

## DIE HISTORISCHEN GRUNDLAGEN DER MUSIKALISCHEN SYMBOLIK

VON MARIUS SCHNEIDER

Untersucht man die Quellen, aus denen wir heute noch einige Erkenntnisse über die ursprüngliche Bedeutung der Musik zu schöpfen vermögen, so wird man zunächst durch die Einheit oder die große Ähnlichkeit der um diesen Grundgedanken entwickelten Ideen überrascht. Es ist ganz gleich, ob man die Dokumente der alten Hochkulturen zu Rate zieht oder die heute noch in stein- oder metallzeitlicher Kultur lebenden Völker befragt; man stößt immer wieder auf dieselben Auffassungen. Zwar werden die Gedanken bald mehr in philosophisch abstrakter Weise, bald in rein praktischer oder magischer Denkungsart vorgebracht. Auch wechseln die Symbole oft auf Grund der kulturgeographischen Bedingungen eines Bezirks, aber die Grundanschauungen bleiben stets dieselben. In den Hochkulturen zeichnet sich eine starke Tendenz zur systematischen Darstellung ab, bei den Naturvölkern überwiegt das empirische Denken.

Es hat den Anschein, als ob die elementaren Vorstellungen einer sehr alten gemeinsamen Quelle, wahrscheinlich schon den sogenannten Grundkulturen der Menschheit entsprungen wären, um sich dann im Laufe der Jahrtausende zur Grundlage einer musikalischen Symbolphilosophie zu entwickeln, die in den spätmegalithischen Kulturen ihren Höhepunkt erreicht und über die Antike hinweg zum Teil bis in unsere Zeit weiterlebt. Wenn wir in den folgenden Abschnitten besonders indische Überlieferungen bringen, so geschieht dies nicht, weil wir der indischen Kultur bei der Behandlung des gegebenen Themas etwa eine größere Bedeutung zumessen möchten, sondern nur um der Dokumentation dieser kleinen Studie eine gewisse Einheitlichkeit zu verleihen. Dazu tritt noch der Umstand, daß die indische Tradition der menschlichen Zerstörungswut nicht in dem Ausmaße wie viele andere Überlieferungen anheimgefallen ist. Ihre Texte sind weniger bruchstückhaft und infolgedessen besser geeignet als z. B. die der ägyptischen Denkmäler. Weitere Belege für die hier etwas kurz behandelten Naturvölker finden sich in dem Aufsatz des Verfassers „Primitive Musik“ in der *New Oxford History of Music* (im Druck). Für Parallelerscheinungen im heutigen europäischen Volkstum werden vorwiegend spanische Belege herangezogen, weil das Material der iberischen Halbinsel bis heute noch sehr wenig berücksichtigt und bearbeitet worden ist.

### 1. Wort und Klang

Der biblische Satz „Im Anfang war das Wort“ ist kein Hochkulturprodukt, sondern gehört bereits zu dem ältesten Gedankengut der Menschheit. Selbst die in wilden Horden lebenden totemistischen Uitotos

des südamerikanischen Urwaldes besitzen eine Überlieferung, in der es heißt „Im Anfang gab das Wort dem Vater den Ursprung“. Unter dem Begriff „Vater“ verstehen diese primitiven Volksstämme den höchsten Himmelsgott<sup>1</sup>. Diese Vorstellung hat u. a. die Kulturkreishistoriker in konsequenter Weise dazu geführt, einen Teil der hier zu behandelnden Tradition als die Reste einer göttlichen Uroffenbarung an die Menschheit zu deuten. (Eine knapp gefaßte Erörterung dieses Problems gab neuerdings W. Koppers in der Vierteljahrschrift „Wissenschaft und Weltbild“<sup>2</sup>, in welcher er unter dem Titel „Die Herkunft des Menschen“ insbesondere die Frage von Paradies und Sündenfall behandelt.)

Der Begriff „Wort“ scheint aber nur in unvollkommener Weise den ursprünglich gemeinten Sachverhalt wiederzugeben, denn es handelt sich hier eigentlich um etwas, das genetisch offenbar noch älter ist als jedes bestimmte Wort und jeder logisch festumrissene Begriff. Es geht hier um etwas Primäres und Überbegriffliches und, zum mindesten für das logische Denken, um etwas letztthin undefinierbares und eigentlich unbegreifliches. Die alten Ägypter nannten dieses primäre Element ein *L a c h e n* oder den *S c h r e i* des Gottes Thot. Die vedische Tradition spricht von einem *T o n* oder von einem *K l a n g* (*svara*) und meint damit das erste noch unstoffliche Sein, das aus der Stille des Nichtseins aufklingt, sich allmählich in Materie verwandelt und dadurch zur geschaffenen Welt wird.

Von dieser Priorität des Klangs dürfte auch Goethe etwas empfunden haben, als er in seinen Maximen schrieb: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte.“ Auch Anandavardhana (9. Jahrh.) formulierte in seinem Dhavanýáloka (ein indischer Traktat über den Stimmungsausdruck in der Poesie) den Gedanken, daß der reine Klang einen höheren Substanzgrad besitze als das gesprochene Wort<sup>3</sup>. Für diesen Dichterphilosophen ist der Klang (*dhvani*) die Seele der Poesie. Der ausgesprochene Satz muß korrekt und klar sein. Aber er ist nur ein Mittel, um Tieferes zu sagen, denn das letztthin Unaussprechliche kann nur durch den *d h v a n i* vermittelt werden, d. h. durch den Grundton, der sich durch das ganze Gedicht zieht und der das mittels Worte Angedeutete in uns erst zur Wirklichkeit werden läßt. Dieser tiefere Sinn des Klangs, der unter Umständen sachlich vom Wortsinn des ausgesprochenen Satzes völlig verschieden sein kann (Metapher), tritt nur ganz langsam an unser Gefühl heran. Erst nachdem das gesprochene Wort verklungen ist, beginnt er in uns „dem Nachhall einer Glocke gleich“ zu vibrieren.

Man kommt also der ursprünglichen Vorstellung wahrscheinlich näher, wenn man den logisch schon zu stark umrissenen Ausdruck „Wort“ durch die weniger scharf abgegrenzten und allgemeineren Begriffe „Schrei“,

<sup>1</sup> Th. Preuß, Religion und Mythologie der Uitoto. Lpz. 1921, Bd. I. S. 25.

<sup>2</sup> Jahrgang 2, Heft 2. Wien 1949.

<sup>3</sup> H. Jacobi, Anandavardhana's Dhavanýáloka, Zeitschr. d. D. morgenl. Gesellschaft 1902 (56) S. 582 ff.

„Klang“ oder „klingende Silbe“ ersetzt, die ebenfalls die primäre musikalische Substanz in sich bergen, aber noch durch keine allzu genau abgegrenzte Bedeutung eingeengt sind. Erst im Laufe der Schöpfung, deren Fortgang man sich als eine zunehmende Abgrenzung (Tonbildung) und spätere Materialisierung der Ausstrahlungen des Urklangs vorstellt, erhalten die Klänge einen bestimmten Sinn und bilden (indem sie sich aneinanderfügen) inhaltlich klar bestimmte Worte und Sätze und schließlich, im Zuge ihrer Verstofflichung, konkrete Dinge. Auf dieser Vorstellung der Genesis aus dem Klang begründet sich wohl ebenso die Identität eines Dings mit dem Namen, der es bezeichnet, wie das philosophische Wortspiel, das vom ägyptischen Altertum bis zu den griechischen Kosmogonien eine nicht geringe Rolle spielt. Wir werden solche Beispiele im Laufe dieses Aufsatzes anführen.

Nur wenig Nutzen hat die wissenschaftliche Forschung bis jetzt aus der großen Entdeckung E. Selers gezogen, daß die seltsamen mexikanischen Götterbilder keineswegs Produkte einer zügellosen Phantasie sind, sondern aus einer durchaus konsequenten Zusammenstellung von Klangsymbolen und mythologischen Attributen entstanden sind<sup>4</sup>. Bei der Analyse dieser Denkmäler stellte der obengenannte Berliner Gelehrte fest, daß sich aus der Anordnung dieser Zeichen zwar nie ein grammatisch geordneter Satz, wohl aber ein völlig eindeutiger Gedankengang ergibt. Für die hier aufgeworfene Frage ist besonders die Tatsache hervorzuheben, daß alle gleichlautenden Worte, ohne Rücksicht auf ihre verschiedene Bedeutung, durch das gleiche Zeichen dargestellt werden. Alles, was homophon ist, hat ursprünglich den gleichen Wert, und so verschieden die damit gemeinten Dinge auch sein mögen, so verbindet sie dennoch die Substanz ihres Namens, d. h. der Klang, der ursprüngliche Kern, aus dem sie geboren sind. Sie stellen nur verschiedene Triebe einer gemeinsamen Klangwurzel dar.

## 2. Schöpfung

Verstehen wir nun unter „Wort“ etwas, was durch seinen Inhalt genauer abgegrenzt und stärker eingeengt ist als der Klang, so muß dieser älter sein als das Wort. Gab also „ein klingender Rhythmus Gott Vater den Ursprung“, so dürfte — falls logische Kategorien hier überhaupt noch gelten können — der Klang auch älter sein als Gott.

Das Johannesevangelium (I, 1) sagt: „Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort“. In der Vedanta-Philosophie, die den Rigveda kommentiert, heißt es, daß die Götter und die übrige Welt im Vedawort enthalten seien und daß der Schöpfergott, während er die Welt bildete, sich an diesen Rhythmus erinnerte (sich den Rhyth-

<sup>4</sup> E. Seler, Der Charakter der aztekischen und der Maya-Handschriften, Zeitschrift für Ethnologie 1888 (20) S. 1 ff.

mus er-innerte?) und ihn zur Richtschnur für die Schöpfung nahm<sup>5</sup>. Der Aitareya Upanishad (I, 4) schließt den Urklang in das Weltenei ein: „Als Atman die Welt bebrütete (der Ausdruck „brüten“ kommt auch in Genesis I, 2 vor), da spaltete sich sein Mund wie ein Ei. Aus dem Mund entsprang die Rede und aus dem Mund Agni (Feuer)“<sup>6</sup>. Nach Rigveda III, 31, 10 haben die Angiras mit ihren Gesängen das Licht und die Welt erschaffen. In der javanischen Kosmogonie wird der Schöpfer selbst erst von einem höheren Wesen erschaffen, das dem Auge nicht bildlich vorstellbar ist und sich wahrscheinlich nur durch Glockentöne kundgibt<sup>7</sup>.

Auch der Samgīta ratnākara (I, 2) setzt den Klang als primäres Element ein. Im latenten Zustand (an-āhata) erschafft er den Atman (Weltseele) und das Manas (Wille, Verstand). Als tätiges Prinzip (āhata) hingegen erzeugt er den Lebensatem und die Hauptorgane der Lebewesen. Bei dieser Theorie ist allerdings zu berücksichtigen, daß sie sehr spät ist (13. Jahrh.) und in eine Zeit fällt, in der die Gottesidee ihre anthropomorphe Gestaltung verloren hat. Die Frage, ob der Klang jünger oder älter ist als der Schöpfer oder ob er mit Gott identisch ist, dürfte im Grunde gegenstandslos sein, weil die Zeit und die Hierarchie der Werte überhaupt erst nach dem Schöpfungsakt entstanden sein können. Soll die Frage aber dennoch aufgeworfen werden, so kann nur die Priorität oder die Simultaneität des Klanges angenommen werden. Aus Anandavardhanas Äußerung, daß der Ton erst nach dem Aussprechen der Worte erkennbar ist, kann man dem Klang keine sekundäre Stellung zuweisen, weil der Philosoph in seinem Werke von irdischer Dichtung spricht, die über das Wort erst wieder zum Klang vorzudringen oder, besser gesagt, zurückzukehren versucht.

Eine Stelle des Brihadāraṇyaka Upanishad hält die drei Hauptbegriffe — Klang, Wort, Sprache — etwas besser auseinander als die meisten Übersetzungen der übrigen Traktate dieser Art: „Am Anfang war nichts, denn die Welt war umhüllt vom Tode, vom Hunger, denn der Tod ist Hunger. Da schuf er das Manas (Wille, Verstand), denn er wollte körperhaft sein. Er wandelte lobsingend: Da ich lobsang (arc), ward mir Freude (ka); und es entstand Wasser. Dies ist das Wesen des Strahls [arka; Wortspiel mit arc und ka]. Der Rahm des Wassers wurde gekernt und es entstand die Erde. Dabei erhitze er sich, und es entstand das Feuer aus seinem Saft. Er teilte sich in drei Teile (Feuer, Sonne, Wind) und war so als Lebenshauch dreifach ausgebreitet. Er begehrte aber ein zweites Selbst [Leib] zu haben. Da pflog er als Manas mit der Rede [Silbe?] Begegnung, er, der Hunger, der Tod! Was sich als Samen ergoß, das war das Jahr, die Zeit . . . Er trug es so lange wie ein Jahr ist und ließ es nach Ablauf dieser Zeit aus sich hervorgehen. Gegen Selbiges, nachdem es geboren war, sperrte er den Rachen auf; da schrie es „bhan“ [Rede] und daraus entstand die Sprache . . . dann schuf er mit der Rede die Verse des

<sup>5</sup> P. Deussen, Das System des Vedanta. Lpz. 1906, S. 75.

<sup>6</sup> P. Deussen, Opus cit. S. 16.

<sup>7</sup> A. Bastian, Vorstellungen von Wasser und Feuer, Zeitschrift für Ethnologie I S. 375.

Rigveda . . . und die Opfertiere. Alles was er immer schuf, das beschloß er zu verschlingen . . . ; und jeder [Mensch] wird zum Verschlinger des Weltalls, jedem dient das Weltall zur Speise, wer also das Wesen des Aditi (Unendlichkeit) versteht“<sup>8</sup>.

Aus einer gesungenen mystischen Silbe (Schrei, Urklang) des *L o b e s*, die der unruhige Tod bzw. der Hunger ausstößt, wird die Welt geboren. Aus voller Brust *l o b s i n g e n* (*arc*) ist im vedischen Vokabular gleichbedeutend mit *a n s c h w e l l e n* und *w a c h s e n*<sup>9</sup>, und daher erzeugt der aufklingende Urton die ganze Welt, indem er sich allmählich materialisiert. Aus dem lobsingenden Atem entstehen die Gewässer, das Feuer, die Gestirne und die Erde. Aus der Hochzeit des Klangs und der Zeit entspringt die Musik, d. h. in der Zeit geordnete Töne und Worte und die gehobene Rede der *Saman-veda*-Psalmodie. Die Sprache verdankt ihren Ursprung dem Schrecken, demzufolge sich der ursprüngliche musikalische Glanz der „Rede“ zum Sprachton verdunkelte.

