

Wolfgang Suppan

Biologische Voraussetzungen und Grenzen kultureller Traditionsbildung

»Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus Stücken«: so lautet der berühmte Satz aus dem »Achtzehnten Brumaire des Bonaparte«. Claude Lévi-Strauss benutzte diesen Satz, um den Unterschied zwischen Geschichte und Ethnologie zu erläutern. Die erste Hälfte (des Satzes) rechtfertigt die Geschichtsschreibung, die zweite Hälfte die Ethnologie. Gleichzeitig würde der Satz deutlich machen, daß historische und ethnologische Forschung untrennbar miteinander verbunden seien. Jedes gute Geschichtswerk würde mit Ethnologie durchtränkt sein — und umgekehrt jede ethnologische Untersuchung bedürfte der historischen Perspektive.

Lévi-Strauss' Aufsatz über »Geschichte und Ethnologie« leitet eine in Buchform und unter dem Titel »Strukturelle Anthropologie« erschienene Sammlung von Aufsätzen des Autors ein.¹ Es handelt sich um ein Bekenntnis zum Strukturalismus, jenem anthropologisch konzipierten Interpretationssystem, das sowohl physische wie physiologische, psychische wie soziologische Aspekte des menschlichen Verhaltens — und zwar synoptisch — untersucht.²

Das Marx-Zitat erlaubt aber auch den Einstieg in ein Thema, das die Frage nach dem biologischen Substrat und nach den kulturellen Möglichkeiten und Grenzen des Musikgebrauches stellt. Was ist aufgrund interkultureller vergleichender Studien der biologischen Evolution des Menschen zuzuweisen, welche Rolle spielen Klang-, Rhythmus-, Melodiestructuren im System der ererbten sinnesbedingten Kommunikationsfelder? Und inwiefern

¹ C. Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie I*, Frankfurt 1967; als Suhrkamp-Taschenbuch/Wissenschaft 226, ebda. 1987, S. 38.

² U. Jaeggi, *Ordnung und Chaos. Strukturalismus als Methode und Mode*, Frankfurt 1968, S. 22.

ermöglichen und begrenzen diese sinnesbedingten Kommunikationsfelder die kulturspezifischen Wort- und Tonsprachen, die Bilder-, Gebärden- und Riechsprachen, die Symbolwelt des Menschen und der ethnischen/sozialen Gruppe?

Solche Fragen sind in der Musikologie immer gestellt worden, wenn auch eher am Rande des Faches — und verdeckt durch das Überangebot sogenannter historischer, auf die »westliche« Kunstmusik konzentrierter Forschungsarbeit. In einem Aufsatz über »Anthropologische Ansätze in den Musikwissenschaften« habe ich im Jahr 1978 bereits einschlägige Daten von den Vertretern der Berliner und Wiener Schulen der Vergleichenden Musikwissenschaft bis zu Herskovits und Merriam in den USA, von Friedrich von Hauseggers Grazer Habilitationsschrift über »Musik und Sprache« aus dem Jahr 1871 bis zu Karbusickys »Grundriß der musikalischen Semantik« zusammengestellt.³ Deutlich wird daraus, daß solche anthropologische Forschung nicht intra-disziplinär zu erfüllen ist, daß Fächer- und Fakultätsgrenzen dabei fallen, daß natur- und geisteswissenschaftliche Denkweisen und Methoden sich überkreuzen müssen. Interdisziplinarität korrigiert eine Entwicklung, die dazu geführt hat, daß der einzelne Wissenschaftler nur noch wenig ganz genau weiß. Zusammenschau kann jedoch nicht dadurch entstehen, daß man punktuelle Ergebnisse addiert. Der Mensch, um den es geht, ist keine Addition unabhängig voneinander funktionierender Partikelchen. Auf die Musik bezogen, heißt dies: Musikanthropologische Denkweise liegt immer dann vor, wenn der Mensch — mit dem was er ist (theoretische Anthropologie) und was er kann (praktische Anthropologie) im Mittelpunkt der Forschung steht. Und weiter: daß Musik nicht als Werk der absoluten Tonkunst um ihrer selbst willen — sondern in ihrem kommunikativen Gebrauchswert betrachtet wird. Auch die Werke der »nicht-verbale Künste« sind als »Zeichenkomplexe« aufzufassen, wie der Berliner Hochschule-der-Künste-Professor Franz Koppe richtig sagt; in der Philosophie herrsche darüber von Ernst Cassirer bis Nelson Goodman Übereinstimmung.⁴ Eine solche Sicht leugnet nicht die sogenannte Autonomie-Ästhetik, aber sie stellt diese als Konsequenz funktions-ästhetischer Entwicklungen dar. Zuerst ist die Funktion, der Gebrauch, den Menschen von Musik machen, dann folgt die Ritualisierung (ein Begriff, den die Verhaltensforschung geprägt hat), dann erst das »interesselose Wohlgefallen« (Kant) an den »tönend-bewegten Formen« (Hanslick), — und schließlich der »Spaß an der Freude« allerneuester Kulturpolitik.⁵

Was können die Musikwissenschaften selbst beitragen, um jene kommunikativen Gebrauchswerte aufzudecken, die dem biologischen Substrat zuzurechnen sind? Und welche Hilfswissenschaften können wir heranziehen?

