EINE MUSIKALISCHE GESCHICHTE DER MENSCHHEIT

MICHAEL SPITZER

VON UNSEREN FRÜHESTEN VORFAHREN BIS HEUTE

riva PREMIUM

MICHAEL
SPITZER

EINE MUSIKALISCHE GESCHICHTE DER MENSCHHEIT

MICHAEL
SPITZER

EINE MUSIKALISCHE GESCHICHTE DER MENSCHHEIT

VON UNSEREN FRÜHESTEN VORFAHREN BIS HEUTE

riva PREMIUM

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie. Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Für Fragen und Anregungen
info@rivaverlag.de

Wichtiger Hinweis
Ausschließlich zum Zweck der besseren Lesbarkeit wurde auf eine genderspezifische Schreibweise sowie eine Mehrfachbezeichnung verzichtet. Alle personenbezogenen Bezeichnungen sind somit geschlechtsneutral zu verstehen.

1. Auflage 2021
© 2021 by riva Verlag, ein Imprint der Münchner Verlagsgruppe GmbH
Türkenstraße 89
80799 München
Tel.: 089 651285-0
Fax: 089 652096

Die englischsprachige Originalausgabe erschien 2021 bei Bloomsbury Publishing unter dem Titel *The Musical Human*. © 2021 by Michael Spitzer. All rights reserved.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Übersetzung: Henning Dedekind, Violeta Topalova, Sigrid Schmid
Redaktion: Werner Wahls
Umschlaggestaltung: Greg Heinimann (Anpassungen für die dt. Ausgabe durch Karina Braun)
Satz: Carsten Klein, Torgau
Druck: GGP Media GmbH, Pößneck
Printed in Germany

ISBN Print 978-3-7423-1224-2
ISBN E-Book (PDF) 978-3-7453-0900-3
ISBN E-Book (EPUB, Mobi) 978-3-7453-0901-0

Wir produzieren nachhaltig
www.m-vg.de

Weitere Informationen zum Verlag finden Sie unter

www.rivaverlag.de

Beachten Sie auch unsere weiteren Verlage unter www.m-vg.de

INHALT

TEIL EINS: LEBEN 7

Kapitel 1: Voyager 9

Kapitel 2: Von der Wiege bis zur Bahre 49

Kapitel 3: Der Soundtrack unseres Lebens 89

Kapitel 4: Imaginäre Landschaften, unsichtbare Städte 131

TEIL ZWEI: GESCHICHTE 171

Kapitel 5: Eis, Sand, Savanne und Wald 173

Kapitel 6: Der Westen stimmt sich ein 217

Kapitel 7: Supermächte 263

Kapitel 8: Endspiele 307

TEIL DREI: EVOLUTION 345

Kapitel 9: Tier 347

Kapitel 10: Mensch 389

Kapitel 11: Maschine 425

Kapitel 12: Elf Lektionen über die Natur der Musik 453

Danksagung 489

Bildnachweise 491

Anmerkungen 493

Register 543

Über den Autor 560

TEIL EINS

Leben

KAPITEL 1

VOYAGER

Stellen wir uns vor, dass in einigen Milliarden von Jahren, wenn die Erde vielleicht längst von der Sonne verschlungen worden ist, Außerirdische die Raumsonde *Voyager 1* finden, die vor 40 Jahren von der NASA ins All geschickt wurde, und die Goldene Schallplatte anhören, auf der sich 27 Beispiele irdischer Musik sowie Grußbotschaften in 51 verschiedenen Sprachen finden (siehe Abb. 1.1, 1.2).[1] Angenommen, unsere Außerirdischen könnten die auf der Metallscheibe eingravierten, hieroglyphischen Bedienungsanweisungen entziffern, dann stünde ihnen eine schwindelerregende Bandbreite unterschiedlichster Klänge zur Auswahl: Bachs *Brandenburgisches Konzert Nr. 2*, Gamelan-Musik aus Java, Perkussionsinstrumente aus dem Senegal, »Johnny B. Goode« von Chuck Berry, Beethovens *Fünfte Sinfonie*, Panflöten von den Salomonen und vieles mehr. Was würden diese Außerirdischen wohl dazu sagen? Der Komiker Steve Martin verkündete in einem Sketch, man habe eine außerirdische Botschaft empfangen und entschlüsselt: »Schickt mehr Chuck Berry!«[2]

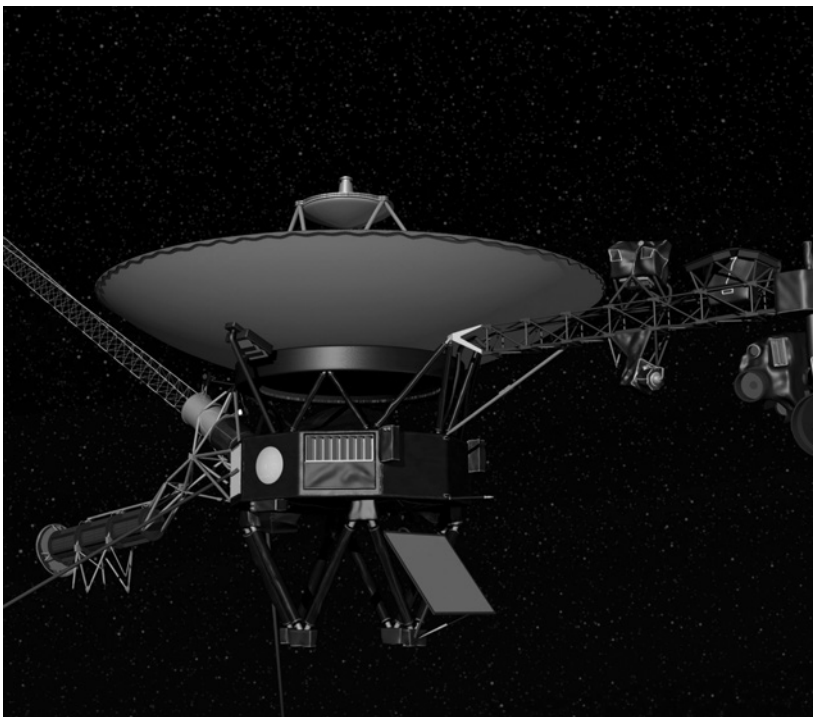

Abbildung 1.1: Voyager 1 …

Wahrscheinlicher ist freilich, dass wir das nie erfahren werden. Die ernüchternde Erkenntnis dieses Gedankenexperiments ist jedoch, dass es musikalische Größen in einen Topf wirft und die lächerlichen Grabenkämpfe zwischen den einzelnen Musikströmungen ins rechte Licht rückt. Aus interstellarer Distanz betrachtet, mag es auf der Erde keine einheitliche musikalische Sprache geben – ebenso, wie es unwahrscheinlich ist, dass alle Außerirdischen dieselbe Sprache sprechen. Aber wir können getrost davon ausgehen, dass alle Musik der Erde etwas spezifisch *Menschliches* besitzt. Die menschliche Kultur aus der Perspektive einer nicht-menschlichen Spezies zu betrachten, kann durchaus heilsam sein. Der Philosoph Thomas Nagel stellte unsere Bewusstseinstheorie mit seinem berühmten Essay »Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?« infrage.[3] Was können uns Außerirdische darüber sagen, wie es ist, ein musikalischer Mensch zu sein?

Abbildung 1.2: … und die Goldene Schallplatte

Setzen wir Beethoven (1770–1827), Duke Ellington (1899–1974) und Nusrat Fateh Ali Khan (1948–1997), den König des Qawwali (siehe Abb. 1.3) in eine Bar, bestellen ihnen etwas zu trinken und fragen sie, woher Musik eigentlich kommt. Ihre Antworten würden nicht so weit voneinander abweichen, wie man vielleicht glauben möchte. »Es bedeutet nichts, wenn es nicht swingt«, sagt Ellington. »Von Herzen, möge es wieder zu Herzen gehen«, erwidert Beethoven. Khan zufolge muss man bereit sein, »Geist und Seele vom Körper zu lösen, um Ekstase durch Musik zu erlangen«.[4] Sie alle sagen, dass es in der Musik um Leben, Gefühle und Stimmungen geht. Dass sich, was Musik in uns auslöst, nicht in Noten niederschreiben lässt. Dass Musik etwas ganz und gar Menschliches ist, und dass sie uns menschlich macht.

Musik ist eng mit unseren Ursprüngen als Spezies verwoben. Daher ist es unwiderstehlich, ein dickes und kühnes Buch darüber zu schreiben,

eine »große Geschichte«. Solch ein historisches Werk würde tiefer gehen als die übliche Aufzählung, wer was und wann verfasst hat (Bach, 1685–1750, schrieb seine *Matthäuspassion* im Jahre 1727). Es wäre vielmehr eine Party, zu der alle eingeladen sind: König David mit seiner Leier und die Komponisten der Psalmen; Pythagoras; die Australopithecus-Dame Lucy; singende Affen und tanzende Papageien. Sie müsste bei der kosmischen Sphärenmusik beginnen und davon berichten, wie einfache Organismen auf Klänge reagieren. Sie würde die protomusikalischen Sprachen des frühen *Homo sapiens* beleuchten und fragen, was sie vom Vogelgezwitscher und den Rufen der Gibbons unterscheidet. Sie würde der Verbreitung und parallelen Entwicklung verschiedener Musiken auf dem ganzen Planeten nachspüren und schließlich den Fokus darauf richten, wie und warum sich die westliche Musik als Gesetz für sich von alledem abspaltete, nicht als unausweichlicher Triumph, sondern mit allen guten und schlechten Folgen. Eine dieser Folgen ist etwa, dass die westliche Musik stets vor dem Hintergrund der weißen Vorherrschaft zu betrachten ist.

Eine Evolution der Musik ist ein spannendes Unterfangen. Doch stößt man dabei auf eine Hürde nach der anderen. Bis Edison 1877 seinen Phonographen erfand, wurden keine Tonaufnahmen gemacht. Erst seit dem Jahre 800 unserer Zeitrechnung wurden durchgehend musikalische Werke geschaffen. Die älteste griechische Notation stammt aus dem Jahre 500 v. Chr. Davor herrscht sozusagen Stille. Musikhistoriker können Archäologen nur darum beneiden, dass sie mit Überresten und Fossilien arbeiten dürfen. Es gibt keine Musik-Fossilien, abgesehen vielleicht von der einen oder anderen Knochenflöte, die man in alten Höhlen findet. Wollte man die Evolution der Musik anhand physischer Objekte darstellen, wäre das wie *Hamlet* ohne Prinz, und zwar hoch zehn. Der Rest ist tatsächlich Schweigen.

Einige Vorüberlegungen

Glücklicherweise ist das Unterfangen wesentlich vielversprechender, als es auf den ersten Blick erscheint. Betrachten wir aber zunächst ein paar grundsätzliche Einschränkungen. Man kann vermutlich davon ausgehen, dass es Musik gibt, seit es Menschen gibt. Es erscheint also naheliegend, eine Evolutionsgeschichte der Musik zu schreiben. Das Problem dabei ist jedoch, dass wir praktisch über die gesamte Zeitspanne ihrer Existenz keinerlei Ahnung haben, wie die Musik geklungen hat.

Abbildung 1.3: Nusrat Fateh Ali Khan

Die erste Tonaufzeichnung eines Musikstücks war das knisternde Kornett-Solo eines unbekannten Musikers, das im Jahre 1878 im US-amerikanischen St. Louis auf eine Walze gebannt wurde.[5] Was die Zeit davor angeht, müssen wir uns mit Zeichen auf Papier begnügen, sogenannten Partituren. Wir tun gerne so, als wüssten wir, wie man solche Zeichen in Klänge umsetzt. Tatsächlich aber beruht diese Darbietungspraxis auf einem wackeligen Fundament verschiedenster Konventionen. Institutionen wie

Record Review oder *Building a Library* auf BBC Radio 3 gehen davon aus, dass keine zwei Versionen eines Werks gleich klingen. Die Interpretation unterliegt einem steten Wandel. Die Freiheiten, die sich die Opernsänger zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahmen, etwa das Portamento (bei welchem die einzelnen Töne mit einem Glissando miteinander verbunden werden), bringen uns heute zum Lachen.[6] Vergleicht man Serge Koussevitzkys Aufnahme von Tschaikowskis Sinfonie *Pathétique* aus dem Jahre 1930 mit der modernen Version eines Simon Rattle, stellt man fest, dass sie schneller geworden ist.[7] Tschaikowski wird schneller. Die Chöre des St. John's und des King's College in Cambridge sind stolz auf ihren jeweils einzigartigen Klang, der zum Teil durch die unterschiedliche Akustik in den beiden Kapellen bedingt ist. Wenn man in Cambridge von einer Abendandacht zur anderen geht, hat man zwei unterschiedliche Klangerlebnisse, selbst, wenn die Chöre dieselben Stücke singen.

Das Ganze wird noch verzwickter, wenn man bedenkt, wie viel – oder wie wenig – die Partitur eigentlich aussagt. Beginnen wir unsere Zeitachse im Jahre 1786, als Mozart ein wundervolles *Klavierkonzert in A-Dur* komponierte, KV 488. Nehmen wir der Einfachheit halber an, dass die uns heute vorliegende Partitur mehr oder weniger akkurat das abbildet, was das Wiener Publikum bei einem der Abonnement-Konzerte hörte, die Mozart selbst im Frühjahr jenes Jahres gab (und sehen wir darüber hinweg, dass Mozart seinen Piano-Part vermutlich wie ein moderner Improvisator »aufjazzte«).[8] Von da aus gehen wir in der Musikgeschichte so weit wie möglich zurück. Dabei können wir beobachten, wie die Zeichen in den Partituren eins nach dem anderen verschwinden, bis nichts mehr übrig ist.

Vor 300 Jahren

Robinson Crusoe erscheint 1719. Im selben Jahr malt Jean-Antoine Watteau *Die Freuden der Liebe*. Bach stellt 1722 den ersten Teil seines *Wohltemperierten Klaviers* fertig. Die Partitur gibt Auskunft über Melodie, Harmonie und Rhythmus. Wir wissen jedoch nicht, wie laut oder wie schnell die Musik gespielt wurde. Das C-Dur-Präludium, mit dem die

Sammlung beginnt, wird heutzutage entweder sanft (*piano*) oder etwas selbstbewusster (*forte*) und in allen möglichen Geschwindigkeiten gespielt. Die Zeichen für Tempo und Dynamik sind verschwunden.