Das Preislied des Todes, der Schrei oder das Lachen stellen die Urmusik dar, die den Kosmos gebärt. Die durch musikalische Töne geformte Kunst der Musen dagegen scheint keine eigentliche Schöpfungsmusik, sondern nur eine Analogiebildung mit magischer und lebenserneuernder Kraft zu sein. Die griechische Mythologie berichtet, daß der Berg Helikon vor Freude über die Musik der Musen bis in den Himmel gewachsen sei. Sang man dem Häuptling Ibrahim ein Loblied, so wuchsen ihm die Haare 1 Meter lang vor Zufriedenheit<sup>10</sup>. Der Klang ist die Ursubstanz aller Dinge, und zwar auch dort, wo er für den gewöhnlichen Menschen nicht mehr direkt wahrnehmbar ist. Das Lied des Todes ist die schöpferische *T a t*, aus der das Leben sprießt. Die Wohnung des Todes ist das Dunkel der Nacht, der offene Rachen des Hungers. Sie wird auch als Schießbogen oder als die wasserreiche Höhle des kraftspendenden Schlafs oder des Traums (des Unbewußten) bezeichnet, die alles verschlingt, um es dann in verjüngter und gekräftigter Form wieder auszuspeien. In der Vorstellung der Naturvölker sind es die Geister (die Seelen der toten Ahnen), die in Felsenhöhlen, in hohlen Bäumen oder in alten Schiffen (Begräbnisstätten) hausen und alles Lebende an sich ziehen, sei es um ihm neue Kraft zu verleihen oder um sich selbst zu regenerieren und in neuer Gestalt (Enkel, Urenkel) ins Leben zurückzukehren. Zwar ist es dem gewöhnlichen Menschen nicht möglich, diese toten Seelen zu sehen, aber man kann sie hören, wenn sie im Dunkel der Nacht oder an den Wasserfällen der Berghöhlen tanzen und stöhnen. Manchen Menschen (besonders den Medizinmännern) erscheinen sie auch im Traum und schenken ihnen ein wunderkräftiges Lied, das meistens in einem Heilgesang besteht. Der singende Tote ist ein Symbol des kraftspendenden Schlafs, der das Bewußtsein nimmt, um neue Kraft bzw. musikalische

<sup>8</sup> P. Deussen, 60 Upanishads des Veda, Lpz. 1905 S. 383–384.

<sup>9</sup> A. Bergaigne, Etudes sur le lexique du Rigveda. Journal asiatique. 1884 (4) S. 198.

<sup>10</sup> L. Frobenius, Atlantis VII (Sudan). Jena 1921. S. 182.

Substanz und Inspiration zu verleihen. Der Traum als Quelle der Inspiration ist ein Gemeinplatz der gesamten Naturvölkermythologie. Der Ton ist bald das Vehikel des Toten, bald der Tote selbst. Er stellt den Augenblick dar, in dem das erste Licht (Feuer) des Tages aus den Gewässern der Nacht hervorbricht, das lebenzeugende Lied wie ein Pfeil dem Mund entflieht, die Morgenröte aus der dunklen Höhle tritt, der Donner dem Blitz folgt. Der Lichtklang steht zwischen Tag und Nacht, zwischen Klarheit und Dunkelheit, zwischen Feuer und Wasser. Das leise Summen entspricht der Nacht, der Schrei dem hellen Tag, der Schöpfer-ton dem Zwielflicht der Morgenröte. Nach aztekischer Sage holt Tezcatlipoca, der Gott der Unterwelt, die Musik aus dem nächtlichen Sonnenhause (Steinhöhle). In der japanischen Legende lockt das Lachen von 800 Myriaden Göttern die Sonne aus der dunklen Höhle. Wollte man die Terminologie A. Schopenhauers verwenden, so müßte man den Ton zwischen „Vorstellung“ und „Wille“ stellen. Jedoch soll hier nicht übersehen werden, daß Schopenhauer die Musik, im Gegensatz zur Vorstellung (Licht), als den Ausdruck des Willens und des dunklen Unbewußten der Natur betrachtet, während die alte Welt der Musik eine Mittelstellung einräumt.

### 3. Opferlehre

Dieser schöpferische Lichtklang, der zwischen Tag und Nacht, Frühling und Winter bzw. Feuer und Wasser steht, hat eine duale Natur. Er ist das Produkt eines dauernden Wechsels zwischen Spannung und Entspannung und entsteht aus dem Kampf („Krieg“) zwischen den zwei antagonistischen Kräften des Weltalls. Er stellt weder die eine noch die andere Kraft dar, sondern er drückt die Beziehung zwischen den zwei Gegenpolen aus. Er ist der Pfeil, der dem Bogen und der Sehne entspringt. Das philosophische System des Vedanta bezeichnet diese ununterbrochene Auseinandersetzung als die „Reibung“ oder als das „Opfer“, durch welches der Dualismus der Welt überwunden und fruchtbar gemacht wird. Mittels der Reibung geht jeder Tod allmählich ins Leben und jedes Leben in den Tod ein.

In den letzten Zeilen der oben zitierten Brihadâranjaka-Stelle wird dem Asketen die dauernde Schöpfung und Zerstörung (Verschlingung) des eigenen Werkes als der wahre Heilsweg empfohlen. Diese Sätze spiegeln die Phase der Opferlehre wider, auf der die alte Kosmogonie, die Kultformen und Lebensideale aufgebaut sind. Das Opfer ist das Vehikel, der schwirrende „Pfeil“ der Silbe OM oder der Weg, auf dem, mit dem und durch den der Mensch den Dualismus der Welt überwinden kann. Die ganze Strecke, die er durchwandert, wird ihm nur in dem Maße zum Gewinn, als er sie hinter sich zurückläßt, ebenso wie eine Melodie nur dadurch fortschreitet, daß ein Ton immer dem anderen weicht, zugunsten des anderen stirbt.

Dieser Satz gilt ebenso für die Götter wie für die Menschen. Er gilt aber nicht nur für die Individuen, sondern auch für die Beziehung der ver-

schiedenen Generationen unter sich, denn jeder Mutterschoß ist ein Grab, in das die Opfergaben des Lebens gelegt werden, um den in der Höhle weilenden Tod in neues Leben zu verwandeln. Auf der gleichen Anschauung beruht auch der religiöse Opferritus, in dem die Menschen und die Götter sich gegenseitig Opfer bringen. Da nun der Klang die Ursubstanz der Welt und zugleich das einzige Verbindungsmittel zwischen Himmel und Erde darstellt, so bildet die Spende des Klangs die vornehmste Opfergabe. Daher *singen* die Sterblichen den Göttern beim Trinkopfer ihre „glänzenden Hymnen“ oder „Pfeile“ (Rigv. X, 42, 1), während die dadurch ernährten Götter den Menschen den donnernden Blitz und den Regen spenden. Das Sâmaavidhâna Brahmana teilt jedem Gott sogar einen bestimmten Ton als Speise zu<sup>11</sup>. Im alten Mexiko galten die Menschen, insbesondere die Krieger, als die Ernährer der Götter<sup>12</sup>. Der Klang als Speise findet sich heute im Orient in der Sitte wieder, Buchstaben sakraler Texte (erstarrte Klänge), die in einer Flüssigkeit aufgelöst werden, zu trinken. Auch Ezechiel (II, 9—10 und III, 1—3) muß eine Schriftrolle voller „Klage, Ach und Weh“, die Gott ihm schickt, verschlucken. Wer dies tut, wird Träger einer höheren Kraft oder Verantwortung. In Ruanda heißt „die Trommel essen“ soviel wie „König werden“<sup>13</sup>.

Die grundsätzliche Auffassung des Verhältnisses zwischen Menschen und Göttern scheint folgende gewesen zu sein: Die wahren Götter sind Tote, während die Menschen lebendige Wesen sind. Die halbtoten Götter sind die bösen Geister, die stumm und taub sind und sich dem Opfer ihrer Substanz zu entziehen versuchen. Sie können nur dadurch zu wahren Toten, d. h. zu segenspendenden Göttern werden, daß man sie mit den mystischen Pfeilen (Silben) des menschlichen Gesanges in ihren wasserreichen Höhlen (Wolkengebirge) endgültig tötet. Dadurch erreichen sie erst ihren eigentlichen Seinszustand. Sind sie aber zu singenden Toten geworden, so spenden sie im Donner den fruchtbaren Regen<sup>14</sup>. Tote können nur durch das Opfer eines Lebenden, und Lebende nur durch das Opfer eines Gottes erlöst werden. Dieser Gedanke lebt auch in der europäischen Volksüberlieferung noch fort. In dem von A. Le Braz (*La légende de la mort*, II p. 36) veröffentlichten bretonischen Märchen bittet die in Gestalt eines Hasen (Mond- und Wolkensymbol) büßende Totenseele den Jäger, nochmals auf sie zu schießen, da sie erst nach siebenmaliger Tötung erlöst werden kann. Die Toten gelten als versteinerte, singende Wesen. Die spanische Sprache hat bis zum heutigen Tage diese alte megalithische Ideenverbindung von „Gesang“ und „Stein“ in dem Worte *canto* erhalten. *Encanto* muß ursprünglich

<sup>11</sup> M. Schneider, *El origen musical de los animales simbolos en la mitologia y escultura antiguas*. Barcelona 1946. S. 109.

<sup>12</sup> E. Seler, *Die holzgeschnitzte Pauke von Malinalco*. Gesammelte Schriften III. Berlin 1908. S. 285—286.

<sup>13</sup> W. Schilde, *Die afrikanischen Hoheitszeichen*. Zeitschr. f. Ethnologie 1929 (61) S. 119.

<sup>14</sup> M. Schneider, *La cancion de lluvia*. Anuario musical 1949 (4).

nicht nur „verzaubern“, sondern genauer durch Gesang versteinern (töten) bedeutet haben. Desencantar aber heißt wohl jemanden mittels eines Liedopfers aus der Traumhöhle (Tod, Versteinering) zum Leben aufrufen.

Der dauernde Wechsel von Aufbau und Zerstörung, von Geburt und Tod oder von Tag und Nacht läßt alle Kräfte der Welt periodisch auseinander-treten und dann auf dem Opferaltar der klingenden Morgenröte wieder zusammenfließen, um aus den alten sterbenden Werten das neue Leben zu schaffen. Auf dieser dualen Struktur der Welt beruhen die Dynamik des Lebens und die Wechselbeziehung zwischen Himmel und Erde. Altäre sind Opferstätten, und als solche gelten insbesondere hohle Bäume, Felsenhöhlen, Schiffe, Steintische, Wegekreuzungen, Märkte, Grab- und Geburtsstätten, auf denen Sterbliche und Unsterbliche sich treffen, verhandeln und Werte austauschen. Dieser dauernde Opfergang wird oft durch die (auf eine Trommel gespannte) Haut eines geopfertem Wesens versinnbildlicht. Das Opfer der Haut, das mit der Beschneidung beginnt, tritt in den verschiedensten Formen im Laufe des Lebens immer wieder hervor und endet mit der rituellen Skalpierung, durch die der Mensch seine eigene Haut „zu Markte trägt“.

Eines der anschaulichsten Sinnbilder dieses ununterbrochenen Opfergangs der Geschlechter bildet die Sanduhr, bzw. die mit der Haut eines Opfers bespannte Trommel in Sanduhrform, die Shiva, der Gott der dauernden Zerstörung und des Wiederaufbaues, beim Tanze schlägt und alle sieben Jahre einmal wendet. Man pflegt das Fell eines solchen „Altars“ mit Blut- oder Fettspenden einzureiben, damit die Stimme, die sich unter der Hand des Trommlers aus der Haut erhebt, lebenszeugend wirkt.

In dieser Trommel gewinnt die duale Grundstruktur bzw. die Gegenseitigkeit des Opfers eine außerordentlich anschauliche Form. Dieses Instrument besteht, ähnlich wie der Buchstabe X und die Gestalt Shivas selbst, aus zwei gegensätzlich orientierten dreieckhaften Hohlräumen gleicher Gestalt und ist oft auf der einen Seite mit einem männlichen und auf der anderen Seite mit einem weiblichen Tierfell bespannt. Ebenso gelten Tod und Leben oder Himmel und Erde als gegensätzliche, aber auch analoge Werte, aus deren dauernder Vermischung sich das Leben im Schmelztiegel des Opfers sterbend erneut. Was die heutige Logik als gegensätzlich und unvereinbar ansieht, bildet in der alten Welt nicht nur eine vitale, sondern auch eine begriffliche Einheit. Daher werden in den alten Sprachen so häufig gegensätzliche Begriffe durch das gleiche Wort (d. h. durch den gleichen Klang) bezeichnet. Altägyptisch an bedeutet sowohl „Berg“ wie „Tal“; qen „stark“ und „schwach“; xenp „geben“ und „nehmen“. Im Lateinischen wird jubulare sowohl für den kriegerischen Schrei des sieghaften Raubvogels (jubilat miluus) wie für „jubeln“ (besonders im rituellen Gesang) gebraucht. Da die Vorzeit mehr in zeitlichen als in räumlichen Begriffen dachte, so bildeten solche Worte keine Gegensätze, sondern



drückten Verhältnisse oder Zeitabläufe aus. An Stelle einer logischen Gegensätzlichkeit tritt die dynamische Evolution oder der Ausdruck einer funktionellen Beziehung zwischen zwei Polen. Solche doppel-sinnigen Begriffe können auch durch Varianten im klingenden Wortrhythmus ausgedrückt werden: *Jugulare* = den Hals abschneiden und *jocular* = scherzen, spielen. Bei den Naturvölkern wird sehr oft der Ausdruck „ein Lied transportieren“ (singen) gebraucht, worunter man bald das Vorwärtsstoßen oder „Abschießen“ eines Liedes, bald das Fortziehen (eines Wagens bzw. eines Liedes) versteht. Im spanischen Volksmund heißt es bald *echar* (werfen), bald *tirar* (sowohl „ziehen“ wie „werfen“) und *una canción*. Vielleicht entspricht auch dem Begriff *canto* (Stein und Gesang) die Beziehung *Schweigen* und *Singen*.