Zur ersten Frage: Es ist die musikethnologische Forschung, die Fakten beibringt, die aufgrund vergleichender Untersuchungen im Extremfall als interkulturelle Konstanten oder als kulturspezifische Erscheinungen zu qualifizieren wären. Zur zweiten Frage: Die Ergebnisse solcher synchroner Analy-

³ W. Suppan, Anthropologische Ansätze in den Musikwissenschaften. Entwurf einer Anthropologie der Musik, in: Anthropologie der Musik und der Musikerziehung, hg. von R. Schneider = Musik im Diskurs 4, Regensburg 1987, S. 25–54. — Ergänzend dazu: S. Finkelstein, How Music Expresses Ideas, New York 1952.

⁴ F. Koppe, Kunst und Bedürfnis. Ein Ansatz zur sprachlichen Wiederaufnahme systematischer Ästhetik, in: Kolloquium Kunst und Philosophie, hg. von W. Oelmlüller, Band 1, Paderborn, 1981, S. 74–93.

⁵ N. Postman, Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie, Frankfurt 1985 (dt. Übersetzung von »Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business«, New York 1985).

sen sind abzustützen durch biologische und medizinische, ethnologische, aber auch musikanalytische Befunde.

Wer aus Österreich kommt, darf in diesem Zusammenhang vor allem die Verhaltensforschung herausstellen, die durch die Fernsehdiskussionen zwischen Sir Charles Popper und Konrad Lorenz ungemein populär geworden ist, — und die durch die Veröffentlichungen des Lorenz-Schülers Irénäus Eibl-Eibesfeldt die Brücke zur Musik zu schlagen versuchte. In seinem Alterswerk »Der Abbau des Menschlichen« kommt Konrad Lorenz dort auf Musik zu sprechen, wo es um »Kollektiv-aggressive Begeisterung und politische Propaganda« geht: »Der politischen Werbung kommt jedoch eine ursprünglich arterhaltende Verhaltensnorm des Menschen zugute, die in der Massensozietät der modernen Zivilisation besonders gefährlich werden kann: das Gefühl der kollektiv-aggressiven Begeisterung... Die besondere Gefährlichkeit des psycho-physiologischen Zustandes solcher Begeisterung liegt darin, daß in diesem Zustand dem Menschen alle Werte als nichtig erscheinen, mit Ausnahme des einen, für den er sich im Augenblick begeistert... Vor allem verlieren leider alle instinktiven Hemmungen, Mitmenschen zu schädigen und zu töten, viel von ihrer Macht... Kritik und Argumente, die gegen das Verhalten sprechen, das mitreißende Begeisterung diktiert, werden haltlos. Ein ukrainisches Sprichwort sagt — und damit sind wir bei der Musik: »Wenn die Fahne fliegt, ist der Verstand in der Trompete.«⁶

Lorenz fährt fort: »Man kann dieses Sprichwort ins Hirnphysiologische übersetzen: Wenn das Zwischenhirn spricht, bringt es den Neokortex zum Schweigen«. Der Musikanthropologe vermag dies genauer zu formulieren: Musik nimmt bestimmenden Einfluß auf unser Gefühlsleben — und kann damit intelligentes Denken einschränken.⁷ Moderne Werbung kennt und nutzt die kumulierende Wirkung des Mitgerissen-Werdens und die suggestive Wirkung des Zusammen-Marschierens und Zusammen-Singens. Ebenfalls bei Lorenz, in dem Buch »Das sogenannte Böse« (Wien 1963), findet sich dazu der treffliche Satz »Mitsingen heißt dem Teufel den kleinen Finger reichen«. Menschliche Emotionen, die durch Musik geweckt werden, sind durch Verstand und Vernunft nur bedingt zu kontrollieren. »Wir können berechtigtermaßen annehmen, daß unseren Emotionen allgemein menschliche angeborene Verhaltensprogramme, vor allem angeborene Auslösemechanismen, zugrunde liegen« (Lorenz, *Der Abbau des Menschlichen...*, S. 104). Wie diese Verhaltensprogramme durch Klangreize ausgelöst werden können, habe ich anhand der Berichte über Rockfestivals, wie Woodstock und Altamonte, bereits dargestellt.⁸ Die eingangs geschilderten Ereignisse von Dortmund sind nur ein Beispiel für basale, interkulturell wirksame Mechanismen, die durch

⁶ K. Lorenz, *Der Abbau des Menschlichen*, München-Zürich 1983, S. 183—188.

⁷ W. Suppan, *Musica humana. Die anthropologische und kulturethologische Dimension der Musikwissenschaft*, Wien-Graz-Köln 1986, vor allem S. 48—51, wo auf die Funktion des limbischen Systems als Zentrum des emotionalen Lebens des Menschen und des Tieres hingewiesen wird. Zum limbischen System vgl. F. Heppner, *Wo begegnet der Hirnchirurg dem Ich des Menschen?*, in: *Eingriffe in das Leben*, hg. von H. M. Gardén, Innsbruck 1986, S. 152—164, bes. S. 160: »...daß die Ursprünge des Musischen dort liegen, wo sich mit dem limbischen System das Emotionelle am Menschen etabliert hat«.

⁸ W. Suppan, *Musikalisches Verhalten und Musikpädagogik in hoch-industrialisierten Ländern*, in: *Musik und Bildung* 8, 1976, S. 183—186; ders., *Menschen- und/oder Kulturgüterforschung. Über den Beitrag der Musikwissenschaft zur Erforschung menschlicher Verhaltensweisen*, in: *Studien zur systematischen Musikwissenschaft = Karbusicky-Festschrift* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 8), Laaber 1986, S. 37—66.

