

Maximilian Hendler (Graz)

Musikästhetik und Grenzen im Kopf. Die politischen Konsequenzen des Gefühlskults in der Musik

Wer sich aus Profession oder Neigung intensiver mit außereuropäischer Musik beschäftigt, zu der strukturell gesehen auch Musik aus Randgebieten oder Altschichten Europas gehören kann, macht die Erfahrung, dass es seinen Zeitgenossen und Zeitgenossinnen außerordentlich schwer fällt, darin einen ästhetischen Wert zu erkennen – geschweige denn, diesen zu würdigen. Ihre nach neuzeitlichen westlichen Kriterien „dissonanten“ Klänge (am ehesten bekannte Beispiele: *Le Mystère des voix bulgares*, Disques Cellier 008), die zusammengesetzten, vielfach ungeradzahligen Taktformen (7/8, 11/8, 13/8 usw.), deren Regelmäßigkeit ohne Eingewöhnung nicht zu erfassen ist, und die modale, das heißt strikt linear-horizontal gegliederte Melodik, die keine Beziehung zu einer Akkordfolge oder einer Kadenz erkennen lässt, provozieren die Vokabeln „falsch“, „primitiv“, „abartig“ usw., welche eine gleichermaßen abfällige wie abwehrende Haltung signalisieren. Gelegentliche Jugendmoden wie die oberflächliche Rezeption indischer Musik in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts ändern an diesem Befund ebenso wenig wie *Fusion* oder *Weltmusik*, wo musikalisches Material jeder Herkunft mithilfe der temperierten Tonskala vereinfacht und das Klangbild vermittlems E-Bass und Computerbeat egalisiert wird. Sosehr sich die Kommerzmusik auch exotischer Elemente bedient – gegenüber authentischen Äußerungen einer nichtwestlichen Musikästhetik verhält sich das Ohr des westlichen Musikliebhabers abweisend.

Diese „Grenze im Kopf“ gegenüber fremden Musikphänomenen ist umso auffallender, als sie auf dem Sektor der bildenden Kunst nicht wirksam ist. Zu einer gepflegten Wohnung gehören zwar handgeknüpfte Teppiche, doch die Musik der Teppichknüpfer und ihres kulturellen Umfelds rief bei den Wohnungsbesitzern und -besitzerinnen Widerwillen und Abwehr hervor, wären sie unvermittelt damit konfrontiert.

Diese negative Haltung kann sich kabarettistisch zuspitzen, wenn etwa ein Fernreisender seine Sammlung japanischer Schattenspielfiguren vorführt und dabei erzählt, wie trostlos die zum Schattentheater gespielte *Gamelan*-Musik sei. Vollends absurd wird diese Einstellung bei Menschen, die sich zwar verbal zu Humanität, Egalität, Multikulturalität usw. bekennen, jedoch bei der kleinsten Probe aufs Exempel verraten, dass sich ihr ästhetischer Horizont oder ihr musikalisches Rezeptionsvermögen in keinem erwähnenswerten Punkt von jenem solcher Leute unterscheidet, die als „konservativ“, „reaktionär“ und Ähnliches gelten.

Auf überraschende Weise bestätigt sich noch heute, was Otto Elben 1855 für den „volkstümlichen deutschen Männergesang“ feststellte:

Ausschließlichkeit, Beschränkung auf einzelne Kreise oder Parteien ist ihm fern [...]. Der Volksgesang einigt die verschiedenen Konfessionen: die hehren Gefühle, die er preist, sind nicht abhängig von dem Bekenntnis; Protestanten und Katholiken können das Schöne, Hohe, Heilige in denselben Tönen eines Händel und Mozart bekennen. (Pulikowski 1933: 132)