Die philologische Methode pflegt solche phonetischen Konkordanzten gerne als ein späteres Zusammenfallen von ursprünglich verschiedenen Wortwurzeln zu erklären. Wie die Dinge anfänglich gelegen haben, dürfte aus Mangel an Belegmaterial meist schwerlich festzulegen sein; aber die Sprachwissenschaft wird nicht umhinkönnen, mit diesem geistesgeschichtlichen Phänomen rechnen zu müssen, denn es gibt eine ganze Reihe gewichtiger Gründe, die darauf schließen lassen, daß, zumindest in der Mystik, die Vereinigung verschiedener Begriffe in gleichlautenden Worten oder ähnlichen Wortrhythmen angestrebt wurde<sup>15</sup>.

Nun ist die Welt dreiteilig: Himmel, Erde (Menschheit) und Unterwelt entsprechen in der mystischen (anthropomorphen) Topographie dem Kopf, dem Rumpf und dem Unterkörper eines kosmischen Riesen dualer Natur und treten (in mikrokosmischer Form und als Symbolwerte von analoger Bedeutung) beim Menschen als Mund, Magen und Geschlechtsteil oder Fuß wieder auf. Jeder dieser drei Zonen entspricht eine Höhle. In der Natur sind es insbesondere die wasserreiche Wolke, die Felsenhöhle und das Meer. Beim Menschen sind es die Mundhöhle (zuweilen auch der Kropf), der Magen und der Mutterleib. Der Kopf entspricht dem Anfang aller Dinge; Knie und Fuß bedeuten das Ende. Nimmt der kosmische Riese eine Kugelgestalt oder eine Hockerstellung (Bestattungsform) an, so berührt sich die Todeszone mit dem Lebensanfang. Daher liegt in den niederen Religionen das Hauptgewicht der Riten auf der utilitarischen Verbindung der dritten und der ersten Zone, während die höheren Religionen dem Ritus der oberen Zone, d. h. dem reinen Lobgesang, einen höheren Rang zuerkennen.

Stampft der Mensch in rhythmischem Fruchtbarkeitstanze den Boden mit dem Fuße, oder verschenkt er seine sexuelle Kraft, so wird ihm der Segen der Fruchtbarkeit der Erde oder die Wiederauferstehung im Sohne zuteil. Im „Verdauungsfeuer“ (Vedanta) vollzieht die Erde bzw. der Mensch die Verbindung von Ober- und Unterwelt mittels heiliger Opferspeisen. Spendet der Mensch aus dem Schatze seines Lebensatems, so bringt er ein dem Himmel (Kopf) analoges Opfer dar. Daher ist Singen

<sup>15</sup> M. Schneider, *El origen musical* . . . S. 256 u. Anhang III.

die von den Göttern meist erwünschte und zugleich edelste der Opfergaben, mit denen die Sterblichen die Götter zu ernähren vermögen. Der Satz „Beim Klang unsrer Lieder spürt Indra seine Größe wachsen“ (Rigveda VI, 37, 5) ist völlig wörtlich zu verstehen. Die Götter wachsen durch den Gesang der Menschen. Arc (sanskrit) heißt „etwas tun, etwas durch Gesang erreichen“ und „lobsingen“. Man besingt nicht die Kraft des Indra, sondern man ersingt dem Gotte seine Kraft. Ein „Opfer singen“ heißt „ein Opfer durchführen“<sup>16</sup>, eine Tat vollführen. Aber indem der Mensch lobsingt, opfert er nicht nur, sondern er erneuert und reinigt sich selbst.

Auf der oben erwähnten Dreiteilung der Welt beruht nicht nur der im fernen Orient noch stark gebrauchte rituelle Wechsel von Kopf-, Brust- und Bauchstimme, sondern wahrscheinlich auch die von den mittelalterlichen Theoretikern noch als toter Ballast und unverstanden mitgeschleppte Unterscheidung von musica mundana, humana und instrumentalis. Die musica mundana, die gemeinlich als der Klang der Gestirne oder der Proportionen erklärt wird, entspricht dem Kopf des Weltriesen (Gesang), die humana (die Geräusche in den „Höhlen und Arterien“ des Körpers) dem Magen und die instrumentalis dem Unterkörper. Letzteres würde auch erklären, warum gerade in der Ideologie der Musikinstrumente den sexualen Vorstellungen ein so großer Platz eingeräumt wurde.

Die anthropomorphe Darstellung des Weltalls mittels eines kosmischen Riesen dualer Natur wird auch oft durch zwei Brüder (Zwillinge) dargestellt. Sie scheint auch noch in der alttestamentlichen Überlieferung eine Rolle zu spielen. Tubal und Tubalkain stellen wahrscheinlich die beiden Aspekte des dualen Wesens dar, welches in der Mythologie gewöhnlich in einen hellen und einen dunklen Bruder, in einen Hirten und einen Jäger oder in einen Sänger und einen Schmied aufgeteilt wird. Die Höhle des Schmieds und Instrumentenbauers ist eine sehr weit verbreitete Vorstellung, nicht nur weil sich zwischen Hammer und Amboß das Opfer vollzieht, aus dem der schöpferische Ton aufklingt, sondern weil das Musikinstrument, genau so wie der Gesang, eine mystische Waffe ist. Das Musikinstrument wird aber erst dann zur Waffe, wenn sein Herr ihm das unumgängliche Opfer gebracht hat. In den Spielmannsgeschichten der Sahel (L. Frobenius, Atlantis, S. 56–57) kommt ein Sänger zu einem Schmied, um sich eine Laute bauen zu lassen. Nachdem das Instrument fertiggestellt ist und der Sänger darauf zu spielen beginnt, stellt er fest, daß es schlecht klingt. Darauf sagt der Schmied: „Dies ist ein Holz. Es kann nicht singen, wenn es kein Herz hat. Das Herz muß Du ihm geben. Das Holz muß auf Deinem Rücken mit in den Kampf ziehen. Das Holz muß widerklingen beim Schwerthieb. Das Holz muß niedertropfendes Blut aufsaugen, Blut von Deinem Blute, Atem von Deinem Atem. Dein Schmerz muß werden sein Schmerz, Dein Ruhm sein Ruhm.“

Der Mensch mag handeln, wie er will; doch solange er atmet, wird er nicht umhinkönnen, sich zu „zerreiben“, d. h. den Göttern und den toten Ahnen seinen Odem zu opfern. Aber größer ist seine Opferkraft und damit auch sein Rechtsanspruch den toten Ahnenseelen gegenüber, wenn

<sup>16</sup> A. Bergaigne, Op. cit. S. 198.

er seinen Atem singend spendet. Der rituelle Gesang (Sâman) ist die Beziehung (Reibung) der zwei Lebenspole: S â (= sie) und a m a (= er). „Er ist auch der udghîta, denn dieser ist der Hochgesang, durch dessen Atem die ganze Welt erhalten wird. Der Wohllaut ist das eigentliche Sâman. Darum, wer des Priesteramtes walten will, der wünsche seiner Stimme Wohllaut“<sup>17</sup>.

#### 4. Gesänge

Es gibt verschiedene Wege, auf denen wir wieder eine genauere Vorstellung der alten Ritualgesänge gewinnen können: die literarischen Aufzeichnungen, die späten musikalischen Notationen und die bis zum heutigen Tage mit größter Zähigkeit festgehaltenen Traditionen vieler Naturvölker und verschiedener Hochkulturen, insbesondere derjenigen Ägyptens, Tibets, Chinas, Indiens und Indonesiens.

Zum ältesten Kulturgut gehören zweifellos die im Totemismus wurzelnden Gesänge, in denen ein Naturgeräusch (Donner, Meeresrauschen) oder die Stimme (d. h. die innere Substanz) eines Tieres nachgeahmt wird, das die Ahnenseele des Stammes, der Familie oder des Sängers selbst (Individualtotemismus) in sich birgt. Totem ist jedes von einem göttlichen Ahnen (Totemgott) geschaffene Ding. Totemträger ist der Mensch, dessen Ahne ein Totemgott war und der nach dem Tode (Versteinerung) dieses Gottes für die Erhaltung und Vermehrung des bestehenden Totems verantwortlich ist. Diese Aufgabe erfüllt er durch die rituelle Wiederholung der Opfergesänge, die sein mystischer Ahne bei der Erschaffung des Totems mit Waffen tanzend vortrug. Je realistischer die Imitation dieses Schöpfungsgesanges ausfällt, um so stärker identifiziert sich der Sänger mit der Lebenssubstanz seines göttlichen Ahnen und dessen Schöpferkraft. Tierstimmenimitationen haben sich bis tief in die Hochkulturen hinein erhalten. Man findet sie in altägyptischen, tibetanischen und vedischen Traditionen wieder, in denen jedes Tier eine durch seinen mythologischen Standort fest umrissene Rolle spielt. Geier- und Adlerstimmen sind Tonsymbole des Neumonds<sup>18</sup> und des Blitz- und Donnergottes; Froschstimmen<sup>19</sup> erzeugen Regen und Fruchtbarkeit. Hymnen an den Gott Agni müssen mit bestialischer Stimme und Lieder an Vrihaspati nach Pfauenart gesungen werden<sup>20</sup>. Je nach dem Gotte, an den sich die vedischen Priester wandten, änderten sie den Stimmklang. Vor Soma summten sie wie die Bienen, vor Indra brüllten sie wie die Stiere und wurden dadurch in ihrem Wesen zu Bienen oder zu Stieren.

An Stelle der Tierschreie scheinen später Gesänge mit mystischen Silben oder Worten getreten zu sein. Die vedischen Sänger pflegten zwischen die Silben der Sprache summende Bindelaute und unter oder über dem

<sup>17</sup> Brihadâranjaka Upanishad I, 3 in: Deussen, 60 Upan. S. 390.

<sup>18</sup> Rigveda IX, 97 (57).

<sup>19</sup> Rigveda VII, 103.

<sup>20</sup> Chândogya Upanishad II, 21 (1).

Silbengesänge noch einen langgezogenen Bordunton mit der Silbe *h u m* zu singen. Die Sitte, an den Schluß sakraler Worte klangvolle Worte anzuhängen, ist heute noch in der syrischen und der koptischen Kirche<sup>21</sup> und beim Koransingen üblich. Das gleiche geschieht auch im balkanischen und russischen Volkslied ebenso wie bei den Naturvölkergesängen<sup>22</sup>. Aus der Tatsache, daß die bei vielen Naturvölkern heute vorgefundenen Gesangstexte oft (auch für die Eingeborenen) völlig unverständlich sind, darf man nicht ohne weiteres den Schluß ziehen, daß diese sakralen Rezitative korrumpierte Texte darstellen, denn auch der (schriftlich fixierte) *Sâmanveda* enthält viele logisch sinnleere Stellen, und zwar auch dort, wo ein völlig klarer *Rigvedatext* das Muster der Textvorlage der *Sâmanmelodie* abgegeben hat. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß die ältesten gesungenen Hymnen keine logischen Sätze enthielten, sondern nur aus mystischen Silben bestanden.

Durch die Wiederholung dieser Klänge (und der zuweilen damit verbundenen Pantomimen) wird, insbesondere in den Frühlingsriten, der Schöpfungsakt alljährlich wiederholt und der drohende Tod aufs neue abgewendet, bezw. fruchtbar gemacht. Dabei spielt die Zahl Drei und die Neun (drei mal drei) eine formgebende Rolle. Selbst „die Götter, da sie sich vor dem Tode fürchteten, flüchteten in die dreifache Wissenschaft und hüllten sich in die Metren (der Hymnen) ein. Aber der Tod erspähte sie daselbst; wie man einen Fisch im Wasser erspäht, in der Rede, im *Sâman*, im *Yayus* (Opfersprüche). Das merkten die Götter und flüchteten sich in den Klang . . . Der Klang; das ist jene Silbe, sie ist das Unsterbliche und das Furchtlose“ (*Chândogya Upanishad* I, 4, 1—3).

„Jene Silbe“ ist die Silbe *Om* (der Pfeil), die dem Weltenei, dem klingenden Ei des Brahman, entsprang. In diesem Laut sind drei *Morae* (*a, u, m*), in denen die ganze Welt „eingewoben und verwoben ist“<sup>23</sup>. „In Gestalt des Lautes *Om* steigt jene Kraft, die den Weltenraum durchdringt, mit dem Odem empor und verbreitet sich wie der emporsteigende Rauch weiter und weiter, bis sie wie Salzklumpen im Wasser oder wie in der Hitze die geschmolzene Butter, schnell wie der Gedanke des Meditierenden, das Universum durchdringt“<sup>24</sup>. Die ganze Welt entsteht und erhält sich durch den langgezogenen mystischen Klang der dreiteiligen Silbe *Om*; deren auslautendes *m* leise summend oder wie ein Glockenklang langsam verhallen soll. Dem aber, „der diese Silbe richtig zu singen vermag, ist unendliche Kraft gegeben... Darum murmelt man diesen Brahman in Gestalt des Lautes *Om* zwischendurch in den Sang; darum ist dieses Glied des Sanges *Prayâpati* (höchster Gott); und darum wird zu diesem Glied des Sanges, wird zu *Prayâpati*, wer solches weiß“<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> D. Jeannin, *Le chant liturgique syrien*, *Journal asiatique* 1913 (2) S. 113.

<sup>22</sup> P. Wirz, *Die Marind-anim* (Neuguinea). Hamburg 1925, Bd. III, S. 90.

<sup>23</sup> *Maitrayâna Upanishad*, VI, 3 in: Deussen, 60 Upan. S. 332.

<sup>24</sup> *Ibidem* VII, 11.

<sup>25</sup> *Nrisinhapûrvatâpaniya Upan.* I, 7 in Deussen, 60 Upan. S. 759.

Die Silbe Om bezeichnet auch den zentralen Teil (udghîta) des fünf- (und später sieben-) teiligen Sâman. Der Anfang dieses Gesanges wird mit dem Sonnenaufgang, die Mitte (udghîta) mit der Mittagszeit, der befruchtenden Sommerregenperiode und der Silbe Om, das Ende mit dem Sonnenuntergang symbolisch gleichgestellt. Nach Rigveda I, 173, 1—2 muß der sehr hoch angestimmte Mittelteil wie ein Vogel durch die Luft schwirren: „Er stimme den Gesang an, der schwungvoll ist wie ein Vogel. Wir wollen den erstarkten sonnenhellen Gesang singen... Es singe der Starke mit den Starken, die ihren Schweiß opfern, daß er wie ein hungriges Wild alle übertöne“<sup>26</sup>.