Musik ausgelöst werden können; Mechanismen, die unserer Kultur fremd geworden waren.

In dem für die Methodik geistes- und naturwissenschaftlicher Forschungsarbeit höchst anregenden Buch »Urmotiv Auge« des Lorenz-Schülers Otto König wirt deutlich, daß auch die »bislang als das Freieste vom Freien geltende menschliche Kunst« — und mit ihr die Musik — biologischen Gesetzen unterliegt.⁹ Das heißt weiter, rufen wir einen weitern Lorenz-Schüler als Zeugen auf, daß es »eine universale Grammatik [gibt], die unsere sozialen Interaktionen strukturiert« (Irenäus Eibl-Eibesfeldt)¹⁰ Bestandteile dieser in der biologischen Evolution des Menschen verankerten »universalen Grammatik« sind die sinnesbedingten Kommunikationsmöglichkeiten, nämlich akustische, visuelle, taktile, geruchliche Sprachen, — also auch die Musiksprache. Trotzdem behandelt Eibl-Eibesfeldt in seinem eben zitierten »Grundriß der Humanethologie« die Musik nicht im Kapitel »Kommunikation« — sondern in einem eigenen Kapitel über »Das Schöne und Wahre: der ethologische Beitrag zur Ästhetik«. Es heißt dort, daß Kunst die Fähigkeit besitze, »ästhetische Wahrnehmung in den Dienst der Kommunikation [!] zu stellen und ihre aufmerksamkeitsbindende und ästhetisch belohnende Funktion als Mittel der Nachrichtenübertragung zu verwenden«. Über künstlerischer Darbietung sei es möglich, »auf der Klaviatur der menschlichen Emotionen [zu] spielen, um sich selbst und anderen Erregungszustände zu verschaffen oder solche abzubauen«. Der Künstler wendet sich, ob er Bilder malt, Figuren schnitzt, Theaterstücke schreibt, dichtet oder Musikstücke komponiert, an Mitmenschen oder an überirdische Wesen, die er wie Mitmenschen anspricht. Er will beeinflussen, Aufmerksamkeit erregen und »vor dem Hintergrund des einprägsamen ästhetischen Erlebnisses eine Nachricht vermitteln ... Gelingt ihm das nicht, dann bleibt sein Kunstwerk nichtssagend, in des Wortes ureigenster Bedeutung«.¹¹

Es ist die »eine« biologische Revolution, die die Bildung von »Zeichen« ermöglicht und begrenzt, mit deren Hilfe wir einander verstehen. Die jeweiligen kulturellen Evolutionen verknüpft(en) damit »Bedeutungen«. Musikologische Grundlagenforschung sucht die quer durch die Kulturen gültigen Gebrauchsmöglichkeiten und Symbole von den kulturspezifischen zu trennen, eine Musik, die wir (nur) hören, von einer Musik, der wir zuhören, zu unterscheiden. Die eine, über Althirnbereiche empfangen, reguliert un- und unterbewußt unsere Emotionen und bewirkt damit (musikfremde) Sachentscheidungen, die andere führt direkt in den Neokortex und fordert damit intellektuellen Mitvollzug. In beiden Fällen geht es um zwischenmenschliche Kommunikation, also ein musiksemantisches Problem, das in einer schwarzafrikanischen Heilzeremonie ebenso greifbar wird wie in der Hintergrundmusik zu einem Fernsehkrimi. »Ursprünglich war wohl alles künstlerische Schaffen an gewisse Zwecke gebunden. Man schuf Werkzeuge, markierte sie individuell als Eigentum und verzierte sie zugleich mit einfachsten Ornamenten. Man musizierte zum Tanz, aus Anlässen der Trauer, sang Kinder in den Schlaf, goß das zu tradierende Wissen in Reime, da man dieses so leichter behielt und weitergeben konnte, und erlebte dabei ästhetischen Genuß, der zuletzt zum eigenen Motiv wurde: zum schöpferischen Gestalten

⁹ O. König, *Urmotiv Auge. Neuentdeckte Grundzüge menschlichen Verhaltens*, München-Zürich 1975, S. 466. Ebenso anregend: R. Riedel, *Die Spaltung des Weltbildes. Biologische Grundlagen des Erklärens und Verstehens*, Berlin-Hamburg 1985.

¹⁰ I. Eibl-Eibesfeldt, *Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriß der Humanethologie*, München-Zürich 1984.

¹¹ Ebda., S. 826 f., 831 und 846.

aus Freude am Schönen, zur eigenen Erlebnissteigerung und zur Erbauung der Gefährten... Kunst dient vielfach dazu, den Zusammenhang einer Gruppe zu festigen und sie zugleich gegen andere abzusetzen. Das gilt z. B. für das Liedgut und die Tänze... Kunst dient so der Wertvermittlung und Werteinprägung.¹²

