schneider, den damaligen Archivleiter, auf ihre „Mehrstimmigkeit“ hin untersucht³⁵², jedoch inhaltlich nicht bearbeitet. Übersetzt wurden sie erstmals in Rahmen von Hoffmanns Projekt im Jahr 2007.

Sonderegger bezieht sich in ihren Überlegungen auf die politische Sprechtheorie Jacques Rancières, die wiederum von der aristotelischen Grundunterscheidung zwischen Menschen, die der Sprache mächtig sind, und anderen, nicht-sprechenden Wesen ausgeht – wobei das Paradoxon der aristotelischen Annahme darin besteht, dass Frauen und Sklaven nicht als *zoon politikon* betrachtet wurden, ihnen also keine politische Stimme zugestanden wurde, obwohl sie Menschen waren. Sie sieht in den „kolonialen“ Tonaufnahmen mit eigenen Texten der Sprecher das, was Rancière als das Ausüben von Sprache auf gleichberechtigter Ebene, als Akt politischer Subjektwerdung versteht.³⁵³ In diesen Tonaufnahmen erhebt, so Sonderegger, das „subalterne“, unterdrückte Individuum seine Stimme und tritt aus der Objektposition heraus in die Position eines auf gleichberechtigter Ebene sprechenden Subjekts. Sie konstatiert daher, dass es nicht sosehr um die Frage geht, ob – nach Spivak – die „Subalternen“ sprechen können oder nicht, sondern ob wir bereit sind, ihnen zuzuhören.³⁵⁴

Auf die hier zitierten Sprecher Objedkov, Kamuljanz und Weiland lässt sich ihre These nicht nahtlos übertragen, denn sie sprachen nicht auf dieselbe Weise spontan, wie dies die von Lichtenecker ausgewählten Sprecher/innen möglicherweise taten. Die Kriegsgefangenen verbalisierten unter der Aufsicht von Wissenschaftlern und Wärtern schriftlich fixierte Texte, wodurch ihre Autorschaft nicht unmittelbar vorausgesetzt werden kann. Es wird immer unklar bleiben, in welchem Maß es die „eigenen“ Worte der Kriegsgefangenen waren. Ihre Sprechakte selbst waren von der physisch und psychisch beklemmenden Situation im Lager und vor dem Apparat bestimmt; von dem Wissen, dass möglicherweise die anwesenden Wissenschaftler verstanden, was sie sagten (wenn diese es vielleicht auch nicht zu deuten wussten); sowie von der Unsicherheit, was letztlich mit ihrer Stimmaufzeichnung geschehen würde. Sie wussten nicht, welche Konsequenzen ihr Sprechen haben würde, ob sie später oder von anderen Perso-

³⁵² Vgl. Schneider 1934.

³⁵³ Vgl. Sonderegger 2009, unter Bezug auf die von Jacques Rancière vorgestellte „politische Subjektwerdung“, die eintritt, wenn Unterdrückte für sich die Rolle von Sprechenden in gleichberechtigter Position verlangen und einnehmen. Vgl. Rancière 1999, S. 36.

³⁵⁴ Vgl. Sonderegger 2009, S. 77.

nen, beispielsweise den Lagerkommandanten oder der Zensur, dafür sanktioniert werden würden.

Dennoch gibt es in einigen Dokumenten, die aus dem rigiden „Sprech-aufzeichnungsdispositiv“ (Friedrich Balke³⁵⁵) hervorgegangen sind, Momente des Widerstands gegen dieses Dispositiv: Einwände gegen das wissenschaftliche Aufzeichnungsverfahren selbst auf operativer Ebene und Einwände gegen die Situation der Sprecher in den Lagern auf inhaltlicher Ebene. In Augenblicken, in denen die Gefangenen durch eine Missachtung der Regeln das Verfahren und damit das Wort an sich reißen oder in denen sie ihre Situation kritisieren und wie Objedkov auf ihre Position als Verobjektivierte hinweisen, durchbrechen sie die auf *talking* ausgerichtete Situation mit einem *speaking*, einer Kommunikation, die nicht zwingend auf gesprochene Worte angewiesen ist. In ihren Texten werden zudem Krieg und Kriegsgefangenschaft explizit, die die Bedingungen für die Forschungen an Kriegsgefangenen geschaffen haben, jedoch in den Aufzeichnungen meist nicht thematisiert werden.