Dieser dröhnende Mittelteil des Sâman, der die Mittagszeit symbolisiert, ist zugleich der große Licht- und Lebensspender: „Der dort glüht [Sonne], den soll man als den udghîta verehren, denn indem er aufgeht, lobsingt er für die Geschöpfe, verscheucht er Dunkelheit und Furcht... Auch sind dieser [Atem] und jener [Sonne] gleichartig. Heiß ist dieser und heiß ist jener. Als Klang bezeichnet man diesen, als Klang und (täglich) wiederkehrenden Neuklang auch jenen“<sup>27</sup>. Der udghîta ist also der Hochgesang der Sonne, dem alles Licht entstrahlt. Da (im Sanskrit) Klang = svara und Licht = svar ist, so sind Klang und Licht auf Grund ihrer phonetischen (d. h. wesensmäßigen) Ähnlichkeit substanziiell verwandt. Ebenso bedeutet die ägyptische Wortwurzel mui zugleich „Brüller“ und „Helligkeit“. Auch die Chippewa sprechen von einem Ton, der am Morgen im Osten erscheint<sup>28</sup>. Überreste dieser Auffassung kommen auch in der nordischen Mythologie vor, in der das „Geräusch“ des Sonnenaufgangs die Erde täglich neu erschafft. Schon Jacob Grimm unterstrich in diesem Zusammenhang die Sprachwurzelverwandtschaft der Begriffe „heraustreten“ oder „heraus-schauen“ und „klingen“, ebenso wie den doppelten Sinn des Wortes svegel, das zugleich „Pfeife“ und „Licht“ bedeutet. Noch Gryphius sagt: „Der Mond pfeift sein Licht auf“<sup>29</sup>. Auf Grund dieser Identität von Licht und Ton ist der Sänger im Rigveda ein svâbhânava, d. h. „der sein eigenes Licht hat“ (Rigveda I, 82, 2) oder „das Licht selbst ist“ (Rigveda I, 61, 3). Der Sänger Vasista ist der „Lichtbringer“ (Morgenröte), der von Mitra und Varuna (Tag und Nacht) gezeugt ist (Rigveda VII, 33, 11 u. 13).

Klang und Licht verhalten sich zueinander wie Wort und Erkenntnis. Der Schöpferklang ist die das Erkennen anbahnende Lichtwerdung, die Morgenröte bzw. das durch die Vereinigung des lunaren und solaren Prinzips entstehende „Ohrenlicht“ des Tai I Gin Hua Dsung Dschi.

Der hoch und schreiend angestimmte Opfergesang des udghîta war vielleicht eine ähnliche Erscheinung wie die Sâeta, deren hohe und mit schriller

<sup>26</sup> Vgl. hierzu K. Geldner, Zur Erklärung des Rigveda. Zeitschr. der D. morgenländ. Gesellsch. Bd. 71. S. 322.

<sup>27</sup> Chândogya Upanishad, I, 3 (1—2).

<sup>28</sup> F. Densmore, Chippewa music. Bur. of Americ. Ethnol. Washington 1910 Bull. 45 S. 4.

<sup>29</sup> J. Grimm, Deutsche Mythologie. Gütersloh 1874. S. 622.

Fistelstimme vorgetragene Melodie sich am Karfreitag an den nächtlichen Himmel Andalusiens heftet. *Disparar una saeta* (eine Saeta singen) heißt wörtlich „einen Pfeil abschießen“, denn Saeta (= sagitta) bedeutet soviel wie Pfeil. Ebenso wird in der Mystik der Hindus die Silbe Om als ein klingender Pfeil oder als ein Nagel bezeichnet, der „die ganze Welt durchbohrt und zusammenheftet“<sup>30</sup>. Auch die Schamanen „schießen“ ihre Medizinlieder. Vielleicht ist dieser klingende Pfeil auch mit dem ersten Sonnenstrahl zu identifizieren. Ob der Jodler (Wechsel von Kopf- und Bruststimme) ursprünglich etwas mit dieser Singart, die zwei verschiedene kosmische Zonen verbindet, zu tun hat, muß mangels ausreichender Dokumentation dahingestellt bleiben. Der Verfasser erinnert sich jedoch an ein Gespräch mit Kurt Huber, der den Jodler ausdrücklich als etwas ursprünglich „Frohes und zugleich tief Trauriges“ (also etwas Duales) bezeichnete. Eine Schweizer Volkstradition betrachtet den Euleneruf zugleich als Juchzer und Bußgesang eines Hirten<sup>31</sup>. Sicher ist jedenfalls, daß in der alten Lehre der schöpferische Aufschrei zugleich als schmerzhaft und erlösend betrachtet wird und, der dualen Struktur des Opferklangs gemäß, sowohl ein Weinen wie ein Lachen in sich schließt.

### 5. Primäre Tonsymbole

Daß diese Gesänge keine ästhetische Form, sondern nur die „richtige Stimme“ anstreben, geht aus dem oben Gesagten zur Genüge hervor. Die alten Hymnen versuchen sich der schöpferischen Ursprache zu nähern, denn die logische und artikulierte Sprache stellt nach vedischer Lehre nur den vierten Teil der eigentlichen Sprache dar. Die restlichen drei Viertel gehören den Tieren bzw. den Göttern. Der schöpferische Urton äußert sich aber nicht nur in den Tierstimmen. Ebenso wie das Schwirren des Pfeils, so gilt auch das Surren der Bogensehne als ein Klangsymbol der Verquickung von Tod und Leben, und zwar insbesondere dort, wo die Sehne als weiblich und der Stab als männlich aufgefaßt wird, während beide zusammen die dem kosmischen Dualismus entspringende Spannkraft versinnbildeln. Der Pfeil ist das aus dem gegenseitigen Opfer geborene Kind, d. h. der neue Wert.

Neben dem Schrafer sind Pfeil und Bogen wahrscheinlich die kulturgeschichtlich ältesten materiellen Symbole des Schöpferklangs und der Auffassung, daß sich die dual konstruierte Welt nur durch einen ununterbrochenen Krieg bzw. durch dauerndes Zerstören und Wiederaufbauen erhält. Daher ist das doppelgesichtige oder doppelgeschlechtliche Wesen (die duale Gestalt des Kriegs- und Frühlingsgottes) der eigentliche Herr der Welt. Der „Hochgesang“ aber ist ein mit der Schleuder des Klangs geführter Gebetskreuzzug, ein Angriff der Erde auf die toten Götter. Noch heute empfinden die Spanier das (in Katalonien) als *codolada* (Steinwurf) bezeichnete Lied oder den *rejinchó* (ein gellender Schrei, der nach langer hoher Fermate langsam abwärts geht) als Herausforderung (*desafío*) zum Wettstreit. Auch die

<sup>30</sup> P. Deussen, 60 Upanishad. S. 97.

<sup>31</sup> R. Weiß, Volkskunde der Schweiz. Zürich 1946 S. 232.

als hohe Interjektion gesungene Silbe *h u m*, „der unbestimmbare, unstäte dreizehnte Singlaut“<sup>32</sup>, galt als eine Drohung, als Kriegspalaver, ja sogar als ein Ausdruck des Abscheus, mit dem die Götter im Opferzeremonial zum rituellen Kampf herausgefordert wurden. In Indien und Indonesien wird auch das Tremolo (meist im Quart- oder Terzabstand) zur Überbrückung des Dualismus gebraucht. Reste solcher Überlieferung finden sich heute noch auf der Insel Mallorca. Es mag dem modernen Leser vielleicht seltsam erscheinen, daß solche bewaffnete „Angriffe“ — genau so wie der mit gesenkten Hörnern knieende und kampfbereite altägyptische Widder<sup>33</sup> — Gebetssymbole sind. Die Auffassung ist jedoch absolut logisch, denn wer singend „bittet“, der schleudert einen Pfeil. Er fordert ein Opfer, und dieses wird nur durch Anstrengung, Kampf, Gegenopfer und zuweilen sogar nur durch List erreicht.

An Stelle des Frühlings- und Kriegsgottes findet man in späteren Kulturschichten auch das Symbol der Spinnerin. Das Surren der Spindel gilt besonders im europäischen Raum als Klangsymbol der Lebenserneuerung. „Lieder weben“ (Sanskrit: *v á y a t i a r k á m*; griech: *ὠφαίνειν*; angelsächsisch: *w e f a n*) oder „Lieder nähen“ (griech: *ἔμνος*, Sanskrit: *s y u m a n*) heißt so viel wie Leben spenden. In der Sprache der afrikanischen Ewe bedeutet das Verbum *lo* zugleich „singen“ und „spinnen“.

Nicht weniger bedeutend ist das Schnarchen des im Schlafe kraftschöpfenden Helden. Der näselnde Klang ist das Tonsymbol des Lebenswillens. Wenn er heute öfter in phallischem Liebeszauber (nasale Singweise oder Flötenflageolet) als im Totenritual vorkommt, so entspringt dies sicher nur einer einseitigen Verwendung des dualen Opferbegriffs, also einer Dekadenzerscheinung, denn ursprünglich bilden Liebe und Tod eine untrennbare Einheit. Den Urklang (den Tod) vernimmt man als ein metallisches Sausen, als den Nachhall einer Glocke oder wie ein brodelndes Feuer, wenn man sich die Ohren mit dem Daumen verschließt<sup>34</sup>. Diesem leuchtenden Urklang des singenden Todes scheint der europäische Volksglaube zu entsprechen, demzufolge das Ohrensausen oder ein helles Licht, das bei nächtlichem Glockenschlag ein Zimmer plötzlich erhellt, den Tod eines geliebten Freundes oder des Ehepartners anzeigt<sup>35</sup>. Wenn man in Irland wissen will, ob ein Kranker zum Tode verurteilt ist oder nicht, so sammelt man neun glatte Steine in einem Fluß, wirft sie über die rechte Schulter und legt sie dann ins Feuer. Klingen die Steine dann am nächsten Morgen wie Glocken, so stirbt der Kranke<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Chândogya Upanishad I, 13 in: Deussen, 60 Upan. S. 84.

<sup>33</sup> G. Maspero, *Le culte du bélier d'Amon thébain*, in: *De quelques cultes égyptiens*, Bibliothèque égyptol. Paris 1893 (2) S. 399 ff.

<sup>34</sup> Chândogya Upanishad III, 13 (8).

<sup>35</sup> A. Le Braz, *La légende de la mort*. Paris 1912 Bd. I S. 11, 65.

<sup>36</sup> A. Le Braz, *Op. cit.* I S. 86.

Das Klirren der Ketten, der Lärm der Rasseln, Schrafer und Schnarren, das Surren des Pfeiles und der Spindel, ebenso wie der schwirrende Ton, der dem Klang der Glocke folgt<sup>37</sup>, sind Klangsymbole der Feuerzeugung. Es sind Tongleichnisse der rituellen „Reibung“, durch die im Vorfrühling das Feuer neu geboren wird, das (ebenso wie die „tote Wintersonne“ im Meer) im Holz, im Stein oder im Metall eingeschlossen ist und befreit werden muß. Die Cora Südamerikas bezeichnen die Rassel als die tote Grille, d. h. als das Feuer, das inmitten der Lebenswasser sitzt und durch seinen Gesang die magischen Kräfte reibend entwickelt<sup>38</sup>.

Alle alten Tonsymbole lassen darauf schließen, daß man sich den Klang, aus dem das Leben entsprang, als ein schwirrendes, surrendes, schnarrendes oder metallisches Geräusch vorgestellt haben muß, das sich erst allmählich im Fortgang der Schöpfung zu klingenden Silben und festumrissenen musikalischen Tönen entwickelte. Die ersten Verstofflichungen dieser Klänge sind die Gestirne und die Tierkreisconstellationen (Sphärenharmonie), auf deren verschiedene Tonentsprechungen hier angesichts des komplizierten Sachverhalts nicht eingegangen werden kann. Da nun alle Dinge dieser Welt aus der progressiven Verstofflichung bestimmter Töne hervorgehen, so sind sie alle wesensmäßig Symbole, d. h. Äquivalenzen dieser Töne in ihrem jeweiligen morphologischen Bezirk (d. h. der Löwe im Tierreich, die Sonne unter den Gestirnen usw.). Die ganze materielle Welt ist eine allmählich erstarrte Musik, eine Summe von Vibrationen, deren Frequenzen in dem Maße zunehmen, wie sie sich verstofflichen. Die langsamsten Vibrationen aber sind die musikalischen. Sie bilden den Vorhof des Schöpfergottes und des unbeweglichen Ruhepunktes (Tao).

## 6. Instrumentale Tonsymbole

Die dunkle Trauhöhle des Musikinstruments ist der Resonanzboden. Der duale Charakter ist durch das Verhältnis von Spannung und Widerstand in der Bauform gegeben. Durch die „Reibung“ der gegensätzlichen Kräfte wird ihre Beziehung, d. h. der Klang in der Höhle geboren. Sind animale Bestandteile für den Bau gebraucht worden, so stellt das Instrument die musikalische Substanz des Schlachtopfers dar. Dieser Gedanke lebt bis zum heutigen Tage in einem katalanischen Rätsel fort, in welchem auf folgende Weise nach dem Horn gefragt wird: *Quan es viu, no diu res. Quan es mort, amb la carn podrida, a les hores crida*<sup>39</sup>, d. h. „Solang es lebt, sagt es nichts. Wenn es tot ist und das Fleisch verfault, dann schreit es.“ In Galizien heißt es: *Este pandeiro que toco, e de pelexo d'ovella; indaonte comeu herba, e hoxe*

<sup>37</sup> H. Jacobi, Op. cit. S. 760.

<sup>38</sup> Th. Preuß, Die Nayaritexpedition. Lpz. 1912 I, S. 79, 98.

<sup>39</sup> J. Amades, Diccionario d'Endevinalles. Barcelona 1934 S. 43.



toca que rabea<sup>40</sup>. Zu deutsch: Diese Schellentrommel ist aus der Haut eines Schafs gemacht. Gestern fraß es noch Gras, und heute musiziert es wie rasend.

