

Glocken, Gongs, Schnecken trompeten, Trommeln, Flöten oder Schalmieren erklingen offiziell als Signalinstrumente, ihr Klang bezeugt aber zugleich die Anwesenheit übersinnlicher Wesen. Die lamaistische Kultmusik Tibets dient der Personifizierung göttlicher oder dämonischer Kräfte, einmal in der Form solistischer Rezitation mit einer begrenzten Anzahl formelhafter Motive, zweitens die chorische Deklamation in tiefer Baslage auf einem Ton oder mit wenigen Tönen bis zum Ambitus einer Quart, mit Betonung der metrischen Akzente sowie Unterbrechung der Strophenenden durch Trommel- und Beckenschläge. Orchesterale Zwischenspiele unterbrechen die liturgische Deklamation. Dabei geht es nicht um ein harmonisch-musikalisches Zusammenspiel, sondern symbolische und magische Vorstellungen bestimmen den Einsatz und die Kombination der Instrumente. Es gibt Instrumente für sogenannte „wilde“ Gottheiten (Trompeten aus menschlichen Schenkelknochen, großbucklige Becken, Klappertrommeln aus Schädelknochen) und Instrumente für die „milden“ Gottheiten (kleine Becken, Klappertrommeln aus Holz). Zur Tschauistung des zelebrierenden Lamas gehört als Kultgerät die Stielhandglocke als weibliches Symbol der Weisheit. Darüber hinaus zählen zu den wichtigsten lamaistischen Kultgeräten die stets paarweise geblasenen Langröhen, die Kegelboen, kunstvoll gearbeitete Muscheltrompeten, Metalltrompeten sowie große Stieltrommeln, die auch außerhalb des Gottesdienstes bei religiösen Feiern, Totenriten und dramatischen Szenarien der kultischen Maskentänze Verwendung finden⁴¹⁰.

Die Zwitterstellung christlich missionierter Kulturen Außereuropas wird vielfach gerade an Beobachtungen über die Verwendung von Musik und Musikinstrumenten deutlich. In Bolivien werden Julajulas-Panflöten zu verschiedenen, meist religiösen Festen in der Zeit der Ernte bis zum Beginn der Aussaat gespielt, das heißt vom 3. Mai, der Fiesta de Santa Veracruz, bis zum 12. Oktober, der Fiesta de San Francisco. *In der Zeit der Ernte und danach wandern die Bauern von einem Dorf zum andern, um an Prozessionen teilzunehmen. Dabei führen sie ihre Heiligengilde und geweihten Steine, auf denen meist ein Kreuz aufgemalt ist, mit sich. Während der Teilnahme an Bitt- und Dankprozessionen, die meist von einem Priester durchgeführt werden, wird auf den Julajulas und auch auf anderen Panflöten gespielt... Nach der Messe und einer Prozession, bei der das Madonnenstandbild unter Julajulas-Klängen um den Kirchplatz herumgeführt wird, versammeln sich die aus den verschiedensten umliegenden Siedlungen zusammengeströmten Gruppen auf dem Dorfplatz oder in den ausgetrockneten Flußbetten und provozieren mit ihrer Julajulas-Musik die Gegengruppen aus anderen Orten. Die Indios spielen dabei auf ihren Panflöten eine Art kämpferische Musik und tanzen dazu ihr „chukarubales“... Die einander gegenüberstehenden Musikgruppen suchen sich mit ihrer Instrumentalmusik gegenseitig zu überbieten. Bevor es jedoch im Anschluß daran zum eigentlichen „Tinku“ kommt, bitten sie mit einzelnen Melodien die Heiligen um Vergebung. Es folgt ein harter, blutiger Wettkampf, manchmal mit tödlichem Ausgang. Max Peter Baumann, dem wir diese Beschreibung verdanken, vermutet hinter diesem traditionellen Wettkampf Fruchtbarkeitsriten um den Kult der Erdgöttin Pachamama⁴¹¹. Für den lateinamerikanischen Raum erscheint die Symbiose prähispanischer Überlieferungen mit den verschiedenen christlichen Heiligen- und Marienfesten geradezu typisch. Der Klang der Musikinstrumente mit seinem magischen – unterbewußt wirksamen – Hintergrund ist das verbindende*

410 A. M. Dauer und C. T. Jongchay Rinpoche, wie Anm. 360, S. 7f.

411 M. P. Baumann, *Julajulas – ein bolivianisches Panflötenspiel und seine Musiker*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* 7, 1981, S. 158–163, Zitat S. 162f.; ders., *Music of the Indios in Bolivia's Andean Highlands*, in: *The World of Music* 15/2, 1982, S. 80–96. – Vgl. auch H. Foriz, *Alt-Indianische Musikinstrumente aus Mittelamerika*, in: *Jahrbuch für musikethnologische Volks- und Völkerkunde* 2, 1966, S. 91–110

Element, das christliche Liturgie einschließlich Prozession und Tinku-Kult unvermittelt aufeinander folgen läßt.

Curt Sachs steht in der allmählichen Umwandlung der Kultinstrumente zu Musikinstrumenten einen Weg von sinnlichen zu künstlerischen Wirkungen⁴¹². Die Entwicklung der abendländischen Musik wurde durch die Instrumentalmusik und durch die Verfeinerung der Musikinstrumente wesentlich mitgeprägt: *Von der Schöpfung melodiefähiger Panflöten, Grifflochflöten, Xylophone und Saiteninstrumente nimmt die Geschichte der Tonssysteme ihren Anfang*⁴¹³. Das Zeitalter der instrumental-vokalen Musik wird als Höhepunkt dieser Entwicklung gesehen. Doch die Aufbruchstimmung der zwanziger Jahre, die aus den damaligen Schriften von Curt Sachs spricht, mußte infolge der weiteren politischen und ökonomischen Entwicklung modifiziert werden. Die junge Generation der Ethnologen betrachtet die Situation heute (in der Perspektive der sogenannten Dritten Welt) so: In den nicht „westlich“ beeinflussten Kulturen ist eine freie, funktionslose Musik eher selten. Religiös und weltlich, heilig und profan treffen sich gerade im Bereich der Musik immer wieder. Die Bindung der Musik an Irrealles lebt in der kosmogenen Bestimmung der Tonssysteme und Leitern, in der Situations-, Orts-, Schichtengebundenheit bestimmter musikalischer Formen, Gattungen, Stile und Musikinstrumente – vorläufig noch – weiter. Die Kontinuität solcher Vorstellungen sitzt tief und sollte bei der Betrachtung „profaner“ Musikinstrumente nicht aus dem Auge verloren werden, *auch wenn diese nach außen hin zur Verständigung über weite Distanzen, für festliche Repräsentation und angeblich reine Unterhaltung dienen oder, als Würdezeichen und Wertobjekte, den Charakter von Statussymbolen besitzen. In der Tat beobachten wir, wie ursprünglich kultische Instrumente durch Wanderung von Kultur zu Kultur, durch inneren Kulturwandel oder unmittelbaren Kulturkontakt einem Funktionswandel unterliegen, der sich in den meisten Fällen in Richtung einer Profanierung bewegt... Ruinen religiöser Bauwerke, Bruchstücke kunstvoller Kultobjekte, Blech, Plastik mit unserer technisch übermächtigen Zivilisation, lassen jedoch kaum etwas von den geistigen Konflikten erahnen, die sich mit dem gewaltsamen Auseinanderbrechen des traditionellen Weltbildes zwangsläufig ergeben mußten*⁴¹⁴.

Fassen wir zusammen: Wie in der Geschichte der Kunst allgemein, so vollzog sich im Verlauf der europäisch-abendländischen Kulturentwicklung auch die Lösung der Musikinstrumente aus der kultischen, sozialanthropologischen Zweckbestimmung und Gebundenheit. Was an Saiten-, Blas- und Schlaginstrumenten in der europäischen Musik benutzt und ständig verfeinert wurde/wird, ist in Naturvolk- und älteren Hochkulturen vorgegeben (ausgenommen elektronische Instrumente). Aus magisch-religiösen Geräten wurden allmählich Vermittler sinnlich-künstlerischen Genusses. Im freien, absoluten musikalischen Kunstwerk ordnet(e) sich der Musiker mit seinem Tonwerkzeug den Ideen eines (weltlichen) Schöpfer-Genies unter. Die Entwicklung vollzieht sich fortan innerhalb einer Dreiecksbeziehung: Komponist, Spieler, Instrumentenbauer, die einander wechselseitig befruchten und zu spezifischen Leistungen drängen. Andererseits wird das Musikinstrument außerhalb des professionellen Musikbetriebes zum Spielzeug der „Hobby-Kultur“⁴¹⁵.