Eiener der führenden Verhaltensforscher der Gegenwart so ausführlich zu zitieren, erscheint nötig, um die aus dem interkulturellen Vergleich gewonnenen Fakten in die Welt der Musik transponieren, um musikalische Aspekte »des Sprechens in der Musik« aufzeigen zu können. Indem Musik sich direkt an die menschlichen Emotionen richtet und damit unterbewußt-regulierte Bereiche des menschlichen Gefühlslebens berührt, wirkt sie unmittelbarer als die visuellen, sprechenden oder darstellenden Künste — und wird von diesen auch gerne als »background« genutzt.¹³ »Musik appelliert unmittelbar an unsere Empfindungen. Rhythmen ziehen bereits bei niedern Wirbeltieren gewisse physiologische Prozesse in Phase... Spielt man Personen, deren Herzschlag man zuvor durch eine Übung bescheunigte, Wiegenlieder vor, dann nimmt die Pulsfrequenz schneller ab als in Kontrollgruppen, die nichts oder die Jazz zu hören bekommen«. Daraus darf man schließen, daß es »verschiedene basale Rhythmen gibt, die menschliches Verhalten spezifisch beeinflussen, und zwar kulturübergreifend auf ähnliche Weise« (beide Zitate, ders., S. 847). Bestimmte Rhythmen erregen, andere beruhigen, wieder andere üben eine koordinierende Wirkung auf Menschengruppen aus. »Auch kann der Künstler durch das richtige Betätigen der Reizschlüssel verschiedene Emotionen in Aufeinanderfolge auslösen und so das ‚Seelenleben‘ des Zuhörers in einer Weise aufwühlen, die normalerweise nie erlebt werden kann... Durch ständige Wiederholung eines Rhythmus oder einer Melodie können Zustände der Trance, des Außer-sich-Geratsens bewirkt werden. Vermutlich geraten bei dem dauernd wiederholten gleichen Reizanstöß Neuro-nenkreise ins Schwingen, wobei in Resonanz immer größere Neuronenpopu-lationen erfaßt werden, ähnlich wie bei einem epileptischen Anfall. Auf diese Weise entstehen veränderte Bewußtseinszustände« (ders., S. 849). Schamanen und Epensänger führen so ihre Zuhörer zur Ekstase, und im Jazz ist der »Riff« (das ständig wiederholte Kurzmotiv) jenes Spannung aufbauende musikalische Mittel, das die Zuhörer/Tänzer »außer sich« geraten läßt. Musik dekouvriert sich als Droge.¹⁴

Die kommunikative und ästhetische Wirkung der Musik wird durch kulturspezifische Verschlüsselungen/Stile entscheidend geprägt. Wo Musik körperliches Mitschwingen provoziert, beginnt der Tanz. Darin »kann der Mensch... in veränderte Bewußtseinsinhalte geraten... wie im Trancetanz der Buschleute. Im Zustand der Trance wird der Tänzer zum Kämpfer für die Gruppe, der sich, mit den Dämonen ringend, für sie aufopfert... Gruppentänze dienen auch der Demonstration von Einigkeit und damit zur Festigung der Gruppenidentität... Im Tanz manifestiert sich schließlich auch... der Wunsch des Menschen nach Souveränität über seine biologische Natur, der Wunsch nach Selbstbeherrschung und Kultivierung« (ders., S. 852—854). Das sind wichtige Einsichten für den Ethnomusikologen, der nach den

¹² Ebda., S. 840.

¹³ Darüber W. Suppan, Musik — eine Droge?, in: Universitas 41, 1986, S. 1045—1051.

¹⁴ Zum Beispiel im Melodram, im Fernsehkrimi; dazu W. Suppan, Melodram und melodramatische Gestaltung, in: Festschrift zum zehnjährigen Bestand der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz, Wien 1974, S. 243—250.

primären Gebrauchswerten des Singens, Musizierens und Tanzens für den Menschen fragt.¹⁵

Psychologische Ästhetik ergänzt diese Einsichten: »Das Ästhetische thematisiert Bedürfnisse [!] erlebender Subjekte, die nur im Rahmen ihres funktionalen Umweltbezuges [!] verstanden und adäquat beschrieben werden können. Ästhetik befaßt sich also mit erlebenden und handelnden Subjekten und nicht mit toten Gegenständen« (Christian G. Allesch).¹⁶

Eine unter dem Einfluß des Jazz und der jazzverwandten Unterhaltungsmusik, aber auch des verstärkten Interesses für außereuropäische Kulturen aufwachsende jüngere Generation hat solche Zusammenhänge neu entdeckt — und auch für das Verständnis europäischer traditioneller und Kunstmusik neu genutzt. Peter Michael Hamels Buch »Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann«¹⁷ fand deshalb weite Verbreitung. Musiktherapie kehrte in den Fächerkatalog medizinischer Wissenschaften zurück. Werbestrategen nahmen sich der Hintergrundmusik an. Popularwissenschaftliche Bücher, wie Joachim-Ernst Berendts »Nada Brahma. Die Welt ist Klang« und »Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt«, wurden zu Verkaufsschlagern.¹⁸ Stärker als musikologische Fachbücher vermochten solche Schriften das Musikverständnis der Jugend zu prägen: Hin zu einer wieder stärkeren Dominanz des Hörens (und da ist immerhin der Ethnomuzikologe Marius Schneider als Zeuge aufzurufen, der die zunehmende Abschwächung des akustischen Sinnes des Menschen beklagt hat), hin zu einer bewußten Wahrnehmung unserer Schallumwelt (und da ist es Robert Koch, von dem zitiert wird: »Eines Tages wird der Mensch den Lärm ebenso bekämpfen müssen wie Cholera und die Pest«). Durchaus im Sinne unserer Bemühungen liegt es, wenn Berendt — aufgrund seiner Außereuropa-Erfahrung — der Musik nur dann Sinn zuweist, wenn »sie über die eigene Struktur hinausweist« — und wenn er fordert, das »allen Menschen Gemeinsame in sich selbst [zu] entdecken«, wobei »das Gemeinsame« jenen interkulturellen Konstanten entspricht, die in der biologischen Evolution des Menschen vorgegeben sind. Nicht nur die Erlebniswelt meditativer Musik wird da geöffnet, auch auf Gefahren wird verwiesen: Die Arbeitnehmerverbände sind sorgsam darauf bedacht, daß am Arbeitsplatz der Lärmpegel 85 Dezibel nicht überschreitet, aber »die Menschen, die in den Discos und in den Aufnahmestudios für Rock- und Punk-Musik arbeiten, sind 100 Dezibel und mehr ausgesetzt. Die Zeitschrift ‚Der Stern‘ hat deutsche Discos getestet. Sogar die ‚leiseste‘ — das Berliner ‚Far out‘ — war noch zu laut — 100 Dezibel wurden gemessen. Die anderen erreichten mühelos 110 und 120 — das ‚Round up‘ in München zum Beispiel 119.«¹⁹ Daß dabei nicht allein physische