Die Stimme des Instruments ist die schöpferische Tat bzw. das „Wort“ des Wesens, das sein Leben für den Bau des Klangerzeugers hergab. Während der singende (lebende) Mensch das Opfer an sich selbst vollzieht, ist das Instrument ein bereits geopfertes Wesen, d. h. ein singender Toter in Händen des Menschen. Das Musikinstrument ist ein Werkzeug und zugleich ein gefährliches Hilfsmittel, weil es dem Menschen die Macht über einen Toten gibt. Es birgt noch eine andere Gefahr in sich, insofern es im Laufe der Zeit den direkten Opferbeitrag und damit auch die volle innere Beteiligung des Menschen am Opfergeschehen stark vermindern kann. Es trennt das Subjekt vom Objekt oder teilt das Subjekt in zwei Hälften. Ein guter Ritt entsteht aber nur dort, wo Roß und Reiter eins sind. Wo die Dinge auseinanderklaffen, da droht der falsche Gebrauch. Auf ein Musikinstrument angewandt: wo ein Objekt an Stelle des Menschen den klingenden Opfergang verwirklicht, wird der Mensch nur noch sekundär, aber nicht mehr wesentlich des daraus entspringenden Segens teilhaftig. Wo ein Instrument gehandhabt wird, da singt, d. h. da opfert der Mensch nicht mehr sich selbst, sondern er ist nur noch der Vollzieher der rituellen Handlung. Immerhin kann das Schlagen und mehr noch das Blasen eines Instruments als eine starke persönliche Teilnahme an der Opferhandlung gewürdigt werden.

Theoretisch gehört der Gesang der Himmelszone (Kopf) an, während das Instrument, als Gerät an sich, der Unterwelt zuzuordnen ist. Daher dient der Gesang eher der weißen Magie, während das Instrument mehr zur schwarzen Magie hinneigt. Jedoch beweisen die anthropomorphischen Ausgestaltungen vieler Musikinstrumente, daß das Instrument auch alle drei Zonen der Welt darstellen kann. Als reines Gerät wurzelt es zwar in der unteren (dritten) Zone, aber als klingendes Wesen scheint es seinen Bereich wesentlich erweitern zu können. Obwohl nur wenige wirklich gute Belege vorhanden sind, läßt sich doch mit ziemlicher Sicherheit vermuten, daß die mit Mund oder Nase gespielten feineren Blasinstrumente, der Musikbogen und vielleicht auch die aus Menschenschädeln hergestellten Trommeln bis in die obere Region hinanreichen, während die meisten Saiteninstrumente und die schärferen Blasinstrumente nach der mittleren Zone orientiert sind. Die Mehrheit der Trommeln, die auf der Höhe des Leibes gespielt oder mit Füßen getreten werden, gehören der Unterwelt an, die sich (durch den Kreislauf der Dinge) ihrerseits wieder mit der Himmelszone berührt. Die verschiedenen Überlieferungen weichen in dieser Beziehung stark voneinander ab, weil im Laufe der Geschichte bald mehr das Material, bald mehr die Form oder die Spielart neben dem Ton entscheidend sind. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß auch die mittelalterliche (und im heutigen spanischen Volkstanz noch übliche) Unterscheidung von *musique haute* und *basse* (2. und 3. Zone) auf

<sup>40</sup> J. P. Ballesteros, Cancionero popular gallego. Sevilla 1884 S. 45.

diese auch soziologisch durchgeführte hierarchische Grundanschauung des Kosmos zurückgeht.

Als Ganzes gesehen (Gerät und Musik), stellt das Instrument jedenfalls eine Totalität dar, in der allerdings bald die eine, bald die andere Zone mehr oder weniger betont wird. Deswegen gehören auch nur ganz wenige Instrumente einem einzigen Ritus an. Hat die Trommel ein Ziegenfell, so wird sie wegen ihres harten und lauten Tones als „Donnerziege“ gebraucht. Stammt ihr Fell vom Stier ab, so wird sie eher für die Riten der dritten Zone gebraucht. Jedoch hat sich die heute noch zu beobachtende Praxis in vielen Fällen über die noch überall leise durchschimmernde ursprüngliche Tradition hinweggesetzt.

Wenn nun auch die verschiedensten Riten auf dem gleichen Instrument verwirklicht werden können, so scheint doch ein ganz wesentlicher Unterschied in der jeweiligen Spielweise vorzuliegen. Rein musikalische (motivische) Unterschiede konnte der Verfasser wenigstens bei den Duala und den Aschanti ganz eindeutig feststellen. Im übrigen ist die Frage leider noch völlig unbearbeitet geblieben. Doch ob es sich nun um Regen- oder Liebeszauber, um Totenkult (Verbindung der dritten mit der ersten Zone), um Medizinriten (mittlere Zone), um Geburts- oder Initiationsriten (dritte Zone) handelt, der Grundgedanke besteht immer darin, dasjenige *Klang* opfer darzubringen, das zu einer Erneuerung des Menschen oder der Natur jeweils notwendig ist. Es ist zu einem verhängnisvollen Irrtum geworden, daß viele Ethnologen bei der Interpretation der Riten das erotische Moment zu stark in den Vordergrund gestellt haben und es sogar mit der Vorstellung von Tod und Wiedergeburt in einer zum Teil völlig inkonsequenten Weise verbanden. Dabei blieb sogar die Tatsache unberücksichtigt, daß bei vielen Naturvölkern der Zusammenhang zwischen Befruchtung und Geburt durchaus unbekannt ist. Den Schlüssel zur Interpretation der Riten gibt der Opferbegriff, wenn man ihn richtig erfaßt. Ein Opfer tritt da ein, wo eine Spannung besteht. Dies ist in der geistigen Zone ein Schmerz, der zur Freude führt. In der mittleren Zone wird die Reibung vom Menschen zwar nicht gefühlt, aber sie vollzieht sich trotzdem. Das Opfer der unteren Zone ist das der Lust, dem das Leid folgt. Ein Opfer ist also nicht notwendigerweise ein Verzicht. Opfer ist jede „Reibung“, durch die sich das Leben erhält.

In der dritten Zone muß man die Toten- oder Regenriten und den phallischen Liebeszauber wohl von den Geburts- und Initiationszeremonien trennen. Die Regenriten (Verbindung zwischen unterer und oberer Zone) stellen eine Totenhochzeit (Götterhochzeit) dar<sup>41</sup>. Im Zyklus des Jahres gesehen, entsprechen die Regenriten dem Frühjahr und dem Sommer. Die phallischen Zeremonien gehören symbolisch zum Frühling und dehnen sich bis in die Zeit um die Sommersonnenwende aus,

<sup>41</sup> M. Schneider, *La cancion de lluvia . . . Anuario musical 1949* (4) S. 7.

während die Geburtsriten mit der Wintersonnenwende beginnen und dem Vorfrühling angehören. In beiden Fällen wird das Objekt in der Traumhöhle geweckt (entsteinert); doch ist das Wecken im Winter-solstitium kein phallischer Ritus, sondern eine Entbindungs- und Wachstumszeremonie, die das neugeborene Menschenkind bzw. die Natur im Vorfrühling und die junge Wintersonne zum Lichte führen und kräftigen soll. Die Zeit vor der Wintersonnenwende ist die Époque des großen Schweigens in der Höhle. In der Beschreibung von Tibet durch Pater Hyazinth (Nouveau Journal Asiatique 1830 (6.) S. 217) heißt es: „Quand la montagne est couverte d'une neige profonde... il faut se garder de faire du bruit... de proférer la moindre parole, sans cela la glace et la grêle se précipiteraient avec abondance et célérité“. Das Klirren der Ketten, das Knallen der Peitschen, das Surren des Spinnrads, das Schnarchen, der Lärm der Schnarren, Rasseln und Schellen der Vorfrühlingsfeste brechen dieses Schweigen. Aber sie sind keine phallischen Tonsymbole, sondern Klänge des Wachstums von apotropäischer Kraft. Sie sind die Sitze der Seelen, die zum Leben drängen. Der letzte Rest dieser Auffassung lebt noch in dem Märchen, dessen Held jedes beliebige Ding durch einen Pfiff herbeizurufen vermag. Das gleiche gilt ursprünglich wohl auch vom Gebrauch des Schwirrhholzes bei den Initiationsriten, da diese Zeremonien stets einen symbolischen Tod und eine darauffolgende Wiedergeburt darstellen, nach der sich der Kandidat sogar während einiger Zeit wie ein Kind benehmen muß, das der Sprache noch nicht mächtig ist. Mit diesem Ritus sind immer Opfer, Kasteiungen, schwere Prüfungen und das Erlernen der rituellen Gesänge verbunden. Das Schlagen, das Kasteien und Singen der Erwachsenen hat eine andere Bedeutung. Hier erscheint eine andere Tonqualität. Man imitiert das Quaken der Frösche oder strebt den vollen, runden Klang an, d. h. das phallische Opfertonsymbol. In den Märchen ist es oft der helle Klang, welchen der in einen Kristallbecher fallende Ring erzeugt.

Bei den primitiven Tonerzeugern, die zusammen mit den Menschen das eigentliche Instrument bilden, stellt der Klangerzeuger oft ein Kasteiungsgerät dar. Die Frau schlägt sich mit der Hand den Unterleib, und der Mann bearbeitet seinen Oberarm oder seine Schenkel, bis daß das Blut spritzt. Die nordeuropäische Tradition berichtet vom Strömkarl, der sich besonders gern in Mühlen und an Wasserfällen aufhält. Dort greift er seinem Geigenlehrling über die rechte Hand und führt sie so lange hin und her, bis daß das Blut aus allen Fingerspitzen springt. Dann ist der Lehrling in seiner Kunst vollendet und kann spielen, daß die Bäume tanzen und die Wasser in ihrem Fall stillstehen<sup>42</sup>.

Viele Instrumente bilden Parallelen zu den klassischen Opfersymbolen. Der Baum, das Schiff, der Bogen, der Stein, der Topf, die Kuh, das Pferd,

<sup>42</sup> J. Grimm, Op. cit. S. 408.

die Haut, die Blasen sind Symbole der Felsenhöhle oder der feuer- und wasserträchtigen Regenwolke des Himmelsgebirges, welche selbst durch Opfer entstanden sind und nachher zu Trägern eines neuen Opfers werden. Diese Hohlräume sind, ebenso wie der zum Kanu umgewandelte hohle Baum, die „Opferwagen“ oder „Opferschiffe“, auf denen der Weg des Lebens zurückgelegt wird. Es sind spezifische Ausgestaltungen der Idee des Resonanzbodens, aus dem der Ton entweicht. Alle diese Symbole sind nur konkrete Formulierungen des Schalls der Morgenröte, welcher schneller ist als alle seine materiellen Vertreter, schneller im Raum zwischen Himmel und Erde und schneller in der Aufopferung seiner selbst.

Es wurde schon vorher erwähnt, daß nur wenige Instrumente einem bestimmten Ritus dienen. Die Verwendung eines gleichen Musikinstruments in allen drei Zonen läßt sich z. B. am Gebrauch der Seemuschel oder der Schnecke sehr deutlich erkennen. Jedes Instrument ist zunächst ein Gerät, das, wenn es dualen Charakter aufweist, mit magischer Kraft begabt ist. Dieser Charakter ist bei der Schnecke durch die äußere Form gegeben. Die Zauberkraft wird aber erst wirksam (bekommt erst „orenda“), wenn das Gerät die „richtige Stimme“ hat. Will man den Charakter des Musikinstruments voll erkennen, so darf man nicht von dem sonstigen Gebrauch des Geräts absehen. Die Muschel ist nicht nur Musikinstrument, sondern auch ein Trinkgefäß, ein Medizinbehälter, ein Defäkationsgerät, Hobel und Geschlechtssymbol bzw. Geschlechtsschutz, Gräberbeigabe, Totensitz und Vorfrühlingsymbol. Vishnu und Triton blasen die Muschel beim Schöpfungswerk (erste Zone). Im altmexikanischen Kalender ist die Muschel sogar das Zeichen der Null, d. h. des Anfangs. Der zweiten Zone entspricht ihre Verwendung in Medizinriten und bei der Defäkation; der dritten ihre Bedeutung im phallischen Fruchtbarkeitszauber, im Totenkult und in Geburts- und Initiationsriten. Schnecken gehören auch zur typischen Ausstattung des „Schellers“ der Vorfrühlingsriten. Der bekannte Vers: „Schneck im Haus, kriech heraus, / Strecke deine Hörner raus. / Wenn du sie nicht strecken willst, / Werf ich dich in Graben, / Fressen dich die Raben“ scheint aus einem Vorfrühlingsritus zu stammen, der die Geburt erleichtern soll. Im Elsaß sagt man: „Schneck, Schneck komm herüs / odder i schla' dr e Loch ins Hüsl!“ In Spanien heißt es: „Caracol, Caracol / Saca los cuernos al sol / que sino te mataré / con la espada del Señor.“ Auch hier tritt uns wieder der Opfergedanke entgegen<sup>43</sup>.

Ihrem Unterweltscharakter und ihrer Verbindung zur Himmelszone verdankt die gefäßförmige Trommel wohl den vorwiegenden Gebrauch in Regen- und Fruchtbarkeitszeremonien, deren Klänge das himmlische Feuer mit den unterirdischen Wassern zu verbinden suchen. Auch sie ist ein Opferaltar, in den man Spenden legt oder deren Fell mit Blut und

<sup>43</sup> M. Schneider, *La cancion de lluvia* . . . S. 27.

anderen Opfergaben eingerieben wird. Soll die Trommel richtig tönen, so darf man nicht in das Innere schauen und muß sie erst durch Gesänge „heizen“<sup>44</sup>. Daß die Trommel in der vedischen Überlieferung mit der fruchtbaren Kuh (Regenwolke) identisch ist, wurde schon an anderer Stelle eingehend besprochen<sup>45</sup>. In Südafrika bilden fünf Trommeln eine Herde<sup>46</sup>. Die Sitte, die Topftrommel mit Wasser oder Milch zu füllen, dürfte auf die Vorstellung der dunklen Traumhöhle oder Regenwolke zurückgehen, an deren tiefen Seen der große Manitu (der Gott der Inspiration) sitzt. In der Trommel der Bawenda kommt aber auch ihr Totalitätscharakter (drei Zonen) zum Ausdruck, denn die beiden Griffe des Gefäßes werden als „Froschschenkel“, die Öffnung im Boden als „Vagina“, das Fell als „Kopf“ und der glattrasierte Kreis in der Mitte des Fells als „Fontanelle“ bezeichnet<sup>47</sup>.