Vor 500 Jahren

Im Jahre 1508 beginnt Michelangelo mit dem Ausmalen der Sixtinischen Kapelle. Während seines Aufenthalts in Ferrara schreibt der große flämische Komponist Josquin des Préz (um 1450–1521) 1505 eine Messe zu Ehren seines Herrschers Herzog Ercole I. d'Este, seine *Missa Hercules dux Ferrariae*. Nicht nur, dass es keinerlei Angaben zu Lautstärke oder Tempo gibt – Josquin schreibt auch nichts dazu, ob *legato* oder *staccato*, also wie weich oder hart die Töne gesungen werden sollen. Die Artikulationsanweisungen sind verschwunden.

Vor 800 Jahren

Die ersten gotischen Kathedralen. Das Kruzifix des Florentiner Malers und Mosaikkünstlers Cimabue (1240–ca. 1302) in der Kirche Santa Croce in Florenz, 1287. Ca. 1151 schreibt die Theologin, Komponistin, Dichterin und Begründerin der deutschen Botanik, die Äbtissin eines Nonnenklosters in Rupertsberg, Hildegard von Bingen (1098–1179), Text und Musik ihres liturgischen Stücks *Ordo virtutum*. Diese Gesänge haben keine Harmonie, keinen Rhythmus, kein Tempo, keine Dynamik, keinen Ausdruck, nur Tonhöhen. Wir wissen nicht einmal, ob die Nonnen sie allein oder gemeinsam als Gruppe sangen. Fast alles ist verschwunden.

Vor 1700 Jahren

Augustinus von Hippo (354–430) stellt um das Jahr 400 seine *Bekenntnisse* fertig. Als Meister der Musik schreibt er: »Suchet nicht nach Worten, als könntet ihr erklären, woran sich Gott erfreut. Singet und froh-

locket.«[9] Wir haben keine Ahnung, welche Musik Augustinus hörte, und müssen bis zur Niederschrift der ersten Gesänge im 9. Jahrhundert warten. Diese als Wellenlinie über den Text geschriebene »neumatische« Notation deutet lediglich die Kontur einer Melodie an, ohne exakte Notenwerte anzugeben. Sie ist eine Weiterentwicklung der masoretischen Betonungen (*ta'amim*) jüdischer Bibelkantillationen beim Rezitieren der Tora. Im Grunde handelt es sich um eine Art Gedächtnisstütze für Leser, denen die Melodie bereits vertraut ist. Die Tonhöhe, der letzte Parameter auf der musikalischen Landkarte, ist verschwunden. Dasselbe gilt für den Gedanken einer individuellen Urheberschaft. Wir sind daran gewöhnt, Musik menschlichen Wesen mit einem Namen zuzuschreiben. Diese Musik hingegen ist eine Waise. Es ist also stimmig, dass die Vorstellung des Komponisten zusammen mit dem Schiff der Musik untergeht.

Vor 2000 Jahren

Wir sind noch nicht fertig, denn die Musik hat ein gespenstisches Vorleben. Die alten Griechen ersannen eine komplexe Musiktheorie und entwickelten verschiedene Arten von Tonleitern, die heute noch in Gebrauch sind – etwa der dorische, der äolische und der lydische Modus. Wir können mit Bestimmtheit sagen, dass ihre Welt voll von Musik war. Doch hat nur sehr wenig von dieser Musik in Form einer Notation überlebt, die sich heute entziffern ließe. Dies steht in starkem Kontrast zu den Tempeln, Statuen und tragischen Dramen der antiken Welt. Wo ist das musikalische Äquivalent des Parthenon? Oder Sophokles' *Thebanischer Trilogie*? Ein rührendes Gegenbeispiel ist das große Alexandermosaik, das im Archäologischen Nationalmuseum Neapel bewahrt wird. Die lebhafte Darstellung der Schlacht zwischen Alexander dem Großen gegen Darius, eine Kopie eines hellenistischen Gemäldes aus dem 3. Jh. v. Chr., straft den Mythos Lügen, dass der Realismus in der Kunst bis zur italienischen Renaissance warten musste. Maler und Dichter konnten schon lange zuvor den Menschen darstellen. Warum also nicht in der Musik? Oder, sofern der musikalische Mensch bereits

in der Antike aktiv war, warum sind dann die Spuren seines Schaffens verschwunden? In einer antiken Welt voller Skulpturen, Tempeln, Gedichten und Theaterstücken erklang vermutlich auch Musik. Doch von unserem heutigen Standpunkt aus finden wir dort nichts als ohrenbetäubende Stille.

Wenn wir noch weiter zurückblicken, gelangen wir in die Anfangsphase aufgezeichneter menschlicher Kunst in der Periode vor etwa 4000 Jahren, der Zeit des *Gilgamesch*-Epos, des ältesten bekannten erzählenden Gedichts. Ein zehnmal so großer Sprung bringt uns 40 000 Jahre oder weiter zurück zu den ersten Höhlenzeichnungen, etwa in der *Höhle Lubang* Jeriji Saléh auf Borneo (wo sich die älteste bekannte darstellende Malerei findet, das Bildnis eines Stiers). Wir haben Literatur, wir haben Malerei, aber keine Musik. Heutigen Lesern und Leserinnen fällt es relativ leicht, sich mit den im *Gilgamesch*-Epos geschilderten Abenteuern des 4000 Jahre alten sumerischen Halbgottes zu identifizieren. Wir wissen allerdings, dass das Epos ursprünglich gesungen wurde. Zwar hat der kanadische Singer-Songwriter Peter Pringle (*1945) eine imaginative Rekonstruktion der Musik geschaffen, bei der er auf Altsumerisch singt und sich selbst auf einer dreisaitigen Gishgudi-Laute begleitet, doch können wir nicht einschätzen, inwieweit das Ganze dem Original entspricht.[10] Gleichermaßen ist es vorstellbar, dass die alten Höhlen aufgrund ihrer akustischen Eigenschaften Orte des Musizierens waren. Der französische Archäologe Igor Reznikoff meinte, dass sich in den Höhlen an Stellen mit maximaler Resonanz die Malereien häuften. In der Nähe der Malereien fand man Überreste von Knochenflöten.[11]

Der Mangel an materiellen Fundstücken sollte nicht als Mangel an Musik missdeutet werden; Pessimismus ist hier nicht angebracht. Wir können so gut wie sicher sein, dass es auch in der Frühgeschichte Musik gab. Die Wölbungen von Höhlen verstärkten den Klang nach ähnlichen akustischen Prinzipien wie die Deckengewölbe von Kirchen und Kathedralen, die eigentlich nichts anderes sind als moderne Höhlen, in denen ein Gott durch Musik gepriesen wird. Die Musik mag zwar keine Fossilien hinterlassen haben, doch hat sie sich um die Knochen uralter Technologien und Rituale gewickelt. Vor allem aber tragen wir die Hälfte des musikalischen Menschen in uns, in der Struktur unserer Wahr-

nehmung und in den musikalischen Praktiken, die sie begünstigt. Im Großen und Ganzen haben wir uns nicht allzu sehr verändert, seit sich *Homo sapiens* vor 40 000 Jahren voll entwickelte, zur selben Zeit, als die ersten Kunstaufzeichnungen entstanden. Der Gedanke, dass die evolutionäre Moderne vor vierzig Jahrtausenden begann, ist erfrischend, denn er verweist die jüngere Geschichte in die Fußnoten. Wenn wir über die oberflächlichen Unterschiede hinweghören, können wir von unserem heutigen Standort eine ganze Menge ableiten.

Der Grundgedanke

Dieses Buch bewegt sich progressiv in der Zeit zurück, indem es die Musik vom musikalischen Menschen zu Beginn des 21. Jahrhunderts durch die mehreren Jahrtausende aufgezeichneter Menschheitsgeschichte rückentwickelt und schließlich etwas spekulativer die Vorgeschichte und die Musik der Tiere erforscht. Es ist in drei Abschnitte unterteilt und stellt drei Zeitachsen einander gegenüber, ein bisschen wie Christopher Nolans Film *Dünkirchen* (2017), dessen Geschichte simultan als Woche, Tag und einzelne Stunde erzählt wird. Die erste Zeitachse ist ein Menschenleben. Ich erkunde die vielen Bereiche, in denen das Leben mit Musik verwoben ist, von den Klängen im Mutterleib bis zum Alter. Die zweite Zeitachse behandelt Musik in der Weltgeschichte. Die dritte und längste ist der Evolution gewidmet.

Wir erwarten, dass sich historische Betrachtungen von links nach rechts, von der Vergangenheit in die Zukunft bewegen. Warum also habe ich beschlossen, das Gegenteil zu tun? Wir haben keine andere Wahl, da praktisch alles, was es über die lange Geschichte der Musik zu erfahren gibt, seinen Ausgangspunkt in der Gegenwart hat. Das ist die erste Säule meines Arguments. Die zweite Säule ist, dass alles dreimal geschieht, in einem wiederkehrenden Akt der Ablehnung des Wesens der Musik. Die Erbsünde des musikalischen Menschen ist es, sich von tierischer Musik abzuwenden. Viele Zeitalter später wiederholt sich dies im besonderen Schicksal der europäischen Musik und ihrer Hinwendung zur Abstraktion. Die Ablehnung der Natur findet auch im Mikrokosmos

einer westlichen Lebensspanne statt, in der Verleugnung unseres musikalischen Geburtsrechts zugunsten passiven Zuhörens. Wir alle werden mit der Fähigkeit zum aktiven Musizieren geboren, doch nur sehr wenige machen irgendwann auch selbst Musik. Warum ist das so?

Die uralte Vorstellung, dass das Leben die Geschichte wiederholt beziehungsweise »die Ontogenese die Phylogenese rekapituliert«, wie es der Biologe Ernst Haeckel (1834–1919) im 19. Jahrhundert formulierte, wurde einst auf den Müllhaufen der Geschichte verbannt.[12] Psychologen, die sich mit musikalischer Emotion befassen, haben diesen Gedanken behutsam aus der Versenkung geholt. Zum Beispiel wird heute angenommen, dass der menschliche Embryo seine emotionale Sensibilität in derselben Reihenfolge erwirbt, wie es in der tierischen Evolution geschieht. Er bildet zunächst einen Hirnstammreflex aus, eine krude Reaktion auf extreme oder rasch wechselnde akustische Signale. Dasselbe tun auch einfache Organismen. Als Nächstes lernt der Embryo, Klänge mit negativen oder positiven Folgen zu assoziieren. Eine solche »evaluative Konditionierung« findet sich auch bei Reptilien. Das für Säugetiere typische Verständnis grundlegender Emotionen (etwa Angst, Zorn oder Freude) erwirbt ein Neugeborenes im ersten Lebensjahr. Kinder überholen andere Säugetiere erst im Vorschulalter, wenn sie komplexere Gefühle wie Eifersucht oder Stolz erlernen.[13] Diese Stufen emotionaler Sensibilität stehen in Zusammenhang mit bestimmten Hirnregionen vom Hirnstamm (dem tiefsten Teil des Gehirns, der aus dem Rückenmark hervorgeht) bis zum Neokortex (einem Teil des äußeren Großhirns und zuständig für höhere Hirnfunktionen wie das Denken). Man kann kaum widerstehen, die Schichtung des menschlichen Gehirns mit der Archäologie zu vergleichen. Sigmund Freud (1856–1939) konnte es nicht:

> Nun machen wir die phantastische Annahme, Rom sei nicht eine menschliche Wohnstätte, sondern ein psychisches Wesen von ähnlich langer und reichhaltiger Vergangenheit, in dem also nichts, was einmal zustande gekommen war, untergegangen ist, in dem neben der letzten Entwicklungsphase auch alle früheren noch fortbestehen.[14]

In Haydns sogenannter *Sinfonie mit dem Paukenschlag* (1792 uraufgeführt) gibt es eine Stelle, die selbst erfahrene Zuhörer jedes Mal wieder zusammenzucken lässt. Der laute orchestrale Wumms nach einer Reihe murmelnder Streicherfiguren löst unseren Hirnstammreflex aus. Vertrautheit mindert den Schock nicht, weil der Hirnstamm dumm ist (er lernt nicht aus Erfahrung, sondern zuckt bei Haydns Überraschung zusammen, ganz gleich, wie oft er sie schon gehört hat). Viele Stufen darüber schafft Haydn eine musikalische Oberfläche von höchster Komplexität. Diese spricht den Zuhörer über dessen Neokortex an, denn dieser ist der Teil des Gehirns, der die Muster, Erwartungen und Erinnerungen musikalischer Syntax verarbeitet. Wie das menschliche Gehirn selbst, enthält und verkörpert die Musik ihre eigene Evolution.