Die oben zitierten Texte machen die Umstände des Sprechens auch zum Inhalt der Tonaufnahmen. Kamuljanz' Lied kann trotz aller einschränkenden Bedingungen als Widerstand gegen die quasi-koloniale Machtsituation verstanden werden: Es missachtet disziplinäre Anfragen und Forderungen an die Sprache, die dieselben Wissenschaftler an ihn richten, die die Aufnahmesituation kontrollieren. Die Subjektivität der Verse und der Performance stellen das „objektive“ Verfahren der Stimmsammlung in Frage, indem sie die wissenschaftlich gesetzten Kategorien durchbrechen. Kamuljanz' Tonaufnahme ist Baustein einer Neben- und Gegengeschichte des wissenschaftlichen Projekts der „mechanischen Objektivität“ im Ton.

Der Litauer Josef Weiland aus dem Dorf Moscheibe, Bezirk Kovno, Sattler von Beruf und zum Zeitpunkt der Aufnahme 32 Jahre alt, besprach im Oktober 1915 mehrere Platten. Unter allen phonographierten Kriegsgefangenen war er der einzige, der dabei Litauisch sprach. Ich gehe deshalb davon aus, dass „ein junger Litauer“³⁵⁶, den Pöch als seinen „besten“ Sprecher und Gewährsmann bei den Kriegsgefangenen-aufnahmen im Jahr 1915 schildert, mit Weiland identisch ist. Die Protokollbögen zu den Phonogrammen 49 und 50, die Pöch 1915 mit Weiland im Lager Reichenberg aufnahm, bezeichnen den Inhalt der Tonaufnahmen als „eine alte Erzählung

³⁵⁵ Vgl. Balke 2009, S. 70.

³⁵⁶ Pöch 1917a, S. 15.

(Teufelsgeschichte)³⁵⁷. Der Text ist eine klassische Erzählung der Emanzipation der jüngeren von der älteren Generation und wurde von Pöch vermutlich als ein landestypischer Text aufgezeichnet. Ebenso sang Weiland auch Lieder in den Phonographen, die den litauischen Nationalmythos der Biruta erzählen³⁵⁸ und von litauischem Patriotismus um 1915 zeugen.³⁵⁹ Alle drei Texte waren zwar frei adaptiert, reproduzierten aber bekannte Stoffe.

Ein selbst verfasstes (?) Stück Weilands mit nicht-standardisiertem Inhalt stellt dagegen ein Text dar, der zwar als dritter der Dokumentation zu Platte 2653 anhängt, sich jedoch nicht auf der Tonaufnahme wiederfindet – möglicherweise war dafür kein Platz mehr. Hier taucht im Zusammenhang mit dem Lob auf die Heimat ein „Ich“ als Sprecher auf.

„Ich bin ein echter Litauer. Ich liebe meine Heimat grenzenlos. Der, der seine Heimat nicht liebt, ist es nicht wert, ein Sohn der Heimat zu heißen. Ich bin in Litauen geboren und aufgewachsen, daher bin ich bereit, alles für das Land zu tun. Ich scheue mich nicht vor Armut und Schwierigkeiten, wenn es um das Wohlergehen meiner Heimat Litauen geht. Meine litauische Nation ist uralt, und in alten Zeiten war sie groß und schön. Aber heute ist sie heruntergekommen, und sie muss sich gegen die Großen wehren. Sie ist unterjocht und unterdrückt, daher verlor sie den Ruf einer berühmten Nation.“³⁶⁰

Das patriotische „Ich“ des Sprechers und Autors scheint hier noch recht unspezifisch, es ist ein Synonym für die Formulierung „ein Sohn der Heimat“. Gleichwohl illustriert der Text eine persönliche Identifikation mit dem litauischen Staat, dessen Schicksal zugleich beklagt und dessen Zukunft als in der Verteidigung liegend beschrieben wird. Die letzte Platte mit Aufnahmen von Weiland enthält zwei weitere selbst verfasste (?), sehr