412 C. Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin 1929, S. 3; ders., *Prolegomena zu einer Geschichte der Instrumentalmusik*, in: *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft* 1, 1933, S. 56

413 C. Sachs, *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*, Leipzig 1930, S. 26

414 U. Ramseyer, wie Anm. 378, S. 8

415 W. Suppho, wie Anm. 372, S. 176

tells am sogenannten Peregrinustag (16. Mai) durchlief man die Wälder, tief formelhafte Beschwörungsrufe und erzeugte ohrenbetäubenden Lärm durch Schläge auf Holzplatten, Bratpfannen, mit Stöcken gegen hohle Bäume, durch Blasen von Holztrompeten, Rindenhörnern sowie durch Schellengeläute. Am Vortag der Walpurgisnacht, der auch „Schellenntag“ oder „Schellenmesse“ genannt wurde, liefen Halbwüchsige mit Schellen von Haus zu Haus. Aus Dalarna wird berichtet, daß die Jugendlichen um das Feuer herum sprangen, mitunter plötzlich einhielten, um alle Schellen gleichzeitig zu schütteln, so daß es von den Bergen widerhallte. Wenn das Feuer am höchsten brannte, wurden die Schellen auf eine lange Holzstange gespießt und heftig geschüttelt. Danach wurde der Aufzug durch das Blasen langer Töne auf Holztrompeten und Tierhörnern beendet. *Soweit der Schall zu vernehmen war, glaubte man damit die Raubtiere für das ganze Jahr von den Weidgebieten gebannt zu haben*⁴⁰⁴. Ein Gesetzbuch aus der Landschaft Östergötland in Schweden vom Ende des 13. Jahrhunderts, in dem Gewohnheitsrechte der bäuerlichen Bevölkerung fixiert werden, bezeugt den Schall als „akustisches Maß“, das heißt: als soziale und juristische Markierung. *Der Ruf dient dazu, das Gebiet der Dorfsiedlung von denjenigen der Almende abzugrenzen und sollte eine Woche vor Mittsommer, d. h. vor Ausbruch des Viehs erfolgen, und zwar zu einer Zeit, in der „der Tag am stummsten ist“, vermuthlich also früh am Morgen, wenn der Schall am weitesten trägt*⁴⁰⁵. In Weistumstexten des europäischen Mittelalters wird vielfach darauf hingewiesen, daß *so weit als man bilden band und klokkengelend hört* der politische und kirchliche Einflußbereich lokaler Gewalten reichen würde⁴⁰⁶. Ernst Emsheimer betont in seiner *Schalltheorie*, daß für den Menschen der Gegenwart das Magische das *Irrationale schlechthin* sei, während es für die bäuerliche Bevölkerung, die einst dem Vieh vor dessen Austritt auf die Weiden eine zauberkräftige Speise aus der Schelle gereicht habe, eine ebenso selbstverständliche Vernichtung wie z. B. das Melken der Kühe darstellte. *Magie und die supranormalen Vorstellungen, die ihr immanent zugrunde liegen, entstehen nie im luftleeren Raum und sind nicht etwa Gebilde völlig zweckfreier und unbehinderter Phantasie. Sie wurzeln vielmehr in den vitalen Interessen verschiedener Sozialgruppen und bilden den Nährboden starker emotionaler Spannungen und Triebkräfte. Im Sinne der jeweils aktuellen Interessendominanz können sie ganz konkret aus den primären ökonomischen und materiellen Lebensbedürfnissen sowie aus dem sozialpsychologischen Kontext abgeleitet werden, in dem sie stehen*⁴⁰⁷.

Im Vergleich zu den Schöpfungsmythen der altasiatischen Kulturen, China, Indien, Mesopotamien, aber auch Ägypten und Griechenland, fehlt in den biblischen Büchern der *eigenliche Erschaffungsakt der Musik-Gottheit wie auch die dichterische Großartigkeit der multidimensionalen Märchenmythen. Musik steht nicht „am Anfang“, sondern erscheint erst in einem späteren Stadium unter den Kategorien von „Kunst und Handwerk“, nachdem die zwei großen Dasensformen von Acherbau und Viehzucht (Kain und Abel), sowie das seßhafte Bauerntum (Iawab) eingerichtet waren. Erst Jawsals Bruder, nämlich Juwal, wird zum Erzvater der „Geiger und Pfeifer“ – und damit zum Namenssymbol einer weiteren Genealogie von Grundwerten des Lebens. Mit ihm*

⁴⁰⁴ E. Emsheimer, *Schwedische Schellenmagie*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* 5, 1977, S. 10–19, Zitat S. 12; auf schweizerische Relikte solcher Klangzauber weisen in dems. Band B. Geiser, M. P. Baumann, W. Meyer hin.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 12

⁴⁰⁶ D. Stockmann, *Die Glocke im Profangebrauch des Spätmittelalters*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* 3 = *Emsheimer-Festschrift*, Stockholm 1974, S. 225. – Über Musikanten, die ihre Seele dem Teufel verschrieben hatten – um die Konkurrenz auszustechen, die als Abwehr gegen Hexenzauber stets verschiedene heilige Sachien bei sich trugen (Erde von einem heiligen Platz, eine in sieben Kirchen geweihte Kreide, geweihtes Kolophonium), über das Teufelsgemotiv und verzauberte Flöten u. ä. in der polnischen Volkstradition der jüngsten Vergangenheit berichtet L. Białowski, *Musiker und Musiksituationen*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* 7, 1981, S. 17–22.

⁴⁰⁷ E. Emsheimer, wie Anm. 404, S. 18f.

erhält Musik ihren gesetzlichen Standort, wird zu einem weiteren Grundausdruck menschliche Seinsweise, menschlichen Tuns und handwerklichen Könnens⁴⁰⁸. Trotzdem bleiben ältere Vorstellungen von der geistig-transzendentalen Kraft des Klanges wirksam. Tierhörner gelten in der Handen der Priester als kultische Instrumente, deren Klang zum sakralen Phänomen wird. Doch dürfen, der alttestamentarischen Tradition gemäß, nur Hörer des Widders, der wilder Bergziege, des Steinbocks (Schofar, Juwel) benutzt werden; Kuhhörner bleiben ohne jeder sakralwert und dürfen bei liturgischen Feiern nicht erklingen. Neben den Naturhörnern gehörte die kunstgeschmiedeten Silbertrompeten zu den Geräten des Priesters. Nach der Zerstückung des Tempels (70 A. D.) übernimmt die Synagoge den Schofar als Kult-Instrument und einziges Klangwerkzeug aus der jüdischen Antike. *Als nahezu unarbeitbares Naturhorn, welches nach kultischen Gesetzen ohne Hilfe eines Mundstückes angeblasen werden muß, vermag man daran kaum mehr als die ersten beiden Obertöne (nach der Oktave) hervorzu stoßen, und auch diese in schreckhafter, unartikulierter Form. Die Töne des Schofar bleiben daher ein Ruf oder Laut (Qol), ein Hauch oder Haal (Herewell, Jowel), ein Lärm oder Schall... Die magie-geladene, musikfremde „Stimme des Schofar“ wird in dieser Ideen-Assoziation auffallend oft erwähnt. Sie wird zum Symbol des Erinnerung (an das Sühnopfer), der zyklischen Erneuerung des heiligen Bundes mit jedem neuen Mondjahr und erklingt daher am Tag des Neujahrs, des Jubeljahrs, an jedem Neamond sowie an den Fasttagen des „Gedenkens“. Trotz dieser späten, sublimierten Deutung, ausgedrückt in den drei Benediktionen des Erinnerung, bleibt das Schofarhorn in der Volksphantasie ein Mahn-, Schütz-, Lärm- und Abwehrgerät, umgeben von einer Fülle magischer Konnotationen⁴⁰⁹. Aber auch abseits von Synagoge und liturgischem Brauch leben noch ältere Traditionen im jüdischen Volksdenken: Das Blasen in einer Grube, Zisterne oder Tonne – als Regenzauber nach vierzig Tagen Dürre; das Blasen bei Belagerung, Hochwasser, Krankheit, Bedrohung durch wilde Tiere, Einsturz eines Hauses, Schiffskatastrophe, Mißernte u. ä.*

Anbetung und Lobpreis

Urs Ramseyer, dem wir in der Dreiteilung der Funktionsgebundenheit von Musikinstrumenten im Zusammenhang mit Magie und Kult bei außereuropäischen Naturvolk- und Hochkulturen folgen, betont, daß der apotropäische Charakter des Klanges auch dort noch unterschwellig gegeben sei, wo es sich um die äußerliche Reglementierung des Ablaufs eines Gottesdienstes handle (wie etwa im katholischen Gottesdienst, wo der Eintritt des Priesters und der Beginn der Wandlung eingeleitet werden). In den Kulthandlungen der Universalkirchen rufen Glockenzeichen die Gläubigen zum Gebet, ordnen den Ablauf der Kulthandlung – haben aber zudem vielfach noch die Bedeutung, den Kultort von bösen Geistern freizuhalten.