Der Dienst des volkstümlichen Gesanges für die Volkseinheit, auf die Elben abzielt, wirkte gründlicher, als es Kritiker des Volkstumsgedankens wahrhaben wollen. Es handelt sich offenbar um ein Phänomen, das vom Intellekt nicht oder jedenfalls nicht unmittelbar gesteuert werden kann. Wo liegen die Ursachen für diese Fixierung? Meine These lautet: Der Grund für die aus Unwillen und Unfähigkeit resultierende Rezeptionsbarriere gegenüber kulturexterner Musik im so genannten „Westen“ liegt in der um den Affekt (versus Empfindung, Gefühl usw.) zentrierten Musikästhetik der neuzeitlichen Superstrat- und Zöglingskultur, die ihre bis heute weiterwirkende Formulierung im 18. Jahrhundert erhielt. Zur Begründung dieser Aussage bedarf es eines Blicks in die Kultur- und Musikgeschichte. Das zu diesem Zweck nötige Dokumentationsmaterial entstammt überwiegend dem deutschen Sprachraum. Das liegt neben der Tatsache, dass ihm der Autor dieses Beitrags selber angehört, daran, dass hier die Diskussion um den im vorliegenden Kontext besonders sensiblen Begriff „Volkslied“ intensiver geführt wurde als anderswo und dass im Nationalsozialismus mögliche Konsequenzen des Ideengebäudes, mit dem dieser Begriff verbunden ist, so brachial realisiert wurden, dass nichts beschönigt werden kann. Die ethnozentristische Abgrenzungsfunktion der Musikästhetik findet sich indessen bei allen „westlichen“ Kulturnationen, wenngleich in unterschiedlicher Tönung und Aggressivität. Im Rahmen der Europäischen Union sind Tendenzen erkennbar, die nationalen Ethnozentrismen zu einem „europäischen“ Kulturethnozentrismus zusammenzufassen. Sie artikulieren sich insbesondere gegenüber dem Islam, wobei gleichzeitig von „Globalisierung“ gesprochen wird. In diesem Beitrag geht es um den Weg, der zu dieser Situation geführt hat, sowie um einige Konsequenzen, die er enthält.

Die Rolle der Pädagogik

Charles de Secondat Montesquieu (1689–1755) und François Marie Arouet Voltaire (1694–1778) repräsentieren den Höhepunkt der Aufklärung, der das Resümee aus den Bestrebungen des 17. Jahrhunderts zog und dem Namen der Bewegung seinen bis heute gültigen Inhalt gab. Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) dagegen steht für die Spätaufklärung und bereitete jene Strömungen vor, die sich gegen den Rationalismus der älteren Aufklärer richten sollten. Sein Einfluss auf die ästhetischen Moden und die Pädagogik macht ihn zu einer Schlüsselfigur des hier behandelten Problemkomplexes. Eine Äußerung von Georg Christoph Grosheim in dessen *Fragmenten aus der Geschichte der Tonkunst* (Mainz 1832) belegt die Dauer von Rousseaus Wirkung:

Sollte der Musiker es notwendig finden, der wahrhaften Kunst näherzutreten, so nehme er vor allen Dingen Rousseaus Schriften zur Hand, damit er die wahrhafte Erkenntnis seiner Kunst gewahre und einsehen lerne, daß er ohne diese ein unnützes Wesen ist, welches, nachdem es einige Augenblicke den Pöbel belustigt hat, in ein Nichts zurückfällt. (Pulikowski 1933: 412)

Ein das Volk unmittelbar berührendes Anliegen der Aufklärer war die Erziehung. Gesellschaftstheoretisch wird dies damit begründet, dass Analphabeten den Forderungen nicht genügen könnten, die an bewusst handelnde, vielleicht sogar „mündige“ Bürger eines aufgeklärten Staatswesens gestellt würden. Eine wirtschaftshistorische Begründung lautet, die Perfektionierung der Kapitalakkumulations- und Profitmaximierungstechniken habe zu der Erkenntnis geführt, dass die Rendite aus der Arbeit von Analphabeten zu gering sei. Das Resultat der Bestrebungen war die Einführung der allgemeinen Schulpflicht – in Ostpreußen 1737, in Preußen 1763 und in Österreich 1774 (Brockhaus 14/1903: 647). Allgemein akzeptiert war die schon aus der Antike stammende Forderung, die Musik habe in den Dienst der Erziehung zu treten. Differenzen ergaben sich aus den Begründungen und Zielsetzungen. Ein Zitat aus der Frühzeit der allgemeinen Schulpflicht, dem *Notwendigen Handbuch für Schulmeister der Trivialschulen in den Kaiserlich-königlichen Erbländen* (Wien 1776) entnommen, hüllt den Zweck des Gesangsunterrichts in christliches Mitleid:

Wenn die erwachsenen Jünglinge die Schule verlassen und nach dem Beruf ihres Standes in die Gesellschaft ihrer Mitbürger treten, so kann ihnen das Singen von großem Nutzen sein; sie bringen ihre müßigen Stunden mit Absingen der christlichen und lehrreichen Lieder zu; sie trösten ihr sieches Leben mit frommen Gesängen, die zur Milderung ihrer Not und zur Befestigung ihrer Geduld schicklich sind; sie versüßen ihre Ruhestunden auf dem Felde mit erbaulichen Gegenständen der Kirchenlieder; sie werden dadurch in die Kirche gelockt, in der Furcht Gottes bestärkt und in der Andacht geübt, weil sie instande sind, das mit-zusingen, was zur Verrichtung der Andacht und zur Erweckung der Furcht Gottes in unseren Herzen diensam ist. (Pulikowski 1933: 408)

