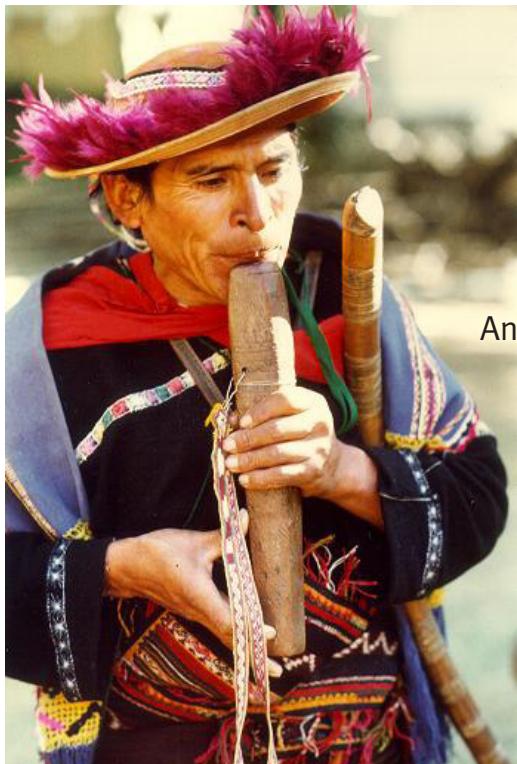

Studienbegleitende Text- und Arbeitshefte



Heft 6

Max Peter Baumann
Anthropologie der Musik

© Max Peter Baumann
Universität Würzburg, Institut für Musikforschung / Ethnomusikologie
1. August 2000; Layout: Oliver Wiener



Inhalt

1.	Von den Ursprüngen der Musik	3
2.	Weltvorstellung und Musik	4
3.	Musik als Mittel der Kommunikation	5
4.	Musik im funktionalen Kontext kultureller Vielfalt	6
5.	Grundkonstanten menschlichen Musikverhaltens	7
6.	Musikphilosophie	8
7.	Musikästhetische Konstrukte	10
8.	Klangkunst, Musikbegriff und Begreifen	10
9.	Kulturelle Konzepte: „Weltmusik“ – „Musiken der Welt“	11
10.	Musik, Staat und Politik (Normen und Sanktionen)	13
11.	Zeitkunst, Harmonie und Dissonanz	15
12.	Musik als kulturelles Gedächtnis	16
13.	Musik und Identifizierungen	17
14.	Musik im globalen Zeitalter der Reproduzierbarkeit	17
15.	Weiterführende Literatur	19

1. Von den Ursprüngen der Musik

Das Erklingende als alldurchdringendes Weltbauprinzip, als hörbarer, aber auch als unhörbarer Klang des Unsichtbaren und als Prinzip der Wechselwirkungen zwischen Mikro- und Makrokosmos, als Zahlensymbolik, aber auch als musikalisches Vehikel von geweihtem und profanem Handeln und Wissen, liegt in Interpretationen sowohl des alten Ägypten, China, Mesopotamien, Indien und Griechenland, bei den Azteken und Mayas als auch bei vielen traditionellen Kulturen vor. Die Musik ist nach den großen Religionen und Mythen nicht selten von übernatürlichen Kräften, von einem Gott, von Gottheiten oder von Heroen in der Urzeit dem Menschen geschenkt worden. Wird der Anfang aller Dinge aus dem Nichts in Mythen erzählt, geht der Ursprung der Welt fast immer aus einem akustisch-vernehmbaren Geschehen hervor (Aushauchen, Rufen, Singen, Sprechen, Donnern). Innerhalb des Konzepts einer kosmischen Musik war im alten Ägypten das weibliche Schöpfungsprinzip Hathor die Göttin der Musik, des Tanzes, der Liebe und der Fruchtbarkeit. Auch nach altindischen Vorstellungen waren Musik und Tanz göttlichen Ursprungs. *Márga-samgita*, d.h. die Musik (*márga*) nach den alten geheiligen Regeln (*samgita*), wurde den Menschen von den Göttern gelehrt und sie soll im Gesang der Veden (Wissen) weiter befolgt werden, denn über Anrufung und Opfergabe perpetuieren Musik, Tanz und Gesang die kosmische Kraft. Alle Aspekte zusammen bewirken die Erhaltung der Weltordnung. Ähnliches ist auch in anderen Kulten belegt, wie etwa im Glauben hinduistischer, janaistischer, buddhistischer und dionysischer Traditionen. Die Erhaltung der Ordnung rückt Musik und Ritual oft in die Nähe von Kosmologie, Staatsphilosophie und Mathematik. Vor der Sintflut soll gemäß der Schöpfungsgenealogien Jubal (Genesis 4, 21) die Musik, Musikinstrumente und das Singen erfunden haben. Nach der Überlieferung der Sufi soll die Stimme, die Abrahams singende Seele in den Stein (Kaaba) von Mekka legte, weiterhin ertönen und all jenen noch vernehmbar sein, die sie zu hören vermögen. Der oberste Musikerpriester und Psalmist David soll den depressiven König Saul deswegen geheilt haben, weil ihm die Sterne bekannt waren, durch die Musik reguliert werden kann. Eine Auffassung, die sich noch bis in Athanasius Kirchers *Musurgia Universalis* (1650) auswirkte. Nach dem griechischen Mythos ist die Musik ein Geschenk Apollons und der Musen an die Menschheit, so berichtet es Hesiod in seiner Theogonie um

700 v. u. Z. Das musiche Prinzip als „Vermögen der Seele“, das sich dem Inneren kundtut, verhalte sich komplementär zum menschlich-rationalen Prinzip des Erkennens im „Vermögen des Verstandes“, der den Ton als akustisches Naturgesetz erklärt. Zwischen Mythos und Logos, zwischen dionysischen und apollinischen Aspekten, zwischen spiritueller und ästhetischer Hör- und Musikerfahrung sowie rationaler und mathematischer Musikanschauung bewegt sich das breite Spektrum des Diskurses.

2. Weltvorstellung und Musik

Vielfältig sind die wahrgenommenen Kommunikationsformen menschenmöglichen Musik- und Hörverhaltens. Kommunikationsformen sind eingebettet in den Rahmen von Weltverständnis, Kosmovision, Weltanschauung und von daraus abgeleiteten Musikkonzepten, Hörerfahrungen und Musiktheorien. *Nada Brahma* heißt es im Hinduismus: „Die Welt ist Klang“. Musik ist Ur-Vibration, durch welche die ganze Existenz hervorgerufen wird. Nach der Lehre des westafrikanischen Yehweh-Kultes war im Anfang der Ur-Klang *hu* (*hu-dze-ngo*). Musik ist die Ur-Essenz und die Ur-Kraft von Kosmos und Leben. Die Ur-Essenz, der „Ozean der Musik“, ist *ha-tò*, und die Urkraft, die „Erzeugerin dieses Ozeans“, ist *ha-tó* (Datey-Kumodzie 1993). In tibetischer Vorstellung heißt es, „Religion ist Klang“. „Alle Klänge sind Gebete“ (Dilgo Khyentse Rinpoche). Indianische Traditionen aus Nordamerika hören Übernatürliches: „Höre auf den Himmel: Die Geister der Ahnen singen. Höre auf den Himmel, die Geister tanzen. Höre auf die Lieder, die Geister singen.“ (Green/Bass 1995:21). In christlicher Tradition ist nach Martin Luther (1483-1546) die Musik, nebst dem Worte Gottes, das Einzige; sie ist Herrin und Lenkerin der menschlichen Gefühle. Nach Johann Gottfried Herder (1744-1803) ist die Tonsprache eine „Zaubersprache der Empfindungen“. Für Arthur Schopenhauer (1788-1860) war die Musik ein Abbild des Willens, und noch bei Franz Liszt (1811-86) und Richard Wagner (1813-83) wirkt die Idee der Musik im Sinne einer geheiligten Klangrede nach, durch die der Genius des Tonkünstlers das Innere der Welt zu offenbaren vermöge. „Für einige Leute ist Musik wie Fleisch, für andere wie Medizin; für dritte wie ein (kühlender) Fächer“ (Tausend und eine Nacht). „Ohne Musik wäre“ - nach Friedrich Nietzsche (1844-1900) - „das Leben ein Irrtum“. Igor Stravinsky (1882-1971) erblickte im Phänomen der Musik vor allem den Zweck,