⁴⁰⁸ E. Gerson-Kiwi, *Horn und Trompete im Alten Testament – Mythos und Wirklichkeit*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* 3 = *Emsheimer-Festschrift*, Stockholm 1974, S. 57–60, Zitat S. 57. – Dazu auch M. Vogel, *Ono lyras. Der Esel mit der Leiter*, Düsseldorf 1973, (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 13/14); ders., *Der Esel mit der Leiter*, in: *Festschrift zum zehnjährigen Bestand der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz*, hg. von O. Kolleritsch und F. Körner, Graz 1974, S. 251–267; L. Putz, *Volksmusikdarstellungen des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich*, in: *Musikethnologische Stammeibände* 5, 1981, S. 105–116

⁴⁰⁹ E. Gerson-Kiwi, wie Anm. 408, S. 57f.; H. Avenary, *Magie, Symbolismus und Allegory of the Old Hebrew Sound Instruments*, in: *Colloquium Historiae Musicae* 2, Florenz 1956; E. Werner, *The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music in Synagoga and Church During the First Millennium*, London und New York 1959; ders., *Die jüdischen Wurzeln der christlichen Kirchenmusik*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* 1, hg. von K. G. Fellerer, Kassel u. a. 1972, S. 22–29

des 3. Jahrtausends) erfunden, doch erst viel später, im Chou king (179–157 v. Chr.) erwähnt und erstmals auf einer Votivstele im Philadelphia University Museum aus dem Jahr 551 n. Chr. abgebildet³⁹⁸. Treffen wir im naturvölkischen Bereich Südostasiens noch heute auf dieses Instrument. Bei den Bergstämmen Thailands gilt die Mundorgel als Hauptinstrument des Begräbnis-Rituals (s. o. „Musik und Kult“).

Im schwarzafrikanischen Raum sind Trommeln Objekte politischer und religiöser Macht, den Reichsagenden oder Standarten vergleichbar, mit deren Zerstörung oder Eroberung auch die kultisch-gesellschaftlichen Wirkmechanismen eines Staates infrage gestellt werden. Vor allem die Trommeln in Anko, Buganda und Bunyoro werden in diesem Zusammenhang genannt³⁹⁹. In einer abgelegenen Region Transvaals wurden die Stammestrommeln aufgrund von Drohungen der Missionare gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in einer Höhle versteckt. Im Jahr 1965 entdeckte Adrian K. Boshier im Verlauf seiner Studien prähistorischer Felsmalereien in diesem Gebiet die Trommeln. Da zu diesem Zeitpunkt die wirtschaftliche Situation wegen einer seit sechs Jahre anhaltenden Dürre sehr kritisch geworden war, erklärten die Stammesältesten, es sei ihnen viel daran gelegen, die Trommeln wieder aus ihrem Versteck zu holen, wenn ich ihnen zusichern könnte, daß der Gott des weißen Mannes keine Rache üben werde. Außerdem brauchten sie Blut, wenn sie die alte Zeremonie wiederbeleben wollten. Ich bat sie, auf Menschenopfer zu verzichten, da sie sich damit unweigerlich in große Schwierigkeiten bringen würden. Meine Befürchtungen legten sich jedoch sogleich, als ein alter Medizinmann erklärte, daß sein Stamm seit längerem keine rituellen Menschenopfer mehr kenne; sie brauchten ein anderes Blut, nämlich das der Mütter Erde. Als ich ihnen anbot, etwas Eisenglanz zu besorgen, erwiderten sie höflich, sie müßten das Erz erst sehen, da für ihre Zwecke nur der von ihren Vornätern verwendete Ocker (Hämatit) geeignet sei... [Zum Ritual gehörte] die Opferung eines Ochsens, mit dessen Fett der zerriebene Ocker vermischt wird. Dieses „Blut“ wird sodann auf die Trommeln geschmiert, die in einer Zeremonie von Sonnenanfang bis Sonnenuntergang pausenlos geschlagen werden. Man versicherte mir, das werde den Geistern zweifellos gefällig sein, da sie eine solche Opfergabe niemals zurückgewiesen⁴⁰⁰.

Neben der Trommel ist es vor allem die Maultrommel, die bei einigen mongolischen Stämmen und bis in die Bergwelt des Himalaya hinein mit den Glaubensvorstellungen und mit der Tätigkeit des Schamanen in Zusammenhang steht. Die „chur“ genannte Maultrommel wird bei den Burjaden des Irkutsker Gouvernements beim Wahrsagen und Herbeirufen der Geister benutzt. Der „chur“ wird an einer Kette am Gürtel in einem besonderen Futteral getragen, das mit Silber bearbeitet ist; der Wert der Ausschmückung von Gürtel und Futteral hängt vom Reichtum des Schamanen ab... den „chur“ stellen nur solche Schmiede her, die ihren Ursprung von dem göttlichen

³⁹⁸ C. Sachs, wie Anm. 373, S. 216f.

³⁹⁹ K. P. Wachsmann, *Musical Instruments in Kiganda Tradition and Their Place in the East African Scene*, in: ders., *Essays on Music and History in Africa*, Evanston 1971, S. 93–134, bes. S. 123; s. auch Kabaka Mutesa II., wie Anm. 126. – Auch zwei altkoreanische Legenden deuten in diese Richtung: (1) In der Waffenkammer des Fürsten von Nangrang befanden sich ein Horn und eine Trommel. Sobald Feinde sich näherten, begannen die beiden Instrumente zu tönen. Als die Tochter des Fürsten von Nangrang die beiden Instrumente vernahmte, gelang es den Fürsten von Koguryo, Nangrang zu unterwerfen. (2) Der Herrscher von Silla erhielt über göttliche Vermittlung eine Bambusflöte („Zauberflöte“), durch deren Spiel alle Gefahren vom Reich abgewendet und Krankheiten geheilt werden konnten; *Source Readings in Korean Music*, transl. by Bang-song Song, Seoul 1980, S. 14–17.

⁴⁰⁰ A. K. Boshier, *Afrikanische Lohndröbe*, in: *Der Wissenschaftler und das Irrationale 1*, hg. von H. P. Duerr, Frankfurt 1981, S. 13–17, Zitat S. 19f.

Schmid herleiten; ein gut angefertigte „chur“ sagt bei dem Wahrsagen immer die Wahrheit, weswegen man große Aufmerksamkeit auf die Sorgfalt seiner Herstellung verwendet⁴⁰¹.

In diesem Zusammenhang sei nochmals auf die Möglichkeit hingewiesen, mit Hilfe des Instruments die menschliche Stimme oder die Laute der Natur zu „maskieren“. In dem der Mensch seine Stimme verändert, entstellt, indem er seinen Körper bemalt und sein Gesicht hinter einer grotesken oder Tiermaske versteckt, will er selbst übernatürliche, göttliche Kräfte erlangen, nicht das überirdische Wesen nur „spielen“ – sondern dessen Rolle einschließlich des Kraft und Macht übernehmen. Felix Hoerburger berichtet aus Afghanistan, daß er dort auf Stimmen-Maskierung in verschiedenen Entwicklungsstadien gestoßen sei. Und im Längsschnitt durch die Musik in Afghanistan von der Primitive bis zur Hofmusik können wir diese Entwicklungsstufen von unten nach oben verfolgen. Da ist einmal in der Primitivschicht eine Form von Gesang, auf die mich afghanische Freunde aufmerksam machten, indem sie mir eine Art von „Jodel“ anknüpften. Es ergab sich dann, daß die betreffenden Erscheinungen mit dem Phänomen des Jodelns kaum etwas zu tun hatten... Eine ältere Hazarab-Frau zeigte mir, wie eine Mutter für ihren Sohn um die Braut wirbt. Mit ganz kurzen, fortwährend wiederholten Gesangsformeln zählt sie die Vorzüge des Sohnes auf, wobei das Singen durch schluchzerartige Töne oder eine Art von Stöhnen verzerrt wird. Sowohl das musikalische Element dieses Singens wie auch die Textworte werden maskiert. Wiewohl nun hier ebenso wenig wie auch beim „Dhrapad“ die Nachahmung eines bestimmten Instrumentes angezielt wird, scheint es doch so, als ginge es darum, die menschliche Stimme als solche unkenntlich zu machen und sie der Idee des Instrumentalen schlechthin zu nähern. Der Sinn ist in der Primitivschicht wohl eine apotropäische Verschleierung. Feindliche Mächte sollen abgewehrt oder getäuscht werden. (Es handelt sich um eine ähnliche Vorstellung wie bei gewissen rituellen Tänzen auf dem Balkan, bei denen durch hinkendes Gehen oder wechselndes Vor-Rück-Vor das schlechthin Menschliche der Körperbewegung unkenntlich gemacht werden soll.)

Bei höheren Stufen der Entwicklung geht es entweder um die Nachahmung eines bestimmten Instrumentes oder „des Instrumentalen“ allgemein, und zwar dann, wenn instrumentale Musik gewünscht wird, aber Musikinstrumente und Instrumentalisten nicht vorhanden sind... Der letzte Grad der Entwicklung ist schließlich der unstillbare Wille des Stilisierens in der Kunstmusik, bei dem es nicht mehr um ästhetische Erwägungen geht⁴⁰². Hoerburgers Beispiel zeigt deutlich, wie Vokal- und Instrumentaleffekte sich gegenseitig bedingen können – und wie eine Rückprojektion von der Instrumental- zur Vokalmusik deutlich wird. Im japanischen No-Drama verschwindet das Gesicht des Sänger-Darstellers hinter der stereotypen, ausdruckslos-lächelnden Maske, die aber zugleich die Stimme des Schauspielers verstärkt und verstellt. Auf Papua legt man zu den größeren Pfeifen eine Maske hinzu, die jenen Geist darstellt, der nach Meinung der Menschen in der Pfeife anwesend sein soll⁴⁰³.