¹⁵ W. Suppan, *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*, Mainz 1984; ders., *Die biologischen Grundlagen und kulturellen Möglichkeiten der Talentförderung im Bereich der Musik, mit besonderer Berücksichtigung der Situation bei den Amateurlaskapellen in Mitteleuropa*, in: *Florilegium musicologicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, hg. von Chr.-H. Mahling, Tutzing 1988 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 21), S. 409—425.

¹⁶ Chr. G. Allesch, *Die Einheit der Sinne — Über Querverbindungen zwischen Psychologischer Ästhetik und Polyästhetischer Erziehung*, in: *Polyästhetik 1*, 1986, S. 17—28. — Vgl. dazu auch die Habilitationsschrift dess., *Psychologie und Ästhetik*, Salzburg 1984.

¹⁷ P. M. Hamel, *Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann*, Kassel u. a. 1980.

¹⁸ J.-E. Berendt, *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*, Frankfurt 1983; ders., *Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt*, Rheinbek bei Hamburg 1985.

¹⁹ Ders., *Das dritte Ohr...*, S. 31, 146, 384 ff., 378 ff. und 150 (Zitate in dieser Reihenfolge).

Schäden sich einstellen sondern auch organische, wird aus medizinischen Untersuchungen deutlich.²⁰ Peter Michael Hamel oder Joachim Ernst Berendt stützen daher mit ihren Einsichten wissenschaftliche Erkenntnisse.

Solche Überlegungen und Fakten führen weiter zu anthropologischen Studien über die biologischen Voraussetzungen und Grenzen menschlichen Musikgebrauches in Leben und Kunst, über interkulturelle Konstanten und deren kulturspezifische historische Ausformungen.

Und damit ist ein Problemkreis angeschnitten, der Valens Vodušek in jenen sechziger und siebziger Jahren unseres Jahrhunderts stark bewegt hat, da ich auf vielen Tagungen mit ihm zusammen sein durfte. Ich denke vor allem an den 10. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Ljubljana/Laibach, 1967. Unter meiner Leitung diskutierten damals Jerko Bezić, Benjamin Rajeczky, Jan Steszewski u. a. über »Das Problem der Geschichtlichkeit in der europäischen Volksmusik.« In der Diskussion meldete sich auch Valens Vodušek zu Wort, um allen jenen Skeptikern, die der Volksmusik die historische Dimension abspachen und die Volksmusikforschung zur ahistorischen Disziplin stempelten, zu sagen: »Beschränkt man sich auf die Quellen des 20. Jahrhunderts, so heißt dies nicht, daß man auf die historische Betrachtung der volksmusikalischen Erscheinungen verzichten müßte. Dies gilt vor allem für die Balkanländer. Man müßte — etwa in Slowenien — geradezu blind sein, um nicht wenigstens die Distanz von einem Jahrtausend in den einzelnen Schichten des noch lebendigen Volksgesanges zu erkennen.«²¹ So zwingend-einfache und klare Argumentation vermag zu überzeugen — und wissenschaftliche Neugierde zu wecken.

Zwei Jahre später, im Mai 1969 in Stockholm, stellte Valens Vodušek im Rahmen der Tagung der Studiengruppe zur Analyse und Katalogisierung von Volksweisen seine Hypothese von einem charakteristischen slowenischen Volkstanz- und Liedrhythmus vor, der im keltischen, also vorlawischen kulturellen Substrat Mittel- und Westeuropas verankert sei: »Deshalb glauben wir, daß man diesen engen genetischen Zusammenhang gar nicht anders als durch ein gemeinsames Substrat erklären kann. Für eine solche Vermutung spricht ganz besonders auch der archaische Charakter der Musik in Resien, wo mehrere andere Erscheinungen auf einen vorlawischen Ursprung hinweisen und wo eben unser Rhythmus und die entsprechenden Melodien eine so große Rolle bis heute bewahrt haben.«²²

Die Rede ist von Melodien, die im 19. Jahrhundert von slowenischen Sammlern im 5/4-Takt aufgezeichnet wurden, jedoch — wie neuere Tonaufzeichnungen nahelegen — in 3/4- plus 2/4-Rhythmen notiert werden sollten. Rund ein Prozent des bekannten slowenischen Liedrepertoires der letzten hundert Jahre weist ein solche Rhythmus-Struktur auf:

²⁰ Sabina Manassi vom Institut für Audio-Psycho-Phonologie in Zürich berichtete im Rahmen der DACH-Tagung 1985 in Gmunden in Österreich von besorgniserregenden organischen Gehörschäden Jugendlicher, die regelmäßig Diskotheken besuchen: Musik — eine Droge? Grenzen psychophysischer Belastbarkeit bei Jugendlichen, hg. von der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs, Eisenstadt 1986, mit einschlägigen Referaten von W. Roscher, G. Kleinen, H. De la Motte-Haber, W. Suppan, Chr. Allesch, E. Ostleitner u. a.