³⁵⁷ ÖAWPH, Protokolle zu den Platten Nr. 2649 und 2650, litauische Sprechtaufnahme von Josef Weiland aus Moscheibe, 32 Jahre alt, Sattler, aufgenommen durch Rudolf Pöch am 6.10.1915 im Lager Theresienstadt. (Der Gefangene wurde anthropologisch von Pöch unter der Nummer A.N. 1969 vermessen.) Große Teile der zweiten Hälfte der ersten Platte sowie der ganzen zweiten Platte reimen sich im Litauischen. Übersetzung: Gintaras Šarma. Nach Aussagen von Lina Būgienė, Institute of Lithuanian Literature and Folklore, wurde die historische Niederschrift von jemandem vorgenommen, der die litauische Sprache nicht beherrschte, wie sich aus den Fehlern darin erschließt, während die (nicht gereimte) russische Fassung fehlerlos ist.

³⁵⁸ ÖAWPH, Ph 2651.

³⁵⁹ ÖAWPH, Ph 2653.

³⁶⁰ ÖAWPH, Dritter Text zu Ph 2652, Protokollbogen, aber ohne Ton. Übersetzung: Gintaras Šarma (2010).

persönliche Zeugnisse, in denen der Sprecher das Schicksal seiner Heimat hinter seinem konkreten Einzelschicksal in den Hintergrund treten lässt.³⁶¹ Der Text zum ersten Stück auf der Lautplatte Nr. 2656 wurde mit dem Titel „Ein russischer Soldat“ überschrieben und erst 2010 ins Deutsche übersetzt:

„Ich bin ein unglücklicher Soldat,
weit entfernt und getrennt von meinen Leuten.
Ich bin in Österreich unfreiwillig unterwegs,
allein unter den Kriegsmächten.
Ich höre, wie schwer seufzt
meine Heimat – unter dem Joch der Feinde.
Mein Herz zerreißt vor Schmerzen,
weil ich nichts tun kann.
Ich höre, wie schwer seufzen
die Menschen, von Sorgen geplagt.
Ich sehe, wie man schießt und massakriert
die sterbenden Freunde der Menschen.
Die Sterbenden werden von Ungebildeten besudelt,
und auch von den dicken Pfarrern.
Freunde, ruft euer Zuhause im Gedächtnis wach!
Man wird euch nicht mehr lange quälen.
Ruhm euch, die ihr für die Freiheit kämpft!
Ruhm euch, werte Freunde!“³⁶²

Weiland beschreibt sich in diesem Text als einen Soldaten, der weniger die Grenzen und Rechte Litauens verteidigt, als unfreiwillig in der Armee des Russischen Reiches gegen andere Länder kämpfen muss. Konkret erwähnt er Österreich. In seinen Schilderungen werden die patriotischen Themen der Heimatliebe und der Landesverteidigung zum Hintergrundgemälde oder ganz buchstäblich zum Motiv: In den letzten beiden Zeilen, die in der Tonaufnahme wie ein gesungener Refrain in einem gesprochenen Text klingen, werden die Soldaten, Seinesgleichen, als Kämpfer für die Freiheit beschrieben. Die übrigen Schilderungen beziehen sich auf Kriegsgräuel: auf das „Schießen“, „Massakrieren“ und „Sterben“ und zuletzt auch noch die Erniedrigungen, die die Sterbenden von „dicken Pfarrern“ hinnehmen

³⁶¹ Vermutlich hatte Pöch *diese* Aufnahmen auf Ph 2656 des ÖAWPH als „Eigene Kriegserlebnisse und Betrachtungen darüber“ bezeichnet, eine Charakterisierung, die in seiner Aufstellung der Aufnahmen von 1915 fälschlich den Platten Nr. 2649 und Nr. 2650 zugeordnet wurde (vgl. Pöch 1916b, zu p. 4).

³⁶² ÖAWPH, Ph 2656, 1. Text. Übersetzung: Gintaras Šarma (2010).

müssen: der satten Kirche, die mit den politischen Machthabern kollaboriert.