Erste Zeitachse: Leben

Die musikalische Welt ist ein blühendes, summendes Wirrwarr von Klängen. Die Musik auf unserem iPhone enthält möglicherweise andere Harmonien, Tonleitern und Rhythmen als die Gamelan-Musik von Bali oder die Gesänge aus dem brasilianischen Regenwald. Wie uns der Linguist Noam Chomsky lehrte, findet sich Universalität nicht auf der Oberfläche gesprochener Worte, sondern in den tiefen geistigen Strukturen, aus denen sie entstehen – in den Spielregeln. Dasselbe gilt für die Musik. Menschen rund um den Globus sprechen vielleicht unterschiedliche musikalische Sprachen, doch der musikalische Geist ist überraschend einheitlich. Fast jeder Mensch auf der Welt kann einer rhythmischen Figur folgen, im Takt klatschen oder tanzen, ein Lied singen (ganz gleich, wie richtig oder falsch), sich an eine Melodie erinnern und mit der von ihm bevorzugten Musik bestimmte Gefühle verbinden. Eine besondere Fähigkeit ähnelt dem »Cocktail-Party-Trick«, in einem Stimmengewirr einer Unterhaltung zu folgen. Der Psychologe Albert Bregman (*1936) bezeichnete dies als »auditorische Szenenanalyse«, und wir tun etwas ganz Ähnliches, wenn wir im Dschungel ein seltsames Geräusch wahrnehmen oder bei einer Bach-Fuge oder einem Jazz-Stück einem musikalischen Konversationsstrang folgen.[15] Obgleich solches Geschick für die meis-

ten Menschen ganz natürlich ist, liegt ihm doch eine äußerst komplexe neurologische Architektur zugrunde, die weit über die Fähigkeiten von Tieren hinausreicht. Beispielsweise kann kein Tier bewusst einem gleichmäßigen Takt folgen – interessanterweise mit Ausnahme von Papageien.[16] Unsere Musikalität hängt mit der schieren Größe unseres Gehirns zusammen, aber ebenso mit unserer Zweibeinigkeit. Unser Rhythmusgefühl gründet vorwiegend darin, dass wir normalerweise aufrecht auf zwei Beinen gehen. Es ist bemerkenswert, dass Menschen Musik mit Bewegung assoziieren, wenn man bedenkt, dass Töne unsichtbar sind und sich im engeren Wortsinne eigentlich gar nicht im Raum »bewegen«.[17]

Das Kognitive steht für eine Seite musikalischer Universalität. Eine andere ist die Welt musikalischer Verhaltensformen. Jeder Aspekt unseres Lebens ist mit Musik verwoben und ein Schlüsselelement davon ist die Emotion. Ich will Ihnen hierzu drei Beispiele nennen. Vor einigen Jahren, als meine Tochter zwei Jahre alt war, besuchten wir mit ihr ein Kinderkonzert des London Symphony Orchestra. Auf dem Programm stand auch die Ouvertüre von Rossinis *Wilhelm Tell*, welche Leser eines gewissen Alters möglicherweise mit der Titelmusik der TV-Serie *The Lone Ranger* assoziieren. Innerhalb weniger Sekunden begannen mehrere Tausend Kleinkinder instinktiv, auf den Knien ihrer Eltern begeistert im Takt der Musik auf und ab zu hüpfen. Sie hatten die Musik wahrscheinlich noch nie gehört, und selbst wenn, bezweifle ich, dass sie sie mit Erinnerungen an galoppierende Cowboys verbunden hätten. Musikpsychologen bezeichnen solch intuitive und unmittelbare Reaktionen auf Musik als »emotionale Ansteckung«, vergleichen sie also mit der Übertragung einer Infektionskrankheit.[18] Aus dieser Anekdote kann man viel lernen. Trotz unterschiedlicher Kultur- und Bildungshintergründe reagierten die Kinder auf dieselbe Weise und unmittelbar. Ihre Reaktion verdeutlichte die Verbindung zwischen Musik und Emotion – eine überbordende Freude – und zwischen Emotion und *Bewegung*, in diesem Falle ein Galopp. Sie hatten nie gesehen, wie Clayton Moore in der Fernsehserie aus den 1950ern auf Silver ritt. Doch die Kinder »fühlten« instinktiv diese Bewegung in der Musik.

Mein zweites Beispiel verdeutlicht die Verbindungen zwischen Bewegung, Emotion und Universalität. Als meine Tochter etwas älter war

und die Grundschule besuchte, wurden sie und ihre Freundinnen von der »Gangnam Style«-Welle erfasst, die damals um die Welt ging. Wir alle kennen das Stück und die Bewegungen, viele von uns haben selbst dazu getanzt. Aber ist es nicht seltsam, dass ein koreanischer Popsong sämtliche Sprachbarrieren durchbricht und das Ganze so weit geht, dass britische Schulkinder sogar den Text lernen (meine kleinere Tochter kennt nun die koreanischen Texte von Liedern der Band BTS)? K-Pop-Experten erklären uns zwei interessante Dinge.[19] Erstens, dass sich der »Gangnam Style« von den Schulhöfen aus verbreitete: Lange bevor er ins nationale Bewusstsein drang, infizierte er die Spielplätze der Grundschulen. Zweitens, dass das Vehikel für diese Infektion die Tanzbewegung selbst war, welche Kinder gerne nachahmten. Die physische Handlung war das »Mem«, um Richard Dawkins Begriff für ein kulturelles Gen zu borgen, das sich durch Massenimitation verbreitet.[20]

Das dritte Beispiel ist meine erwachsene Reaktion auf den tragischen Schluss von Akira Kurosawas Film *Ran* aus dem Jahr 1985, einer japanischen Adaption von *König Lear*. Der Film endet damit, dass sich der geblendete Tor Tsurumaru an der Kante einer Klippe entlangtastet. Dazu erklingt ein eindringliches japanisches Flöten-Klagelied. Der Komponist Toru Takemitsu (1930–1996) griff für die Filmmusik auf alte japanische Tonleitern zurück. Dennoch sprach das in der klagenden Flöte enthaltene Pathos mühelos auch ein westliches Publikum an. Als ich den Film zum ersten Mal sah, empfand ich die durch Takemitsus Musik vermittelten Emotionen als unmittelbar verständlich und bewegend, obwohl ich mich zuvor kaum mit japanischer Musik befasst hatte. Der amerikanische Anthropologe und Psychologe Paul Ekman (*1934), bekannt für seine Forschungen zur nonverbalen Kommunikation, hat gezeigt, dass wir in der Lage sind, die Bedeutung von Gesichtsausdrücken auf Fotografien von Menschen anderer Kulturkreise zu erkennen.[21] Takemitsus Klagelied bewies mir, dass es sich mit der Musik ebenso verhält. Wie die nach unten gerichteten Linien eines traurigen Gesichts überwinden auch die abfallenden Figuren und die Erschöpfung trauriger Musik gewaltige kulturelle Entfernungen.

Als grundlegender Bestandteil der musikalischen Erfahrung ist die Emotion ein wichtiges Thema dieses Buches. Charles Darwin lehrte uns,

dass die Emotion etwas ist, das wir mit den Tieren gemein haben.[22] Es ist eine alle Spezies übergreifende Nabelschnur zu Mutter Natur. Das werde ich gegen Ende dieses Buches wieder aufgreifen, wenn wir uns der Musik der Tiere zuwenden. Doch die Rolle musikalischer Emotion wird wie ein roter Faden die ersten Kapitel durchziehen, in denen es darum geht, wie Musik auf jeder Stufe menschlichen Lebens Wahrnehmung, Gefühl und Verhalten zusammenbringt.

Bevor ein Baby das Licht der Welt erblickt, hört es im Mutterleib Klänge und Geräusche durch das Fruchtwasser gurgeln.[23] Bei der Geburt sind die musikalischen Fähigkeiten bereits überraschend weit ausgebildet: Ein Baby kann rhythmische Unregelmäßigkeiten erkennen, die Konturen stimmlicher Intonation unterscheiden und an der Kommunikation in »Babysprache« mit seiner Bezugsperson teilnehmen, dem ersten musikalischen Spiel. Neugeborene sind dafür empfänglich, eine riesige Bandbreite musikalischen Materials zu erlernen. Die westliche Voreingenommenheit für Gleichklang und Symmetrie (etwa in Kinderliedern wie »Morgen kommt der Weihnachtsmann«, dessen Melodie Mozart zu seinen *Zwölf Variationen über das Lied »Ah, vous dirai-je Maman«* anregte (KV 265), stellt hier eine Einengung der Möglichkeiten dar. Wäre das Kind, sagen wir, auf Java oder in Ghana geboren worden, wäre es komplexen Stimmsystemen und metrischen Mustern ausgesetzt gewesen, die für westliche Ohren unregelmäßig oder sogar »unnatürlich« klingen, und hätte sich diese auf natürliche Weise angeeignet. Diese verengte Sichtweise stellt eines der Schlüsselmerkmale des musikalischen Menschen im Westen dar. Ein weiteres Einzelmerkmal, das die westliche Musik vielleicht am ehesten vom Rest der Welt unterscheidet, ist der Entwicklungsverlauf von aktiver musikalischer Partizipation zu passivem Zuhören. Selbst im Westen ist die Kindheit mit Musizieren durchtränkt, von Spielen und Kinderliedern mit der Mutter über den Spaß mit dem Glockenspiel im Kindergarten bis zur Freude, die Kinder an der Musik im Kinderfernsehen haben. Während ihrer Schulzeit machen die meisten Kinder etwa dieselben Erfahrungen beim Musizieren, vom Singen im Chor bis zur Mitgliedschaft im Schulorchester oder in einer Band. Im Erwachsenenalter ist die musikalische Erlebniswelt westlicher Menschen hingegen meist vollkommen passiv. Die Freude am Musizieren ist ihnen

aberzogen worden und ein eiserner Vorhang ist gefallen. Auf einer Seite dieser Barriere befinden sich die kreativen Komponisten und Musiker. Auf der anderen Seite sitzt das Publikum. Ein Symptom dieser Trennung ist die Vorstellung von Kreativität als gottgegebenem Genie anstatt als universellem Geburtsrecht, ähnlich einem Spracherwerb. Dies steht in scharfem Kontrast zum Rest der Welt. In den 1960ern und 1970ern schrieb der britische Anthropologe John Blacking (1928–1990) eine Reihe wegweisender Bücher über das Volk der Venda im nördlichen Transvaal in Südafrika, darunter *Venda Children's Songs* und *How Musical is Man?*[24] Blacking zeigte, dass das Musizieren (oder »Musicking«, wie viele Wissenschaftler inzwischen die Musik als Aktivität bezeichnen) für die Venda gemeinschaftlich, partizipativ und offenbar so natürlich wie das Atmen war. In ihrem Buch *The Music Between Us: Is Music the Universal Language?* (2012) sieht die Philosophin Kathleen Higgins (*1954) in Blackings partizipatorischer Vision auch ein Ideal für die westliche Musik.[25] Bedenkt man, wie weit vom Stamm der westliche Apfel gefallen ist, klingt dies aber eher, als beriefe sie sich damit auf eine Ausnahme von der Regel.

Die Kluft zwischen Zuhören und Musizieren vergrößert sich im Erwachsenenalter. Unser passiver Musikkonsum im Westen geht über das Dasitzen und Lauschen (alleine oder in einem Konzert) hinaus, wenngleich dies die gängige Vorstellung des Musikgenusses ist. In der Praxis begleitet Musik beinahe sämtliche Bereiche unseres Lebens, vom Autofahren über die Zubereitung des Abendessens und den Einkauf in den Gängen eines Supermarkts bis hin zum Training im Fitnessstudio. Musik erklingt in Fahrstühlen, auf Flugplätzen, im Fernsehen, in Filmen; sie untermalt Videospiele und folgt uns dank Ohrhörer-Kultur praktisch überallhin, wo wir auch sitzen oder gehen. Musik kann die Stimmung beeinflussen (uns anregen oder beruhigen), Einkaufsentscheidungen steuern (soll ich eine Flasche deutschen oder französischen Weins kaufen?) und die Handlungselemente eines Films betonen oder ankündigen (jetzt kommt der Hai!). Musik ist heute so allgegenwärtig und zugänglich wie nie zuvor, seit auf digitalen Streaming-Plattformen wie Spotify scheinbar alles einfach und grenzenlos verfügbar ist. *Everything Now* – Alles jetzt, um den Titel des jüngsten Albums der kanadischen Indie-Band Arcade Fire aus dem Jahr 2017 zu zitieren. Warum sind wir so ab-

hängig von allgegenwärtiger *Musik* geworden, obwohl wir uns zur selben Zeit fast vollständig vom *Musizieren* abgewandt haben?

Aber eigentlich stehen die Dinge gar nicht so schlecht. Wenn wir durch den Spiegel auf die andere Seite dieser Barriere blicken, erkennen wir, dass die Musik inzwischen ein *Eigenleben* entwickelt hat. Eine positive Folge der westlichen Abkehr vom Musizieren ist, dass die Musik performativer geworden ist. Musik besitzt die magische Kraft, unsere Gesten, Sprachmelodien und Gefühle nachzuahmen.[26] Ihre Expressivität offenbart sich in einem riesigen Spektrum unterschiedlicher Stile, Genres und historischer Phasen: Die Streicher in einem Streichquartett von Haydn scheinen miteinander zu sprechen, was auch für die Jazzmusiker in Miles Davis' Studioalbum *Kind of Blue* (1959) gilt; das Orchester in Strawinskys *Frühlingsweihe* scheint das »Opfer« regelrecht zu ermorden; im mitreißenden Pianospiel von Jerry Lee Lewis in »Great Balls of Fire« (1957) wird die sexuelle Energie fast körperlich spürbar. Wie schafft Musik das? Der Anthropologe Michael Taussig (*1940) hat den Darwin'schen Gedanken wiederbelebt, dass die Mimese – die Fähigkeit der Kunst, das menschliche Wesen zu imitieren – auf die natürliche menschliche Begabung des Nachahmens oder Mimens zurückgeht.[27] Ist die hoch entwickelte Mimese der westlichen Musik eine Kompensation für ihre Abstraktion?

Die Mimese durchdringt die vielen sozialen Praktiken, die mit Musik verbunden sind, Praktiken, die weltweit verbreitet sind, wie ich später zeigen werde. Wie wir noch sehen werden, finden sich in beinahe jeder Kultur in jeder Epoche Varianten dieser musikalischen Aktivitäten, wodurch sich die Tür zu einer globalen Musikgeschichte öffnet. Darwin sah den Ursprung der Musik in tierischen Balzritualen, bei denen gesangliches Talent für potenzielle Partner ebenso attraktiv sein könnte wie ein buntes Federkleid. Heute glauben wir, dass der evolutionäre Ursprung der Musik weit mehr umfasst als das. Doch sind Liebe, Begehren und Sex in romantischen Liedern, Opern und populärer Musik durchaus gut vertreten. Auch die Dynamik von Verlangen und Orgasmus ist in unserer musikalischen Sprache erkennbar, etwa, wenn ein chromatischer Akkord nach seiner Auflösung in der Zieltonart strebt.

Manchmal kämpft Musik auch. Sie kann Soldaten oder Sportlern Energie verleihen oder als Lärm selbst zur Waffe werden, um einen

mittelamerikanischen Drogenbaron aus seinem Versteck oder Teenager aus einem Einkaufszentrum zu vertreiben. Sie kann Aggressionen verkörpern, von Verdis Lied *Dies Irae* aus seinem Requiem über die posierenden MCs (Master of Ceremonies) im Hip-Hop bis zu den Hymnen rivalisierender Fangruppen im Fußballstadion. Wir feiern mit Musik. Was passiert, frage ich, wenn man seinen Körper bewegt, um zur Musik zu tanzen; wie bringt der Tanz die Körper der Menschen zusammen? Wenn man regungslos Musik hört, wie bei einem Konzert oder zu Hause im Lehnstuhl, »tanzt« dann das Gehirn? Wir verwenden Musik bei der religiösen Andacht und füllen mit ihr die Lücken unserer säkularen Welt mit einem Hauch des Göttlichen. Wenn wir ein Konzert besuchen oder zu einem Rave gehen, ist das ein Akt kollektiver spiritueller Kontemplation. Die von der Anthropologin Judith Becker (*1932) geprägten Begriffe des musikalischen »Trancing« und »Deep Listening« sind sehr hilfreich für ein Verständnis der Weltmusik.[28] Ich frage, ob musikalisches »Genie« tatsächlich göttlich ist, oder ob nur der Westen dieses Konzept kennt. Musik begleitet uns auf Reisen. Ich gehe darauf ein, wie die Verbreitung von Musik Nachrichten von anderen Orten übermittelt, und wie wir Musik dazu verwenden, unsere Orte und Räume zu kartografieren. Weltmusikberieselung, wie wir sie etwa während unserer Tasse Kaffee bei Starbucks erleben, ist ein Stückchen Kulturtourismus in Hörweite.