Zeugnisse zu dieser Thematik beschränken sich jedoch nicht auf außereuropäisches Material. Von zweckorientiert eingesetzter Klangmagie ist in älteren Berichten und mündlichen Überlieferungen auch in Europa vielfach die Rede. In Schweden fanden noch bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts herein vor Austrieb des Viehs aus dem Stall „magische Treibjagden“ statt, um die Raubtiere von den Waldweiden zu vertreiben. Teils in der Walpurgisnacht,

⁴⁰¹ E. Emshheimer, *Maultrommeln in Sibirien und Zentralasien*, in: ders., *Studia ethnomusicologica turasiatica*, Stockholm 1964, S. 13–27, Zitat S. 19f.; F. Hoerburger, *Studien zur Musik in Nepal*, Regensburg 1975

⁴⁰² F. Hoerburger, *Silberchichten der Musik in Afghanistan und ihre gegenseitige Durchdringung*, in: *Musik als Gestalt und Erlebnis*, Festschrift W. Graf, Wien 1970, S. 95f.

⁴⁰³ H. Fischer, *Schallgerichte in Ozeanien*, Straßburg und Baden-Baden 1968, S. 50

was ich zu kurz sein als ich bin zu lang sein
 So wölt ich vor meinem ende gützlich beywenden
 vnd für mich senn den.

21. Nach dem Tode dieses Domprobsts sah der Küster des Doms im Schlaf eine große Säule, deren Höhe den Himmel zu berühren schien, mit scharfen Messern geschnitten. Daran zichen Dämonen die Seele des Verstorbenen hinauf und herab. „Ipe vero hanc cantilenam lamentabiliter cantabat: Nos qui sumus in aperto, vox clamantis in deserto, nos desertum nos deserti, nos de penis sumus certi.“ Der Küster kann den Gesang, da er mehrmals wiederholt wird, im Gedächtnis behalten und teilt ihn zusammen mit dem Erlebnis am nächsten Morgen den Kanonikern mit.

Nos qui sumus in aperto, vox clamantis in deserto, nos deserti, nos de penis sumus certi.

Rolf Caspari überträgt Texte und Melodien und konstatiert daraus zugleich eine gesellschaftliche Schichtung: vom litaneihaf-volkhaften Rezitieren zum volkssprachlichen Gemeinde- und lateinischen Klerikergesang:

Ot-ta-lin Ot-ta-lin du bist mein.

20: was ich da zu kurz sein als ich bin zu lang sein
 So wölt ich vor meinem ende gützlich beywenden
 vnd für mich senn den.

21: Nos qui sumus in aperto, vox clamantis in deserto, nos desertum nos deserti, nos de penis sumus certi.

Der Hinweis auf die Donaueschinger Exempla-Sammlung mag zwar im Kapitel „Musikinstrumente“ als Fremdkörper wirken, doch verdeutlicht der seltene Fall notierter Geisterstimmen sich dem 13. Jahrhundert die Instrumentalpraxis und den Glauben an irrationale Mächte, die sich singend/musizierend dem Menschen offenbaren³⁹⁶.

Zauberklänge

Die Zelebranten traditioneller Rituale wenden sich singend/musizierend/tanzend/maskiert/bemalt an jenseitige Mächte, die in kritischen Phasen des Gruppenlebens oder des Einzelnen helfend eingreifen sollen. In der festen Überzeugung, Natur-, Krankheits- und Totengeister lenken zu können, vertraut man auf die lockenden, schreckenden oder berausenden Wirkungen des Schalls, der schädliche Geister bann und nützliche regt. Lärminstrumente, Glocken, Gongs, Trommeln, schreckende Hörner und schrille Pfeifen erklingen bei Gewitter und Sturm, bei Erdbeben, Mond- und Sonnenfinsternis, zur Austreibung von Krankheits- und zur Abwehr von Totengeistern. Insbesondere der Tote bedarf der Hilfe der Überlebenden, um unbehelligt ins Totenreich zu gelangen. Abschreckendes Lärmen und Musizieren spielt deshalb vornehmlich bei Begräbniszereemonien und in Totenkulten eine hervorragende Rolle: es verhindert, daß der Verstorbene als böser Geist umherirrt und Schaden stiftet³⁹⁷.

Zu den in einigen Kulturen ausschließlich dem Totenkult zugeordneten Instrumenten gehört die Mundorgel. Als Shêng angeblich bereits vom Kaiser Nyu-kuwa (erste Hälfte

³⁹⁶ Auf singende und tanzende Geister des Mittelalters verweisen u. a. H. Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* 3, Berlin-Leipzig 1930/31, Sp. 499 und 506; H. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, Köln-Graz 1968; R. Hammerstein, *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern-München 1974; ders., *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, ebd. 1980; B. Deneke, *Legende und Volkskunde. Untersuchungen zu Erzählungen vom Geistertogtdienst*, phil. Diss. Frankfurt 1957

³⁹⁷ U. Ramseyer, wie Anm. 378, S. 6f.



Der Königliche Friedler, dem der Geist die Weisen eingibt: Psalter aus der Abtei St. Alban bei London, 12. Jahrhundert

der Zungen, wobei die klanglichen Ergebnisse des kauern oder sitzend geriebenen Instruments auf einen Vogelgeist verweisen könnten. Eine solche Zuordnung würde der auf manchen Instrumenten eingeschnitzte Nashornvogel bestärken.

In Legenden und Mythen außereuropäischer Völker liegt eine ungeheure Fülle von Zeugnis- sen dafür vor, daß die Klangwerkzeuge göttlichen Ursprungs seien. Wolfgang Laade hat unter dem Titel *Musik der Götter, Geister und Menschen* eine Auswahl dieser „für wahr gehaltenen“ mythischen, fabulierenden und historischen Überlieferungen der Völker zusammengestellt. Wir übernehmen daraus die „Sage“ von der heiligen Trommel, wie sie bei den Indianern Nord- amerikas überliefert wird: *Weil die Trommel oft das einzige in unsern Riten gebrauchte Gerät ist, sollte ich euch hier vielleicht sagen, warum sie uns so besonders verehrungswürdig und wichtig ist, es ist darum, weil die runde Form der Trommel das ganze Weltall darstellt; und ihr beharrlicher Schlag ist der Puls, das Herz, das in der Mitte des Weltalls pocht. Es ist wie die Stimme des Großen Geistes, und der Ton erregt uns, er hilft uns, das Geheimnis und die Macht aller Dinge zu verstehen*³⁹². In der

³⁹² Schwarzer Hirsch, *Die heilige Pfeife*, Olten-Freiburg i. Br. 1956, S. 98; nach W. Laade, *Musik der Götter, Geister und Menschen*, Baden-Baden 1975 (=Sfg. musikwiss. Abhandlungen 58), S. 145

Schöpfungsgeschichte der afrikanischen Tiv heißt es: Gott A'On do war der Vater von Tiv und Uke. Tiv hatte drei Söhne: Po'or, Chongo und Pusu. Als Po'or starb, hinterließ er keinen Nachfolger, und so entnahm ihm einer seiner Brüder einen Knochen, um sein Andenken lebendig zu erhalten. Dieser Knochen ging inzwischen zwar verloren, er wird aber durch die Knochenpfeife *Imborivungu* ersetzt. Diese Pfeife ist – in Aussehen und Verzierung – dem menschlichen Körper nachgebildet³⁹³.

Das Klangwerkzeug ist Sitz der Geister, die mit Hilfe von Tönen und Geräuschen zu uns sprechen.

In der europäischen Märchenüberlieferung finden sich Relikte solcher Vorstellungen u. a. in dem noch nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges von Johannes Künzig bei Ungarn deut- schen aufgezeichneten Märchen vom „singenden Knochen“³⁹⁴. Doch bedurfte es im europäi- schen Mittelalter nicht allein der Organprojektion, nämlich des Musikinstrumentes, um Gei- ster sprechen (d. h. singen) zu lassen; auch das Organ selbst, nämlich die menschliche Stimme, konnte in dieser Funktion in Erscheinung treten. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür liegt in einer handschriftlichen Sammlung von 56 Juden-, Geister- und Teufelsgeschichten aus Fran- ken und vom Oberhein vor, die sich in der Handschrift 704 der F.-F. Hofbibliothek zu Donaueschingen befindet: Ein lateinischer Sammelkodex, vom Grafen Wilhelm Werner von Zimmern (1485–1574) zwischen dem Ende der dreißiger und dem Beginn der sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts angelegt, jedoch bereits in den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts entstanden³⁹⁵. In den Geschichten 19–21 wird von Verstorbenen erzählt, die sündhaft gelebt hätten – wobei (tanzende) Geister, in 19 drei äthiopische (schwarze) Dämonen, in 20 *viele Men- schen* und in 21 ein nicht namentlich genannter Dompfrobst, jeweils unterschiedliche Texte rezitieren/singen:

19. *Ein Dominikaner Otto, Berater des Königs Otakar II. Přemysl von Böhmen, lebt in Zügellosig- keit und Rechthaberei. Eines Nachts „vidit tres demones ethiopes deterrimos corream versus lectum suum ducentes, hanc cantilenam suaviter decantantes et sepius repententes:*



Er berichtet diese Erscheinung seinen Mitbrüdern, ändert seinen Lebenswandel und stirbt kurze Zeit darauf.