eine Ordnung zwischen dem Menschen und der Zeit zu schaffen. Karlheinz Stockhausen (geb. 1928) sinniert „Du bist, was du singst“. Auch im audiovisuellen Zeitalter bleibt Musik - mit den Worten des Komponisten Mauricio Kagel (geb. 1931) - weiterhin ein Ritual. Musik ist nach Peter Sloterdijk entweder ein Zur-Welt-Kommen oder ein Die-Welt-Fliehen. Musik unterstützt sakrale oder profane Praktiken und Rituale, sie ist esoterisch oder exoterisch. Doch immer ist das ästhetisch-spielerische Moment dabei, das sich in der Ausführung und Anschauung zwischen Improvisation und Komposition, als spontan Erklingendes oder schriftbezogenes „Regelwerk“, als Programm-Musik oder auch als „autonomes Kunstwerk“ manifestieren will.

3. Musik als Mittel der Kommunikation

Mit Hilfe von musikalischen Ausdrucksformen steht der Mensch mit seinesgleichen, mit der Natur, mit Tieren oder mit übersinnlichen Kräften in Kommunikation. Der Sioux-Häuptling Brave Buffalo empfing seinen Medizingesang im Traum von einem numinosen Geist-Wesen. Vom Papst Gregor I. wird berichtet, dass er am Ende des 6. Jahrhunderts, inspiriert von göttlichen Eingebungen, die antiphonischen und responsorischen Gesänge empfing und sie zur Niederschrift diktierte. Ähnliches wird schon vom hl. Yared (geb. 496) in Äthiopien berichtet. In Trance versetzt hörte Yared den Gesang der Engel und schuf so die Melodien in den drei Tonarten *ge'ez*, *ezil* und *aranay*. Ein von Allah gesandtes Engelwesen soll dem Propheten Mohammed erschienen sein und ihn aufgefordert haben, aus der „Mutter des Buches“ den Koran zu rezitieren. Der tibetanische Mystiker Milarepa (1040-1123) wurde bekannt durch seine „Hunderttausend Lieder“. Als Sphärenmusik und Stimmen der Dharma-Lehre hat der „hellhörige“ Yogi diese Lieder in seiner Erleuchtung vernommen und aufzeichnen lassen. Nahezu alle Glaubensformen sind von solchen Ideen eines musikalischen Erleuchtungswissens geprägt. Profanisiert kehrt die Metapher wieder als künstlerische Inspiration der Musen oder des erleuchteten Genies, sei es als Wagnersche Traumklänge (Rheingoldakkord) oder als Lieder, die - wie im 20. Jahrhundert noch - im Trancezustand entstehen, und von „anderen Realitäten“ künden (Jane Roberts). Religionsstifter, Heilige und Schamanen sind allesamt „Hellhörer“, Visionäre und Hellseher. Konzepte, wie das „ritte Ohr“ das „chinesische Ohrenlicht“ Goethes „Geistesohren“ oder Nietzsches „Ohrenwissen“, zeugen von einer (m)orphischen

Resonanz und berichten von einer Musik auch jenseits der üblichen hörbaren Wahrnehmungsformen. Der Mensch kommuniziert über das Vehikel der Musik mit diesseitigen und jenseitigen Wirklichkeiten, mit Hörbarem und Nicht-Hörbarem, mit transzendenten Wesen, mit Ahnen, Tieren, Pflanzen und Mineralien, oder mit der belebten Natur insgesamt. Er beschwört im Gesang die personifizierte Vorstellung des Nebels, um in einer Banngeste gegen schlechtes Wetter anzukämpfen; Hochland-Indios in den Anden bitten Pachamama mit Gemeinschaftstänzen um Regen. Der Viehtreiber lockt mit seinem Kuhreihen die Kühe zum Melken herbei; ein Kind wird von seiner Mutter in den Schlaf gewiegt. Der Innerschweizer Älpler bittet mit seinem Alpsegen (Betruf) Maria und die Heiligen um Schutz vor Pest, Hungersnot und Krieg. Mit dem Gebetsruf vom Minarett aus ruft der Muezzin die Gläubigen zusammen. Ein Buddhist ruft die psychischen Aspekte des Bewusstseins mit seinen tantrischen Hymnen an. Geheime *wangga*-Gesänge der australischen Aborigines werden dem eingeweihten Sänger von Ahnen- oder Tiergeistern übertragen. Sie sind ein mächtiges Mittel, nicht-musikalische Ereignisse zu beeinflussen und ebenso die Art und Weise, wie das Universum sich entwickelt.

Musik-, gesang- und tanzbezogene Riten setzen hörende Wesen voraus, seien sie sichtbar oder unsichtbar, seien ihre Antworten darauf real zu vernehmen, unhörbar präsent oder seien sie ein ewiges Schweigen für den Menschen, der nichts Weiteres vermag, als nur mit den beiden Ohren oder mit dem geistigen „dritten Ohr“ zu hören. Eingeweihten oder dem Initiierten offenbaren sich Antworten, die oft nicht von dieser „unserer“ Welt sind.

4. Musik im funktionalen Kontext kultureller Vielfalt

Menschen erfahren sich und die Welt mit dem Hörsinn in kulturspezifischer Weise. Sie hören sich selber und verstehen hörend den Kosmos und die Welt der Musik, des Tanzes und des Gesangs. Menschen kommunizieren mittels gestalteter Klänge mit ihresgleichen, mit Tieren, Pflanzen, Gottheiten oder mit einem Schöpferwesen. Musikalisch sich dergestalt zu verständigen, scheint universell zu sein. Im allgemeinsten Sinn lässt sich die Kunst des Hörens und Musizierens historisch in allen Kulturen nachweisen. Nicht universell sind jedoch Bedeutung und Sinn der sonischen Systeme, weder im Kontext der kulturellen Vielfalt und des gesellschaftlichen Wandels, noch in jenem der

spezifischen Kulturgeschichte des Hörens und der hörbaren Künste.