Zweite Zeitachse

Die schrittweise Abkehr eines westlichen Kindes von musikalischer Partizipation und die Hinwendung zum passiven Zuhören ist sinnbildlich dafür, was mit westlicher Musik insgesamt geschah, als sie sich von der musikalischen Kontinentalplatte löste. Wie stellt man so etwas dar, angesichts der vielen Aspekte, die ich herausgearbeitet habe? Wie kann man auch nur an eine Weltgeschichte der Musik denken? Wir können damit beginnen, dass wir das Offensichtliche ausschließen und nicht länger an etablierten Bezugssystemen wie John Roberts' *Weltgeschichte* oder gar seiner späteren TV-Serie *The Triumph of the West* aufhalten.[29] Manche Zeitstränge sind hochinteressant, etwa der Gedanke, dass die Welt in den

ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung von zwei Reichen beherrscht wurde, dem römischen und dem chinesischen, und dass das römische Imperium durch religiöse Auseinandersetzungen zerfiel, während das chinesische mehr oder weniger intakt blieb. Eine solche Perspektive sagt etwas Grundlegendes über die verblüffende Vielfalt europäischer Musik aus, wohingegen das Hauptmerkmal der chinesischen Musiktradition ihre Kontinuität ist. Was diesem Bezugsrahmen jedoch das Rückgrat bricht, ist, dass die Musik dieser Welt größtenteils nie aufgeschrieben wurde, weil die Musikkulturen oral und nicht schriftlich waren. Besonders deutlich zeigt sich dies in Afrika, der anerkannten Wiege der Zivilisation. Nehmen wir den Fall des Reiches Mali, im 14. Jahrhundert das größte westafrikanische Reich der Geschichte. Es ist erfrischend, sich vor Augen zu führen, dass die alte afrikanische Kultur reicher war als die Ägyptens, und dass es ein Leben jenseits der üblichen Erzählung gibt, die Musik habe sich von Ägypten und Mesopotamien aus nach Griechenland, Rom und Westeuropa verbreitet. Unter der Herrschaft des schillernden malischen Königs Mansa Musa (1307 oder 1312 bis zu seinem Tod 1332 oder 1337), des angeblich reichsten Mannes der Geschichte, wurde Timbuktu zum Zentrum der mittelalterlichen Welt. Unter den 60 000 Menschen, die Mansa mit auf seine Pilgerreise nach Mekka nahm, waren auch zahlreiche Musiker, die während des langen Marsches sangen und spielten.[30] Auf seinem Thron, wo Mansa neben dem Hofhenker saß, umgab er sich gern mit Trompetern und Trommlern. Von dieser Musik ist nichts überliefert, wenngleich manche alten malischen Instrumente wie die lautenähnliche Kora oder die Djembe-Trommel bis heute in den Straßen Malis zu hören sind. Die Situation im wesentlich stärker alphabetisierten China ist nicht viel besser. Eine der berühmtesten Figuren der Tang-Dynastie (618–907), des goldenen Zeitalters der chinesischen Zivilisation, war der Dichter, Maler und Musiker Wang Wei (699 oder 701–759 oder 761).[31] Viele seiner Gedichte sind überliefert und eines davon wurde in Übersetzung sogar von Gustav Mahler (1860 –1911) in seinem sinfonischen Liederzyklus *Das Lied von der Erde* (1907/08) vertont. Über Wang Weis Musik jedoch wissen wir nichts.

Es stellt sich sogar die weit gefasste Frage, was wir überhaupt unter »Geschichte« verstehen. Geschichte als »ein verdammtes Ding nach dem

anderen« aufzufassen, wie der Historiker Arnold J. Toynbee (1889–1975) gern sagte, unterstellt, dass sich seit Beginn der menschlichen Moderne vor 40 000 Jahren nichts *wesentlich* verändert hat. Innerhalb der dahinschlingernden Zeitgeschichte von Königen, Imperien und Kriegen lässt sich diese Überspitzung mit einer großen Prise Salz durchaus genießen. In der relativ hermetischen Welt der Musik indes ist die Prise kleiner, insbesondere, wenn sich die Produktionsmittel – um eine marxistische Sichtweise zu entlehnen – über Jahrtausende hinweg offenbar kaum verändert haben, wie es etwa in den vielen Jäger- und Sammlergesellschaften dieser Welt der Fall ist. Der amerikanische Ethnomusikologe Anthony Seeger, ein Verwandter des Folksängers Pete Seeger, schrieb sein Buch *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People* (1987) auf Basis seiner Feldforschung bei den Kisêdjê im brasilianischen Mato Grosso.[32] Eine seiner Begegnungen mit den Kisêdjê eröffnete einen wundervollen Einblick in deren Zeitverständnis. Da sie Seeger neugierig nach seiner eigenen Musikkultur fragten, spielte dieser ihnen auf einer alten Tonbandmaschine einige Lieder vor. Die Kisêdjê meinten, die Musik klinge sehr alt, und Seeger stellte fest, dass dies daran lag, dass das Band zu langsam lief und die Tonhöhe dadurch ungewöhnlich tief war. Die Indianer assoziierten tiefe Tonlagen mit den Klängen ihrer Vorfahren und hörten in Seegers Bandaufnahme die Stimme von etwas sehr Altem. Weiter nördlich beleuchtet die Begegnung des Ethnomusikologen David Samuels mit einem Musiker der San Carlos Apachen die musikalische Haltung der heutigen Ersten Nation.[33] Während einer Bandprobe erklärte der Musiker das den Apachen eigene Konzept *bee nagodit'ah*:

> Er sagte, es gefalle ihm, wenn ich in der Mitte des Gitarrensolos den Verzerrer einschalte. Er sagte, dadurch käme noch etwas hinzu. Er nannte es »bee nagodit'ah«, »inagodit'ah«. Ich fragte ihn, was das bedeute, und er sagte, es bedeute, dass »etwas auf etwas anderes gelegt« werde.

Die amerikanischen Ureinwohner sehen die Geschichte nicht als lineare Abfolge von Ereignissen, sondern als zeitgleiche Überlagerung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Das Navajo-Wort für »die

Vergangenheit des Stammes« ist *atk'idaa*, was soviel wie »aufeinander« bedeutet. Dies lässt auf Formen des Erinnerns jenseits linearer, geschriebener Aufzeichnungen schließen. Zum Beispiel berichten die Lieder der Ersten Nationen von Abstammungen, Ereignissen, Stammeswanderungen und sogar Reisewegen durch gefährliche Gegenden wie Gletscherlandschaften. Diese gesungenen »Geschichten« sind nicht nur nichtlinear und zirkulär (und heben ab auf Erneuerung durch Anpassung statt durch Wandel), sondern vermischen auch die Zeitformen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; Urmythen werden dadurch Teil des individuellen Gedächtnisses und der Übergang zur Prophezeiung ist fließend. Dieser Umgang mit der Geschichte lässt unsere Fixierung auf nüchterne Abfolgen ein bisschen banal erscheinen; für die amerikanischen Ureinwohner hat die Überlagerung von Standpunkten und emotionalen Beziehungen größere Bedeutung. Auf jeden Fall erkennen wir, dass die nicht-westliche Kultur keinesfalls »zeitlos« in dem stereotypen Sinne ist, wie er in akademischen Kreisen einst in Mode war, als sich Historiker ausschließlich mit dem Westen befassten und Anthropologen den Rest erforschten.[34]

Eine Möglichkeit der Streitschlichtung zwischen Geschichtswissenschaft und Anthropologie ist zu untersuchen, wie die Geschichte in der Musik dargestellt wird. Die »Traumpfade« der heutigen Aborigines in Australien, mit denen sie Klan-Geschichte und Mythologien festhalten, lassen erkennen, wie dies in uralten Zeiten, lange vor Erfindung der Schrift, erfolgt sein könnte.[35] In der Wissenschaft greift zunehmend der Trend um sich, der heutigen afroamerikanischen Musik bis zu ihren Wurzeln im Mutterland Afrika nachzuspüren, etwa zu den Liedern der Griots von Mali und Senegal.[36] Ein Griot ist eine Art Troubadour, ein umherziehender Dichter, der die Geschichte einer ethnischen Gruppierung oder eines Volkes in Lieder fasst. Somit gibt es keinen Grund zur Annahme, dass sich ein im heutigen Mali aktiver Griot allzu sehr von einem jener Musiker unterscheidet, die König Mansa Musa 1324 auf seiner Pilgerreise begleiteten, selbst, wenn er dabei Prinzipien folgt, die denen eines Detroiter Rappers nicht unähnlich sind.

Neben den wandernden musikalischen Geschichtsschreibern des australischen Northern Territory, Malis oder Nordamerikas eröffnen die Ur-

sprungsmythen der Völker, die Geschichten, die Kulturen selbst darüber erzählen, woher die Musik stammt, einen weiteren Blick auf die Rolle der Musik in der Weltgeschichte. Obwohl jede Kultur ihren eigenen musikalischen Ursprungsmythos hat, gleichen sich doch die meisten in einem bestimmten Aspekt. Es ist höchst bemerkenswert, dass in vielen Teilen der Welt die Vorstellung herrscht, Musik entstamme den Klängen des Kosmos, und musikalische Harmonie der *universellen Harmonie*, der Musik der Sphären. Einer der ältesten Ursprungsmythen findet sich als Inschrift auf einem bronzezeitlichen Glockenspiel, das 1978 in China entdeckt wurde. Das »Glockenspiel des Markgrafen Yi von Zeng« (nach 433 v. Chr.) weist ein eingraviertes Notationssystem auf. Damit sind sie eines der frühesten Beispiele einer Musiktheorie, die in der musikalischen Harmonie sowohl ein Echo der universellen Harmonie als auch ein Vorbild für eine gute Regierung erkennt, eine Denkweise, die das chinesische Denken jahrtausendelang prägte. Diese Philosophie wurde in den gewandten Worten des *Yue Ji* zusammengefasst, das aus derselben Zeit stammt:

> Das Wesen der Musik liegt in der Harmonie zwischen Himmel und Erde. Das Wesen der Zeremonien liegt in den hierarchischen Abstufungen zwischen Himmel und Erde. Das Musizieren beginnt im Himmel, und die Zeremonien werden mit Mitteln der Erde ausgeführt.[37]

Spulen wir rasch vor bis zu dem englischen Mystiker Robert Fludd (1574–1637) und dessen Abhandlung *Utriusque Cosmi* (1617, Ursprung und Struktur des Kosmos) oder zu den *Harmonices mundi libri V* (Fünf Bücher zur Harmonik der Welt) von Johannes Kepler (1571–1630) aus dem Jahre 1619, und es hat sich nicht viel geändert.[38] Beispielhaft für die Erforschung universeller Harmonie ist das Projekt Quantum Music, das von einer Gruppe Wissenschaftler und Musiktheoretiker in Oxford und an der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Belgrad unter Leitung des dortigen Instituts für Musikwissenschaft durchgeführt wird.[39] Die Gruppe untersucht die musikalischen Aspekte der quantenphysikalischen Grundprinzipien. Der Gedanke, dass es lange vor dem

Menschen schon Musik gab, und die Gewissheit, dass es lange nach unserem Verschwinden noch Musik geben wird, ist beängstigend und mahnt zur Demut.

Nichtsdestotrotz bewegt sich etwas in der Weltgeschichte. Es gibt eine Zeitachse. Manchmal wissen wir mehr über die Musikgeschichte anderer Kulturen als über die im Westen. Zum Beispiel leitete der Zusammenbruch der Han-Dynastie im Jahre 220 auch in der Musik eine vergleichbare Phase des Wandels und der Instabilität ein.[40] Das Aufkommen des Buddhismus in China machte die Melodien fließender (oder »melismatischer«, was bedeutet, dass pro Silbe mehrere Töne gesungen werden), wohingegen ältere chinesische Lieder so monosyllabisch waren wie ihre Texte. Im Gegensatz dazu ist die Musikgeschichte des »finsteren Zeitalters« in Europa wesentlich unklarer.[41] Das Problem mit einem »Zeitachsen«-Modell der Geschichte ist, dass der Fluss der Zeit viele Windungen hat. Ein dramatisches Beispiel ist der gestaffelte Beginn der Bronzezeit, da die verschiedenen Kulturen die Bronze offenbar zu unterschiedlichen Zeitpunkten entdeckten. Datiert man den Beginn der Bronzezeit für die meisten Teile der Welt etwa auf 4000 Jahre zurück, begann sie auf den Inseln Bali und Java erst mit einiger Verspätung um das Jahr 500.[42] Das war die Bronze, aus welcher die balinesischen Gongs gegossen wurden und mit der die Instrumente der berühmten Gamelan-Ensembles auf Bali hergestellt wurden. Diese kleine Episode erinnert uns daran, dass die Weltgeschichte von Geografie und Klima beeinflusst wird und daher selten überall gleich verläuft. Die physischen Materialien der Musikgeschichte werden in unterschiedlichen Teilen der Welt zu unterschiedlichen Zeiten verfügbar. Gleichermaßen ist es verführerisch, die gemeinschaftlichen Aspekte afrikanischer Musik auf die ungewöhnliche Feindseligkeit der Dschungelumgebung zurückzuführen, und die enorme Bandbreite indischer Musik auf die beeindruckende landschaftliche Vielfalt des Subkontinents.