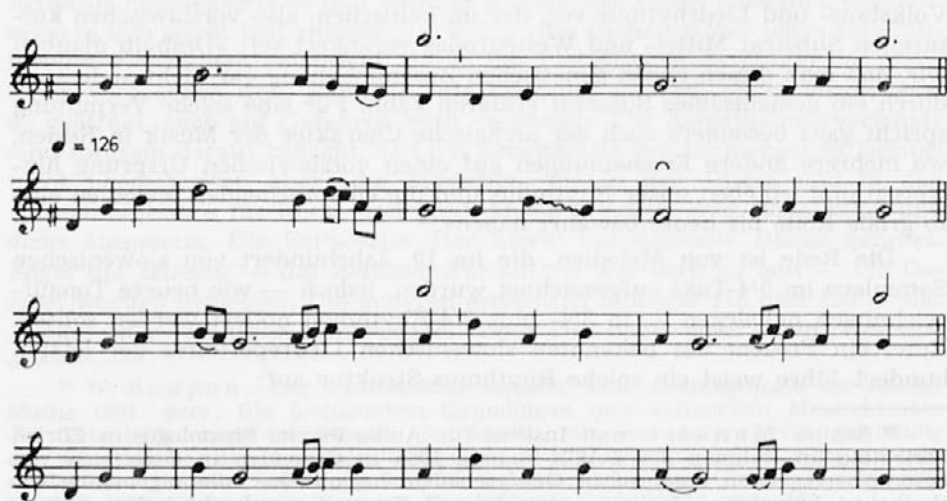
²¹ W. Suppan u. a., The Problem of Historicity in European Folksong, in: Report of the Tenth Congress Ljubljana 1967, hg. von D. Cvetko, Kassel u. a. 1970, S. 329—358, Vodušek - Zitat S. 358.

²² V. Vodušek, Über den Ursprung eines charakteristischen slowenischen Volksliedrhythmus, in: Alpes orientales 5, hg. von Niko Kuret, Ljubljana 1969, S. 151—181, Zitat S. 177.



»Das Charakteristische dieses Rhythmus' kommt eigentlich erst zum vollen Ausdruck bei der Verbindung von zwei oder mehreren Versen, wobei man sieht, daß sie ohne jegliche rhythmische Ruhepause ineinanderfließen, was auf einen Ursprung im Tanz hinweist. Man sieht auch, daß die regelmäßige Periodizität dieses rhythmischen Fließens nur durch einen Wechseltakt ausgedrückt werden kann« (Vodušek, S. 156). Sowohl in Rückzugs- wie in Randlagen slowenischer Besiedlung: in dem versteckt in den westjulischen Alpen gelegenen Resien sowie im südlichen Kärnten,²³ ist der Tanz mit den 3/4- und 2/4-tel-Rhythmen älteren Brauchtumshandlungen zugeordnet, etwa dem »prvi rej« (»visoki rej«), dem zeremoniellen »ersten Reigen« unter der Linde im kärntnerischen Gailtal. Die engstufige Melodieführung der Tanzlieder — und die Verbreitung in Friaul, im französisch-sprachigen Teil der Schweiz, vor allem aber in allen Provinzen Frankreichs, vom »Süden bis zu Flandern und der Bretagne, von den Alpen bis Savoyen und der Dauphinée bis zum Atlantik« (ders., S. 171), ließen bei Valens Vodušek Zweifel darüber aufkommen, ob es sich um einen ursprünglich-slawischen Tanz- und Liedtypus handeln könnte.

Zu den von Vodušek angeführten Belegen konnte ich 1970 eine Reihe von Gottscheer Fassungen stellen.²⁴ Obgleich — ebenso wie im Slowenischen — deutsche Volksliedsammler den Rhythmus vielfach nicht erkannt und daher normiert haben, ist die typologische Verwandtschaft der folgenden Fassungen mit slowenischen Belegen eindeutig:



²³ E. Logar, *Vsaka vas ima svoj glas* (In jedem Dorf klingt es anders), 2 Bände, Celovec Klagenfurt) 1988, 1990. Engelbert Logar, der dzt. im Institut für Musikethnologie der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz seine Doktorarbeit über das slowenische Volkslied im kärntner Jauntal vorbereitet, gibt den Anteil der kärntner-slowenischen Lieder mit dem in Rede stehenden Rhythmus mit 4 bis 5 % an.

²⁴ W. Suppan, Das deutsche Volkslied in den Sprachinseln Sloweniens und Friauls, in *Volkslied — Volksmusik — Volkstanz. Kärnten und seine Nachbarn*, hg. von W. Deutsch und F. Koschier, Klagenfurt 1972, S. 161—184.