Musik begleitet auf geräuschvolle Weise die Durchgangsriten des Lebens, z.B. mit Trommeln bei Initiationsriten in Afrika, mit Csárdás-Tänzen zu Hochzeitsfesten in Ungarn und mit Totenklagen am Sterbebett in Rumänien. Musik koordiniert und rhythmisiert Arbeitsprozesse. *Shanties* ermuntern die Seeleute beim Setzen der Segel. Japanische Reisfanzlieder halten die Arbeit der Frauen zum Pflügen der Ochsen im Takt. Die sibirische Schamanentrommel führt den Medizinmann zum „Zentrum der Welt“ und ermöglicht ihm, Kranke zu heilen. Im brasiliianischen *candomblé* induziert die „Sprache der Trommeln“ Trancezustände, und ihre rhythmischen Wiederholungen vergegenwärtigen das Wesen einer bestimmten Yoruba-Gottheit. In den meisten Hirtenkulturen verständigt man sich mit den Tieren über Viehlockgesänge. Auf dem Mundbogen bezaubert der Jivaro seine Geliebte mit der Liebesmagie des sanften Klanges. Musik schlichtete den Singstreit der Ammassalik-Eskimos. Die Marschmusik der schottischen Dudelsackspieler oder der osmanischen Janitscharen-Orchester stachelter die Soldaten zum Kampf auf.

5. Grundkonstanten menschlichen Musikverhaltens

Trotz unterschiedlicher Manifestationen und Interpretation in der Vielzahl von Religionen und Kulturen lassen sich einige symbolische Grundkonstanten menschenmöglichen Musikverhaltens feststellen. Es kristallisieren sich als wiederkehrende Strukturen einige grundsätzliche Anschauungen über die „Hörfunkst“ Musik heraus, die je nach Kultur, Geschichte und Naturzusammenhang einzelne oder mehrere Funktionsprinzipien im Nacheinander oder im Miteinander hervorheben, so etwa:

- 1) ein ontologisch-energetisches Prinzip (*energeia*) der Musik, das besagt, Töne und Klänge seien aus dem Übernatürlichen und Göttlichen hervorgegangen,
- 2) ein daraus oft abgeleitetes theologisches Prinzip, das sich in vielen Religionen, mit Gesang und Musik als erhöhte Form der Anbetung und Lobpreisung übernatürlicher Kräfte versteht,
- 3) ein kosmologisch-mathematisches Prinzip, das die Musik im Einklang mit dem Universum als Ordnung von Zahlen und Proportionen reflektiert,
- 4) ein damit vielfach verbundenes Ethos-Prinzip, das die Musik in den Dienst der Erziehung der Gesellschaft stellt oder sie als

- 5) therapeutisches Prinzip zur „Heilung der Welt“ nutzt,
- 6) ein rhetorisch-expressives Prinzip, das die enge Verwandtschaft von Sprache, Musik, Tanz und Ausdruck betont und
- 7) ein naturphilosophisch-symbolisches Prinzip, das Musik als „objektivierten Geist“ und symbolisch-ästhetisches „Kunstwerk“ (*ergon*) einer kulturspezifischen Kommunikation-, Interaktions- und Integrationsform begreift.

Die musikalischen Funktionen, Formen und Strukturen manifestieren sich differenziert und dynamisch im Konzept von Anhörung und Erhöhung, von Kulten, Praktiken, Theorien und Werken (vgl. hierzu Elschek 1992:321).

6. Musikphilosophie

Pythagoras von Samos (582-496), der vermutlich durch seine Studien in Ägypten geheimes Wissen der dortigen Priester mit eigenen akustischen Untersuchungen verband, war nach einer Sage ein Erfinder und theoretischer Erkunder der Musik. Das Wesen der Dinge drückt sich nach seiner Auffassung in den Zahlen aus. Seine empirische Zahlenlehre geht jedoch auf babylonische Ursprünge zurück. Mathematik wurde schon sehr früh im Zusammenhang mit der Ordnung des göttlichen Universums gesehen. Gottheiten wurden den verschiedenen Gestirnen und Zahlen und bestimmten Intervallen in der Lehre von der Harmonie der Sphären oder in der kosmologischen Orientierung von Jahreszeiten und Himmelsrichtungen zugeordnet. Demokrit, Archytas und Platon (427-347) hielten die Musik, die „reine Harmonie der Töne“, als eine Offenbarung des metaphysischen Urgrundes allen Seins. Platons Ethos-Lehre verficht mit Bezug auf die musikalischen Elemente von Harmonie, Instrument und Rhythmus die traditionellen Weisen und missstraute der emotionalen Kraft neuer Musik. Über sie sollten Wächter wachen, dass nicht fremde, laszive Tonarten und Rhythmen an den Gesetzen des Staates zu rütteln beginnen. Der römische Philosoph Boethius (ca. 480-524) unterschied, mit einer lang nachhaltigen Wirkung für die abendländische Geschichte, drei Arten von Musik: die *musica mundana*: sie ertönt als Weltharmonie bzw. Weltseele in der Bewegung der Sphären; die *musica humana*: sie ertönt in der Verbindung der zeitlosen Seele mit dem vergänglichen, menschlichen Körper und die *musica instrumentalis*: sie ist die „eigentliche“,

sinnlich wahrnehmbare Vokal- und Instrumentalmusik, wie sie von ausübenden Musikern, Komponisten und Kritikern praktiziert wird. Die alten Ursprungsmythen von Jubal und Pythagoras als Erfinder der Musik finden sich in den abendländischen Musikabhandlungen noch bis ins 17. und 18. Jahrhundert (z. B. bei Athanasius Kircher, 1602-80), sie verlieren aber mehr und mehr ihre mythische oder allegorische Qualitäten zugunsten der spezifischen Ursprungstheorien im Zeitalter des Rationalismus. Johannes Kepler (1571-1630, *Harmonices Mundi*), René Descartes (1596-1650), Marin Mersenne (1588-1648) und Gottfried von Leibniz (1646-1716) beschäftigten sich besonders mit der physikalischen Seite des Tons und betonten, Musik spiegele grundsätzlich eine mathematische Realität einer universellen wider. Jean-Jacques Rousseau (1712-78), Johann Gottfried Herder (1744-1803), Friedrich Melchior Grimm (1723-1807) und Herbert Spencer (1820-1903) führten die Entstehung der Musik auf die Sprache zurück. Charles Darwin (1809-82) bezog sich auf die Nachahmung von Tierlauten, Richard Wallaschek (*Anfänge der Tonkunst*, 1903) und Karl Bücher (*Arbeit und Rhythmus* 1896) erklärten sie aus dem Wechselspiel von Rhythmus und Arbeit. Monokausale Erklärungen können hier jedoch weder der empirischen Überprüfung, noch der spekulativen Theoriebildung standhalten. Für den einen ist Musik „tönend bewegte Form“ in „geistfähigem Material“ (Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854), für den anderen eine „Kunst der Innerlichkeit“, in der die Zeit das Herrschende ist und durch welche Zeitmaß, Takt, Rhythmus, Harmonie und Melodie bestimmt werden (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über Ästhetik*, 1820). Ist Musik für den einen physikalisch einfach „organisierter Klang“ (Edgar Varèse, 1883-1965), so blieb sie für den anderen noch eine metaphysische „Offenbarung des Unsichtbaren“ (Herder). Ist sie dem einen eine ästhetische Aneignung der Welt in der „Kunst des schönen Spiels der Empfindungen“ (Immanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, 1790), so bedeutet sie dem anderen eine meditative Befreiung von der Welt, denn erst, wer durch das Tor der großen Stille tritt, dem klingt „der Ton aus der anderen Welt“ hinüber (Rudolph Steiner: *Über die Musik*, 1945).