20. *Der Dompfrobst von Basel, Dietrich von Spechbach, führt ein Leben voller Verschwendung, Nachlässigkeit und Sittenlosigkeit. Nachts, nach einer Prasseret, „tunc vidit ex improviso in cim- terio homines multos faculis ac luminibus discurrentes alioque choream ducentes et cantum hunc humili voce pariter conctantes:*

³⁹³ M. G. Lane, *The Music of Tiv*, in: *African Music* VI, 1954, S. 12

³⁹⁴ L. Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit. Eine volkskundliche Untersuchung*, Wiesbaden 1956; J. Künzig (Hg.), *Mär- chen und eine Ballade der „blinden Schwwestern“ aus Gant*, Schallplatte, Freiburg i. Br., Institut für ostdeutsche Volks- kunde

³⁹⁵ R. Caspari, *Zum Problem der Schichtung des mittelalterlichen Liedes*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 18, 1973, S. 11–22; ders. und E. Kleinschmidt, *Geisterlieder mit Melodien um 1300 in der Exemplarsammlung Radolfs von Schlett- stadt*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 102, 1973, S. 38–48

Lagers. Sobald das p u n d a schwirrt, flüchten die Frauen aus dem Lager; denn würden sie bleiben und zuhören, so würden sie das Gehör, und würden sie sich umsehen, so würden sie das Augenlicht verlieren. Bei den Chepara hat nicht nur die Frau, die das Schwirrholz erblickt, ihr Leben verliert sondern auch der Mann, der es ihr zeigt³⁸⁵. Wenn bei den Euahlayi die Schwirrholzer brummen, dann verstopfen sich die Frauen die Ohren, um von der Stimme des Geistes nicht krank gemacht und schließlich getötet zu werden. Zum Abschluß der Initiationsfeiern werden den Novizen die Schwirrholzer gezeigt und sie haben zu versprechen, nichts von dem, was sie erlebt haben, den Frauen zu erzählen³⁸⁶. P. Schebesta berichtet von den Bambuti-Pygmäen in Afrika, daß der Klang der Schwirrholzer bestimmte Ahnen versinnbildlicht. *Das Schwirren als Stimme. Tores ist auch ein Schrecken für die Frauen. Ich gebrauche die Worte meines Gewährsmannes: War eine Frau ihrem Manne gegenüber unholmäßig, zänkisch oder hat sie ihn gar geblissen, dann surrt zur Nachtzeit das Schwirrholz in der Nähe ihrer Hütte, sie weiß, daß das ihr gilt und daß sie Sühne leisten muß. Schleunigst begibt sie sich zu ihrem Klan und erbittet ein Geschenk, das sie als Buße zahlt*³⁸⁷.

In Nordost-Australien (Australien) wird das Schwirrholz zusammen mit den heiligen Trompeten zum Klingen gebracht. Man sagt, das sei die Stimme der großen mythischen Schlange. Dieselbe Meinung ist in Brasilien, bei den Ost-Bororo, verbreitet: man meint ein mythisches Tier zu vernehmen, das in den mit der Initiation verknüpften Totenfeiern durch einen Tänzer dargestellt wird³⁸⁸.

Das Schwirrholz übt in seiner ganzen Schlichtheit eine nicht zu übertreffende Wirkung auf alle zur religiösen Ergreifbarkeit befähigten Angehörigen zahlreicher Naturvölker aus: So mag man mit Urs Ramseyer die Verwendung des Instrumentes und seines Klanges als geglaubte reale Vergewärtigung von irdischen Wesen zusammenfassen³⁸⁹.

Neben dem Schwirrholz, jedoch nicht in dieser Ausschließlichkeit, werden in einzelnen Kulturen Längs- und Querflöten, Schlag- und Stampfwerkzeuge, Reibtrommeln, Reibhölzer und Trompeten – vielfach in unterschiedlich gestimmten Paaren angeblasen – als „Verklänglichung“ (= Verkörperung) urzeitlicher Wesen, der Clanvorfahren, mythischer Zwillinge, Geschwister oder Ehepaare benutzt. Solange einstimmig musiziert wird, ist der Spieler und Instrumentenhersteller frei von musikalischen Regeln, er hält sich einzig an tradierte magisch-mythische Vorstellungen. Wo jedoch zwei Instrumente zusammen erklingen sollen, werden musikalische Absprachen und Vereinbarungen sowie das Reflektieren über Herstellungsverfahren der Instrumente (größere und kleinere Flöte; größeres und kleineres Stampfrohr usw.) notwendig. Nachdenken über Musik und ihre bewußte Gestaltung beginnt, dem Kult zugeordnete, dienende Klangwerkzeuge entfalten nach und nach musikalisches Eigenleben. Das Eindringen in musikalische Eigengesetzlichkeiten wird auch dort deutlich, wo Instrumente zu Paaren zusammengefügt werden, bei der Panflöte, dem Doppel-Aulos, der Doppel-Klarinette und weiter bei den Xylophonen.

Es mag nicht jedermanns Sache sein, die Wasser-Aufstampfrohre und Aufschlaggefäße kam i vom Mittellauf des Sepik als Musikinstrumente zu deklarieren: beide werden paarweise

und einander abwechselnd in Wasserlöcher oder bis zu zwei Meter tiefe Gruben geworfen. Die wuchtigen, gluckenden Geräusche, die beim Aufschlagen der Corpus ins schlammige Wasser entstehen, werden mit den Stimmen des Verschlängerkrokodils in Verbindung gebracht. Das gluckende Geräusch ertönt neben dem Surren der Schwirrholzer beim Initiationskult, und zwar dann, wenn die Männer mit den Novizen das umzäunte Initiationsgrundstück betreten. Vor Beginn der Initiationszeit werden die Wasser-Stampfrohre in Mindimit verziert und feierlich besprochen. *Die Initiatoren wissen wohl, daß sie selbst die Stimmen der Geister erzeugen, doch können sie sich vor dem Hintergrund des herrschenden religiösen Weltbildes der überirdischen Realität nicht entziehen, die Instrument und Schall wirkungsvoll verkörpern*³⁹⁰.

Es darf den ethnomuskologischen Forscher nicht stören, daß solche Geräusch-, Klang- und Musikinstrumente in unterschiedlichen Gruppen selbst desselben Kulturraumes verschiedenen Geisteswesen zugeordnet und daher auch recht verschieden eingesetzt und gedeutet werden. In Neuguinea werden die heiligen Schlitztrommeln entweder bestimmten Clanvorfahren, schamanistischen Geistern oder Rachegeistern zugeordnet, mythische Urzeitwesen und Ahnenkult verschwimmen in eins. Daher treten solche Schlitztrommeln an einem Ort als Verkörperung von Urzeitwesen, an einem anderen als Naturgeister oder mythische Clangründer auf. Die heiligen, in Initiationskulturen gestoßenen Schlitztrommeln gelten in Kanganaman als Ergebnisse der ersten Schöpfungshandlungen. In Aibom am Chambrisee werden die Schläge als Stimmen eines mythischen Brüdepaares gedeutet, auf das die Teilung des Dorfes in zwei Gruppen zurückzuführen sei. Darüber hinaus können diese Instrumente in Not situations eingesetzt werden. Würden die heiligen Trommeln zunächst im Obergeschoß des Kulthauses geheim verwahrt, so findet man sie heute in der Mitte oder an den Außenseiten des Erdgeschosses. Zu „kultischen Zeiten“, während die Initiationsriten ausgeführt werden, erklingen die Schlitztrommeln paarweise über Tage, ja Wochen hinweg ohne Pause, die Spieler wechseln sich „fliegend“ ab.

Deutlicher als bei Trommelinstrumenten zeigt sich bei den grifflochten, auf der einen Seite mit kunstvoll geschnitzten Köpfen und Fetschen abgeschlossenen Flöteninstrumenten der Übergang von funktionaler zu musikalischer Bedeutung. In einer Art Hocquetus-Technik wechseln sich die beiden Spieler ab, denen es jeweils gelingt, durch Überblasen und Verändern des Anblaseloches mit dem Zeigefinger eine gewisse Anzahl von unterschiedlichen Tönen ihren Instrumenten zu entlocken. Gedeutet werden die Instrumente als Stimmen zweier Brüder, die jedoch zusammen ein irrealen Wesen, einen Clanvorfahren bezeichnen. In Korongo werden die Klänge als Vogelstimmen, zusammengesetzt aus männlichem und weiblichem Wesen, aufgefaßt. Am Chambrisee vermeint man aus den „Vogelstimmen“ eine weibliche mythische Ahne zu vernehmen. Es besitzt dort jede Familie mindestens ein Paar solcher Flöten, die allerdings nur von den initiierten Neffen mütterlicherseits angeblasen werden dürfen.

