

EINE
MUSIKALISCHE
GESCHICHTE
DER MENSCHHEIT

MICHAEL
SPITZER

VON UNSEREN
FRÜHESTEN VORFAHREN
BIS HEUTE

PREMIUM
riva

MICHAEL
SPITZER

EINE
MUSIKALISCHE
GESCHICHTE
DER MENSCHHEIT

MICHAEL
SPITZER

EINE
MUSIKALISCHE
GESCHICHTE
DER MENSCHHEIT

VON UNSEREN
FRÜHESTEN VORFAHREN
BIS HEUTE

PREMIUM
riva

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Für Fragen und Anregungen

info@rivaverlag.de

Wichtiger Hinweis

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

1. Auflage 2021

© 2021 by riva Verlag, ein Imprint der Münchner Verlagsgruppe GmbH

Türkenstraße 89

80799 München

Tel.: 089 651285-0

Fax: 089 652096

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

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

Übersetzung: Henning Dedekind, Violeta Topalova, Sigrid Schmid

Redaktion: Werner Wahls

Umschlaggestaltung: Greg Heinemann (Anpassungen für die dt. Ausgabe durch Karina Braun)

Satz: Carsten Klein, Torgau

Druck: GGP Media GmbH, Pößneck

Printed in Germany

ISBN Print 978-3-7423-1224-2

ISBN E-Book (PDF) 978-3-7453-0900-3

ISBN E-Book (EPUB, Mobi) 978-3-7453-0901-0



Weitere Informationen zum Verlag finden Sie unter

www.rivaverlag.de

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

INHALT

TEIL EINS: LEBEN	7
Kapitel 1: Voyager	9
Kapitel 2: Von der Wiege bis zur Bahre	49
Kapitel 3: Der Soundtrack unseres Lebens	89
Kapitel 4: Imaginäre Landschaften, unsichtbare Städte	131
TEIL ZWEI: GESCHICHTE	171
Kapitel 5: Eis, Sand, Savanne und Wald	173
Kapitel 6: Der Westen stimmt sich ein	217
Kapitel 7: Supermächte	263
Kapitel 8: Endspiele	307
TEIL DREI: EVOLUTION	345
Kapitel 9: Tier	347
Kapitel 10: Mensch	389
Kapitel 11: Maschine	425
Kapitel 12: Elf Lektionen über die Natur der Musik	453
<i>Danksagung</i>	489
<i>Bildnachweise</i>	491
<i>Anmerkungen</i>	493
<i>Register</i>	543
<i>Über den Autor</i>	560

TEIL EINS

Leben

KAPITEL 1

VOYAGER

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

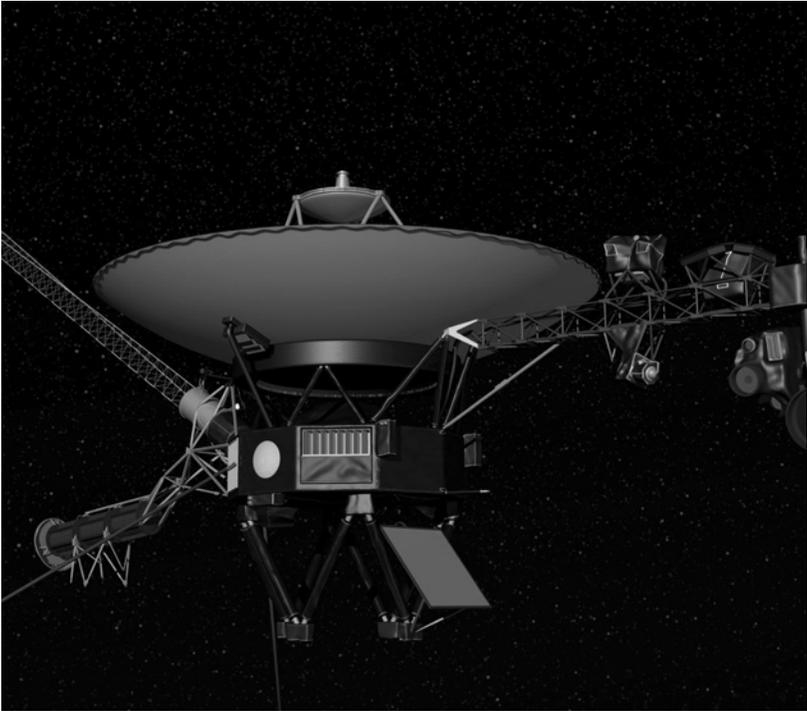


Abbildung 1.1: Voyager 1 ...

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



Abbildung 1.2: ... und die Goldene Schallplatte

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

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

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

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

Einige Vorüberlegungen

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



Abbildung 1.3: Nusrat Fateh Ali Khan

Die erste Tonaufzeichnung eines Musikstücks war das knisternde Kornett-Solo eines unbekanntenen Musikers, das im Jahre 1878 im US-amerikanischen St. Louis auf eine Walze gebannt wurde.³ Was die Zeit davor angeht, müssen wir uns mit Zeichen auf Papier begnügen, sogenannten Partituren. Wir tun gerne so, als wüssten wir, wie man solche Zeichen in Klänge umsetzt. Tatsächlich aber beruht diese Darbietungspraxis auf einem wackeligen Fundament verschiedenster Konventionen. Institutionen wie

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

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

Vor 300 Jahren

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

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

Vor 500 Jahren

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

Vor 800 Jahren

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

Vor 1700 Jahren

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

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

Vor 2000 Jahren

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

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

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

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

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

Der Grundgedanke

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

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

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

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

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

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

Erste Zeitachse: Leben

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zweite Zeitachse

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

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

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

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

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

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