7. Musikästhetische Konstrukte

Musikästhetik als eigene Theorie und Praxis der hörbaren Ausdrucksformen tritt besonders mit der Entstehung von festen Ensembles in Erscheinung, mit Repräsentations- und Hofmusik, im Zusammenhang mit kleineren und größeren Orchestern und Ensemblebildungen, wie zum Beispiel mit dem königlichen Hoforchester von Uganda, dem javanischen oder balinesischen Gamelan, dem tibetanischen Klosterorchester, der westindischen *Steel-Band*, dem japanischen *gagaku* oder mit der *Schola Cantorum*, der Spielmannsmusik und dem klassischen Sinfonie-Orchester. Aber auch in ihrer dienenden Funktionen, sei es als religiöse Zeremonie, als ritueller Festakt oder als Verherrlichung von Gott, Mensch oder Natur unterliegen Musikanschauung und Musikausführung im weitesten Sinne des Wortes dem Ethos einer spezifischen Ausdrucks-, Gefühls-, Inhalts- oder Nachahmungsästhetik. Dies gilt von jeder „Musik zum Zuhören“, sowohl für Musiker als auch Hörer, die - gemäß der Unterscheidung des persischen Mystikers Al-Hujwiri (11. Jh.) - nur die materielle Seite des Klanges hören oder für jene, die darüber hinaus noch die spirituelle Bedeutung verstehen.

Die ästhetischen Betrachtungen, die über die Musik als Theorie und Praxis, über ihre Entstehung und künstlerischen Wirkungsweise angestellt werden, sind im Umfeld von Kosmologien, Religionsvorstellungen, Weltbildern, Handlungs- und Kunsttheorien jeweils Zeit-geprägten und kulturgeografischen Konstrukten unterworfen. Dies gilt nicht zuletzt auch für die musikalischen Parameter, wie Geräusch, Klang, Musik, Klangfarbe, Lautstärke, Dynamik, Zeitdauer, Tonhöhen, von linearen und harmonikalnen Zusammenklängen.

8. Klangkunst, Musikbegriff und Begreifen

„Musik“ als übergreifender Sammelbegriff für die Hörkunst oder Tonkunst, der die Vielfalt unterschiedlicher Kulturen, die Verknüpfung von vokalem und/oder instrumentalem Klanggeschehen umfasst, d.h. jener Sammelbegriff, der sowohl Lied, Text, Darstellung als auch den funktionellen oder rituellen Kontext sowie die damit zusammenhängende spirituelle und wis-

senschaftliche Anschauung meint, kann es nicht geben. Auch Begriffe wie „Weltmusik“, „Musik der Weltkulturen“ sind nur Behelfskonstruktionen, die gerade in ihrer Esperanto-haften Vereinfachung und Normierung die kultur- und gattungsspezifische Vielfalt der Hör- und Musikkonzepte verdunkeln. Bedeutungsgemäß käme vielleicht der alte, griechisch-lateinische Begriff der *musica* (von griech. *mousikē*) in die Nähe einer solch weit gefassten Vorstellung, sofern er, im umfassenden Sinn, alle neun künstlerischen Aspekte der Musen gesamthaft begreift, die vor allem die Inhalte von Poesie, Gesang, Tanz und Musizieren, Ausführung, Bildung und Wissenschaft gleichermaßen miteinbeziehen, ohne diesen Begriff restriktiv auf das Erklingende allein einzuschränken. Analoge Inhalte finden sich in der Terminologie anderer Kulturen.

Geschichtlich wurde der griechische Terminus *mousikē* später nur noch mit Polyhymnia, mit der „einen Muse der vielen Hymnen“, assoziiert. Einige mittelalterliche Schreiber glaubten, das Wort „Muse“ bzw. „Musik“ leite sich aus dem ägyptischen Wort *moys* (Wasser) ab, von wo aus Verbindungen zum Lob-Sänger Moyses (Moses; Exodus 15,1) hergestellt wurden. In dieser Traditionslinie galten Moses, Jubal und Pythagoras als eigentliche „Erfinder“ der Musik. Der Terminus *mousikē* bezeichnete aber schon in der Antike die zwei sich gegenseitig ergänzenden Aspekte einerseits, der *ars musica* (*mousikē téchne*), und andererseits der *musica scientia* (*mousikē epistéme*). Musikausübung - die Technik, Hörbares zu machen und zu kreieren - und Musikanschauung - die Wissenschaft, Gehörtes zu erklären und zu interpretieren -, waren und sind immer aufs engste und wechselweise miteinander verbunden. Verknüpft sind die Aspekte von kultur- und (kon)textbezogenem und instrumentalem Klanggeschehen einerseits und von Singen, Musizieren, Tanzen und Körperbewegung andererseits. Dennoch wird es nicht angehen, mit einem universell konzipierten Begriff des Hörens - oder von einem Musikbegriff aus einseitig westlicher Sicht - die kulturellen Differenzen in ein Prokrustesbett ethnozentrisch konzipierter Begrifflichkeiten zu packen.

9. Kulturelle Konzepte: „Weltmusik“—“Musiken der Welt”

Die Vielfalt der Wirklichkeitskonstrukte auf der Grundlage von Erfahrungswissen manifestiert sich auf mannigfache Weise in den kulturellen Unterschieden vom Konzept und Begriff der Musik. Es gibt nicht nur den singulären Begriff Musik, wie es die deutsche Sprache noch suggeriert, sondern viele

und zahlreiche „Musiken“. Die deutsche Pluralbildung zu „Musik“ muss erst noch mit Verve eingeführt werden, ganz im Unterschied etwa zu dem schon lange im Gebrauch befindlichen Mehrzahlformen „les musiques“ im Französischen oder „musics“ im Englischen.

Im Andenhochland umreißen zum Beispiel die Quechua-Begriffe *takiy* (singen), *tukuy* (spielen) und *tusuy* (tanzen) in Bezug auf die Organisation von vokalen, bzw. instrumentalen Klängen und tänzerischen Rhythmen ein je spezifisches Musikverhalten, das in der Regel gleichzeitig sowohl Liedtext, Gesang und Tanz miteinander verbindet. Dennoch setzt dies nicht notwendigerweise einen hierarchisch verstandenen Oberbegriff der hörbaren „Musik“ voraus. Ähnliches gilt auch von dem Igbo-Terminus *nkwa*. Dieser denotiert zwar Vergleichbares wie Singen, Instrument spielen und Tanzen, dennoch gibt es nicht nur bei den Igbo, sondern in den meisten afrikanischen Sprachen scheinbar kein Wort, das dem westlich konzipierten Begriff „Musik“ direkt vergleichbar wäre. Gerade die auditiven und kinetischen Inhalte sind in Afrika bei der Klangerzeugung und -gestaltung aufs engste miteinander verknüpft. Sie beinhalten ein anderes kognitives Konzept, das sich einer so hierarchisch-rigidien und visuell strukturierten Musikvorstellung, wie es in der abendländischen Praxis der Fall ist, verständlicherweise entziehen muss. Solch eine Musik ist primär körperhaft orientiert. Wenn wir heute dennoch den westlich geprägten Begriff „Musik“ in sprachlichen Ableitungen nicht-europäischer Provenienz wiederfinden, so bezeugt dies weniger die Gleichheit der zugrundeliegenden Konzepte, als vielmehr das einseitige Gefälle kultureller und sprachlicher Dominanz im Zuge der überseeischen Begegnungen; zugleich stellt sich damit auch die Frage nach der inhaltlichen Veränderung solcher Begriffe. Das Verstehen des Begriffes und der Sache selbst findet zunehmend in mehr als nur einem kulturspezifischen Raum-Zeit-Horizont statt. „Musik“ beinhaltet im transkulturellen Diskurs zwar einerseits immer noch ein Stück des eigenen, ethnozentrischen Selbstverständnisses, impliziert aber andererseits bereits auch im Fremdverständnis das Andere und definiert auf diese Weise sich zunehmend aus der Reziprozität unterschiedlicher kultureller Perspektiven.