Der folgende, selbst verfasste (?) Text geht in seinen individuellen Schilderungen über die vorigen hinaus. (Abb. 122) Betitelt wurde die Schriftfassung mit „Ein junger Soldat“.

„Ich bin weggeschafft und getrennt
von der teuren Heimat,
von den Eltern, Brüdern und Freunden,
von dem angestammten Land hinfort.“

2056

Des Phonographierten	Der Aufnahme
Vor- und Zuname <i>Josef Weiland (b.N. 1914) (wie Pl. 4 u. 50)</i>	Touren pro Minute <i>20</i>
Geschlecht <i>M.</i>	Datum, Ort-Provinz-Land <i>6. Okt. 19, Hirschbach, Böhmen</i>
Rasse, Stamm <i>Slawen</i>	Platz des Gegenstandes
Alter <i>32</i>	Eigenes, Fremdes, schon Gedrucktes
Beruf <i>Stille</i>	Sprache, Dialekt, Mandart <i>tschech</i>
Geburtsort-Provinz-Land <i>Dorf Mladá, K. K. Böhmen, Kreis Káraný</i>	Musik, vokal (oder instrumental)
Wohnort-Provinz-Land <i>Hugo in Böhmen</i>	ein- oder mehrstimmig
war früher sesshaft in	Stimmgattung oder Instrumente
viel viel, (ist viel gereist, wohnt wo?) <i>nein</i>	Geräusche, Schreien
Wohnort-Provinz-Land der Eltern	Platz der Membran <i>Stroh</i>
Namen des Vaters <i>Mladá</i> des Mutter <i>Stánek, Káraný</i>	des Trichters <i>Aluminium</i>
	Name des Phonographisten <i>Dr. R. Pöch</i> Beruf <i>Lehrer</i>
Inhalt:	Uebersetzung.
Des Transkriptors Name, Beruf, Muttersprache	Des Uebersetzers Name

Pravijes Mareiva

As silvinniqas kavriov
Telatskules mervov zmoniv
Čov vesvijes kolivov
Tinav kavi cast kavu
Gardov kavj sunkov sávitov
Mavov kavica nupavov piov
Piov kav ov kavov kavov
Kav j kavov kavov
Gardov kavj sunkov sávitov
Kavov kavov kavov
Mavov kavov kavov
Mavov kavov kavov
Čavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov

56th

Pravijes Mareiva

As is vestas ir avskistas
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov
Kavov kavov kavov

Abb. 122: Protokollbogen zu einer Aufnahme Pöchs mit Josef Weiland, 1915

Wo ich geboren, aufgewachsen bin und Laufen gelernt habe,
 dort war ich glücklich.
 Dort sang ich Lieder,
 und dort hatte ich auch Schmerzen.
 Dort hatte ich Hoffnung,
 dort süße Worte
 vernahm ich vom heißen Herzen
 der ersten Liebe.
 Jetzt bin ich vom Zar weit getrennt –
 schnell komme ich nicht mehr zurück.
 Vielleicht werde ich euch sogar für immer
 nicht mehr wieder sehen.
 Jetzt wurde mir das Töten des Menschen beigebracht,
 wie man Menschen ersticht
 und wie man gnadenlos auf Menschen schießt.
 Feuerpatronen und eine Knarre gab man mir
 und sagte dazu: Für die Heimat!
 Auf die Arbeiter befiehlt man mir zu schießen,
 bis zum letzten Mann.
 Wir bekamen Essen,
 das nicht mal die Hunde der Offiziere fressen.
 Man muss Worte und Hiebe der abscheulichen
 Kommandanten erdulden.
 Mir wurde befohlen, die menschlichen Gefühle zu ersticken,
 aus der Brust auszureißen.
 Mir wurde befohlen, mit den Leidtragenden kein Mitleid zu haben,
 sogar ihr fremdes Land zu hassen.“³⁶³