Die Weltgeschichte ist also nicht direkt »linear« und entspinnt sich nicht Episode für Episode wie eine linear erzählte Geschichte. Wenn ein Grund dafür die Geografie ist, dann ist ein anderer, dass eingeübte musikalische Praktiken die Zeiten überdauern. Eine auf das Jahr 6000 v. Chr. datierte Felsmalerei in der Tassili n'Ajjer, einer Gebirgskette in der

Sahara in Südost-Algerien, zeigt beispielsweise fünf Frauen und drei Männer, die miteinander tanzen. Der Musikethnologe Gerhard Kubik glaubt, dass sie einem neuzeitlichen Zulu-Stampftanz namens *indlamu* vorgreift.[43] Es ist, als wäre die Zeit 8000 Jahre lang stillgestanden. Ein weiterer Grund, warum die Geschichte nicht linear verläuft, ist, dass mit sogenannten primitiven sozialen und kulturellen Bedingungen assoziierte musikalische Praktiken in bestimmten Ecken der Welt bis heute fortleben. Nehmen wir zum Beispiel die Musik heutiger Jäger- und Sammlergesellschaften wie der Inuit und der afrikanischen Pygmäen. Gerade das Überleben solcher Musik öffnet eine Tür zur Vergangenheit. Der Archäologe Iain Morley nimmt Forschungen bei Eskimos, Pygmäen und anderen Jägern und Sammlern als Ausgangspunkt, um sich vorzustellen, wie prähistorische Musik geklungen haben mag. Kurz: Wenn Musik durch gesellschaftliche Bedingungen geprägt wird, und wenn heutige Bedingungen prähistorischen Bedingungen gleichen, dann erhalten wir tatsächlich einen Einblick in die Musik vor 40 000 Jahren.[44] Überlegen wir als Vorgeschmack einmal, wie die Musik wohl die drei Stufen menschlicher Zivilisation widergespiegelt haben könnte: Jagen und Sammeln, Ackerbau und Stadtleben.

Die Geschichte beginnt mit der Natur und der Beziehung des musikalischen Menschen zum Tierreich. Dies ist der Fall beim Stamme der Kaluli im heutigen Papua-Neuguinea, wo die Gemeinschaft mit Tieren oder Tiergeistern die Basis der Musikkultur bildet.[45] Die Mitglieder sind besessen vom Zwitschern der *muni* (einer Vogelart), in welchem sie das Weinen ihrer Vorfahren zu hören meinen. Die Einführung von Viehwirtschaft und Ackerbau bewirkt eine sowohl zyklische als auch längerfristige Zeitauffassung sowie eine Verortung der Musik im Raum. Musik kann nun eine Grenze zwischen Kultur und Natur ziehen. In der Musik der afrikanischen Nyau stellen maskierte Figuren Tiere dar, die aus dem Wald kommen, um das Dorf zu erobern, und sich dann wieder zurückziehen.[46] Gleichzeitig entwickeln sich repetitive, zyklische Rhythmusmuster.

Innerhalb der neuen Zivilisationen entstehen weltweit sporadisch erste Städte. Im Fruchtbaren Halbmond, dem Winterregengebiet am nördlichen Rand der Syrischen Wüste, die sich im Norden an die Arabische Halbinsel anschließt, spiegelt sich das frühe Stadtleben in der

Musik der Bibel wider. Eine bemerkenswerte Folge des Bevölkerungswachstums in den Städten ist, dass die Musik nun lauter werden musste, um für größere Zuhörergruppen vernehmlich zu bleiben. Die kanaanitische Laute musste vermutlich virtuoser und tanzbarer gespielt werden als frühere Lauten, um sich im städtischen Treiben ausreichend Gehör zu verschaffen.[47] Wir können spekulieren, dass der Schäferjunge David seine Lyra (oder »Harfe«) sanfter spielte, bevor er den Thron bestieg, vielleicht spielte er auch ein ganz anderes Instrument. Die Psalmen enthalten nicht weniger als 117 Überschriften mit Angaben dazu, wie ihre Musik zu spielen ist, wenngleich sich die Gelehrten uneins sind, wie diese zu entziffern sind. Zum Beispiel interpretieren manche Experten die Überschrift *mizmôr* als »Lied«, andere wiederum dahin gehend, dass der Psalm mit Zupfinstrumenten zu begleiten sei.[48]

In der Musik spiegelten sich entstehende gesellschaftliche und später höfische Beziehungen auf vielerlei Weise wider. Wissenschaftler haben die verschiedenen Königtümer in Afrika anhand der Struktur ihrer Lieder unterteilt.[49] Stämme, die lose um einen starken König organisiert sind, weisen danach häufig einen wechselnden Melodiegesang zwischen einem Stimmführer und einem Chor auf, der von mehreren Rhythmen gleichzeitig getragen wird – sogenannten Polyrhythmen. Es ist, als symbolisierte der Stimmführer den König und der Chor sein Volk. In vielen Musikkulturen der Welt spiegelt die Struktur der Musik die gesellschaftlichen Strukturen wider – etwa in China, auf Bali, in Indien und an den europäischen Höfen des Mittelalters und der Renaissance. Die mehrschichtige Polyphonie in Queen Elisabeths I. (1533–1603) Chapel Royal in Hampton Court, möglicherweise eine Motette von Thomas Tallis oder William Byrd, ist ein klingendes Symbol feudaler Hierarchie, an deren Spitze die Königin steht. Die himmelhohen Jungenstimmen sind die luftigen Analogien der gemalten Engelsfiguren an der Decke.

Die geschichtlichen Epochen schreiten voran, und zwar keinesfalls im Gänsemarsch; mancherorts geht es langsamer, anderswo tut sich überhaupt nichts. Das führt uns zurück zum Problem der verführerischen kulturellen Universalien. In der Anthropologie ist die Verallgemeinerung zwar aus der Mode gekommen, doch lässt sich feststellen, dass die heutige Musiknutzung im Westen große Ähnlichkeit mit dem Rest der Welt

aufweist und sich daran im Laufe der Geschichte vermutlich nicht besonders viel geändert hat.

Ein hervorstechendes Beispiel für ein universelles Kulturgut ist das Schlaflied. In einer Studie, die von den Regenwäldern Gabuns bis zum ländlichen Vietnam reicht, fanden die Psychologen Sandra Trehub und Laurel Trainor deutliche Ähnlichkeiten bei Schlaf- und Spielliedern. Auf der ganzen Welt sind Schlaflieder meist sanft, langsam und stark repetitiv, mit abfallenden Melodiebögen, schaukelnden Rhythmen und vielen Lautmalereien (»sch…«). Spiellieder sind lebhafter, weil sie dazu dienen sollen, das Kind aufzuheitern. Auffällig ist auch, wie viele Schlaflieder ein Element der Bedrohung enthalten, als wollten sie die Sicherheit der Wiege damit noch attraktiver machen. In einem beliebten japanischen Schlaflied erschrecken die Mütter ihre Kinder zunächst mit einem gruseligen Nachtvogel: »Eulen, Eulen, große und kleine / Blicken einander starr und stechend an.«[50] In der westlichen Welt träumen verängstigte Babys von brechenden Ästen und umstürzenden Wiegen. Ähnliche Analogien finden sich im gesamten Spektrum der Musik. Bei den Inuit in Kanada hat ein gekränkter Mann das Recht, seinen Widersacher zu einem Sängerwettstreit herauszufordern, in welchem sie einander verhöhnen und verspotten.[51] Sängerwettstreite reichen zurück bis zu den zankenden Schafhirten in den *Eklogen* des Vergil.[52] Der Film *8 Mile*, in welchem der Rapper Eminem in den Clubs von Detroit gegen rivalisierende MCs antritt, illustriert anschaulich, dass Sängerwettstreite auch die Basis des Hip-Hop bilden. In einer klassischen Studie nennt der große Anthropologe Alan Merriam (1923–1980) eine Fülle von Liedern, die von den Tutsi in Ruanda gesungen werden:

> Lieder zum Zwecke der Prahlerei, für Krieg und Gruß, Lieder für jungverheiratete Frauen, wenn diese sich treffen und über abwesende Freunde sprechen, Kinderlieder, Lieder, um einem Mädchen zu schmeicheln und viele mehr, [darunter] prahlerische Lieder namens *ibirirmbo*, in denen zwei Männer in Wettstreit gegeneinander antreten und sich musikalische Phrasen zuwerfen; sie messen sich entweder darin, eine Kuh zu preisen, oder darin, die Vorzüge einer Kuh gegenüber einer anderen hervorzuheben.[53]

Was Merriam hier schildert, gilt freilich auch für die vielen anderen Musiken gesellschaftlichen Lebens: Jagd, Heilung, Krieg, Klage, Liebe, Andacht und so weiter. Das Konzept, dass all diese Praktiken miteinander verbindet, ist das Ritual, die Bezeichnung für ein wiederholtes Handlungsmuster, das wir mit einer Bedeutung versehen. Ein klassisches Konzert in der Carnegie Hall zu besuchen, ist ebenso ein quasi-religiöses Ritual (still sitzen, aufmerksam sein, dem Orchesterleiter applaudieren, dem Dirigenten applaudieren, nicht zwischen den Sätzen applaudieren …) wie die altsumerische Zeremonie der »heiligen Hochzeit« für die babylonische Fruchtbarkeitsgöttin Inanna, welche 2000 Jahre lang alljährlich abgehalten wurde.[54] Der Westen verehrt Beethoven wie einen Gott; die Statue von Max Klinger stellt ihn wie einen finster und herrisch dreinblickenden Jupiter auf seinem Thron dar (siehe Abb. 1.4).

Abbildung 1.4: Max Klingers Beethoven, hier dargestellt als griechischer Gott

Man könnte sogar sagen, dass es eine Art mentales Ritual darstellt, wenn man über Kopfhörer seiner Lieblingsmusik lauscht und andächtig die musikalische Reise von Anfang bis Ende durchläuft, nicht unähnlich wie

bei einem Gebet oder einer Meditationsübung. Das Interessante an dem Ritual, das wir *Eroica* nennen (Beethovens dritte Sinfonie, in Es-Dur), ist, dass es viele kleine Mini-Rituale bündelt: Jagd, Kampf, Klage, Spiel und Feier. Der Held in der *Eroica* ist das Horn, das europäische Instrument der Jagd. Der Held kämpft gegen das Orchester, beklagt seine Verluste und kehrt im Triumph zurück.[55] Jede Zeit und jede Kultur stellt diese Rituale in einer eigenen musikalischen Sprache dar. Beethovens Bezugspunkt waren die Napoleonischen Kriege und seine Klanglandschaft war ein Imperium aus Tönen. Zwei Dinge machen Beethovens sinfonisches Ritual zu etwas Besonderem: Das Erste ist die enzyklopädische Vielfalt: Auf der ganzen Welt werden die oben genannten musikalischen Rituale (Jagd, Klage usw.) in der Regel einzeln vollzogen, nicht zusammen in einem einzelnen Werk, das von Beethovens geistigem Imperium beherrscht wird. Nach seiner Liebesaffäre mit dem korsischen General sagte Beethoven einmal, wenn er von der Kriegsführung so viel verstünde wie vom Komponieren, würde er dem französischen Militär die eine oder andere Lektion erteilen.[56] Der zweite Unterschied ist die Abstraktion der Rituale vom Kontext: In dieser Sinfonie wird nicht wirklich gejagt oder gekämpft, es gibt keine Handlung und keinen Text. Nur Töne, die durch den Raum fließen. Etwas hat sich verändert.

Was Anthropologen und Historiker gleichermaßen *wirklich* beschäftigt, ist die Frage, warum sich Rituale verändern.[57] Was sind die Treiber historischen Wandels? Wenn die Geschichte durch große Veränderungen geprägt ist, wird dies häufig als Aufeinandertreffen zweier musikalischer Kulturen festgehalten. Diese Begegnungen können sanfter Natur sein, etwa in Form von Migration oder Handel, oder durch Krieg, Kolonialisierung und religiöse Bekehrung erfolgen. Die Bronze erreichte Java auf dem Rücken des Hinduismus. Der Grund, warum ein Großteil der Chormusik im heutigen Afrika an die Melodien anglikanischer Hymnen erinnert, könnte nicht direkter sein: Die afrikanische Musik wurde von britischen Missionaren kolonialisiert. Der ghanaische Ethnomusikologe Victor Kofi Agawu (*1956) geht sogar so weit, die westliche Tonalität als »Kolonialmacht« zu bezeichnen.[58] In vormodernen Zeiten stammen fast sämtliche Berichte über afrikanische Musik von muslimischen Autoren im Zuge der »Arabisierung« Nordafrikas. Erste

derartige Schilderungen entstehen um das Jahr 700 und finden ihren Höhepunkt in den Büchern des ersten bedeutenden afrikanischen Historikers Ibn Chaldūn (1332–1406). Die meisten sind abscheulich rassistisch. Als noch relativ harmloses Beispiel stellte Ibn Chaldūn fest, die Afrikaner seien »versessen aufs Tanzen … bedingt durch die Entfaltung und Ausströmung der tierischen Geister«.[59] Eine wichtige Rolle spielt der Islam auch für die Musik des indischen Subkontinents, wo die Konflikte zwischen Hindus und Muslimen auf eine ansonsten relativ stabile und kontinuierliche Tradition treffen, die auf den vedischen Hymnen des *Rigveda* basiert.[60] Die Musikkultur Indiens ähnelt weltweit am ehesten den westlichen Vorstellungen einer linearen Geschichte. Die im *Sangita-Ratnakara* (wörtlich: Ozean der Musik und des Tanzes) erwähnten 253 Ragas zeugen von der Blüte und Verbreitung einer alten Tradition – einer zentralen historischen Strömung – zur Erfassung großer Vielfalt. Zudem findet der historische Wandel von *marga-* (religiös-ritueller Musik) zu *desi-* (säkular, provinziell) Traditionen eine Parallele in der westeuropäischen Entwicklung von lateinischer Kirchenmusik zu populäreren oder volkstümlicheren Stilen nach dem Mittelalter.[61] Der Hauptunterschied ist das indische Guru-System. In Indien existierten zwar Methoden schriftlicher Notation und Musiktheorien, die ihren westlichen Gegenstücken in nichts nachstanden, doch waren sie nicht das Hauptvehikel, wie Musik von einer Generation an die nächste vermittelt wurde. In der indischen Tradition wurde Musik in einer ununterbrochenen Kette mündlich vom Meister an den Schüler weitergegeben.