Der in der arabischen Welt von den Griechen geborgte Begriff *mūsiqī* verdrängte im 9. Jahrhundert den älteren Terminus *ginā*, der gleichbedeutend war mit „weltlich bestimmtem Singen und Musizieren“. Al-Fārābī (um 870-950), der große arabische Philosoph und Gelehrte, teilte in der Nachfolge zu Aristoteles (384/3-322) die *mūsiqī* in seiner Theorie in die *musica*

speculativa und in die *musica activa* ein. Al-Fârâbis „Großes Buch über die Musik“ beeinflusste nicht nur die arabischen, persischen, türkischen und europäischen Musiktheoretiker, sondern auch indische und jüdische Schultraditionen. Ableitungen des aus dem griechischen Musikbegriff in andere Sprachen und Kulturen übernommen Wortes gibt es heute fast überall auf der Welt. Die Verbreitung erfolgte insbesondere im Gefolge von Missionierung und Wissenschaftsexpansion und mittels zahlreicher westlich-orientierter Musikschulen und Konservatorien, die insbesondere im Zusammenhang mit dem Konolianismus weltweit gegründet wurden. Die heutige internationale Medienlandschaft vermarktet inzwischen auch alle Arten von Musik, von Ethno-Pop bis zur traditionellen Musik anderer Kulturen unter dem marktbezogenen Verkaufs-Label „world music“.

10. Musik, Staat und Politik (Normen und Sanktionen)

Trotzdem, eine mehr oder weniger eigenständige und systematisierte Epistemologie der Musik gab und gibt es in allen Kulturen – jeweils eine eigene differenzierte Terminologie bezogen auf Klang, Klang-Objekte, Klang-bezogene Handlungen und Anschauungen. Dies gilt unter anderem auch schon von der Musik (*yüeh* oder *yo*) im Alten China. Konfuzius (551-479) pries schon die älteste traditionelle Musik (*ya-yüeh*) als Verwirklichung der Harmonie von Himmel und Erde, als ausgewogene Übereinstimmung zwischen den lichten (*yang*) und den dunklen (*yin*) Kräften. Sein Ideal teilte Musik und Ritus in Opferzeremonien ein, durch die der Mensch mit den spirituellen Kräften des Himmels und der Erde sowie mit denen der Ahnen kommunizieren konnte. Konfuzius erblickte in der Ritualmusik *ya-yüeh*, die sowohl Harmonie verkörpere als auch Harmonie bewirke, den Zusammenhang von Klang und herrschender Ordnung, von Harmonie und Seele, vom Gemüt des hörenden Menschen und seiner sittlich-hörigen Ordnung. In dieser (alten) Musik manifestierte sich nach ihm das kosmologische Wechselverhältnis zwischen Welt und Natur, Musik des Volkes und dem Zustand des Staates. Die konfuzianische Ethik der Ritual- und Zeremonial-Musik (*ya-yüeh*) wurde jedoch bald durch die (neuere) Profanmusik (*su-yüeh*) und durch sinisierte Fremdmusik westlicher Völker (*hu-yüeh*) in den Hintergrund gedrängt. Der Kampf zwischen „Traditionalisten“ und „Neutönen“, zwischen konservierenden und erneuernden Kräften war zu allen Zeiten und in allen Kulturen ein Thema, sei-

es in Platons Warnung vor der Einführung neuer Musik, von ausländischen (ionischen und lydischen) Tonarten, die den Staat in seiner Grundordnung erschüttern würden, oder sei es im europäischen Mittelalter zwischen der alten Lehre der *ars antiqua* (ca. 1240-1320) des Jakobus von Lüttich und der neuen Lehre der *ars nova* (ca. 1320-80) des Philipp de Vitry. Ganz allgemein ist im Zusammenhang mit fundamentalistisch orientierten Strömungen von Kultur- und Glaubensauffassungen sowohl die „neue“ und abweichende Musik, wie auch die übermütig-weltliche Belustigung bei „Wein, Weib und Gesang“ in den unterschiedlichsten Kulturen der religiösen und politischen Obrigkeit oft ein Dorn im Auge, da man in ihr die Erschütterung des „richtigen“ Lebens oder die Verführung der Seele sieht. Diese Einstellung wurde immer wieder sowohl von den alten hebräischen Propheten, von den frühen Christen wie auch von islamischen Puristen vertreten. Man hat auf die richtigen Lehren und Weisen zu hören. Denn wer nicht hören will, muss fühlen. Das Ansehen der Musik pendelt in der Einschätzung zwischen Göttlichem und Teuflischem; mit der Hörkunst findet die Seele zurück zur spirituellen Welt oder sie verfällt ganz den hedonistischen Klängen der Teufels-Oboe. „Wo Tanz ist, da ist der Teufel“ schreibt Johannes Chrysostomus (ca. 347-407). Er meint damit vorwiegend die fahrenden Spielleute, die *ioculatores*, die besonders mit den patristischen Texten im 12. Jahrhundert immer und immer als *ministri santanae* verteufelt wurden und deshalb keine Aussicht haben, ewige Seligkeit zu erlangen. Die unwiderstehliche Wirkung der weltlichen Musik steuere den religiösen Kräften entgegen oder aber verleite mit ihrem tödlichen Charme zur Flucht vor dem wirklichen Sinn des Daseins. Tanzverbote im Mittelalter, die Verbote der Missionskirchen in Südamerika, die den ethnischen Minoritäten es nicht erlauben, ihre traditionelle Musik weiterhin zu pflegen, Liedverbote im Sozialismus, Verbrennung westlicher Musikinstrumente in Libyen, Gerichtsbeschlüsse gegen Rap-Inhalte usf., bezeugen wie Musik als Identifikationsmerkmal, als Symbol des Widerstands oder als Verletzung von gesellschaftlichen oder religiösen Normen immer wieder kulturpolitisch eine Herausforderung bleibt. Gegen „Tänze des Sathans“ wetteiferten auch islamische Fundamentalisten, die im August 1995 gefordert hatten, das erste, vom palästinensischen Regierungschef Jassir Arafat eröffnete Musik- und Tanzfestival im autonomen Gazastreifen abzusagen. Das einwöchige Al-Mutawasit-Festival wurde trotzdem abgehalten. Eine Gruppe von Geistlichen, die scheinbar der radikalen Hamas-Bewegung nahestand, begründete die Verteufelung der weltlichen Musik wie folgt: Diese

Kunstfestivals, bei denen verdorbene Tänze und Gesänge aufgeführt werden und bei denen Männer und Frauen gemeinsam auftreten und dabei lustvolle und erotische Gedanken erzeugen, seien das Weideland Satans und würden zur Unzucht anstacheln.