Der ungenannte Verfasser dieser Zeilen betrachtet die Musik als gemeinschaftsförderndes Sedativum. Spätere Autoren dieser pädagogischen Richtung sollten die Ziele präzisieren. So weist der Musikpädagoge Friedrich Wilhelm Lindner im Jahre 1811 der Musik folgende Aufgabe zu:

Das Ohr ist doch das Organ für die intensivere höhere Geistesbildung, verlangt daher auch eine absichtliche, gereinigte Kultur; man lehre das Ohr hören, dann horchen, und zuletzt wird das Gehorchen, der Gehorsam, welcher Gott und dem Gewissen gebührt, nicht schwer werden. (ebd.: 411)

Eine derartige Funktionsbestimmung der Musik ist im Sinne von Platons *Politeia* gedacht – unbenommen der Frage, ob sich ihr Autor dieser Tatsache bewusst war. Platon erstrebte

eine vollständige Unterordnung aller Aspekte des Individuums unter die Forderungen der Gemeinschaft. Dass der Totalitarismus der *Politeia* den Pädagogen kaum oder gar nicht zu denken gab, lässt latente Kräfte und Tendenzen erahnen, die in den vordergründigen Proklamationen der Aufklärer und ihrer Erben nicht erkennbar sind.

Wie die Absichten der Pädagogen von der Frühindustrialisierung konterkariert wurden, belegt ein Zitat von Theodor Hagen aus der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Jahrgang 1845, das die heutigen Leserinnen und Leser unschlüssig macht, ob sie noch Hilflosigkeit oder schon Zynismus herauslesen sollen:

Musik läutert und erhebt, und deshalb ersetzt sie bei allen denen die Erziehung, welchen unsere Gesellschaft bloß vergönnt zu arbeiten und zu schlafen. Millionen Menschen sind so gestellt, daß sie vom zartesten Kindesalter an keine Zeit haben, die notwendigsten Bedürfnisse einer geistigen Bildung zu erfüllen. Bei diesen muß die Musik allen Geist ersetzen, und sie kann es auch, wenn ihr nur diese Rolle zuerteilt wird. (Pulikowski 1933: 413)

Die Intention ist der des *Notwendigen Handbuchs* analog, lediglich der Verweis auf die Kirche und die Gottesfurcht fehlt – dafür ist der Geist schon zu rational. Weitere Fortschritte in diese Richtung sollten bald zu der Erkenntnis führen, dass auch die Musik überflüssig sei. Erst nach rund einhundert Jahren Fließbanderfahrung erwog man wieder, dass Musik die Produktivität steigern könnte, bis die Vollautomatisierung der Werkshallen derartigen Bemühungen den Boden entzog.

Die oben angeführten Zitate beziehen sich auf die gemeinschaftsbildende und entspannende Wirkung, die der Musik und dem Gesang zugeschrieben wurde. Ansätze zu einer neuen Musikästhetik lassen sie nicht erkennen. Gerade im 18. Jahrhundert fand auf diesem Gebiet jedoch ein Wandel statt, der tiefer ging als alle Stilmutationen, die die abendländische Musik bis dahin erfahren hatte. Er betraf nicht unmittelbar ihr allgemeines Klangbild, sondern nahm eine Neudefinition ihres kommunikativen Gehalts vor, durch die sie aus dem geistigen Verband der eurasischen Hochkulturen herausgebrochen wurde, in dem sie sich bis in das 18. Jahrhundert hinein immer noch befand.

Von der Affektenlehre zur „Affektästhetik“

Aus Traditionen, deren Anfänge im antiken Hellas liegen, schufen die Musiktheoretiker und Komponisten der Barockzeit die so genannte Affektenlehre (Riemann 1967: 11). Ausgehend von der Beziehung zwischen den verschiedenen Elementen der Musik wie Melodik, Harmonik, Rhythmik, Tempo, Dynamik usw. und den Affekten, die sie beim Hörer oder der Hörerin hervorrufen, entwickelten sie ein Regelwerk dazu, in welcher Weise Affekte musikalisch darzustellen seien. Dieses System diente der musikalischen Umsetzung von Textinhalten, nicht dem Bedürfnis nach individuellem Ausdruck seitens der Komponisten, das seit der Romantik üblich ist. *Sensus textuum exprimere*, also den Sinn der Texte (musikalisch)

auszudrücken, war die Absicht, der die Affektenlehre diene. Zu ihren musikalischen Höhepunkten gehört das Werk Claudio Monteverdis (ca. 1567–1643).