Ob die Reibetrommel wirklich phallisch ist, wie allgemein angenommen wird, erscheint angesichts der wenigen, aber eindeutigen Belege sehr zweifelhaft. Bei den Zulu wird sie zur Menstruation gespielt. Im übrigen tritt sie nur bei Initiationsriten auf. Die Reifefeiern stellen aber einen symbolischen Tod und eine darauffolgende Wiedergeburt dar. In Spanien erklingt sie vorwiegend zu Weihnachten und zu Karneval. Es liegt daher näher, dieses Instrument in erster Linie mit den Geburts-, Reinigungs- und Kräftigungsriten des Wintersolstitiums als mit den Eheriten (Frühjahr bis Sommeranfang) zusammenzubringen. Der Winter ist die große Ruhezeit bzw. das Symbol des Todes und des lebenspendenden Schlags. Dem spanischen Volksmund gemäß stellt das Geräusch der Reibetrommel ein *Schnehen* dar. Während der Mensch schläft, reinigt er sich und gewinnt neue Kräfte, die nur vom Tod überwunden werden können. Der Sinn des deutschen mittelalterlichen Sprichworts: „Der Schlaf ist stark, aber der Tod / ist stärker als die letzte Not“, kommt auch in einem spanischen Vers auf die Reibetrommel zum Ausdruck: „La zambomba tiene un diente / y la muerta tiene dos“. Zuweilen heißt es auch: „El carrizo (der Reibestab) tiene dos“. Jedenfalls stellt der Topf die Traumhöhle des Todes oder den Mutterleib dar, aber nicht im Zusammenhang mit der Befruchtung, sondern als gebärender Leib: „La zambomba esta preñada / y ha de parir en enero / Ha de parir un chiquito / Que se llama zambombero“. Dieses im Januar neugeborene Kind ist zweifellos die junge Wintersonne, die heute noch in Spanien in den bereits mit dem Dreikönigstag einsetzenden Karnevalsriten ausgiebig gefeiert wird<sup>48</sup>.

Stellt die Reibetrommel vielleicht nur die Höhle dar, so gilt dagegen die runde oder ovale Rahmentrommel als das Bild der ganzen Welt, die unter der Hand des singenden Schamanen zum Klingen gebracht

<sup>44</sup> F. Densmore, *Menominee music* S. 154—155.

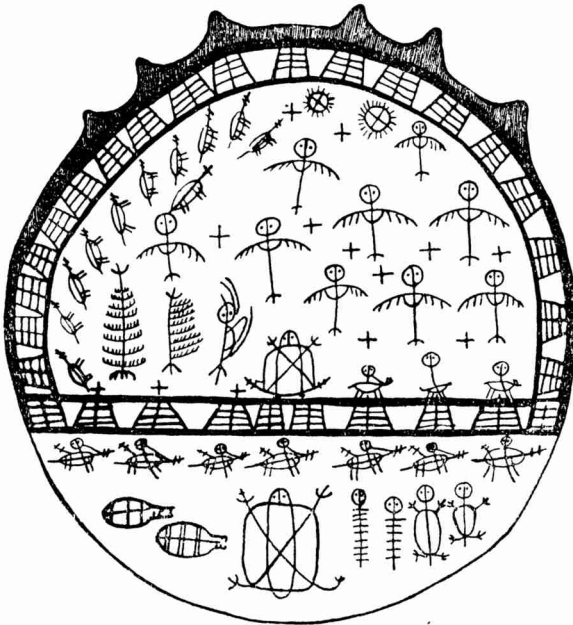
<sup>45</sup> M. Schneider, *El origen musical* . . . S. 344 ff.

<sup>46</sup> P. Kirby, *The musical instruments of the native races of S. Africa*. Oxford 1934 S. 39.

<sup>47</sup> P. Kirby, *Op. cit.* S. 37.

<sup>48</sup> M. Schneider, *La leyenda de Don Juan, un mito de carnaval? Clavileño* (im Druck).

wird. Der Hilfsgeist des Eskimoschamanen schwebt so lange über ihm, als er singt (Rasmussen). Die Tundrajuraken nennen die (auch im alten Indien bekannte) Rahmentrommel den „singenden Bogenbaum“<sup>49</sup>. Der Rahmen dieses Instruments pflegt in der Mitte durch eine Querstange gestützt zu werden, welche den Namen „eiserne Bogensehne“ führt. Der dazugehörige Schlegel ist der „Pfeil“, mit dem man das Opfer bzw. die Medizin „schießt“. Die Trommel ist also eine mystische Waffe, deren Kraft aus der schmerzlichen Biegung des Holzes zum Kreis und aus der Spannung der geopferten Haut entspringt. Sie gilt auch als ein Transportmittel, welches den Schamanen in jene ferne Bergesgegenden bringt, in denen er sich mit den Ahnengeistern über das Wetter und seine Kranken zu beraten pflegt. Daher wird das Instrument auch kurzweg als Wagen, Schlitten oder Pferd und der Schlegel als Peitsche bezeichnet<sup>50</sup>.



Figur 1

Laut Beschreibung eines Schamanenaltars<sup>51</sup> aus dem Altai stellt die Rahmentrommel der Fig. 1 (Trommelscheibe) im oberen Teil den Himmel und im unteren Teil die Erde (Unterwelt) dar. Die mittlere Zone bildet den Wirkungskreis des Schamanen (Menschheit), dessen acht Trommeln in direkter Verbindung mit den Himmelstrommeln stehen. Unter den acht Trommeln und über den dreien der rechten Seite erscheinen die „schnellen Geister“ (Töne). Rechts oben fliegen acht Falken der Sonne zu, während die neun Hirsche (links) und darunter zwei Rentiere auf den Mond zugehen. Die „grüne und die verbrannte Weide“

stellen wohl den Baum des Lebens und des Todes dar. Daneben steht der Hilfsgeist des Schamanen. In der Mitte befindet sich der Frosch, der dem Sohn des Gottes Aerlik den Opfertrank zu überreichen hat. Der Frosch der Unterwelt bringt dem Aerlik selbst das Opfer dar. Die Tiere des unteren Teils

<sup>49</sup> E. Emsheimer, Zur Ideologie der lappischen Zaubertrommel. Ethnos 1944 S. 142.

<sup>50</sup> E. Emsheimer, Op. cit. S. 147.

<sup>51</sup> Potopov-Menges, Materialien zur Volkskunde der Turkvölker des Altai. Mitt. d. Seminars f. orient. Sprachen. Berlin 1934. Bd. 37 Abt. I, S. 62.

sind (links) „Kär Pos“ und (rechts) Schlangen und Eidechsen, d. h. Feuer- und Wassersymbole. An der Innenseite der Trommel ist die „eiserne Bogensehne“ angebracht, an der (links) drei eiserne Gegenstände („Ringpanzer“) und drei eiserne Ringe und (rechts) vier eiserne und zwei kupferne Anhängsel („Pfeile und großer Bär“) angebracht sind. Am oberen Rand befinden sich sechs „Hörner“ und darunter sechs messerförmige eiserne Platten, die „den ans Kupferschwert gewöhnten Renreiter“ darstellen. Da der Klang Himmel und Erde verbindet, so „fliegt der trommelnde Schamane, wobei ihm insbesondere der hölzerne Griff („der sechsäugige Tiger“) der Trommel behilflich ist.

Die Baum- oder Schlitztrommel gilt gemeiniglich als der Sitz (Höhle) einer Gottheit, eines toten Ahnen oder der noch ungeborenen Seelen. Nach H. Nekes wird sie in Kamerun als ein abgeschnittener Kopf betrachtet, und demgemäß gilt der Schlitz als der sprechende Mund. Sicher steht diese Idee der Sitte nahe, sich beim Schreien rhythmisch den Mund zu schlagen. Meistens stellt die Schlitztrommel jedoch einen *g a n z e n* (im Rücken oder auf der Vorderseite aufgeschlitzten) Menschen dar. In Bali heißt es, daß ein am Baume hängender Selbstmörder (d. h. ein Mensch, der sich selbst geopfert hat) zur Schlitztrommel wird. Diese anthropomorphe Trommel hat oft einen sehr starken Kropf<sup>52</sup>. Auch dort, wo die hohle Baumtrommel ein Fell erhält, wie z. B. im Falle des hue-huetl („alter Sänger“) der Mexikaner, scheint sie immer den Menschen darzustellen, an dessen Opfer den Göttern so viel mehr liegt, als an dem der Kuh (Topftrommel) oder des Pferdes (Rahmentrommel). „Ersieh uns einen Standort, auf dem wir fest stehen und Speisen essen mögen“ sagten die Götter zu ihrem Schöpfer. Da führte dieser ihnen zuerst eine Kuh und dann ein Pferd vor. Aber diese Tiere fanden keinen Gefallen in den Augen der Götter. Erst als der Schöpfer den Menschen hervorbrachte, da riefen sie: „Ei, das ist gut gelungen“, und so wurde der Mensch zur Opfergabe für die Götter<sup>53</sup>. Mehr als alle anderen Trommeln steht die Schlitztrommel im Ruf zu *s p r e c h e n*. Sie ist auch bis heute das klassische Instrument der Nachrichtenübermittlung geblieben. Die magisch-schöpferische Kraft der Baumtrommel ist so groß, daß selbst der Vater-Gott der Uitoto sie schlug, um die Urgewässer zu erzeugen<sup>54</sup>. Wahrscheinlich war dieser Vater-Gott der „alte Sänger“ selbst, denn bekanntlich sind die meisten Bäume Selbstbefruchter. Aus der Baumtrommel kommt die Ursprache, die, nachdem sie den Göttern entflohen war, sich erst in die Gewässer, dann in die Bäume und von da aus in die Trommel, die Laute, das Wagenrad und in den Bogen geflüchtet hatte<sup>55</sup>. Wahrscheinlich hängen damit ebenso die in Trommelsilben gesprochene rituelle Geheimsprache

<sup>52</sup> A. Steinmann, Über anthropomorphe Schlitztrommeln in Indonesien. *Anthropos* 1938 (33) S. 242–243.

<sup>53</sup> Aitareya Upanishad, in: P. Deussen, 60 Upan. S. 17.

<sup>54</sup> Th. Preuß, Religion und Mythologie der Uitoto Bd. I, S. 28.

<sup>55</sup> S. Lévy, La doctrine des sacrifices dans les Brâhmanas. Paris 1898 S. 33.

der indischen, arabischen und westafrikanischen Völker zusammen<sup>56</sup>, wie die reinen Silbengesänge und das zu Anfang oder Schluß eines Liedes gesungene *Tiripinpin* oder *Tantaratan* der spanischen Volkslieder. Jedenfalls gilt in Afrika der zu einem bestimmten Rhythmus gehörende Trommelsilbentext als bedeutend substantieller als die entsprechenden Worte in der normalen Umgangssprache. Wird jemand in der Trommelsprache beschimpft, so muß der Täter eine viel schwerere Strafe erwarten, als wenn er dies nur mit einfachen Worten getan hätte<sup>57</sup>. Die Musik ist eben weit substantieller als das gesprochene Wort. Die Schlitztrommeln sind oft leicht gekrümmt und werden auf Grund ihres Hohlraums leicht mit der Ideologie des Schiffs zusammengebracht. An die in der Südsee weit verbreitete Sitte, die Bootswand als rituelle Trommel zu benutzen, braucht wohl kaum erinnert zu werden. Ebenso in den indogermanischen wie in vielen anderen Sprachen (z. B. im Ewe) werden *Schiff* und *Baum* oft mit dem gleichen Wort bezeichnet<sup>58</sup>. Die Brahmanen bezeichnen sogar die Hymnen kurzweg als Schiffe, die man betritt, um die Opferreise durchzuführen<sup>59</sup>. Die schönste musikinstrumentliche Darstellung des Opferschiffs ist in der Harfe verwirklicht worden, auf deren konstruktionstechnische Beziehung zum Schiffbau bereits A. Schaeffner aufmerksam gemacht hat<sup>60</sup>. Die nach nordischer Sage (Kalevala, Kant. I) nur aus Kummer erschaffene Harfe<sup>61</sup> wird ebenso wie ihr Vorläufer, der Musikbogen, als die Leiche eines ertrunkenen Mädchens oder als ein von Sorgen gebeugter Mensch<sup>62</sup> betrachtet. Sie scheint in erster Linie ein Totenschiff zu sein, an dessen Bug ein Feuersymbol angebracht ist (roter Schnabel, Widder- oder Löwenkopf). Sie gilt auch als Schwan<sup>63</sup>, als Raubvogel oder Haken (*ἄραρη*), die die Toten zu der Auferstehungshöhle bringen. Ihre Musik ist der „Schwanengesang“, und zweifellos sind auch die „Schwäne“, welche in Rigveda III, 53, 10, IX, 32, 3 und 97, 8 die Opfergesänge einleiten, Harfen oder Harfner. Harfen als Gräberbeigaben sind sowohl in der nordischen Kultur, wie in der alten Stadt Ur belegt. Nach esthnischer Tradition schützt die Harfe die Lebenden vor dem Tode, wenn sie vor einem Leichnam gespielt wird<sup>64</sup>, denn sie zieht den Toten fort.

<sup>56</sup> M. Schneider, Zur Trommelsprache der Duala. *Anthropos* (im Druck).

<sup>57</sup> R. Betz, Die Trommelsprache der Duala 1898.

<sup>58</sup> O. Schrader, Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde, Straßburg 1901. Art. *Schiff*.

<sup>59</sup> S. Lévy, *Op. cit.* S. 88.

<sup>60</sup> A. Schaeffner, *Les instruments de musique*. Paris 1936 S. 164—165.

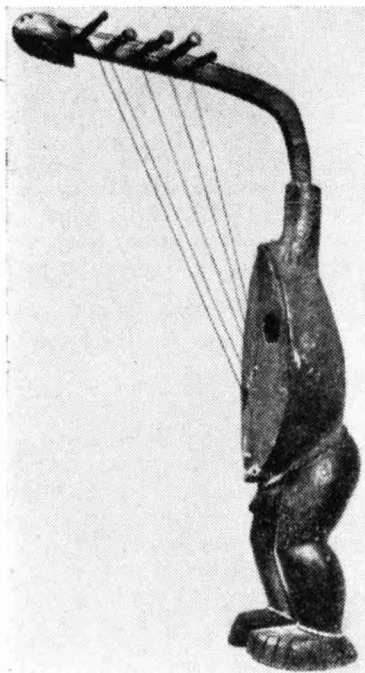
<sup>61</sup> „Nur aus Trauer war die Harfe, nur aus Kummer sie geschaffen, Harten Tagen ist die Wölbung, ist das Stimmholz zu verdanken. Nur das Leid spannt ihre Saiten; andere Mühsal macht den Wirbel.“

<sup>62</sup> J. Grimm, *Op. cit.* S. 756.