Solche und ähnliche Auseinandersetzungen begleiten alle kulturellen Prozesse im Spannungsgefälle von Traditionalisten, Fundamentalisten, Manieristen und Epigonen einerseits und Aufklärern, „Stürmern und Drängern“, Revolutionären und „Falschönern“ andererseits. Zwischen dem Konservieren des kanonisierten „richtigen Zusammenklingens“ und dem kreativen Dekodieren durch die „Neutöner“ und Avantgardisten, zwischen Anhängern der „(art)echten“ Lehre und denen, die musikalische Normen durchbrechen, zwischen den beiden Polen zeichnet sich immer die kultur- und religionspolitische Stellungnahme ab, die sich besonders gerne des Vehikels der Musik bemächtigt. Denn Musik ist ein Sediment der Geschichte, sie ist das hörbare Gedächtnis in der Zeit und mit der Zeit, sowohl im regionalen Raum als auch im inter- und transkulturellen Raum der globalisierten Welt.

11. Zeitkunst, Harmonie und Dissonanz

Musik als hörbare Zeitkunst lebt aber auch in dem melodischen Ablauf von Erinnerung und Vorausahnung, vom Bewerten des Kommenden im Verhältnis zum Vergangenen, im Nacheinander und Miteinander des Vergleichs von Zusammenklängen und klanglichen Modifikationen. Hörbares wie Musik ist und bleibt kommunikative Anschauung, wertbezogene Stellungnahme in der Auseinandersetzung zu Diesseits- und/oder Jenseits, zu Welt, Geschichte, Mensch, Natur, Zeit und Raum, zum Eigenen und zum Fremden. Eingebettet in ein kognitives System, in der Fluktuation von Auffassungen über Harmonie und Disharmonie, von Konsonanz und Dissonanz, von kultureller Identität und Multikulturalität bleibt das musikalische Denken und Handeln im weitesten Sinn ein metaphorisches, das zwar das Ohr unmittelbar anspricht, dieses jedoch - in der Interaktion der Sinne - immer auch mit Auge, Körper, Geist, Bewegung und Emotionen vernetzt. Musik ist nicht nur eine Angelegenheit der äußeren, sondern auch der inneren Sinne. Wie kaum eine andere künstlerische Äußerung ist sie als Zeitkunst sowohl dem individuellen als auch dem kollektiven Erinnern überantwortet.

12. Musik als kulturelles Gedächtnis

Nordische Heldenepen, das Kalevala-Epos (13. Jh.), westafrikanische Griots-Genealogien, Schamanengesänge der thailändischen Akha, Preislieder über die „Geheime Geschichte der Mongolei“ oder Traumzeitgesänge australischer Aborigines, sie alle vermitteln ein historisch-gewachsenes Wissen. Ob ein Schildkrötengesang der Tewa, ein Sonnen-Tanz der Shoshonen, Fischerlieder vom Persischen Golf, Honigsammlerlieder der Pygmäen, japanische Shômyô-Gesänge, ein niassischer Ahnengesang von Sirao oder mexikanische Peyote-Lieder - in allem manifestiert sich die Vielfalt der musikalischen Formen, die als mündlich überlieferte Archive das mythische, das historische und biographische Wissen weiterreichen und ein unschätzbares Erbe für die gesamte Menschheit darstellen. Die Auffassung von Musik mag eingebettet sein in ein animistisch-pantheistisches Weltbild wie bei den Kayapós Indianern im Amazonas; sie mag theozentrisch „ad gloriam Dei“ sein wie Johann Sebastian Bachs (1685-1750) kompositorisches Wirken; sie mag anthropozentrisch als höfisch-weltliche Musik am königlichen Hof von Versailles oder im Sultanpalast von Jogjakarta sein; sie mag ökozentrisch sein wie bei den Kaluli in Papua New Guinea, wo Menschen und Vögel im Kosmos sichtbare und unsichtbare Realitäten transzendentieren und über das Hervorbringen und Wahrnehmen von Klängen miteinander in Verbindung stehen - gewiß bleibt immer eines: es gibt keine universellen Kriterien der musikalischen Systeme, weder ihrer Funktionsweisen, Symbolik und Strukturen noch ihrer Deutung und Bewertung. Jede Gesellschaft, jede musikalische Klein- oder Subgruppe grenzt besondere „Klangereignisse“ von Geräuschen und gewöhnlichem Sprechen ab, beurteilt Improvisationen, Kompositionen, Aufführungen, Riten, Tänze, Musikinstrumente, ihre musikalische Lehr- und Lernsysteme nach eigenen und „wir“-bezogenen Kriterien, sei dies ausgrenzend, in der besonderen Betonung der musikalischen Ethnozentrik, sei dies synkretistisch im selektiven Verschmelzen mit fremden Musikstilen oder sei dies transformierend in der bewussten Kreation innovativer Klangexperimente.

13. Musik und Identifizierungen

„Musik“, das Gehörte bleibt ein identifikatorisches Vehikel menschlicher Kommunikation und Interaktion. Man liebt diese oder jene Musik, eine andere, „fremde“ Musik gefällt dem einen oder anderen nicht; man lehnt sie ab, oder bekämpft sie gar.

Musikalische Identifizierungen bzw. Vorlieben, De-Identifizierungen bzw. Ablehnungen, bleiben fürs aktive Musizieren in Gruppen tonangebend; sie sind mentale Konstrukte, die sehr variabel und konzeptionell auf verschiedene Weisen verankert sein können. Mentale Konstrukte von musikwirksamen Konzeptionen sind durch Tradition, Geschichte und Musikerziehung determiniert: Sozialisation, Region, Musikart, Funktion, Gruppenbezug und Ästhetik sind die wechselseitig verschränkten Faktoren, mit denen sich Einzelmusiker, Musikgruppen, Musikmacher, Zuhörer und Veranstalter mehr oder weniger intensiv auseinandersetzen und identifizieren. Musiker und Zuhörer identifizieren sich auf besondere Weise mit „ihrer“ Musik, sie bewerten sie emotional und intellektuell, positiv, lehnen dagegen „andere“, ihnen „fremde“ Skalen als „ungewohnt“, „kitschig“, „primitiv“, etc. ab. Musikalische Identifizierungen verbalisieren sich in kompositorischen und ästhetischen Konzepten, in überlieferten oder in Frage gestellten Normbegriffen, verbalen Zustimmungen, Ablehnungen, Kritiken und Sanktionen.

Der Mensch bedient sich dieser Tatsache in der symbolischen Auseinandersetzung mit seiner Umwelt und er organisiert darauf bezogen seine Klangmaterialien. Musik ist sowohl Prozess als auch das Ergebnis von Handlungen, durch welche Töne, Klänge, Geräusche oder Bewegungen kreativ erzeugt, wahrgenommen, geordnet, überliefert und bewertet werden. Sie mag mündlich überliefert sein, über mnemotechnische Notate oder Notationen ihre Verbreitung finden.