Die überwiegende Anzahl der einschlägigen Gottscheer Melodien findet sich im ersten Band der Gottscheer Gesamtausgabe unter den Balladen, doch auch im zweiten Band, der Legenden und geistliche Lieder enthält, sind einige charakteristische Zeugnisse vertreten:²⁵

Schließlich sei auf eine Melodietafel hingewiesen, die Walter Wiora im dritten Band der »Deutschen Volkslieder mit ihren Melodien«, 1957, zur Bearbeitung der Ballade von der »Jungfer Dörtchen« veröffentlicht hat:²⁶

²⁵ Gottscheer Volkslieder, Band 1, Volksballaden, hg. von R. W. Brednich und W. Suppan, Mainz 1969; Band 2, Geistliche Lieder, Mainz 1972; Band 3, Weltliche Lieder, Volkstänze, Nachträge zu Band 1, Mainz 1984. — Band 4, Kommentare von R. W. Brednich, Z. Kumer und W. Suppan, in Vorbereitung. — Die in Notenbeispiel I wiedergegebenen Melodien sind Band 1 entnommen, u. z. S. 269, 270, 56, 241, 282, 145, 261, 280, 283; Notenbeispiel 2 = Band 2, S. 159, dazu die Tonbandübertragung desselben Liedes (»Kosmas und Damian«) S. 162.

²⁶ Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, hg. vom Deutschen Volksliedarchiv (Erich Seemann, Walter Wiora u. a.), Berlin 1957, S. 102.

Gottschee
Frisch
Es hieß ein Kneblein a shia-fl'n Schlaf, es hieß ein Kneblein a shia-fl'n Schlaf.

Gottschee
Es hieß a Kna-be a shia-fl'n Schlaf, es hieß a Knabe a shia-fl'n Schlaf.

Rhein-pfalz
Es ging ein Jä-ger wohl-ge-mut, der trug zwei Federn auf sei-nem Hut.

Nassau
Es war ein Jä-ger wohlge-mut, der trug zwei Fe-dern an sei-nem Hut;
die ei-ne schwarz, die an-dre rot: „Ich glaub' für-wahr, mein Schatz ist tot.“

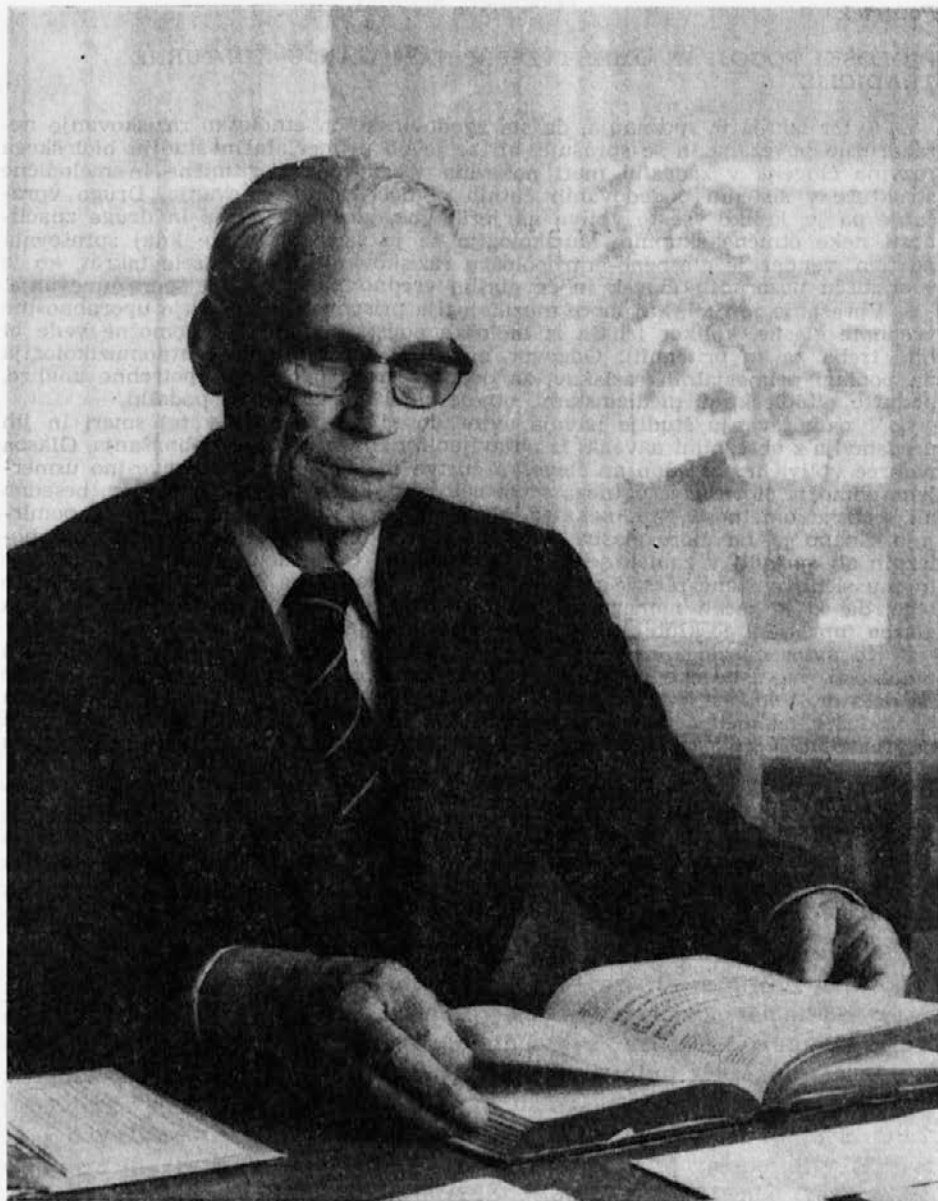
Baden
Es war ein Jä-ger wohl-ge-mut, er trug zwei Federn auf sei-nem Hut;
die ein' war weiß, die an-der' rot: „Mich deucht's, mich deucht's, mein Schatz sei tot.“

In dieser synoptischen Aneinanderreihung typologisch- und z. T. auch genetisch verwandter Melodien stellt die Gottscheer Fassung eine Brücke zu weiteren deutschsprachigen Parallelen des in Rede stehenden Rhythmus' dar; ein Weg, der zweifellos zu weiteren Belegen aus dem Schatz deutscher Volkslieder führen würde, denkt man an so bekannte wie »Kein schöner Land in dieser Zeit« oder an »Prinz Eugen, der edle Ritter«, in deren erstem Vers (oder ersten Versen) ebenfalls der 3/4, plus 2/4tel-Takt steckt.