<sup>63</sup> C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Lpz. 1920 S. 231. Bei den Wogulen auch Kranich oder Gans (A. O. Väisänen, *Wogul. u. ostjak. Melodien*. Helsinki 1937, Einleitung).

<sup>64</sup> V. Podgorbunski, *Materialy dlja izučenija šamanskich bubnov tuzemcev Sibiri*. In: *Sbornik trudov professorov ... Irkutskogo universiteta*, vyp. 4. S. 212. Der Verfasser verdankt diesen Hinweis Herrn Dr. E. Emsheimer, Stockholm.





Figur 2

Die Ideologie der Flöten, deren älteste Belege riesenhafte Formen (bis zu sechs Metern) aufweisen, dürfte ebenfalls auf der Ideologie des dualen Baumes (bzw. Rohrs) beruhen. Auch sie treten zuweilen in anthropomorphischer Form auf oder weisen mittels Adler- und Froschschnitzereien auf den Dualismus von Feuer und Wasser hin. Sie werden bei den Duala auf Grund ihrer Form als männlich und in Bezug auf den Klang als weiblich bezeichnet. Dadurch bilden sie den Gegenpol zu der Trommel, die weiblich in den Umrissen und männlich im Klang ist. Klar tritt der Dualismus auf Neuguinea zutage, wo die Parakflöte als die Hüterin des doppelten Geheimnisses der Lebenszeugung und des Todes bezeichnet wird<sup>65</sup>. Die etwas verschieden langen Röhren der Doppelflöte drücken den Dualismus durch die Schwebetöne aus, die sich auf Grund der Konstruktion des Instruments ergeben. Sehr weit verbreitet ist auch die Vorstellung, daß die Flöte

spricht, insbesondere durch das bekannte Märchen vom singenden Knochen (singender Toter) oder vom Rohr (Baum), das aus dem Grab des erschlagenen Menschen wächst und, zur Flöte umgestaltet, den Mörder anklagt. In vielen Fabeln gilt die Flöte als Licht- und Lebensbringer.

Die Haut als Opfersymbol tritt uns nicht nur im Trommelfell, sondern auch in der Blase entgegen. Im alten Peru erscheinen in einem Triumphzug der Inkas sechs Trommeln in Menschenform, welche aus der Haut der erschlagenen Feinde hergestellt, aufgeblasen und mit einem Stock geschlagen werden<sup>66</sup>. Diese Sprache der Geopferten erzeugt das neue Leben. In ganz Europa finden sich noch Reste dieser Vorstellung, die mit den Vorfrühlingsriten zusammenhängt. In der Provinz Orense (Spanien) läuft eine Maske durch das Dorf mit einem von Sonne und Mond geschmückten Dreispitz auf dem Kopf, mit Schellen am Gürtel und einer Hunde- oder Schafshaut auf dem Rücken. In der Hand trägt sie einen Stock, an dem eine Blase befestigt ist, mit welcher sie auf die Umstehenden losschlägt<sup>67</sup>. In der Umgebung von Madrid schlägt man

<sup>65</sup> P. H. Meyer, Sonnenverehrung in Neuguinea. *Anthropos* 1933 (28) S. 48—49.

<sup>66</sup> R. et M. d'Harcourt, *La musique des Incas*. Paris 1925. S. 17.

<sup>67</sup> V. Risco, in: Carreras Candi, *Geografía general del reino de Galicia* S. 747.

auf eine Blase und versucht damit die Statue des heiligen Sebastian (20. Januar) zu treffen. Verardo Garcia Rey beschreibt in seinem *Vocabulario de Bierzo* (1934, S. 134) ein Weihnachtsspiel, in welchem die Hirten nach jeder Strophe eine Blase zum Platzen bringen. Der Sinn ist sicher der gleiche wie bei den rituellen Trommeln, deren Fell am Ende der Zeremonie zerschlagen wird: ein Geburtsritus.

Da der Fels, aus dem der Quell entspringt und das Feuer sprüht, ebenfalls als ein duales Wesen gilt, so nimmt er sehr früh einen ähnlichen Platz wie der Baum ein. Auch in den Felsenhöhlen wohnen die toten Ahnen und die Seelen der noch ungeborenen Generationen. Als dem Stein die große Verehrung, die ihm das Neolithikum zollte, in der Spätzeit durch das Metall streitig gemacht worden war, galt er als die „Mutter des Eisens“<sup>68</sup>. Unter den aus dem erhärteten Urklang entstandenen materiellen Dingen ist der Stein das erste klingende Element, das der Mensch mit Händen greifen kann. Der Fels bildet, ebenso wie der Baum oder die Säule, die Verbindung von Himmel und Erde. Die porträthaftern steinernen Totenstatuen der ägyptischen und indonesischen Gräber sind gewissermaßen auf Maß gemachte Wohnsitze für die Seelen, deren sterbliche Hülle in Stein nachgebildet ist. Mittels eines ausgedehnten Rituals rufen die lebenden Angehörigen die entschwundene Seele des Toten in diese ihm bereitete Wohnung zurück und bringen ihm Klang- und Speiseopfer dar. Ein uralter Überrest dieser Auffassung scheint im heutigen Spanien weiterzuleben, wenn das Volk einen in der Nacht erscheinenden Toten als „estantigua“ (= estatua antigua) bezeichnet<sup>69</sup>. Ein solcher Seelensitz ist auch das als Klangstein oder Litophon bezeichnete Musikinstrument, das mit einem Hammer angeschlagen wird. Lüschi tsch'un tch'iu IX, 10 r. berichtet, daß Tschung-tse Tchi in der Nacht den Ton eines Klangsteins hörte und in Klagen ausbrach, weil er dadurch erfuhr, daß sein Vater in demselben Augenblick jemanden erschlagen hatte und dadurch selbst sein Leben verlor<sup>70</sup>.

Ähnlich wie die Trommel, so ist auch die alte chinesische Zither ein Instrument, das bald den ganzen Menschen darstellt, bald Himmel und Erde umfaßt. Aus einer Erzählung des Kin Ku Ki Kuan<sup>71</sup> entnehmen wir folgende Zeilen: „Als der Kaiser Fo Hsi, der Erfinder des Feuers, sah, wie die Funken von fünf Planeten auf die Platanen fielen und sich der Phönix auf diese Bäume setzte, da erkannte er, daß die Platane die Essenz des Universums in großem Maße in sich schließe und folglich auch die beste Materie zum Bau eines feinen Musikinstrumentes abgeben müßte. Er ließ eine Platane fällen und sie in drei Teile schneiden, ein Stück „Himmel“, ein Stück „Mensch“ und ein Stück „Erde“. Das erste Stück gab einen zu hellen und zu leichten Klang; das andere erschien zu dunkel und zu schwer. Nur das Mittelstück gab alle Nuancen ab,

<sup>68</sup> A. Forke, *Geschichte der alten chinesischen Philosophie*. Hamburg 1927 S. 547.

<sup>69</sup> Hat man erst den Sinn der Steinstatuen erfaßt, so sind die sehr umstrittenen philologischen Deutungen des Wortes *estantigua* durch R. Menendez Pidal und C. Michaelis de Vasconcellos (*Revue hispanique* 1900 [7] S. 5) völlig hinfällig geworden.

<sup>70</sup> Zitiert nach Forke, *Op. cit.* S. 547.

<sup>71</sup> Lo Ta Kang, *Antologia de cuentistas chinos*. Buenos Aires 1947 S. 25.

und der Kaiser entschied sich für das letzte. Zweiundsiebzig Tage lang tauchte man es im Wasser eines Flusses unter, und dann wurde es im Schatten getrocknet...“ Bei der Herstellung befolgte man das Prinzip der Flöte aus Jade. Das Instrument war 3 Fuß und  $6\frac{1}{10}$  Daumen lang, entsprechend den dreihunderteinundsechzig Graden des Himmelsumfangs. Den acht Festen des Jahres und den vier Jahreszeiten entsprechend, war es vorne acht und hinten vier Daumen breit. Die Höhe betrug zwei Daumen, angesichts des Dualismus von Sonne und Mond. Der Kopf der Zither wurde „Herr des Goldkinds“ geheißt. Das Korpus erhielt den Namen „Gürtel des Mädchens aus Jade“, die Volute „Schulter der Unsterblichen“ und die beiden Schalllöcher „Drachensee“ und „Phönixteich“. Die Zither hatte zwölf Griffmarken, welche die zwölf Monate des Jahres darstellten, und überdies eine dreizehnte Marke, die dem dreizehnten Mond entsprach. Die fünf Saiten stellten die fünf Elemente des Universums dar: Wasser, Feuer, Holz, Metall und Erde, und gaben die Haupttöne der Tonleiter kung, chang, kiao, tcheu und yu.

In dem späten Yoga Upanishad (Hansa 10) des Atharvaveda wird der mystische Weg zu Brahman als ein allmähliches Erkennen von zehn Klängen dargestellt. Der erste „Nachhall“ klingt wie c i n î, der zweite wie c i n i n î. Über die Bedeutung dieser beiden Worte ist nichts bekannt, wohl aber wird ihre Wirkung beschrieben. Der erste Nachhall ist dem Körper gemäß; der zweite krümmt den Leib. Der dritte Nachhall, der einer Glocke entspringt, ermüdet den Menschen. Der vierte klingt wie ein Muschelton, und unter seinem Einfluß beginnt der Yogi den Kopf über diese Welt zu schütteln. Dann folgt ein Nachhall wie Saitenspiel, welches den Gaumen fließen läßt. Beim Händeklatschen trinkt der Gottsucher A m r i t a m (das durch die Realität verhüllte Unsterbliche). Der siebente Nachhall ist ein Flötenton, der geheimes Wissen offenkundig macht. Der achte inspiriert durch Trommelschall die heilige Rede, während der nächste Trommelschall die Unsichtbarkeit verleiht. Der zehnte Klang, der Donnerhall, macht den Yogi schließlich zum Brahman <sup>72</sup>. Zusammenfassend darf man behaupten, daß alle alten Musikinstrumente der Überbrückung des kosmischen Dualismus dienen, und dies wird dort am sinnfälligsten, wo die gleichen Musikinstrumente paarweise gespielt werden.

### 7. Hierarchie im Symbolismus

Indem wir den Opfergedanken als das Leitmotiv des ganzen Aufsatzes durchführen, wenden wir uns bewußt gegen eine Theorie, die hinter jedem Symbol eine primäre Sexualvorstellung vermutet und dann konsequenterweise die gesamte Symbolphilosophie auf den Sexualkomplex zurückzuführen versucht. Deswegen muß hier in kurzen Worten die Unhaltbarkeit einer solchen einseitigen Betrachtungsweise dargelegt werden. Die vedische und brahmanische Lehre betrachtet den K l a n g und nicht den Geschlechtstrieb als den Urheber aller Dinge. Der Klang e n t s t e h t aus einem Opfer und ist selber ein Opfer, dessen ununter-

<sup>72</sup> P. Deussen, 60 Upanishads . . . S. 676.

brochene Darbringung den Kosmos erschafft und auch weiterhin erhält. Auch in anderen Kulturen, in denen dieser Gedanke nicht so prägnant formuliert erscheint, tritt uns die gleiche Idee in dem praktischen rituellen Handeln (insbesondere durch Schlachtopfer, Kasteiung und rituelle Kämpfe) vor Augen. Der klassische Ausdruck für Opfer ist „Reibung“. Dieser Begriff gilt sowohl für das physische wie für das geistige Leben. Durch Reibung entstehen die Klänge, die Gestirne, die Erkenntnis, die Reife, die Materie und alles, was lebt. Sie e n t s t e h e n aber nicht nur durch Reibung, sondern sie s i n d auch die Reibung selbst, insofern sie selbst wieder schöpferisch sind. Auch die geschlechtliche Zeugung gehört in die Opferzone. Aber es ist nicht das gleiche, ob man sie zur Grundlage der gesamten Naturphilosophie macht oder ob man ihr denjenigen Platz anweist, welchen sie in dem hierarchisch geordneten Weltbild beanspruchen kann. Die Symbolphilosophie ist ein Versuch, die Vielheit der Erscheinungsformen auf einige wenige Grundgestalten zurückzuführen. Wenn z. B. der Ton c, der Planet Mars, das Zeichen des Widders, die Sonne in Erhöhung, der erwachende Geschlechtstrieb, der Panther, der Bock, die Sanduhrtrommel, der Schmelztiegel usw. als Symbole des Frühjahrs erscheinen, so geschieht dies aus dem Bedürfnis, die Vielheit der Erscheinung zu ordnen und ideologisch zu meistern. G e n e t i s c h aber müssen alle oben aufgezählten Elemente als verschiedene Verstofflichungen des Tones c auf den verschiedenen morphologischen Ebenen des Lebens gelten. Der Ton c ist einer der Töne, die sich aus dem Urklang ablösen. Im Bereich der Sterne wurde er zum Mars, in der Tierwelt zum Widder, in der Zeitrechnung zum Frühlingsanfang usw. Es liegt aber nicht der geringste Anlaß vor, unter den vorher aufgezählten Verstofflichungen des Tones c dem Geschlechtstrieb die Priorität einzuräumen, denn dieser bildet nur e i n e der vielen morphologischen Ebenen, in denen der Ton c wirksam wird, nachdem er sich von dem surrenden Schöpferklang abgelöst hat. Die progressive Verstofflichung dieses Klangs geht in hierarchischer Ordnung vor sich, und zwar so, daß der Klang, das Wort oder der Geist primär sind und die Materie die letzte Stufe der Entwicklung bildet. Daß diese von der Symbolphilosophie entwickelte Hierarchie im Laufe der Geschichte in vielen Kreisen unverständlich geworden ist und ihre (auf das Verbindende und Gemeinsame weisende) Zeichensprache nur noch in der sexualen Ebene verstanden wird, beweist nur, daß die Tradition in völlige Dekadenz geraten ist.