14. Musik im globalen Zeitalter der Reproduzierbarkeit

Musik wird kreiert, rezipiert, verbreitet und bewertet zugleich, einzeln für sich ausgeführt oder zusammen in einer Gruppe vor einer spezifischen Zuhörerschaft. Musiken mögen spontan und direkt entstehen, artifiziell auskom-

poniert sein, in gespeicherter Form verbreitet und durch elektronische Medien vermittelt werden. Als hörbarer Bedeutungsträger ist jede Musik für sich ein eigenes Klang-Ereignis und Klang-Produkt, sie lebt in der praktischen und theoretischen Konzeption von Klangvorstellungen, in der Spielpraxis von Musikinstrumenten, in Konzeptionen von musikrelevanten Objekten, musikalischen Objektivationen (Formen, Gattungen, Stilen) und individuellen Subjektivationen.

Der Pluralismus des modernen Zeitalters ermöglicht in vielen Gesellschaften heute ein Nebeneinander „ungleichzeitiger“ Musikarten und -stile: Wiegenlied und Kinderlied, traditionelle Ritualmusik, gregorianische Gesänge neben Renaissance-Musik auf historischen Instrumenten, japanisches *kabuki*-Theater neben altchinesischer Festmusik. Opern, Klassik, Musical, Volksmusik, Schlager, Populärmusik, Country, Soul, Gospel, Blues, Jazz, Rock, Folk Rock, High-Life, Heavy Metall, Hip Hop, Rap und MTV Music-Video-Clips, Ethnopop, Techno, Ekstasy, Ethno-Trance und New Age Music, MUZAK, Cyber Space Music und viele andere Stilrichtungen mehr: sie alle sind heute gleichzeitig aufruf- und abrufbar, an internationlen Festivals, im Rundfunk, im Fernsehen, auf CD-Rom, übers ISDN und World Wide Web. Seit der Ästhetik vom „Naturschönen“, den Apologeten der Unterhaltungsmusik, der Zwölftontechnik nach 1923 (Berg, Schönberg, Webern), seit dem „elitären“ seriellen und aleatorischen Komponieren ist der musikalische Fetischcharakter (Adorno) immer wieder festgestellt worden. Zwischen Spiritualität, Kommerz, Klischee, Einschaltquote und Unterhaltungsindustrie ist im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit (Walter Benjamin) alles möglich geworden. Und dennoch identifizieren sich die meisten Menschen nur mit ihren ganz spezifischen Hör- und Musikerfahrungen.

Im Spannungsgefälle von kleinen ethnischen Musiktraditionen marginalisierter Kulturen und dem technologisch-erweiterten Kommunikationsnetz einer global agierenden Musikindustrie liegt die reflexive Kraft einer postmodernen Welt. Je weiter sich diese von den marginalisierten Ideen und von den Weltbildern indigener Traditionen entfernt, desto besser bleibt sie beraten, sich diesen Ideen und Anschauungen im kreativen Diskurs des Unvereinbaren zu nähern, um auf diese Weise das alte verborgene Wissen mit neuen Ohren anders zu hören und mit den modernen Entdeckungen von heute neu zu evaluieren.

15. Weiterführende Literatur

Adorno, Theodor W.

1958 *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt.M.: Europäische Verlagsanstalt.

Allen, Warren, Dwight

1962 *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1960*. New York: Dover Publications.

Baumann, Max Peter (Hrsg.)

1992 *World Music — Music of the World*. Wilhelmshaven 1992 (Intercultural Music Studies 3).

1997 "Musik, in *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hrsg. von Chr. Wulf. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 974-84.

Berendt, Joachim-Ernst

1988 *Das Dritte Ohr. Vom Hören der Welt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (transformation).

1989 *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (transformation).

Blacking, John

1973 *How Musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press.

Bose, Fritz

1952 *Musikalische Völkerkunde*. Zürich: Atlandis Verlag.

Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösing, Helmut

1993 *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: rowohlts enzyklopädie.

Dahlhaus, Carl

1967 *Musikästhetik*. Köln: Musikverlag Hans Gerig (Musik-Taschenbücher Theoretica 8.).

1978 *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag.

Danckert, Werner

1979 *Musik und Weltbild. Morphologie der abendländischen Musik*. Bonn-Bad Godesberg: Verlag für Systematische Musikwissenschaft.

Datey-Kumodzie, S.

1993 *Musik und die Yeweb- oder Hu-Religion (Der Sogno-Musikkult)*. Köln: Universität Köln (Diss.).

Despringe, André-Marie

- 1998 "Eléments pour une anthropologie de la cognition des poésies chantées populaires de France." *Música oral del Sur: Revista Internacional* 3:147–64.

Eggebrecht, Hans Heinrich

- 1977 *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 46.).

Elschek, Oskár

- 1992 *Die Musikforschung der Gegenwart, ihre Systematik, Theorie und Entwicklung*. 2 Bde. Wien-Föhrenau: E. Stiglmayr (Acta Ethnologica et Linguistica 64.).

Esser, Hartmut

- 1993 "Biologische und anthropologische Grundlagen," in Hartmut Esser, *Soziologie. Allgemeine Grundlagen*. Frankfurt-New York: Campus, 141–215.

- 1993 "Modelle des Menschen," in Hartmut Esser, *Soziologie. Allgemeine Grundlagen*. Frankfurt-New York: Campus, 217–50.

Georgiades, Thrasybulos

- 1958 *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*. Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag (rowohlt's deutsche enzyklopädie).

Godwin, Joscelyn

- 1989 *Musik und Spiritualität. Quellen zur Inspiration in der Musik von der Frühzeit bis in die Gegenwart*. Bern, München, Wien: O.W. Barth Verlag/Scherz.

Gonzales Alcantud, José Antonio

- 1998 "The Music, Limited God? A propósito de las resistencias musicales." *Música Oral del Sur: Revista Internacional* 3: 42–54.

Green, Rayna und Howard Bass

- 1995 *Heartbeat. Voices of First Nations Women*. Washington, D.C.: Smithsonian/Folkways, (Commentary and:) CD SF 40415 (Nr. 33: „Northern Lights“, Crying Woman Singers).

Harris, Marvin

- 1968 *The Rise of Anthropological Theory. A History of Theories of Culture*. New York: Thomas Crowell Company.

Herder, Johann Gottfried [1772]

- 1891 "Abhandlung über den Ursprung der Sprache, Berlin, 1772," in *Herders sämmtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Bd. 5. Berlin: Weidmann, 1-156.

Kaemmer, John E.

- 1993 *Music in Human Life. Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press (Texas Press Sourcebooks in Anthropology, 17).