Zu den „Geisterstimmengeräten“ zählt Urs Ramseyer, dessen Beschreibung der Basler Ausstellungsstücke ich hier folge³⁹¹, noch die in Neu-Itland üblichen Reibzungen-Spiele, deren vogelsgreier Klang einem Geist zugeordnet wird. Es handelt sich um ein nur von Männern hergestelltes und gespieltes Instrument, das den Blicken der Nicht-Eingeweihten unter Androhung schärfster Strafen vorzuenthalten bleibt. In Bananenblätter gehüllt, wird es im Männerhaus aufbewahrt und nur im Zusammenhang mit Totenkulten heimlich zum Klingen gebracht. Der Spieler streicht mit angefeuchteten oder beharzten Händen über die Oberfläche

390 U. Ramseyer, wie Anm. 378, S. 11, mit Abbildungen Tafel 3–5

391 U. Ramseyer, wie Anm. 378, S. 12–14, Abb. 7–10

385 O. Zernies, *Das Schwirrholz*, Stuttgart 1942, S. 88f.
386 Ebda., S. 91f. – W. Meyer, *Von Madrtrommeln, Flöten und Knochenbläsern. Ein Beitrag der Mittelalter-Archäologie zur Geschichte volkstümlicher Musikinstrumente in der Schweiz*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* 5, 1971, S. 33–38

387 P. Schebesta, *Bambuti, die Zwergvögel von Kongo*, Leipzig 1932, S. 238

388 U. Ramseyer, wie Anm. 378, S. 6

389 U. Ramseyer, wie Anm. 234, S. 52–55, mit weiteren einschlägigen Belegen

Ramseyer bemerkt, daß im naturvölkischen Bereich und in den Kulturen der Frühzeit Schallgeräte und Klangwerkzeuge dazu dienen, um (1) als Geisterstimmengeräte die Gegenwartigkeit übersinnlicher Wesen zu bezeugen, (2) durch abschreckende oder anlockende Wirkungen des Schalls Geister abzuwehren und/oder anzulocken, (3) Anbetung und Lobpreis zu verstärken und – als religiöses Signal – kultische Abläufe zu regeln. Die Begründung und Verwendung der Instrumente liegt in religiös-magischen Vorstellungen: im Mythos, im zauberischen Ritual, in der Kulthandlung.

Aufschlussreich ist ergänzend dazu die Beobachtung von Hans Oesch, daß Musikinstrumente erst dort mit einer gewissen Sorgfalt gebaut und aufbewahrt werden, wo die sozial-ökonomischen Bedingungen dies zulassen. Solange Menschen als Nomaden, als Sammler und Jäger täglich ihre Gründe wechseln, für jeweils eine Nacht einen Windfang errichten und am nächsten Morgen weiterziehen, solange würde das Mittragen von Musikinstrumenten eine unnötige Erschwernis des ohnehin gefährvollen und mühseligen Lebens dieser Menschen bedeuten. Die von den Negritos auf Malakka benötigten Musikinstrumente werden immer dann rasch hergestellt, wenn dies – zur Beschwörung der Geister – nötig erscheint. Solche organologisch sehr einfach gestalteten Instrumente funktionieren meist nur wenige Minuten oder wenige Stunden und werden dann weggeworfen. Oesch spricht im Zusammenhang mit den drei bei den Negritos verwendeten Musikinstrumenten, der Zither *keranteg'n*, der Querflöte *pennig'n yog'n (yau)* und den Bambus-Stampffrohren *chantog'n* von *Wegzweiprodukten*³⁸⁰. Für die Herstellung des genannten Zither-Instrumenten werden von einem noch grünen Bambusrohr mit einem Steinwerkzeug drei dicht nebeneinander verlaufende Streifen der Rinde abgelöst und dann zwei „Stege“ zwischen Saiten und Bambuskorpus geklemmt. Die Saiten können selbstverständlich nicht „gestimmt“ werden, sie werden beim Spiel vom Negro mit dem Zeigefinger der rechten Hand angestrichen. Dabei passiert es leicht, daß die an den Enden des Rohres nicht fixierten oder verschmürten Saiten ausbrechen; dann wird eben ein neues Instrument hergestellt. Dasselbe Verfahren kommt bei der Herstellung der Flöte zur Anwendung: Benötigt der Negro ein solches Instrument, um Baum- oder Flußgänger zu beschwören, dann schneidet er rasch ein Stück Bambus ab, brennt Löcher ein, wobei die Glieder seiner Finger den Maßstab für die Abstände zwischen den Löchern bilden. Funktioniert das Instrument nicht gut, weil das Anblasloch ungünstig gelegen oder gebohrt ist, so wird sogleich ein anderes Stück Bambus abgeschritten und mit dem Bau einer neuen Flöte begonnen. Stabiler gebaut sind die jeweils paarweise zur Begleitung des responsorischen Kultgesanges beim nächtlichen Feuer hergestellten Stampffrohre. Doch werden auch diese, jeweils von Frauen benutzten „Rhythmus-Instrumente“ nicht mitgetragen; denn am nächsten Abend sind sie bald neu aus dem im Überfluß vorhandenen Bambus zurechtgeschnitten.

Es sind dieselben Instrumente, die auch bei den jeweils für längere Zeit sesshaften Senoi vorkommen. Doch wird unter veränderten Lebensbedingungen darauf Wert gelegt, dauerhaftere

und nach entwickelteren Tonvorstellungen gestaltete und verzierte Zithern, Flöten und Stampffrohre zu benutzen. Diese Beobachtungen am Instrumentarium zweier Völker desselben Urväldgebietes vermögen gewiss zu zeigen, daß unterschiedliche Produktionsverhältnisse einen je anderen „Überbau“ zur Folge haben. Womöglich die Senoi erst gerade auf dem Wege sind, selbsthaft zu werden, und wenigstens sich in ihrer Kultur noch so manche Elemente nomadischer Existenz erhalten haben, schuf die Umstellung auf Ackerbau dennoch bereits die Voraussetzung für das Entstehen eines höher entwickelten musikalischen Instrumentariums, wie es bei den nomadisch lebenden Urväld-Völkern undenkbar ist³⁸¹. Die Vergleichende Musikwissenschaft ist vorsichtig geworden mit Verallgemeinerungen und Rückprojektionen in vergangene kulturelle Entwicklungen. Am dargestellten Fall lassen sich jedoch überregional gültige kulturelle Evolutionstendenzen aufzeigen.

Geisterstimmen

Im Kapitel „Musik und Kult“ wurde bereits darauf hingewiesen, daß ethnische Gruppen und Völker, die irrational jenseitigen Mächten (Geistern, Dämonen, Göttern) eine schicksalhafte und diesseltige Wirkung beimessen, auf die existenzsichernde Anwesenheit der mythischen und persönlichen Vorfahren der in den Schöpfungsepen tradierten Urzeitgestalten und Kulturbri-nger glauben und vertrauen. Die kultische Wiederholung des Urzeitgeschehens, greifbare künstlerische Gestaltungen und dramatische Aufführungen, gewährleisten diese lebensnotwendige Gegenwartigkeit und ermöglichen eine wirksame Verbindung, ja Identifikation mit den Mächten der Vergangenheit, mit der gesamten Tradition. So, wie der Maskenträger das Geisteswesen verkörpert und nicht etwa bloß darstellt, so wird auch der Schall der Geisterstimmen-Instrumente zur realen Vergangenheit gegenwärtig übersinnlicher Wesen: die Ahnen, Clanvorfahren, Urzeitgestalten und Kulturbri-nger nehmen sichtbar (bildende Kunstwerke, Masken) und vernehmlich (Schall, Musik) an den, für das Wohl der Gemeinschaft entscheidenden Kulthandlungen teil³⁸².