Dazu kommt ein Zweites: Wer das durch die Evolution in der Zeit bedingte Kontradiktorische im Symbol nicht erkennt, der wird niemals in das Wesen dieser Denkungsweise eindringen. Der Adler ist zugleich das Tier der göttlichen Gnade und ein unbarmherziger Raubvogel. Der Fisch ist das Tier des Todesozeans und der Fruchtbarkeit. Das Symbol stellt mehr die B e z i e h u n g der verschiedenen Ebenen und der zwei Gegenpole als den einen oder den anderen Pol dar. Sarg und Wiege

stehen nicht nebeneinander sondern ineinander. Aus jedem Grabe wächst ein Lebensbaum und aus jeder Wiege ein Totenbaum. Jede Sexualzeremonie ist auch ein Totenritual und umgekehrt. Im ganzen indogermanischen Sprachgebiet wird die Braut auf einen runden Stein oder auf das Steingrab des Ahnherrn gesetzt, in dessen Sippe sie eintritt. Ahnengrab und Brautstein bedeuten ursprünglich das gleiche <sup>73</sup>.

### 8. Magie

Auf der Priorität des Klangs im Kosmos beruht die Zauberkraft der Musik. „Der Sänger spielte die Harfe vor dem König, und beide wurden eins“. Die Musik verbindet, weil sie alles, was vibrationsfähig ist, in Einklang bringt oder zumindest in Schwingung versetzt. Dem modernen Leser mögen solche Gedanken als literarische Spielereien erscheinen; und doch geht es hier um eine nicht abzuleugnende Wirklichkeit. Der Verfasser ist bei weitem nicht der einzige, der mit eigenen Augen angesehen hat, wie große Skorpione, Schlangen und sogar Menschen durch einige Silben oder Flötentöne völlig lahmgelegt wurden und in diesem Zustand verharrten, bis sie wieder „freigesungen“ wurden. Die Macht des vibrierenden Klangs scheint sich jedoch auf das zu beschränken, was schwingungsfähig ist; und da diese Qualität dem modernen Menschen in erschreckendem Ausmaße verloren gegangen ist, so steht er, verständlicherweise, diesen Dingen auch ungläubig oder fassungslos gegenüber. Einige Stellen aus der alten chinesischen Literatur geben der Vermutung Raum, daß man schon in alter Zeit die ganze Welt als einen Organismus von Schwingungen ansah. Dieser Gedanke ist nirgendwo direkt und in dieser allgemeinen Form ausgesprochen, jedoch gilt überall der Grundsatz, daß nur Dinge gleicher Natur aufeinander einwirken können. So heißt es bei Lü Pu Wei, daß, wenn man einen bestimmten Ton anschlägt, sogleich ein ähnlicher Ton oder dessen Oktave mitschwingt, weil gleiche Kräfte sich gegenseitig anziehen. Ebenso bringt aber auch der Drache den Regen hervor, weil er zum Element Wasser gehört und jeder Körper seinen „Schatten“ erzeugt. In ähnlicher Weise übt der Magnetstein seine Anziehungskraft auf das Eisen aus, da er (nach einer Anmerkung des Kommentars) die Mutter des Eisens ist und „deswegen ihr Kind an sich ziehen kann“ <sup>74</sup>. Da aber der Klang die Ursubstanz aller Dinge bildet, so kann die Vibrationstheorie sich nicht auf das spezifisch akustische Gebiet beschränkt haben, sondern muß die Basis für die Erklärung aller Wechselbeziehungen gewesen sein. Aus dem Urton der Gewässer erhob sich bei den zunehmenden Frequenzen des Klangs die Wärme, das Licht und schließlich die ganze stoffliche Welt.

Der Klang „schafft nicht nur die Substanz aller Wesen“ (Sema Tsien), sondern „er erhält sie auch“, wenn sich der zur Musik gewordene Urklang mit der „Schicklichkeit“ verbindet. Das Wort „Schicklichkeit“ ent-

<sup>73</sup> Vergleiche hierzu R. Weiß, Op. cit. S. 182.

<sup>74</sup> A. Forke, Op. cit. S. 547.

spricht einem schwer zu übersetzenden Begriff, der zuweilen auch durch Ritus, Zeremonial, Höflichkeit oder Sitte wiedergegeben wird. Es handelt sich dabei um das mit der Musik verbundene Ritual, durch welches die kosmische Ordnung sinnbildlich dargestellt wird. Im Yo-Ki findet sich folgende Stelle: „Die Musik ist die Harmonie des Himmels und der Erde; das Zeremonial ist die Hierarchie zwischen Himmel und Erde. Durch die Harmonie entstehen und entwickeln sich die Wesen; durch die Hierarchie wird die Vielheit gegliedert. Die Musik erhält ihre Wirkungskraft vom Himmel; die Riten entwickeln ihre ordnende Kraft auf der Erde. Die Musik steht am Anfang der Schöpfung, die Riten gehen von dem irdischen Wesen aus“<sup>75</sup>. Aus dieser Grundauffassung entwickelt sich ein kompliziertes Zeremonial, in welchem, je nach der Jahreszeit, die absolute Höhe der verschiedenen Tonarten wechselt. In der pentatonischen Tonleiter wird jede Stufe einem bestimmten Planeten zugeschrieben, während die zwölftonige, chromatische Reihe den zwölf Lunationen bzw. Tierkreiszeichen entspricht. Ist die perfekte Harmonie zwischen Himmel und Erde, d. h. die „große Musik“ zustande gekommen, so dringen die Riten und die Musik bis zu den Intelligenzen der himmlischen Geister vor. Sie zwingen die Mächte des Himmels, zur Erde herabzusteigen, und ermöglichen den Kräften der Erde, sich zum Himmel zu erheben<sup>76</sup>.

Der Li-Ki (II, S. 115) enthält folgenden Hymnus auf die Musik: „Wenn der große Mann die Zeremonien und die Musik zu Ehren bringt, dann werden Himmel und Erde ihren Glanz leuchten lassen. Himmel und Erde werden freudig ihre Kraft vereinigen, Yin und Yang (männliches und weibliches Prinzip) werden zusammenstimmen und alle Dinge werden erwärmt, gehegt, bedeckt und großgezogen. Darauf entfaltet sich die Vegetation der Pflanzen und Bäume und die gekrümmten Sprosse kommen hervor. Die gefiederten und beschwingten Scharen nehmen ihren Flug; Geweihe und Hörner wachsen; und die Insekten erwachen aus ihrem Winterschlaf und kommen ans Licht. Die Vögel brüten auf ihren Eiern; die behaarten Tiere paaren sich und bringen Junge zur Welt. Die Säugetiere haben keine Mißgeburten und die Vögel in den Eiern gehen nicht zugrunde. Das alles ist auf den Einfluß der Musik zurückzuführen.“

Alles gesunde Wachstum ergibt sich aus der Ordnung und dem Zusammenklang von Yin und Yang. Der Begriff der Ordnung scheint aber nirgendwo in solchem Ausmaße zugleich das Prinzip und die Substanz eines Phänomens zu sein, wie es in der fast völlig unstofflichen Musik der Fall ist. Es ist sicher kein Zufall, daß selbst noch im heutigen Sprachgebrauch der Begriff des gegenseitigen Einverständnisses vorwiegend durch Worte aus dem akustischen Bereich ausgedrückt wird (Übereinstimmung; Einklang; Harmonie; être d'accord; ententement usw.).

Wo Musik erklingt, entsteht ipso facto Ordnung, denn sowohl ihre Intervalle wie die Zeitteilung beruhen auf einfachen Zahlenverhältnissen. Nur so

<sup>75</sup> Zitiert nach M. Courant, *Chine*, in: *Encycl. Lavignac*. Paris I, 1 S. 205.

<sup>76</sup> E. Chavannes, *Mémoires historiques de Sema Tsien*, Bd. III S. 238.

erklärt sich die Rolle dieser Kunst in der weißen Magie. In der schwarzen Magie tritt die gegenteilige Verwendung ein. An Stelle des geordneten Klangs tritt der ungeordnete Lärm. Es gibt nur einen einzigen Fall, in welchem die weiße Magie einen wüsten schwarz-magischen Lärm vorzuschreiben scheint; und auch hier ist es nicht sicher, ob es sich nicht nur um eine Dekadenzerscheinung handelt. Während der dunklen Neumondnächte pflegt man durch das Aneinanderschlagen von Schilden und Schwertern und durch Lärmen mit Mörsern und sonstigen Metallgeräten die drohende Gefahr, die der Mond läuft, abzuwenden. Dieser rituelle Lärm beruht auf der Vorstellung, daß Stein, Eisen und Metall die wirksamsten Symbole des Opfergangs sind, weil ihr Klang die ganze Kraft der Seelen, der Opferbereiten, Toten und Ungeborenen in sich birgt. Die bösen Geister aber fürchten diese Klänge, weil sie sich dem Opfer um jeden Preis entziehen wollen. Auf dieser negativen Haltung beruht ihre wesensmäßige Bösartigkeit. Ihr heimtückisches Handeln ist dadurch bestimmt, daß sie dem Menschen das Leid nicht um des daraus wachsenden Segens willen zufügen (wie es die guten Geister tun), sondern das Böse um des Bösen willen suchen. Nicht der Lärm an sich schreckt die Dämonen, die den jungen Mond vernichten wollen, denn der „Heidenlärm“ oder „Sündenlärm“ ist ja gerade die Substanz ihres Lebens. Was sie vertreibt, ist der eherne Klang, das surrende Lied und der klare Rhythmus des Opfergangs, in dem die guten (die toten) Geister leben. „Tao erfüllt die ganze Welt . . . Aus ihm entstehen alle Dinge. Diese Essenz . . . kann man nicht mit Lärm herbeirufen, wohl aber mit Tönen“ (Kuantse XVI, 1). Es ist daher wahrscheinlich, daß diese Neumondzeremonie ursprünglich in einem zwar laut dröhnenden, aber wohl geordneten rhythmischen Schlagen von Metallgegenständen bestand, während der ungeordnete Lärm als eine Dekadenzerscheinung zu werten ist. Vielleicht ist der Lärm auch nur deswegen so groß, weil man nur damit die tauben (= bösartigen, verstockten) Geister zu erreichen und zu „ernähren“ vermag. Was die Beurteilung des Lärms angeht, so mag auch oft eine mangelhafte Beobachtung von seiten europäischer Forscher zugrunde liegen. Der Verfasser konnte wiederholt feststellen, daß bei solchem „Lärm“ jeder einzelne Spieler einen ganz bestimmten Rhythmus befolgt (also keineswegs wahllos darauflos schlug), und daß die Eingeborenen ihre Polyphonie von Schlagwerkzeugen ebenso wenig als ungeordneten Lärm empfinden, wie wir einen mehrstimmigen Chorsatz als sinnloses Durcheinander bezeichnen.

## 9. S c h l u ß

Ein seltsames Geheimnis lebt in den Wellen eines schwingenden Tones. Teilt man einem sich im Ruhezustand befindenden Objekt eine Bewegung mit, so nimmt der Gegenstand den Impuls auf und führt die Bewegung so lange weiter, bis daß die ihm mitgeteilte Energie erschöpft ist. Bei einer in Vibration gesetzten Saite oder Luftsäule geschieht das gleiche; aber während die Welle langsam verebbt, steigen leise höhere und hellere Töne wie aus feuchten Nebeln aus dem schwindenden Sang hervor. Dem sich opfernden Grundton entwachsen die Obertöne. In diesem Naturphänomen liegt ein schöpferisch aufbauendes Prinzip vor, und es ist für die musikwissenschaftliche Welt von großer Bedeutung, daß diese

Idee in der neuesten Naturwissenschaft wieder Gestalt gewinnt. Hans Kayser, der in seiner „Harmonia Plantarum“<sup>77</sup> die Identität der Zahlenprogression bei Obertönen und im Pflanzenwachstum nachgewiesen hat, kommt über die altägyptische Überlieferung auf die große normgebende Bedeutung des Klanges zurück. Und so scheint doch nicht nur Spielerei gewesen zu sein, wenn die Alten sagten: Im Anfang war das Wort, im Anfang war der Klang. Das „Wort“ verewigt den (mit bestimmten Tönen nicht faßbaren) Schöpferklang und der Ton (des Lieds) ist die Tat, die das Wort gebärt oder erneuert<sup>78</sup>. Wenn der Chândogya Upanishad (I, 6, 1—4 und 8) erklärt, daß der mit richtiger Stimme vorgetragene Sonnengesang bis in die andere Welt hineinreicht und selbst den Willen der Götter zu beugen vermag, so meint er damit die unendliche Tatkraft des Klangopfers oder die Macht des Armes, mit dem der Heilige die kosmische Musik dirigiert. Daher kommt es, daß in Indien der erhobene Arm (ein Zeichen der aufgehenden Sonne) und im alten Mexiko die feuchte Hauchwolke mit Sonne, Opferseil und Kriegswahrzeichen die Symbole der Musik sind<sup>79</sup>.

## DER BEGRIFF DES KOMISCHEN IN DER MUSIKÄSTHETIK DES 18. JAHRHUNDERTS

VON HANS HEINRICH EGGBRECHT

Walther Vetter zum 60. Geburtstag

Johann Friedrich Reichardt nennt in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1813<sup>1</sup>, in der er über seinen ersten Wiener Aufenthalt (1783) berichtet und den Unterschied zwischen der Berliner und Wiener Musik erörtert, Joseph Haydn „den komischen Romantiker“. Verwunderlich erscheint sowohl die Zusammenstellung von komisch und romantisch überhaupt, als auch die Beziehung, die dieses seltsame Begriffspaar zu Joseph Haydn beanspruchen soll. Nicht jedoch als groteskes ästhetisches Konglomerat ist jene Bezeichnung abzutun, sondern sie repräsentiert einen historischen Punkt, in welchem sich zwei Begriffe berühren, von denen der eine am Ende einer eigenen und eigenartigen Geschichte steht und die eigentliche Bedeutung des anderen sich erst zu entfalten beginnt, während wir Heutigen das Objekt, das sie charakterisieren sollen, als Drittes und Anderes zwischen den historischen Situationen erblicken, denen die beiden Begriffe angehören.

<sup>77</sup> H. Kayser, *Harmonia plantarum*. Basel 1943.

<sup>78</sup> Nach Abschluß dieser Arbeit kam dem Verfasser das hervorragende Buch Do Kamo von M. Leenhardt (Paris 1947) in die Hände, in dem auf Seite 164 ebenfalls die Identität der Begriffe Wort und Tat bei den Neukaledoniern betont wird.

<sup>79</sup> E. Seler, *Die holzgeschnitzte Pauke* . . . S. 277.

<sup>1</sup> Nr. 41, abgedr. bei H. M. Schletterer, J. F. Reichardt, Augsburg 1865, S. 324 ff.