- Karbusicky, Vladimir
1990 *Kosmos, Mensch, Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen*. Hamburg: Verlag R. Krämer.
- Keyser, Hans
1946 *Akróasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt*. 3. Aufl. Basel: Benno Schwabe Verlag (6/2007).
- Kubik, Gerhard
1994 *Theory of African Music*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag (Intercultural Music Studies, 7.).
- Laade, Wolfgang
1975 *Musik der Götter, Geister und Menschen. Die Musik in der mythischen, fabulierenden und historischen Überlieferung der Völker Afrikas, Nordasiens, Amerikas und Ozeaniens*. Baden-Baden: Koerner.
- Liedtke, Rüdiger
1988 *Die Vertreibung der Stille. Wie uns das Leben unter der akustischen Glocke um unse- re Sinne bringt*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter-Verlag (vollst. überarb. Neuausg. 2004).
- Levman, Bryan G.
1992 "The Genesis of Music and Language." *Ethnomusicology* 36(2):147–170.
- Magrini, Tullia
1998 "Music and Function: An Open Question." *Música Oral del Sur: Revista Internacional* 3:85–92.
- Malm, Krister; Wallis, Roger
1992 *Media Policy and Music Activity*. London, New York: Routledge.
- Marti i Pérez, Josep
1998 "Culturas en Contacto en nuestra sociedad actual. Algunas reflexiones sobre la pluri- alidad e través del fenómeno musical." *Música Oral del Sur: Revista Internacional* 3:127–146
- Merriam, Alan P.
1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill: Northwestern University Press (4. Paper- back printing /2000).
- Meschonnic, Henri
1997 "Rhythmus," in *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hrsg. von Chris- toph Wulf. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 609–618.

MGG-Edition

- 1980 *Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen*. Mit einer Einleitung von Josef Kuckertz sowie weiterführender Literatur und Diskographie von Rüdiger Schumacher. München u.a.: Deutscher Taschenbuch-Verlag (dtv, 4330; Ed. MGG).

MGG-Enzyklopädie

- 1994–2008 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. 2. neubearb. Ausg. hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil Bd. 1–10 und Supplement Bd. 11. Kassel, Basel u.a.: Bärenreiter Verlag/Metzler Verlag.

Musikgeschichte in Bildern

- 1961–1989 *Musikgeschichte in Bildern*, begründet von Heinrich Besseler und Max Schneider, hrsg. von Werner Bachmann. Bd. I: Musikethnologie, Lieferung 1–4, 8–11; Bd. II: Musik des Altertums, Lieferung 1–2, 4–5, 7–9; Bd. III: Musik des Mittelalters & der Renaissance, Lieferung 2, 8–9; Bd. IV: Musik der Neuzeit, Lieferung 1–5. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

Nanda, Serena

- 1980 *Cultural Anthropology*. 2. Auf. Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company.

Nattiez, Jean-Jacques

- 1990 *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Nettl, Bruno

- 1983 *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press.

Oesch, Hans u.a., Hrsg.

- 1984–1978... *Außereuropäische Musik*. 2 Teile. (Teil 1: I. Der chinesische Kulturbereich; II. Der indische Kulturbereich. - Teil 2: III. Der indonesische Kulturbereich; IV. Der arabo-persische Kulturbereich; V. Der altamerikanische Kulturbereich; VI. Schriftlose Kulturen; VII. Materialien). Laaber: Laaber Verlag (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 8./9.).

The New Grove

- 1980 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie. 20 Bde. London, Washington, Hongkong: Macmillan Publishers. (s. auch <http://www.oxfordmusiconline.com>).

Pflogner, Hermann

- 1954 *Musik. Geschichte ihrer Deutung*. Freiburg, München: Verlag Karl Alber (Orbis Academicus).

Pietzsch, G.

- 1968 *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto*, Darmstadt. (Reprogr. Nachdr. der Aufl., Halle a. d. Saale 1929).

Ramsyer, Urs

- 1970 *Soziale Bezüge des Musizierens in Naturvolkkulturen. Ein ethno-soziologischer Ord-nungsversuch*. Bern, München: Francke Verlag.

Rouget, Gilbert

- 1985 *Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession*. Translation from the French, revised by B. Biebuyck in collaboration with the Author. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Royce, Anya Peterson

- 1977 *The Anthropology of Dance*. Bloomington and London: Indiana University Press.

Sachs, Curt

- 1943 *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. New York: 1943.

- 1962 *The Wellsprings of Music*. Edited by Jaap Kunst. New York, Toronto: McGraw-Hill Book Company. (Repro 1977).

- 1968 *Die Musik der Alten Welt in Ost und West. Aufstieg und Entwicklung*. Hrsg. von Jürgen Elsner unter Mitarbeit von Gerd Schönfelder. Berlin: Akademie Verlag.

- 2007 *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. 4. Nachdr. der Ausg. Berlin 1933. Hildesheim: Olms.

Salmen, Walter, Hrsg.

- 1971 *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert. Gesammelte Beiträ-ge*, Kassel, Basel: Bärenreiter (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 24.).

Schafer, R. Murray

- 1977 *The Tuning of the World. A Pioneering Exploration Into the Past History and Present State of Most Neglected Aspect of Our Environment: The Soundscape*. New York: Alfred A. Knopf.

Schechner, Richard

- 1985 *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: Univiversity of Pennsylvania Press 1985. (4th printing 1994).

Schneider, Reinhard

- 1987 *Anthropologie der Musik und der Musikerziehung. Referate des Symposions vom 24.–25. Oktober 1986 an der Pädagogischen Hochschule Flensburg*. Regensburg: Bosse (Musik im Diskurs, 4.).

Schrammek, Winfried

- 1957 *Über Ursprung und Anfänge der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Seeger, Charles

- 1977 "Music as Concept and as Percept," in Charles Seeger, *Studies in Musicology 1935–75*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 31–50.

Sloterdijk, Peter

- 1993 "Wo sind wir, wenn wir Musik hören?" in Peter Sloterdijk, *Weltfremdheit*. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp, 294–325.

Stockhausen, Karlheinz

- 1989 *Towards a Cosmic Music. Texts by Karlheinz Stockhausen*, selected and translated by T. Nevill. Longmead, Shaftesbury, Dorset: Element Books.

Stumpf, Carl

- 1911 *Die Anfänge der Musik*. Leipzig: J.A. Barth. (Neudruck: Hildesheim 1979).

Suppan, Wolfgang

- 1984 *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*. Mainz u.a.: Schott (Musikpädagogik: Forschung und Lehre 10.).
- 1986 *Musica humana. Die anthropologische und kulturethologische Dimension der Musikwissenschaft*. Wien u.a.: H. Böhlau (Forschen, Lehren, Verantworten, 8.).
- 1990–91 "Ansätze und Ideen zur Anthropologie der Musik." *Orbis Musicae* 10:248–271.
- 1997 „Musikanthropologie," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 6. Kassel u.a.: Bärenreiter, Sp. 922–929 (Bibliogr.).

Titon, Jeff Todd, Hrsg.

- 1996 *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's Peoples*. 3rd. ed. New York: Schirmer Books.

Tokamaru, Yoshiko und Osamu Yamaguti, Hrsg.

- 1986 *The Oral and the Literate in Music*. Tokyo: Academia Music Ltd.

Touma, Habib Hassan

- 1998 "Anthropology and Music in Arabian Society: On Change and Originality in the Music of the Arabs." *Música Oral del Sur: Revista Internacional* 3:31–42.

Weber, Max

- 1972 *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Tübingen: Mohr (Uni-Taschenbücher 122). (1/München 1924).

Wiora, Walter

- 1980 *Ideen zur Geschichte der Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Impulse der Forschung, 31.).

Wulf, Christoph, Hrsg.

1997 *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim und Basel: Beltz-Verlag.

Zuckerkandl, Viktor

1973 *Man, The Musician*. I:Music and the External World. II: Sound and Symbol. Princeton: Princeton University Press.