

MICHAEL
SPITZER

EINE
MUSIKALISCHE
GESCHICHTE
DER MENSCHHEIT
VON UNSEREN
FRÜHESTEN VORFAHREN
BIS HEUTE

© des Titels »Eine musikalische Geschichte der Menschheit« von Michael Spitzer (978-3-7423-1224-2)
2021 by riva Verlag, Münchner Verlagsgroup GmbH, München
Nähere Informationen unter: <http://www.rivaverlag.de>

PREMIUM
riva

TEIL EINS

Leben

© des Titels »Eine musikalische Geschichte der Menschheit« von Michael Spitzer (978-3-7423-1224-2)
2021 by riva Verlag, Münchner Verlagsgroup GmbH, München
Nähere Informationen unter: <http://www.rivaverlag.de>

KAPITEL 1

VOYAGER

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

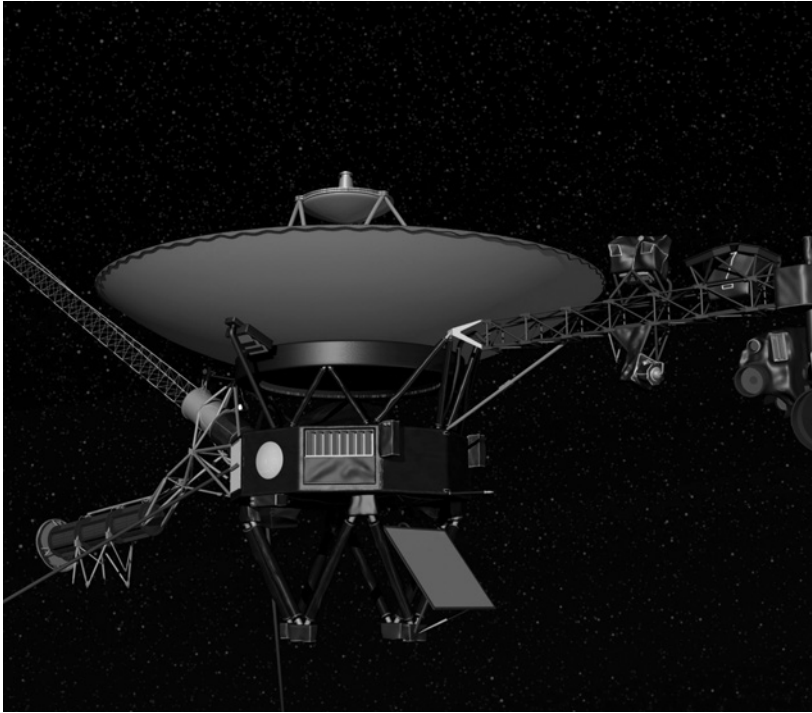


Abbildung 1.1: Voyager 1 ...

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



Abbildung 1.2: ... und die Goldene Schallplatte

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

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

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

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

Einige Vorüberlegungen

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



Abbildung 1.3: Nusrat Fateh Ali Khan

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

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

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

Vor 300 Jahren

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

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

Vor 500 Jahren

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

Vor 800 Jahren

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

Vor 1700 Jahren

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

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

Vor 2000 Jahren

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

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

Wenn wir noch weiter zurückblicken, gelangen wir in die Anfangsphase aufgezeichneter menschlicher Kunst in der Periode vor etwa 4000 Jahren, der Zeit des *Gilgamesch*-Epos, des ältesten bekannten erzählenden Gedichts. Ein zehnmal so großer Sprung bringt uns 40000 Jahre oder weiter zurück zu den ersten Höhlenzeichnungen, etwa in der *Höhle Lubang* Jeriji Saléh auf Borneo (wo sich die älteste bekannte darstellende Malerei findet, das Bildnis eines Stiers). Wir haben Literatur, wir haben Malerei, aber keine Musik. Heutigen Lesern und Leserinnen fällt es relativ leicht, sich mit den im *Gilgamesch*-Epos geschilderten Abenteuern des 4000 Jahre alten sumerischen Halbottes zu identifizieren. Wir wissen allerdings, dass das Epos ursprünglich gesungen wurde. Zwar hat der kanadische Singer-Songwriter Peter Pringle (*1945) eine imaginative Rekonstruktion der Musik geschaffen, bei der er auf Altsumerisch singt und sich selbst auf einer dreisaitigen Gishgudi-Laute begleitet, doch können wir nicht einschätzen, inwieweit das Ganze dem Original entspricht.¹⁰ Gleichermäßen ist es vorstellbar, dass die alten Höhlen aufgrund ihrer akustischen Eigenschaften Orte des Musizierens waren. Der französische Archäologe Igor Reznikoff meinte, dass sich in den Höhlen an Stellen mit maximaler Resonanz die Malereien häuften. In der Nähe der Malereien fand man Überreste von Knochenflöten.¹¹

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

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

Der Grundgedanke

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

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

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

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

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

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

Erste Zeitachse: Leben

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

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

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

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

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

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

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