Prototyp eines solchen Geisterstimmengerätes ist weltweit das Schwirrholz: Ein flaches, längliches Holzbrettchen, das an einer Schnur um den Kopf gewirbelt wird, sich zusätzlich um die eigene Achse dreht und durch diese Doppelbewegung ein charakteristisches Summen hören läßt. Dieses im europäischen Raum in jüngerer Zeit zum Kinderspielzeug denaturierte Instrument steht in außereuropäischen Kulturen im Dienste der akustischen Vergegenwärtigung irrealer Wesen. Es wird als zentrales Objekt kultischer Handlungen an geheimen, verborgenen Orten aufbewahrt – und es ist Nicht-Eingeweihten oft unter Androhung der Todesstrafe verboten, solche heiligen Klangwerkzeuge auch nur anzusehen. In Neuguinea, am Mittellauf des Sepik, wird das Summen der Schwirrhölzer als Stimme des Verschlingerkrokodils interpretiert: Das Tier verschluckt die Initianten, überträgt ihnen in der Vereinigung Kraft und entläßt sie als erwachsene Menschen wieder in die Gemeinschaft. Die heiligen Schallgeräte werden im Obergeschoß des Kulthauses verwahrt und den Novizen im Anschluß an die Narbentatuerung feierlich geöffnet. Frauen, Kindern und Nichteingeweihten ist es untersagt, die Schwirrhölzer auch nur anzusehen³⁸³. Auch im australischen und melanesischen Raum steht der Klang des Schwirrhölzes im Zusammenhang mit den Initiationsriten³⁸⁴. Bei den Stämmen der Ostküste Australiens bleiben die Initianten mit ihren Wächtern in Hörweite des

381 H. Oesch, *Ökonomie und Musik...*, wie Anm. 380, S. 250

382 U. Ramseyer, wie Anm. 378, S. 6

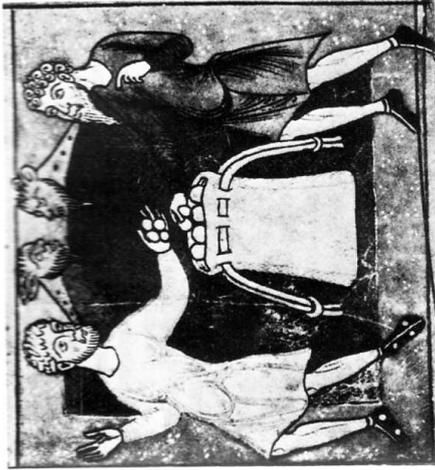
383 Ebd., S. II

384 Weitere Beispiele bei C. Sachs, wie Anm. 373, S. 12f.

380 H. Oesch, *Ökonomie und Musik. Zur Bedeutung der Produktionsverhältnisse für die Heranbildung einer Musikkultur, dargestellt am Beispiel der Inlandstäme auf Malakka und der Balter*, in: *Boetticher-Festschrift*, Berlin 1974, S. 246–253; dazu weitere Aufsätze dess. Verfassers: *Musikalische Kontinuität bei Naturvölkern, dargestellt an der Musik der Senoi auf Malakka*, in: *Kurt von Fischer-Festschrift*, München 1973, S. 227–246; *Musikalische Gattungen bei Naturvölkern. Untersuchungen am vokalen und instrumentalen Repertoire des Schamanen Terhin und einer Senoi-Leite von Stamm der Temira am oberen Nengiri auf Malakka*, in: *Arno Volk-Festschrift*, Köln 1974, S. 7–30. Ergänzend zu den Schriften sei auf die beiden Schallplatten-Editionen hingewiesen: (1) *Musik der Negro auf Malakka. Anthologie südostasiatischer Musik*, Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2562; (2) *Sacred Flute Music from New Guinea: Madang*, Quartz Publications, London 1977/79

zu präzisieren³⁷³. Der Mainzer Paläoanthropologe Rudolf Bilz weist in diesem Zusammenhang auf den Musikbogen hin, der sowohl auf vorgeschichtlichen Felszeichnungen (in der Höhle „Trois Frères“, von Maskierten gehandhabt) wie bei Naturvölkern begegnet. Es handelt sich um einen Schießbogen, dessen Sehne zwischen die Zähne genommen wird, so daß der Kopf des Jägers als Resonanzkörper dient. Das „Irrututu“ ist bei den Pygmäen im Ituri-Regenwald Zentralafrikas über weite Entfernungen hin zu vernehmen. Hat jemand den Anschluß an seine Gruppe verloren, so versucht er, sich durch das ferne Brummen der Musikbögen zu orientieren. Die Kleinwüchsigen unterhalten gleichsam eine Sendestation. Es handelt sich dabei nicht um eine ziehende Gesellschaft, sondern um die Pygmäen am Lagerfeuer. Sie praktizieren mittels des Musikbogens das Vikariat der Organfunktionen. Das wäre der technische Fortschritt, daß man das Stimmband des Kehlkopfes durch die Bogensehne ersetzt, die Hand, die an der zwischen den Zähnen gehaltenen Sehne zupfte, imitierte den Luftstoß des Exspiriums, aber die Kopffrequenz, die dem U-Laut so günstig ist, bleibt im Spiel³⁷⁴.

Curt Sachs, der einen großen Teil seiner Arbeitskraft der Erforschung und Deutung der Musikinstrumente widmete, kennzeichnete die Besonderheit dieses Teilbereiches der Musikwissenschaft treffend, wenn er davon sprach, daß sie [die Musikinstrumente] innerhalb einer Greifbare bedeuten würden: Aus dem nebelhaften Reiche einer Kunst, deren Wesen und Wesensäußerung sich gegen Begriff und Sprache auflebt, sind sie das Stoffliche, im vollen Umfang wissenschaftlich Zugängliche und dem Wort Erreichbare. Zeiten, deren Singen und Spielen verklungen ist, ohne in Schrift oder Überlieferung eine Spur zu hinterlassen, haben wenigstens im Musikinstrument ein Zeugnis ihrer Tonwelt niedergelegt³⁷⁵. Dabei geht es in unserem Zusammenhang – suchen wir den anthropologischen Bezug – nicht darum, Ausgrabungen aus vor- und frühgeschichtlicher Zeit, Bildzeugnisse aus älterer und neuerer Zeit oder in Europa und Außeruropa noch heute gebräuchlichen Musikinstrumente in ihrem organologischen Befund darzustellen und im Sinne der Hornbostel-Sachs'schen Systematik zu ordnen³⁷⁶. Auch das von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann für die Herausgabe des *Handbuch[es] der europäischen Volksmusikinstrumente* entworfene Schema der Materialaufbereitung und Präsentation kann nicht intendiert sein³⁷⁷. Dagegen liegt in dem Baseler Ausstellungs-Katalog und Präsentation kann nicht intendiert sein³⁷⁸, der von den Funktionen außereuropäischer Musikinstrumente ausgeht³⁷⁹, der aber durchaus für den gesamten Bereich der Musikinstrumente brauchbar erscheint, um die „Mensch-Musik-Instrument“-Beziehung aufzurollen³⁷⁹.



Musikinstrumente sind „Organprojektionen“ (Curt Sachs, Hans-Heinz Dräger): Das wird in der mittelalterlichen Buchmalerei (oben) ebenso deutlich wie auf einem Fresko in dem 1573 gegründeten Kloster Piva in Montenegro/Jugoslawien (unten). Das Musikinstrument verstärkt und verfrachtet die Stimme, es trägt diese dem Gegner gleichsam entgegen. Wie Blitze (Trompeten) zucken die Worte der Verkündung aus den Mündern der Priester



373 MGG 6, 1957, Sp. 1288–1295. – Von „Organprojektion“ spricht bereits C. Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin 1929, S. 7

374 R. Bilz, *Paläoanthropologie. Der neue Mensch in der Sicht einer Verhaltensforschung* I, Frankfurt 1971, S. 336f. (Hervorhebung durch den Verf.). – Zu Trois Frères vgl. H. Kühn, *Auf den Spuren des Eiszeitmenschen*, Wiesbaden 1956; E. Hickmann, *Der Spieler in Tiergestalt*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* 7, hg. von E. Stockmann, Stockholm 1981, S. 58–64; R. Hammerstein, *Tiermusikanten*, in: ders., wie Anm. 363, S. 62–93

375 C. Sachs, wie Anm. 373, S. 1
376 Wie etwa A. Greither, Anm. 72, der dem Titel seines Beitrages (nämlich *Anthropologie der Musikinstrumente*) damit nicht gerecht wird.

377 O. Elschek und E. Stockmann, *Zur Typologie der Volksmusikinstrumente*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* I, Stockholm 1969; sowie die weiteren Beiträge in dieser Schriftenreihe.
378 U. Ramsayer, *Klangzauber. Funktionen außereuropäischer Musikinstrumente*, Ausstellungs-Katalog des Museums für Völkerkunde Basel, 1969

379 O. Elschek, wie Anm. 372, S. 41–56; F. Hoerburger, *Mensch – Musikinstrument – Musik*, in: *Musik und Altar* II, 1959, S. 172ff.; ders., *Musica vulgaris. Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik*, Erlangen 1966; L. Bielawski, *Instrumentalmusik als Transformation der menschlichen Bewegung. Mensch – Instrument – Musik*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* 6, 1979, S. 27–33

Ärzte stellen fest, daß es sich bei dieser Tanzwut um eine Krankheit oder um die Folge einer Krankheit handle. An anderer Stelle heißt es in derselben Chronik: Die Tänzer sprangen hoch auf und riefen allesamt *here sent Johani!* Sie ließen sich auf den Rücken fallen, andere mußtensich auf ihren Bauch stellen und dort nach ihrem Verlangen *dantzen und treden*; sie trieben auch große *onkuschheit* (Unkeuschheit)³⁶⁶. Gabriele Christiane Busch weist in diesem Zusammenhang auf die Echtermacher Sprungprozession hin, die 1553 auf einem Altarbild eines Löwener Malers abgebildet wird; die Prozession galt und gilt noch heute dem Heiligen Willibrord, der die Springenden segnet und sie damit von Wahn und Krankheit erlöst. Auch Veit („Veitstanz“) und Johannes dem Täufer wurde nachgesagt, daß sie epileptischen Frauen den Dämon auszutreiben vermochten³⁶⁷.