Was also macht den Wandel in der europäischen Musik so anders? Abgesehen von der Tatsache, dass das Christentum oft – wenn auch nicht immer – am aggressiven Ende kolonialer Bestrebungen stand (Buddhismus, Islam und Hinduismus waren hier auch nicht besser), können wir doch mit einigen Missverständnissen aufräumen. Das erste ist, dass westliche Musik abstrakter war. In China, Indien und im Nahen Osten gibt es eine Menge hochspekulativer und anspruchsvoller Musik. Die gleichstufige Stimmung, Grundlage für J. S. Bachs revolutionäres *Wohltemperiertes Klavier* (1722 und 1740/42), wurde rund anderthalb Jahrhunderte vor den Deutschen 1584 durch Zhu Zaiyu, einen Prinzen der Ming-Dynastie, entdeckt.[62] Die Schatzkammer altgriechischer

Musiktheorie (darunter die Gedanken von Pythagoras, Aristoxenes und Aristoteles) wurde im Mittelalter in die sichere Obhut islamischer Denker genommen.[63] Westliche Musik hebt sich auch nicht durch ihre distanzierte, reflexive Haltung ab. Was die Anthropologin Judith Becker als »Deep Listening« bezeichnet, ist möglicherweise auch das Konzept des indischen *rasa*, was wörtlich soviel bedeutet wie »Saft« oder »Geschmack« einer Emotion.[64] Versunken in der Musik destilliert der Hörer deren Emotion auf das Wesentliche und überschreitet dabei die Grenzen alltäglicher Gefühle. Die transzendentale Qualität indischer Musik erregte die Aufmerksamkeit von Romantikern wie Schopenhauer und Wagner. Tatsächlich kann ein von einem klassischen indischen Sänger – oder, in frommer Sufi-Tradition, von Nusrat Fateh Ali Khan – vorgetragener Raga ähnlich ekstatisch wirken wie Richard Wagners *Tristan und Isolde*.[65]

Die klassische Erklärung für den »Triumph« westlicher Musik beginnt im 11. Jahrhundert mit der Bürokratie der militanten Kirche und den Reformen Papst Gregors VII. (1073–1085), jenes Mannes, der das Christentum in ein Netzwerk gregorianischer Gesänge schnürte. Im späten Mittelalter findet das Ganze seine Fortsetzung in der fieberhaften Energie des aufstrebenden Kaufmannsstandes und nach der Renaissance im Streben nach einer freiheitlichen Demokratie, welches in Beethovens heroischem Idealismus schließlich seinen Höhepunkt findet.[66] Guillaume de Machauts (1300–1377) 1365 verfasste *Messe de Notre Dame*, die älteste bekannte Messe eines einzelnen Komponisten, ist ein guter Prüfstein.[67] Seine Messe ist ebenso in Zeit, Ort und Funktion verankert wie jede beliebige Musik aus Afrika, China oder Indien. Ihre Klänge können, abgekoppelt von diesen Kontexten, auch um ihrer selbst willen genossen werden. Ungewöhnlich sind jedoch nicht Abstraktion oder Distanzierung, die wir auch andernorts festgestellt haben. Vielmehr ist es Machauts kreativ-destruktiver Umgang mit den historischen Schichten, die einer schriftlichen Musiksprache innewohnen. Das konnte er tun, weil es in der westlichen Musik üblich war, Musik niederzuschreiben und weit über die direkte, mündliche Begegnung von Meister und Schüler hinaus zu verbreiten. In seinem 1961 erschienenen, vielbeachteten Buch *40 000 ans de musique* hat der französische Musikwissenschaftler Jacques Chailley (1910–1999) die paradoxe Verschmelzung von Kontinuität und

Destruktion in der westlichen Musik untersucht.[68] Der Witz war, dass er die ersten 39 000 Jahre auf zwei Seiten abhandelte. Nichtsdestoweniger gelangte Chailley zu der Einsicht, dass die westliche Musik in ihrem Wesen eine Kultur der Gewalt ist, in welcher jeder Stil den vorhergehenden tötet.

Wenngleich die Früchte der westlichen Musiktradition unstrittig sind, spiegelt sich in diesem Zyklus der Zerstörung doch leicht erkennbar die kritische Natur westlichen Denkens ganz allgemein wider. Diese kritische Sichtweise kam Anfang des 17. Jahrhunderts mit Wissenschaftlern und Philosophen wie Galileo Galilei (1564–1642) und René Descartes (1596–1650) auf. Der Fortschritt der experimentellen Wissenschaft besteht darin, frühere Theorien zu widerlegen. Die kartesische Philosophie beugt sich nicht nur alten Autoritäten wie Aristoteles oder Thomas von Aquin, sondern auch der geistigen Tätigkeit allein (»Ich denke, also bin ich«). Diese Weltsicht hat ihren Ursprung vermutlich bei den altgriechischen Philosophen, deren Menschenbild das eines von der Natur getrennten spirituellen und rationalen Wesens war. In diesem Lichte wäre es das Schicksal des Menschen, sich immer weiter aus dem Sumpf der Natur zu erheben und natürliche Impulse wie die Emotion dabei stufenweise zu kontrollieren, wenn nicht zu unterdrücken. Die Würde und die Freiheit des menschlichen Verstandes wurzelt demnach letztendlich in seiner Abgrenzung vom tierischen Instinkt. Mit exakt demselben Argument definiert sich die Identität des musikalischen Menschen in ihrer Abgrenzung von der Musik der Tiere.

Dritte Zeitachse: Die Evolution der Musik

Nun stellen wir uns einmal vor, dass die Außerirdischen, die sich die Goldene Schallplatte von *Voyager* anhören, Achtfüßler wären, wie jene riesigen, hypersensiblen Wesen in dem Film *Arrival* aus dem Jahr 2016. Der Film ist anspruchsvoller als die meisten Science-Fiction-Streifen; die Heldin ist eine Linguistin, die versucht, eine intergalaktische Sprachbarriere zu durchbrechen, und Regisseur Denis Villeneuve holte als Berater eine Linguistik-Professorin ins Boot, Jessica Coon von der McGill

University. Sie hätte auch eine Musikwissenschaftlerin sein können, die versucht, die *musikalische* Sprache der fremden Wesen zu entschlüsseln. Die an ein Nebelhorn erinnernden, tiefen Basstöne von Jóhann Jóhannssons eindringlicher Filmmusik eröffnen Möglichkeiten, wie die Musik der Fremdweltler klingen könnte, doch das bleibt ein Gedankenspiel. Meeresbiologen der Nationaluniversität Taiwan entdeckten, dass der Hörbereich von Kopffüßlern, etwa bei Oktopussen und Tintenfischen, zwischen 400 und 2000 Hertz liegt und die Tiere bei 600 Hertz am besten hören, was etwa einer Oktave über dem mittleren C auf dem Klavier entspricht.[69] Die menschliche Hörweite ist mit 20 bis 20 000 Hertz weit überlegen und umfasst auch mehr Töne als die 88 Tasten eines Klaviers. Was die Außerirdischen auf der Goldenen Schallplatte hören könnten, wäre nach unseren Begriffen also sehr eingeschränkt. Bachs *Brandenburgisches Konzert Nr. 2* würde so gedämpft klingen, als wäre es unter Wasser aufgenommen worden. Im Weltall hörte man von einer musikalischen Darbietung gar nichts.

Das ist jedoch nur die akustische Seite der musikalischen Barriere zwischen den Spezies. Oktopusse verwenden Geräusche, um Beutetiere zu orten, Raubtieren zu entgehen und miteinander zu kommunizieren. Damit sind die Grenzen zwischen Musik und Sprache und zwischen Musik und akustischem Signal – bloßen Klängen – wesentlich unklarer als bei der vom Menschen definierten »Musik«. Das trifft auf die meisten Tiere der Erde zu. In vielerlei Hinsicht ist Musik an die körperlichen und geistigen Eigenschaften unserer Spezies angepasst, was wir großteils als gegeben betrachten. Wie bereits erwähnt, entstand der musikalische Rhythmus aus unserer Fähigkeit, auf zwei Beinen zu gehen. Als der erste Affe aufstand, um zu gehen, setzte dies einen evolutionären Prozess in Gang, durch welchen sich der Stimmbildungsapparat schrittweise vergrößerte, was uns gestattete, zu sprechen und zu singen. Ein achtbeiniges Wasserwesen hat eine vollkommen andere Entwicklung hinter sich. Obendrein sind beim Oktopus die meisten Neuronen über seine Tentakeln verteilt und nicht wie beim Menschen in einem zentralen Gehirn gebündelt.[70] Unser Hauptprozessor sorgt für unsere Trennung von Körper und Geist und unseren Gleichgewichtssinn, welcher wiederum unsere Wahrnehmung musikalischer Strukturen durchdringt. Die kog-

nitiven Linguisten George Lakoff und Mark Johnson haben die These vertreten, dass unsere menschliche Verkörperung unser Sprach- und Konzeptverständnis gleichermaßen bestimmt.[71] Musiktheoretiker haben diesen Gedanken auf die Musik übertragen.[72] Menschliche Musik ist tatsächlich spezifisch menschlich.

Der letzte Teil dieses Buches gibt einen Überblick, was wir über die Evolution menschlicher Musik aus der tierischen Kommunikation und der unserer homininen Vorfahren wissen. Wie unterscheiden und gleichen sich tierische und menschliche Musik? Merkmale menschlicher Musik wie Melodie, Rhythmus, Synchronisation und Wechselgesang finden sich schon vor acht Millionen Jahren in den Gesängen der afrikanischen Großaffen, von denen nicht nur wir abstammen, sondern auch die heutigen Gorillas, Bonobos und Schimpansen.[73] Vor sechs Millionen Jahren erbten unsere ersten menschlichen Vorfahren diese Merkmale von den Menschenaffen. Die Warnrufe der Vervetmeerkatze bezeichnen verschiedene Raubtiere, ein bisschen wie die Worte einer Sprache. Paviane scheinen miteinander zu schwatzen. Männliche und weibliche Gibbons »singen« vor und nach der Paarung miteinander im Duett. Und doch sind diese Ähnlichkeiten mit menschlicher Sprache oder Musik irreführend. Es gibt mehrere Unterschiede:

- Vokalisationen von Affen und Menschenaffen sind holistisch; anders als ein Satz oder eine Tonleiter können sie nicht in Bausteine unterteilt werden, etwa Worte oder eigenständige Stimmungen.
- Im Gegensatz zu Sprache oder Musik sind sie nicht insofern hierarchisch, dass sie verschiedene Komplexitätsstufen erkennen lassen.
- Sie sind nicht kombinatorisch: Affen können aus existierenden Elementen keine neuen Rufe zusammensetzen und haben daher ein begrenztes Repertoire.
- Schließlich sind Rufe, Bellen oder Geheul eines Tiers manipulative oder transaktionale Signale, die eingesetzt werden, um etwas Bestimmtes zu erreichen (etwa, um ein anderes Tier auf eine Bedrohung aufmerksam zu machen und es so zu warnen). Sie weisen nicht die entscheidende menschliche Fähigkeit auf, sich ge-

danklich von der unmittelbaren Situation zu entfernen, also eine Art grundlegender Abstraktion.

Vielmehr kennzeichnet menschliche Sprache und Musik die Fähigkeit, einzelne Bausteine zu einer unbegrenzten Vielzahl neuer Sätze oder Stücke zusammenzufügen. Alle musikalischen »Sprachen« in der Menschheitsgeschichte sind hierarchisch und kombinatorisch.[74] Und selbst, wenn sie aus bestimmten Kontexten heraus entstehen, können sie wiederholt und ritualisiert, also von diesen Kontexten abstrahiert werden. Dies scheint eine scharfe Trennlinie zwischen Tieren und Menschen zu ziehen. Zum Teil entwickelte sich menschliche Musik durch die vollkommene Ablehnung tierischer Musik, ein symbolisches Äquivalent zur Tötung von Tieren und nicht zuletzt zum vermuteten Genozid an Mit-Homininen wie dem Neandertaler durch den *Homo sapiens*.[75] Das in diesem Buch behandelte Thema der »Tötung musikalischer Natur« blickt von unserem heutigen passiven Zuhören aus zurück über das Aufkommen europäischer Musik bis in unsere tiefste evolutionäre Vergangenheit.

Diese Geschichte hat jedoch noch eine andere Seite, nämlich die tierische Emotion. Bei seinen Studien der Vokalisation von Dschelada-Affen stellte Bruce Richman fest, dass diese verschiedene Rufe verwendeten, um emotionale Konflikte zu lösen.[76] Einer davon, eine »lange Reihe« schneller Töne mit stetem Rhythmus und Melodie, drückte freundliche Annäherung und positive Stimmungen aus. Ein anderer Ruf, eine »knappe Reihe« höherer Frequenzen, wurde eingesetzt, um Zorn und Aggression auszudrücken. Das Problem, dass es sich bei den Dschelada-Rufen nicht um eine Sprache im eigentlichen Sinne handelt, wird dadurch mehr als kompensiert, dass wir uns mit den durch sie ausgedrückten Emotionen identifizieren können. Sie bekräftigen Darwins Gedanken, dass zwischen Mensch und Tier eine evolutionäre Kontinuität in den *Emotionen* besteht. Nicht die Musik verbindet uns, sondern die gemeinsamen Emotionen. Es ist gut möglich, dass unsere Musik über ein ähnliches Repertoire einfacher Emotionen verfügt wie die Tiere vor acht Millionen Jahren. Will man die Oberfläche einer Mahler-Sinfonie durchdringen, den (in Begriffen der Evolution) jungen Neokortex abschälen und die Amygdala, den Sitz der Ur-Emotionen, freilegen,

dann muss man mit den Neandertalern und den afrikanischen Ur-Affen singen.[77]

Der Superstar in der homininen Ruhmeshalle und unser aller Mutter ist die 1974 in Afrika gefundene, etwa 3,2 Millionen Jahre alte Australopithecus-Frau Lucy.[78] Lucy war, wie ein heutiger Schimpanse, etwa einen Meter groß. Ihr Gehirnvolumen entsprach etwa einem Drittel des Gehirnvolumens heutiger Menschen und sie ging auf zwei Beinen, wenngleich sie vermutlich die meiste Zeit auf Bäumen verbrachte. Ihr Ruf-Repertoire war dem von Menschenaffen wahrscheinlich nicht unähnlich. Auf dem langen evolutionären Marsch bis zum *Homo sapiens* zeigen Lucy und ihre Nachfahren die adaptiven Verbindungen zwischen Habitat, Hirngröße und sozialer Komplexität. Der *Homo ergaster* etwa fand vor 1,5 Millionen Jahren Sicherheit innerhalb einer großen Gruppe, da er in der offenen Steppe jagte und somit weithin sichtbar war. Dies führte vermutlich zu komplexeren sozialen Interaktionen innerhalb der Gruppe, und wir können annehmen, dass sich neben seiner Gehirngröße damit auch sein Repertoire an Rufen erweiterte. Vor allem aber ging er aufrecht auf zwei Beinen. Für den *Homo ergaster* und spätere Hominine wie den *Homo habilis* und den *Homo rudolfensis* hatte der zweibeinige Gang viele musikalische Folgen. Der Kehlkopf rutschte tiefer in den Hals und wurde weicher, was eine erweiterte Klangerzeugung ermöglichte. Rhythmisches Gehen oder Laufen stärkte den Sinn für Takthalten, koordiniertes Handeln und Gruppenaktivitäten. Dank der Zweibeinigkeit hatten unsere Vorfahren nun die Hände zur Verfügung, um Werkzeuge herzustellen oder vielleicht auch, um primitive Musikinstrumente gegeneinander zu schlagen. Das wiederum brachte aber mit sich, dass Mütter nicht immer in der Lage waren, ihre Kinder zu tragen. Eine Theorie besagt, dass sich das Schlaflied als Ersatz für die Berührung des Babys entwickelte – um das abgelegte Kleinkind durch die Stimme der Mutter zu beruhigen. Das Meistern der Bewegung in der Unabhängigkeit des Torsos von Armen und Beinen müsste auch den Tanz ermöglicht haben. Nach Ansicht des Archäologen Steven Mithen hatte der Rhythmus noch weitaus wertvollere Auswirkungen.[79] Die Möglichkeit synchronisierten Musizierens (gemeinsames Händeklatschen, Singen oder Tanzen) stärkte den Gruppenzusammenhalt durch Erlangen desselben emotionalen

Zustands innerhalb eines Stamms. Die emotionale Einstimmung durch Musik mag die Theory of Mind (oder Theorie des Geistes) der Frühmenschen gestärkt haben. (Die Theory of Mind beschreibt die Fähigkeit, sich in die Gedanken und Gefühle anderer Personen hineinversetzen zu können, das heißt, sie sich logisch erschließen zu können.)