Vodušek Idee eines vor-slawischen, möglicherweise keltischen Substrates gewinnt damit an Überzeugungskraft. Und zugleich ist ihm der Blick für interkulturelle Aspekte und Zusammenhänge in der historischen Ethnomusikologie zu danken, der die Arbeit vieler jüngerer Fachkollegen in Europa befruchtet hat.

Kehren wir damit zum Titel dieses Aufsatzes zurück und fassen wir zusammen: Musik hat ihren Ursprung nicht in der Erfindung eines genialen Künstlers. Sie ist im Bündel sinnesbedingter Kommunikationsmöglichkeiten, nämlich akustischer, visueller, taktiler, geruchlicher Sprachen, in der biologischen Evolution der Lebewesen vorgegeben. Die Voraussetzungen für Klang- und Melodie-, Rhythmus- und Bewegungs- (Tanz-) Sprachen liegen in der Natur des Menschen, ihre regionale Gewichtung und Semantisierung erfolgte in den vielen kulturellen Evolutionen (die Verhaltensforschung spricht von 3000 unterschiedlichen Möglichkeiten) dieser Erde.²⁷ Der Tier-Mensch-Vergleich der Ethnologie einerseits, die interkulturelle Synopse

²⁷ V. Karbusický, Grundriß der musikalischen Semantik, Darmstadt 1986, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Grundrisse 7).



Dr. Valens Vodusek (1912—1989).

volks- und völkerkundlicher Einsichten andererseits klären den Anteil des biologischen Unterbaues an den einzelnen kulturspezifischen Musikgebräuchen und Musikformen.

Povzetek

BIOLOŠKI POGOJI IN OMEJITVE PRI NASTAJANJU KULTURNE TRADICIJE

Avtor izhaja iz spoznanja, da sta zgodovinsko in etnološko raziskovanje nerazdružno povezana in se sprašuje, ali se je ob primerjalnem študiju biološkega razvoja človeka v zadostni meri pokazala vloga tonske, ritmične in melodične strukture v sistemu podedovanih čutnih območij sporazumevanja. Drugo vprašanje pa je, koliko vse to vpliva na jezikovne, glasbene, gibne in druge značilnosti neke etnične skupine. Muzikologija se je sicer doslej že kdaj spraševala po tem, vendar je glasbeno-antropološko raziskovanje mogoče šele takrat, ko je v središču pozornosti človek in če glasbo vrednotimo z vidika sporazumevanja.

Vprašanje je tudi, kaj more muzikologija prispevati za odkritje uporabnostne vrednote glasbe, kolikor izhaja iz biološke podstat, in katere pomožne vede bi bilo treba za to pritegniti. Odgovor na prvo vprašanje daje etnomuzikologija na podlagi primerjalnih raziskav, za odgovor na drugo pa so potrebne analize, podprte z biološkimi, medicinskimi, etnološkimi in glasbenimi podatki.

V nadaljevanju študije navaja avtor dosedanje izsledke v tej smeri in jih predstavlja z obsežnimi navedki iz objavljenih del raziskovalcev obnašanja. Glasba namreč vpliva neposredno na človeška čustva in tako doseže podzavestno usmerjena območja človeškega čutnega sveta celo bolj, kakor to zmore likovna, besedna ali scenska umetnost. Npr. nekateri ritmi človeka vznemirjajo, drugi ga pomirjajo. Znano je, da more glasba učinkovati zdravilno pri nekaterih duševnih boleznih ali spraviti v zamaknjenje kakor mamila. Če se telo odzove ritmu glasbe in mu sledi, nastane ples. Spoznanje o vplivu glasbe na človeka je privedlo do tega, da so jo začeli namerno uporabljati kot zdravilo, nasprotno pa preglasna glasba (npr. v disco-klubih) človeka fizično uničuje.

Ko avtor opozarja na antropološke študije o uporabi glasbe v življenju in umetnosti, na ustaljene pojave, ki prehajajo iz ene kulture v drugo, navezuje na delo dr. Voduška, v čigar spomin je prispeval to študijo. Omenja namreč, da je Vodušek na mednarodnem muzikološkem kongresu v Ljubljani 1967 opozarjal na razvojno večplastnost slovenskega ljudskega petja in pozneje ugotovil, da je ritem $\frac{2+3}{4}$ v slovenski ljudski glasbi mogoče imeti za arhaično predslovansko, keltsko usedlino. To Voduškovu ugotovitev podpre avtor z notnimi primeri iz nemškega izročila.

Študija se konča z opozorilom, da glasba ni iznajdba nekega genialnega umetnika, marveč skupek čutno pogojenih možnosti sporazumevanja, ki so človeku dane že po biološkem razvoju kot živemu bitju.