In verschiedenen Gesellschaften werden dem (maskierten) Tänzer gewisse Verhaltensformen zugestanden: Arme werden zu Königen, Männer zu Frauen, soziale Werte verkehren sich, Wünsche und Träume werden für kurze Zeit wahr, die unter normalen Bedingungen nicht möglich wären. Dies gilt auch für jugendliche Sub- und Teilkulturen der Gegenwart, wie Anya Peterson Royce betont: *In our own rock dancing, extremely suggestive movements that would not be tolerated outside the dance context are quite common. Das kommt daher, weil Dance is one of the most effective vehicles for psychological release because its instrument is the human body. Feedback is instantaneous and catharsis immediate for both the dancer and the observer*³⁶⁸.

Shay 5: Im Verlauf der Entfaltung abendländischer Kultur und der „Befreiung“ der Kunst aus funktionaler Gebundenheit entwickelte sich der Tanz zum Objekt ästhetischer Betrachtung, zum Gegenstand *interesselosen Wohlgefallens* (Kant). Eine Betrachtungsweise, die auch auf die klassischen Tanzformen Chinas, Koreas, Japans, Indiens übertragen wurde, die damit für den Europäer und bald auch für den Einheimischen zu funktionslosen Darstellungen um ihrer selbst willen denaturierten. Das Prestige vieler rind- und aufkeuropäischer Völker erforderte es schließlich, für sogenannte Folk-Arts-Ensembles stilisierte Formen überlieferter Gebrauchstänze zu choreografieren, zum Zwecke der Entfaltung und Bestätigung des Selbstbewußtseins eines Volkes oder einer ethnischen Gruppe. Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei jedoch betont, daß ästhetische Urteile wie „das mag ich, das gefällt mir, das ist schön“ und Vorstellungen darüber, warum etwas „schön“ oder „schlecht“ sei, in allen älteren und jüngeren, Naturvolk- und Hochkulturen üblich waren/sind; denn der Mensch entwickelt, was immer er tut und gleichgültig, zu welchem Zweck er es tut, ein Gefühl des Gefallens oder des Mißfallens an den Dingen der Welt. Das Schöne darf als anthropologisches Grundbedürfnis des Menschen vorausgesetzt werden. Bei den Wolof in Senegal zum Beispiel handelt es sich bei den „griots“ um professionelle Musiker/Sänger/Tänzer, *who are the only people who are allowed to play the available instruments No music or dancing can take place without these people. The other group is that of the courtisans . . . women who are renowned as much for wit as for complaisance and beauty. Their life is severely chaste, but they hold salons where the . . . best dancing is*

³⁶⁶ Zitate nach Chr. Petzsch, *Nachrichten aus Städtechroniken (Fortsetzung) und Weiteres*, in: *Musikethnologische Sammelbände* 2, Graz 1978, S. 122. – Vgl. auch J. F. C. Hecker, *Die Tanzwut, eine Volkskrankheit im Mittelalter*, Berlin 1832; A. Martin, *Geschichte der Tanzkrankheit in Deutschland*, in: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* 24, 1914, S. 113–134 und 225–239; s. oben, Anm. 299; H. P. Duert, *Trammetz. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*, Frankfurt 1982, S. 260f., Anm. 67.

³⁶⁷ K. Meisen, *Springprozessionen und Schutzhelige gegen den Veitstanz und ähnliche Krankheiten im Rheinland und in seinen Nachbargebieten*, in: *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde* 2, 1951, S. 164ff.; Artikel *Taranella* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 13, 1966, Sp. 117–119; R. Lange, *The Nature of Dance. An Anthropological Perspective*, London 1975, S. 61ff.

³⁶⁸ A. P. Royce, wie Anm. 345, S. 81.

sen“³⁶⁹. Der König der Ashantis hält an seinem Hof im Kumasi eine professionelle „Ball Truppe. Auf Bali und Hawaii ist die Trennung in Ausführende und Zuschauer seit vielen hundert Jahren bezeugt. Die Ideologie der abendländischen Ballett-Kunst ist insofern anders – eine Sonderentwicklung innerhalb der Weltkulturen –, als Schönheit als Wert an sich (wo traktuellen und kommerziellen Wertvorstellungen bestimmt) gesetzt und der Wert (Selbstwert) nicht in bezug zu einer sozialanthropologischen Funktion gesehen wird. Der „Weg“ Kunstwerk zur „Ware“ (Shays sechste Kategorie) eröffnete sich damit auch einem so primären Ausdrucksbedürfnis des Menschen wie dem Tanz-Ballett³⁷⁰.

Die von Shay gegebenen Tanz-Kategorien entsprechen einer möglichen Systematisierung und Typisierung in bezug auf die Funktion. Da es sich bei den einzelnen Tänzen und Tanzgruppenheiten jedoch um ein Bündel von Aufgaben handelt, haben verschiedene Tanzformen unterschiedliche Kategorien vorgeschlagen. Es sei in diesem Zusammenhang nur auf Ta Parsons, 1951, und auf Frances Rust, 1969, verwiesen³⁷¹. Aber auch Strukturanalysen der Formen und Bewegungen ergeben andere Zusammenhänge als Kontext- und Funktionstypologien. In der Überkreuzung der beiden Forschungsmethoden liegt die Chance, anthropologisch relevante Aussagen über den tanzenden Menschen zu gewinnen.

Musikinstrumente

Den Artikel (Musik-)Instrument in *Herders Lexikon der Musik* beginne ich mit folgender Definition: *Ein Werkzeug, das die menschliche Stimme sowie die Laute der Natur nachahmt, verstärkt, verformt, [maskiert,] um mit Hilfe von Tönen, Klängen und Geräuschen eine überrauschende und gesungene Kommunikation hinausreichende Verständigungs- und Signalfunktion zu erfüllen*³⁷². Eine – zugegebene – unkonventionelle Begriffsbestimmung, in der alles, was außereuropäischen hochkulturellen und naturvölkischen Bereich an Klangwerkzeuge machen ist, ebenso Platz findet wie die Musikinstrumente der europäisch-abendländischen Hochkultur. Wenn Musik eine Tonprache ist und dort gebraucht wird, wo die Wortsprache zu erfüllen vermag; eben die Wortkommunikation verkläuert auf einer anderen Ebene fortzuführen. Auch Hans Heinz Drägers Definition in der Enzyklopädie *Die Musikgeschichte und Gegenwart* widerspricht meiner Formulierung keinesfalls. Dräger bezeichnet das Musikinstrument als *Klangmittel, als kulturgeschichtlich oder ästhetisch bedingte Form als Stufe technischer Entwicklung . . . Physiologisch gesehen ist jedes (konventionelle) Musikinstrument eine Organprojektion, mit dem Ziel, die Leistungen des menschlichen Körpers zu steigern*

³⁶⁹ F. Boas, wie Anm. 346, S. 26. – A. P. Merriam, *The Arts and Anthropology*, in: *Anthropology and Arts. Readings in Cross-Cultural Aesthetics*, hg. von Ch. M. Otten, New York 1971, S. 93–105, weist darauf hin, daß bei den Balinesen Musik und Lärm deutlich unterschieden würde.

³⁷⁰ H. H. Holz, *Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstandes im Spätkapitalismus*, Wien und Berlin 1972 (*Sammlung Luchterhand* 65).

³⁷¹ T. Parsons und E. A. Shils (Hg.), *Toward a General Theory of Action*, Cambridge 1951; F. Rust, *Dance in Sociological Perspective*, in: *Journal of the International Folk Music Council* 13, 1961, S. 49; O. Eischek, *Menschen – Musik – In*

London 1969
³⁷² W. Suppan, *Artikel Instrument*, in: *Das große Lexikon der Musik* 4, Freiburg 1981, S. 175–177. – Die Definition von der Redaktion erst nach Diskussion akzeptiert, daraus jedoch „maskiert“ ohne Einverständnis des Autors. Über das „Instrument als maskierte Stimme“ vgl. W. Wiora, *Die Natur der Musik und die Musik der Völker*, in: *Journal of the International Folk Music Council* 13, 1961, S. 49; O. Eischek, *Menschen – Musik – In* Wien u. a. 1970, S. 54.

aus: 1984

Musikpädagogik

Forschung und Lehre

herausgegeben von Sigrid Abel-Struth

Band 10

Wolfgang Suppan

*Der musizierende Mensch
Eine Anthropologie der Musik*

SCOTT

Munich - London - New York - Tokyo