Dem Linguisten Alison Wray zufolge gab der *Homo heidelbergensis* vor 600 000 bis 200 000 Jahren im Pleistozän eine Reihe holistischer, silbenartiger Äußerungen von sich, die Sprache oder Gesang ähnelten.[80] Die meisten Entwicklungslinguisten glauben, dass es in dieser Periode schwierig gewesen wäre, Musik und Sprache voneinander zu trennen. Mit anderen Worten: Es gibt eine Theorie, die besagt, dass Sprache und Musik ein und derselben Quelle entspringen.[81] Damit die Musik zu einer künstlerischen Ausdrucksform werden konnte, bedurfte es eines gewissen Maßes an Freizeit. Symmetrische Steinäxte wie die 1,5 Millionen Jahre alten, beidseitigen Faustkeile aus dem Acheuléen, einer archäologischen Kultur der Altsteinzeit, weisen einen Bearbeitungsgrad auf, der vielleicht zur sexuellen Selektion, vielleicht aber auch der Ästhetik um ihrer selbst willen diente.[82] Symmetrie ist schön, doch die Fähigkeit, sie herzustellen, könnte auch für potenzielle Partner attraktiv gewesen sein.

In seinem wegweisenden Buch *The Singing Neanderthals* hat Steven Mithen die Neandertaler sowohl als Sackgasse der Evolution als auch als verlorenes musikalisches Ideal dessen dargestellt, was menschliche Musikalität gewesen sein und vielleicht noch werden könnte.[83] *Homo neanderthalensis* trat erstmals vor etwa 250 000 Jahren in Erscheinung und starb erst etwa 30 000 Jahre v. Chr. aus, entweder wegen Nahrungsmangel oder, was wahrscheinlicher ist, weil er vollends von dem anpassungsfähigeren *Homo sapiens* abgelöst wurde. Überzeugend spekuliert Mithen, dass die musikalischen Fähigkeiten der Neandertaler relativ gut entwickelt gewesen seien, insbesondere, da sie im Gegensatz zum *Homo sapiens* keine Sprache besessen hätten, was er aus ihrem Mangel an symbolischen Artefakten, ihrer kulturellen Stabilität (ihre Werkzeuge entwickelten sich nicht) und ihren kleinen Gemeinschaften folgert (in denen nur eine begrenzte Kommunikation erforderlich war). Mithen umschreibt ihre Vorsprache als »Hmmmmm«, ein Akronym für »**h**olistisch, **m**anipulativ, **mu**lti**m**odal, **m**usikalisch und **m**imetisch«.

Wahrscheinlich wusste der Philosoph Jean-Jaques Rousseau im 18. Jahrhundert nichts von den singenden Neandertalern. Aber vielleicht kommen sie seinem Ideal des »edlen Wilden« am nächsten, eines nebulösen Mythos menschlicher Ursprünge in einem musikalischen Paradies.

Unsere prähistorische Zeitachse endet in Kapitel 10, vor 100 000 bis 40 000 Jahren, mit dem Beginn dessen, was der Musikwissenschaftler Gary Tomlinson provokant als musikalische »Moderne« bezeichnet hat.[84] Für den *Homo sapiens* im Jungpleistozän, unseren »modernen« Musiker, fügten sich folgende Puzzleteile zusammen: unterschiedliche Stimmungen; ein duales, hierarchisches System melodischer Konturen und einzelner Töne; ein kombinatorisches System, um aus einzelnen Elementen neue Musik zu schaffen; größere Vielfalt und Präzision; strengere Kontrolle und spezifischerer Bedeutungsgehalt. All das sind Merkmale, die Musik mit Symbolsystemen und Sprachen gemein hat. Die Ironie ist, dass die Musik sich von der Sprache abspalten musste, um all das zu erreichen, etwas, das dem Neandertaler nie gelang. Woraus können wir das schließen? Anhand archäologischer Funde wie Knochen und Werkzeuge lässt sich auf die gleichzeitige Evolution musikalischer Fähigkeiten und kognitiv-sozialer Komplexität schließen. An einem kritischen Punkt wirkt die Kultur zudem auf die menschliche Evolution zurück und übt selektiven Druck aus. Die Kultur ist das Vehikel für die Weitergabe nicht-genetischer Informationen über Generationen durch ein archivarisches Gruppengedächtnis. Entfernte Nachkommen des musikalischen Gedächtnisses aus dem Pleistozän sind uns bereits begegnet, nämlich in Gestalt der Lied-Erzählungen der afrikanischen Griots, der australischen Aborigines oder der amerikanischen Ureinwohner.

All das straft die ungeheuerliche Herabwürdigung der Musik durch den Kognitionswissenschaftler Steven Pinker Lügen, der von einem »akustischen Käsekuchen« ohne evolutionäre Bedeutung spricht.[85] Die Wahrheit könnte kaum weiter entfernt liegen. Der Musikwissenschaftler Ian Cross aus Cambridge behauptet, dass gerade die »semantische Unbestimmtheit« der Musik, die er als »fließende Intentionalität« oder flexiblen Bedeutungsgehalt bezeichnet, für Hominine von unschätzbarem Wert bei der Verhandlung ungeklärter oder mehrdeutiger sozialer Situationen gewesen sei.[86] Weit davon entfernt, ein sekundärer Luxus zu

sein, oder, wie der Philosoph Daniel Dennet es nennt, eine »Spandrille«, verlieh Musik stets einen evolutionären Vorteil.[87] Eine langfristige Sichtweise offenbart jedoch eine schlichte Wahrheit über die Musik im Laufe der Äonen – und eine gewisse Finsternis. Diese Finsternis wirft bis heute einen Schatten auf die herausragendsten Errungenschaften der Musik. Die musikalische Moderne scheint einen doppelten Strich unter die Natur gezogen zu haben, der sich in zwei epochalen Schritten manifestiert: im Schritt von tierischer Kommunikation zur homininen Vorsprache und in der Sackgasse des »Hmmmmm«-Gesangs der Neandertaler. Unser Trost ist, dass die relative Abstraktheit von Musik aus zwei Blickwinkeln betrachtet werden kann. Einerseits spiegelte Musik die gedankliche Entfernung von der unmittelbaren Situation wider, was in geistiger Abstraktion und symbolischer Sprache ihren Niederschlag fand. Andererseits war die Musik stets ein Hort emotionaler Unmittelbarkeit und der holistischen, gestischen Natur tierischer Schreie und früher Vorsprache. Musikalische Emotion ist das »Gedächtnis unserer Spezies«. Die Tatsache, dass selbst zeitgenössische Musik ein solches prähistorisches Päckchen mit sich herumschleppt, sagt etwas ungemein Wichtiges darüber aus, wie wir Musik erleben, über den Wert, den sie für unser Leben und unsere Zivilisationen besitzt. Dieses Buch stellt die Behauptung auf, dass dies – soweit es sich aus Darbietungen, Aufnahmen, historischen Aufzeichnungen und archäologischen Fundstücken herleiten lässt – auf die Musik der ganzen Welt zutrifft. Insbesondere mag es für die Musik der westlichen Welt gelten, zum Guten und zum Schlechten.

Nachtrag: Der musikalische Nachmensch?

Da ich dieses Buch im Holozän schreibe, zwischen zwei Eiszeiten, fällt es mir schwer, die vielen Gründe für einen Pessimismus hinsichtlich der Zukunft der Musik zu ignorieren. Das Schicksal der Musik ist besonders im Westen äußerst prekär, wo sie nach geologischen Maßstäben unglaublich spät und lange nach den anderen Künsten erwachsen wurde, hinter welchen sie bereits wieder das Schlusslicht bildet. Alle lesen Romane, die Kunstszene blüht, doch die Konzertveranstalter haben Mühe, selbst für

die Musik längst verstorbener Komponisten noch ein Publikum zu finden. Natürlich ist Musik dank digitaler Medien allgegenwärtig, doch aus eben diesem Grunde auch billig und ohne menschlichen Wert. Zu Beethovens Zeit hätte man sich glücklich geschätzt, wenn man zweimal im Leben eine Sinfonie gehört hätte, und hätte sie aufgrund dessen umso mehr geschätzt. Heute kann Musik mittels Algorithmen von Computern komponiert werden und die Ergebnisse bestehen in Sachen stilistischer Authentizität sogar einen »Turing-Test«.[88] Wenn es wie ein neues Stück von Vivaldi klingt, wer braucht dann noch einen Komponisten? Solcher Pessimismus hat jedoch eine Kehrseite. Man könnte auch sagen, dass die Interaktion von Musik und Technik durch elektro-akustische Komposition, allgegenwärtige Computertechnik, verteilte Kognition und die allgemeine »Gamifizierung« von Klängen das performative Element der Musik zurückbringt.[89] Ich beklagte, das Schicksal der Musik sei insbesondere im Westen ein Verfall von der Partizipation zum passiven Zuhören. Vielleicht besitzt die nachmenschliche Musik das Potenzial für mehr Demokratie, Inklusivität und Dynamik?[90] War nicht auch das Klavier, wie alle Musikinstrumente, eine Technologie, mit welcher der Mensch die physischen Kapazitäten seines Körpers erweiterte? Eine Geige ist ebenso eine Prothese wie Auto-Tune für die Stimme (eine Art Audio-Prozessor-Software), die aus der heutigen Popmusik kaum noch wegzudenken ist. Was also steht der Musik bevor: Apokalypse oder schöne neue Welt? Die Antwort hängt zum Teil davon ab, ob man dieses Buch von vorn oder von hinten liest. Eine positive Antwort liegt vielleicht auch in der Vorstellung der Navajo von einer sich überlagernden Geschichte, einer Denkweise, die meiner Ansicht nach die Zeit in der Musik grundlegend erfasst. Freilich können wir nicht alle Navajos sein. Doch verdeutlicht die Navajo-Kultur das besondere Erlebnis des Musikhörens, und zwar *jeder* Art von Musik, welches darin liegt, dass man nach Belieben durch den Ozean der Zeit tauchen kann. Daher folgt dieses Buch der Musik, wohin sie gehen will. In die Vergangenheit.

KAPITEL 2

VON DER WIEGE BIS ZUR BAHRE

Es ist unstrittig, dass sich die Gehirnstruktur verändert, wenn man singen oder ein Instrument spielen lernt. Wenn man Musik liebt, aber keine Musikerziehung genießt, dann verarbeitet das Gehirn Musik hauptsächlich in der rechten Hemisphäre, der Hälfte, die für Sprache zuständig ist.[1] Was Musik betrifft, ist man also »rechts lateralisiert«. Viele Studien zeigen, dass bei einer musikalischen Ausbildung die Musikverarbeitung in die linke Hemisphäre verlagert wird. Musiker sind links lateralisiert. Es gibt mehrere Erklärungsansätze, warum dies so ist. Einer lautet, dass Musiker gelernt haben, Musik mehr wie eine Sprache zu hören und darin eine strukturelle Komplexität erkennen, die den Durchschnittshörern entgeht. Wenn ausgebildete Musiker Musik hören, aktiviert dies den Teil des Gehirns, der für das Sprachverständnis zuständig ist, das sogenannte Wernicke-Areal (ein hinterer Teil des Sprachzentrums im Temporallappen). Musizieren verändert das Gehirn in vielerlei Weise.

So stellte eine Studie fest, dass Berufsmusiker mehr graue Materie in den motorischen, auditiven und visuell-räumlichen Hirnregionen besaßen als Amateure, und Amateure mehr besaßen als Nicht-Musiker.[2] Musiker erlernen schon sehr früh komplexe und auditive Fähigkeiten. Angesichts der Neuroplastizität des Gehirns leuchtet daher ein, dass es sich anpasst.

Ich könnte fortfahren und weitere Beweise dafür anhäufen, dass sich der musikalische Mensch biologisch vom gewöhnlichen Menschen unterscheidet.[3] Das würde dieses Kapitel jedoch in die falsche Richtung lenken, denn es lässt sich darüber streiten, ob der musikalische Mensch geboren oder gemacht wird. Weit mehr als elitäre Leistungen interessiert mich die meiner Meinung nach universelle musikalische Begabung der Menschen. Anders gesagt: Da die Vorzüge einer musikalischen Ausbildung auf der Hand liegen, beschäftigen mich vor allem die kulturellen Faktoren, welche diese rund um den Globus und im Laufe eines Menschenlebens beeinflussen und häufig sogar hemmen. Die entscheidende Frage lautet: Wenn der musikalische Instinkt angeboren ist, warum lässt man ihn dann so oft nicht erblühen? Wir können dabei nichts als gegeben nehmen, nicht einmal, was wir unter dem Begriff »Musik« verstehen.