Wieder ist die Heimatliebe das Hintergrundmotiv, diesmal angefüllt mit Erinnerungen an die Kindheit und die erste Liebe in der Jugend und umso stärker kontrastierend mit der aktuellen Situation des jetzt erwachsenen Sprechers. Seine Bemerkungen über das erbärmliche Essen und die „Worte und Hiebe der abscheulichen Kommandanten“ beziehen sich auf sein Dasein als Soldat in der Armee des Zaren. Zugleich wird jedes harmlose Verständnis von Patriotismus in diesem Text ad absurdum geführt. Weiland berichtet, dass ihm Gewehr und Munition mit dem Befehl „Für die Heimat“ übergeben wurde, was bedeutete, dass er damit Menschen, Arbeiter, töten sollte. Sehr emotional beschreibt Weiland, dass ihm deshalb

³⁶³ ÖAWPH, Ph 2656, 2. Text, offenbar von dem mit J. Weilandt Signierenden am 30.9. 1915 selbst niedergeschrieben. Übersetzung: Gintaras Šarma (2010).

befohlen wurde, alle „menschlichen Gefühle“ zu unterdrücken und Hass zu entwickeln. Die Zuspitzung seines persönlichen Dramas endet mit einer Wendung, die auf der Tonaufnahme nicht mehr erfasst ist. Das Aufnahmegerät wurde kurz vor dem Ende der Platte abgestellt, oder die Platte war schlicht zu Ende. In der (zweiten) schriftlichen Fassung endet der Text mit folgenden Zeilen:

„Du, Zar, wirst kaum Genugtuung bekommen
 Du wirst nicht erleben, dass es so kommt, wie du es wünschst.
 Es wird geschehen, wie ich es wünsche.“³⁶⁴

Gintaras Šarma deutet diese letzten Zeilen so, dass Weiland den Befehlen des Zaren, also der Armee, nicht gehorchen wird und es ablehnt, eine Waffe in der Hand der Machthaber zu sein: Er wird seine Menschlichkeit nicht ersticken, sondern sie bewahren und sich treu bleiben. Das lyrische Ich scheint mit dem Ich des Sprechers eins zu sein – wobei unentscheidbar bleibt, welche persönlichen, kollektiven oder fiktiven Erlebnisse, Biografien und Äußerungen in den Text eingeflossen sind. Der Sprecher und Autor zeigt sich als mutige, auf emotionaler Ebene gegen den militärischen Befehl revoltierende Persönlichkeit, die darüber hinaus den Mut aufbringt, einen Sprechakt vor dem Phonographentrichter zu vollziehen. Um so höher ist dieser Mut einzuschätzen, als Weiland sich in der Situation eines Kriegsgefangenen befand, der vermutlich nie sicher war, welche Worte – kamen sie den Kommandanten zu Ohren – ihm zum Verhängnis werden konnten.

Die selbst verfassten (?), persönlichen Texte Josef Weilands lassen sich nicht als Folklore abhandeln. Es sind historische Zeugnisse einer Persönlichkeit, die ihre politische Situation offen reflektierte. Weilands letzter Text schließt mit einer Botschaft: der Ankündigung, dass er sich dem ihm aufgezwungenen System – den Anforderungen an einen Soldaten im Weltkrieg – nicht beugen wird. Gehört hat diese Botschaft damals niemand, und ob Pöch die Worte seines „Gewährmannes“ auf inhaltlicher Ebene verstand, bleibt im Dunklen. Weilands Worte können auch als eine Parabel auf das wissenschaftliche Verfahren der Tondokumentation verstanden werden:

³⁶⁴ ÖAWPH, Ph 2656, 2. Text, Dokumentation. Übersetzung: Gintaras Šarma (2010). Die Version auf der Tonaufnahme entspricht der Langversion des Textes „Jaunas Kareivis“. Sie endet mit einem eingeklammerten Satz, (Nelofo ukažai nedėvi.), der weder russisch noch litauisch ist und von Šarma nicht entschlüsselt werden konnte. Eine erste, kürzere Fassung des Textes „Jaunas Kareivis“, die dem Protokollbogen angeheftet wurde, weicht in Nuancen von der Tonaufnahme und der zweiten Fassung ab, so die Auskunft von Gintaras Šarma.

Ihm wird befohlen, ein Sprachbeispiel abzuliefern, was er auch tut. Doch er weigert sich, seine Botschaft zu unterdrücken.