In Afrika, wo die Wurzeln des musikalischen Menschen liegen, wird allgemein davon ausgegangen, dass *jeder musikalisch ist* (mehr dazu später). Und doch besitzt rätselhafterweise kaum eine indigene Gruppe in Afrika ein Wort dafür, was der Westen als »Musik« bezeichnet.[4] Die Vai in Liberia haben Wörter für »Tanz« (*tombo*), »Lied« (*don*) und »instrumentale Darbietung« (*sen fen*), aber keinen allumfassenden Begriff für Musik als organisierten Klang. Für die Tswana von Botswana sind Singen und Tanzen dasselbe (*gobina*), die Dan in der Republik Côte d'Ivoire wiederum haben zwar keinen einheitlichen Begriff für Musik, wohl aber für eine Reihe unterschiedlicher Lieder wie Tanzlied (*ta*), Loblied (*zlöö*) und Trauerlied (*gbo*). Keine afrikanische Sprache kommt ohne ein Wort für »Lied«, »Tanz« oder gar »Sprache« aus. In der Regel trennen Afrikaner Klang nicht von Lied und Tanz oder von Worten und Bewegung. Das Fehlen eines Wortes für »Musik« deckt sich mit der namibischen Philosophie *ngoma*, welche die Vernetzung der Künste im subsaharischen Afrika beschreibt.[5] Ein weiterer Aspekt der *ngoma* ist die Untrenn-

barkeit von Komposition, Darbietung und Zuhören, dreier Aktivitäten, die im Westen ebenfalls voneinander getrennt worden sind.

Afrika ist die Wiege des musikalischen Menschen und in Kapitel 5 und 10 werde ich Spekulationen über seine Kinderstube anstellen. Zunächst aber kann Afrika für die Welt außerhalb des Westens stehen. In weiten Teilen Asiens und Südamerikas teilt man die afrikanische Auffassung, dass Musikalität ein Geburtsrecht ist. Ebenso wichtig ist, dass die Künste dort ähnlich vernetzt sind. Verglichen mit dieser Ausgangssituation und ihrem allgemein und weit (nicht eng) gefassten Musikalitätsbegriff lässt sich die Karriere des westlichen Musikers, von der Wiege bis ins Altersheim, als eine Art Niedergang auslegen. Geht man davon aus, dass der musikalische Mensch seinem Wesen nach überall auf der Welt gleich ist – ich werde diese Annahme überprüfen –, dann stürzt und scheitert das westliche Kind an zwei Hürden. Jedes Kind ist ein geborener Darsteller, doch die meisten verfallen in einen Zustand künstlerischer Passivität. Jedes Kind ist kreativ, stolpert jedoch an der zweiten Hürde über die Fehlannahme, dass nur wenige begabt sind. Wie viel davon ist dem geschuldet, dass die Komplexität des modernen urbanen Lebens hier schlicht in die Quere kommt? Eine Studie ergab, dass 90 Prozent aller Amateurmusiker im heutigen Deutschland, der Heimat der europäischen Musik, ihre musikalischen Aktivitäten zwischen zwanzig und sechzig auf Eis legen. Der Grund: familiäre und berufliche Verpflichtungen.[6] Selbst wenn sich heutige Teenager vermutlich mehr mit ihren Laptops als mit Gitarren beschäftigen, ist diese 40-jährige Unterbrechung des musikalischen Lebens doch faszinierend.

Dieses Kapitel beleuchtet den Bogen unseres musikalischen Lebens von der Schwangerschaft und Frühkindheit über Pubertät und Erwachsenenalter bis zum Tod, von Amateuren und Berufsmusikern. Unterwegs kommen hochinteressante Fragen auf, die allesamt auf eine enorme Vielfalt der Musik hinweisen. Was hat das Hüpfen eines Babys auf den Knien seiner Eltern mit Polygamie zu tun? Oder das feuchtfröhliche, gegen den Uhrzeigersinn gerichtete, mitternächtliche Umkreisen eines Innenhofs in Oxford mit einem afrikanischen Tanz? Warum hat der Westen Teenager erfunden und welchem Teufel verkaufte Beethoven seine Seele? War Mozart tatsächlich *so* anders als Sie und ich, und wer

war der karnatische Mozart? Schließlich werde ich erörtern, ob der westliche Genie-Kult im Grunde nicht eine Kultur der Behinderung ist.

Es ist eine Schande, weil die Geschichte so vielversprechend beginnt. Dann geht es von der Wiege bis zur Bahre nur noch bergab.

Anfänge

Es beginnt folgendermaßen: In der sechsten Schwangerschaftswoche rollt sich die Cochlea zu einer schneckenförmigen Spirale, der Gehörschnecke, zusammen.[7] Zwei Wochen später wachsen ihr auditive Rezeptoren, die Corti-Organe. In der achten Woche bildet der Fötus bereits Mittelohrknöchelchen aus. Bis zur elften Woche entwickeln sich Trommelfelle mit Hörzellen, doch das Ganze funktioniert erst ab der 20. Woche. Zu diesem Zeitpunkt stört ein lautes Geräusch oberhalb von 100 Dezibel den Embryo. Er strampelt mit den Beinen, und sein Herz rast. In der 36. Woche sind Ohr und Gehirn vollständig miteinander verbunden (durch afferente und efferente Nervenfasern) und das menschliche Ohr ist fertig ausgebildet. Kurz vor der Geburt kann das Baby die echte Stimme seiner Mutter von einer Tonaufnahme unterscheiden. Die Aufnahme beunruhigt es. Nach der Geburt fesselt diese Stimme das Kleine. Spielt man dem Kind einen Herzton mit 72 Schlägen pro Minute vor, beruhigt es sich, schläft besser und nimmt rascher an Gewicht zu.[8]

Die Forschung hat sich eingehend mit den Fähigkeiten kleinkindlicher Hörer beschäftigt. So können diese zwar vom ersten Tag an einen regelmäßigen Rhythmus erkennen und sich rhythmisch zu Musik bewegen, doch erst mit vier Jahren *im Takt* der Musik.[9] Einen Takt zu halten ist etwas, das fast alle Tiere nicht können. Menschen hingegen können es, aber es ist interessant, dass wir diese Fähigkeit nur langsam erwerben. Zwischen zwei und fünf Monaten können Babys zwei Rhythmen voneinander unterscheiden; zwischen sieben und neun Monaten können sie ein rhythmisches Muster auch dann erkennen, wenn es schneller oder in einer anderen Tonart gespielt wird. Kleine Kinder nehmen sehr hohe Töne und winzige Änderungen der Tonhöhe besser wahr als Erwachsene. Wenn man andererseits einen Dreijährigen bit-

tet, einem eine bestimmte Melodie vorzusingen, erinnert sich das Kind wahrscheinlich an das grundlegende Auf und Ab der Melodie, aber nicht an die exakten Töne. Zwischen fünf Monaten und fünf Jahren ändert sich daran nicht viel. Harmonische Beziehungen innerhalb von Tonarten werden erst mit sieben Jahren erkannt, einem Alter, in dem ein Mensch in vielerlei Hinsicht musikalische Reife erlangt.

Warum ist die Kontur der Melodie für Kleinkinder so wichtig, die exakte Tonhöhe jedoch nicht? Der Grund dafür ist, dass die Vorstellung einer Kontur – als aufsteigender und abfallender Intensitätsbogen – die Grenzen zwischen Musik, Sprache, Bewegung und Emotion überschreitet. Ein Sinngehalt ist für präverbale Kinder multimodal, da all diese Elemente nahtlos miteinander verbunden sind. Die Bezüge zwischen Musik und Bewegung sind besonders wichtig, was unserem Vestibularsystem des Innenohrs geschuldet ist, welches für unseren Gleichgewichtssinn verantwortlich ist.[10] Physische Bewegung ist der Motor unserer musikalischen Laufbahn, von der Kontrolle über unsere Stimmbänder über das Schaukeln oder Reiten auf den Knien unserer Eltern bis zum Drücken von Klaviertasten, zum Schunkeln oder zum Klopfen im Takt. Die neurale Verbindung auditiver und motorischer Systeme findet sich außer beim Menschen nur noch bei einigen (aber nicht allen) Singvögeln sowie bei Walen und Delphinen.

Konturen sind wichtig, weil wir durch sie unsere ersten »Protokonversationen« mit unseren Eltern geführt haben. Wenn unsere Mutter oder unsere Bezugsperson mit uns sprach und sich dabei intuitiv der übertriebenen Konturen, langsamen Tempi und gedehnten Vokale der in der Psychologie als »Mutterisch« oder »kindgerichtete Sprache« bezeichneten Sprechweise bediente, hörten wir dies als Musik, wenngleich sich »Musik« noch aus jener Mélange aus Klang, Sprache, Bewegung und Emotion herauskristallisieren musste. Die emotionale Bindung von Mutter und Kind äußert sich in einem komplizierten Duett gegenseitiger Beobachtung und Imitation, bei welchem jeder das Lächeln und die stimmlichen Laute des anderen widerspiegelt.[11] Der Kinderpsychologe Daniel Stern (1934–2012) bezeichnet diese Bindung als »Gemütseinstimmung«, da sich Mutter und Kind gegenseitig auf ihre Emotionen einstellen.[12] Lange, nachdem sich die Wege von Musik und Sprache ge-

trennt haben, bleibt die gegenseitige Gemütseinstimmung eine Möglichkeit, wie Jazzmusiker miteinander improvisieren können. In Protokonversationen, sei es in einem Jazzcafé oder auf den Knien der Mutter, ist die Unterscheidung zwischen Komposition, Darbietung und Zuhören bedeutungslos.

Die Anfänge der Musik liegen also nicht in der Stimme der Mutter selbst. Musik entsteht aus dem komplexen Mikrodrama, dass sie mit ihrem Kleinkind aufführt. Musik ist durch und durch relational; die Philosophin Kathleen Higgins spricht daher von »der Musik zwischen uns«.[13] Eine gute Mutter (oder ein Vater oder eine Bezugsperson) ist die erste Musiklehrerin eines Kindes. Lange, bevor mit einem oder zwei Jahren die ersten Worte kommen, führen die Konturen des Mutterisch das kindliche Krähen an die Melodie heran und erweitern das Klangrepertoire, während die rhythmischen Repetitionen das Kind zu Spielen der Erwartung, Überraschung und Wechselseitigkeit anregt – zentrale Elemente der Musik. Mutter-Kind-Duette lassen sich nicht als konventionelle Partitur notieren. Der australische Psychotherapeut Stephen Malloch, einer der führenden Mutterisch-Experten, hat sie jedoch mithilfe akustischer Spektogramme transkribiert. Ein besonders reizendes Beispiel folgt einer Mutter, die ihrem vier Jahre alten Mädchen »di-dumm, di-dumm, di-dumm« vorsingt:

> In der dritten Strophe gibt das Baby regelmäßig auf dem jeweils letzten Schlag eines Taktes laut und steuert den Auftakt zu Beginn der Strophe bei, welchen die Mutter weglässt. Das unterscheidet sich stark davon, was das Baby in der zweiten Strophe tut. Offenbar ändert das Baby seinen Musikstil von Strophe zu Strophe. Im dritten Takt der dritten Strophe macht das Baby etwas, das man als »musikalischen Witz« bezeichnen könnte. Nachdem es präzise auf dem letzten Schlag der Takte eins und zwei der dritten Strophe mitgesungen hat, steuert es diesen Laut auch in Takt drei bei, jedoch ein Sechzehntel zu früh […] Ob das nun absichtlich geschieht oder nicht, sei dahingestellt, doch deutet das sofort folgende Lachen der Mutter darauf hin, dass dieser »verfrühte« Einsatz von ihr bemerkt und honoriert wird.[14]

Musik für die gesellschaftliche Dynamik des Humors einzusetzen, zeugt von einer komplexen Intelligenz. Wie realistisch ist Mallochs kleine Erzählung? Ist die große Oper, die gesamte geistreiche Konversation eines Haydn-Streichquartetts bereits im Krähen eines vier Monate alten Kindes angelegt? Das wäre vielleicht zu schön, um wahr zu sein. Mallochs Vorstellung einer synchronisierten »kommunikativen Musikalität« widersprechen die zahllosen Hinweise darauf, dass Kinder bis zum Alter von vier Jahren einem Rhythmus nicht folgen können. Die Lektion ist vielmehr, dass wir es beinahe glauben *wollen*, so attraktiv sind die Ideale angeborener Musikalität und kindlichen Genies – Mythen, die freilich in entgegengesetzte Richtungen weisen.

Wie universell sind diese Anfänge? Der gesunde Menschenverstand legt zwar nahe, dass musikalisches Verhalten mit der Festigung von Kulturen divergiert, tatsächlich aber ist es schwer zu sagen. Das Problem ist, dass der überwiegende Teil wissenschaftlicher Studien mit westlichen Kindern durchgeführt wurde. Selbst, wenn man diese Studien auf die übrige Welt ausdehnen würde, wäre es schwierig, den Einfluss westlicher Musik – im und außerhalb des Mutterleibs – auszublenden, da sie den gesamten Planeten kolonisiert hat.

Jedoch ist nicht alles bloße Kaffeesatzleserei: Erste Erkenntnisse sind zwar noch spärlich und von vorläufiger Natur, aber dennoch recht aussagekräftig. Bei einer Studie mit immigrierten indischen Müttern in Frankreich wurde festgestellt, dass sie in der stimmlichen Interaktion mit ihren Kindern nicht so gut im Takt blieben wie in Indien lebende indische Mütter.[15] Es gibt deutliche Hinweise darauf, dass Kinder den Rhythmus bevorzugen, zu dem man sie auf den Knien hüpfen ließ.[16] Spielt man mit seinem Kind »Hoppe, hoppe Reiter« in rhythmischen Einheiten zu je zwei Schlägen, lächelt es mehr bei Musik im 2/4-Takt; sind es drei Schläge, bevorzugt es einen Walzer. Da die Gehirne kleiner Kinder flexibler sind als die von Erwachsenen, können sie sich schneller und leichter umstellen und anpassen. Über die Jahre festigt sich jedoch eine kulturelle Präferenz für lokale Rhythmen, sodass die Kinder sich an das musikalische Metrum ihrer heimischen Kultur gewöhnen. Türkische Kinder bevorzugen daher komplexe und (für westliche Ohren) höchst unregelmäßige Balkan-Tanzrhythmen.[17] Daneben gibt es viele spannende Studien über die Zu-