Ein solches Regelsystem erschöpft sich irgendwann in formelhafter Erstarrung oder manieristischer Überfeinerung. Im 18. Jahrhundert zeigten sich die Ermüdungserscheinungen, und der Sturm und Drang beseitigte die letzten Reste. Die ehemals hoch geschätzte Kunst wurde zum „falschen Geschmack“. In der Vorrede zu Johann Gottlieb Naumanns *Sammlung von Liedern, bei dem Klavier zu singen* aus dem Jahre 1784 heißt es:

Die Zeiten sind vorüber, in welchen das Blendende und Gesuchte in der Musik Beifall fand. Männer, die den einfachen Tönen der Natur, die sie mannigfaltig, aber nie widersinnig zusammensetzt, tiefer nachspürten, erkannten bald jene Fehler und bemühten sich, die Klippen des falschen Geschmacks zu vermeiden. (Pulikowski 1933: 390)

Die Stimme Rousseaus, des Verkünders der „Natürlichkeit“, ist auch hier nicht zu überhören. Er verbalisierte mit seinem Diktum des *langage du cœur* (der „Sprache des Herzens“) auch die neue Rolle der Musik als Trägerin des „Ausdrucks“ der Natur (Riemann 1967: 65f) – ein weiterer Schlüsselbegriff der neuzeitlichen westlichen Musikästhetik. Interessant ist in diesem Zusammenhang seine Wortgeschichte. Bei den Mystikern des Hochmittelalters ist bereits der Begriff *uztruc* belegt. Er nähert sich der heutigen Bedeutung, jedoch ausschließlich im Kontext mystischen Gedankenguts, und mit diesem kommt er auch wieder außer Gebrauch. Im Spätmittelhochdeutschen bezeichnet *uzdrückung* das, was heute „Ausdünstung“ genannt wird. Die semantische Basis der neuhochdeutschen Entwicklung liegt also im Sinnbezirk der Verdauung und der Defäkation. Der älteste Beleg für *Ausdruck* in seiner heutigen Bedeutung (als Nebenform von *Ausdrückung*) stammt aus dem Jahre 1716 (Weigand 1909: 116). Dass die spätmittelalterliche Semantik darin weiterwirkt – wenn zeitweise auch latent –, bezeugen die Auftritte der Wiener Aktionisten (Brus, Mühl, Nitsch und anderer) ebenso wie die *Abject Art* der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts.

Johann Gottfried von Herder (1744–1803) gibt Rousseaus „Sprache des Herzens“ eine expressionistisch anmutende Wendung mit der Forderung, der Künstler müsse „Empfindungen aus dem Innersten seiner Brust herausstoßen“ (Danckert 1970: 6). Hier zeigt sich der Quellcode jenes musikalischen Programms, das von den Romantikern und ihren Erben vollstreckt wurde. Die subjektive Eruption wird Ziel und Rechtfertigung kompositorischen Strebens, und der Geniekult des Sturm und Drang tut sein Übriges, um die Musik dem objektivierenden Blick zu entziehen, der im Barock noch selbstverständlich war. So schreibt Johann Nicolaus Forkel in seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* (Leipzig 1788–1801): „Wollen wir nun den musikalischen Ausdruck einer Sonate erfassen, so müssen wir vor allem wissen, daß sie ausgeht von einem in Empfindung oder Begeisterung gesetzten Menschen.“ (Pulikowski 1933: 404) Es handelt sich um die Anwendung der literarischen Mode der Empfindsamkeit auf die Musik. Nebenbei sei erwähnt, dass sich der älteste Beleg für den Begriff des „Genies“ in seiner heutigen Bedeutung im Jahre 1739 findet (Weigand 1909: 679), wogegen das erste Auftreten des Wortes „empfindsam“ in der Bedeutung „zartfühlend,

überzärtlich empfindend, sentimental“ nicht sicher datierbar, jedoch nicht vor der Mitte des 18. Jahrhunderts anzusetzen ist (ebd.: 438).

Der Wandel in der Musikästhetik deckte sich zeitlich mit der Institutionalisierung der Volks-erziehung durch die Einführung der allgemeinen Schulpflicht. Die Affektenlehre, die aus der Kompositionspraxis ausgeschieden war, erfuhr in diesem Zusammenhang eine pädagogische Neuinterpretation:

Die Erkenntnis, daß Musik sittlich zu wirken vermag, daß sie je nach Inhalt die Menschen im günstigen bzw. schlechten Sinn beeinflussen kann, ist bekanntlich so alt und so verbreitet, daß sie zu den wichtigsten der Musik gehört. Die für uns in Betracht kommende Zeit übernimmt diesen Gedanken von der Affektenlehre, die ja diese Tatsache zur Voraussetzung hat: Ein in guten Affekten entstandenes Tonwerk muß entsprechende Affekte beim Zuhörer oder Ausübenden auslösen. (Pulikowski 1933: 404)

Eine moderne Ahnung von den Abgründen der menschlichen Psyche vereinigt sich mit dem antiken Glauben an deren Erziehbarkeit durch die Musik in der Feststellung, die Friedrich Wilhelm Lindner in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Jahrgang 1811, trifft:

Alles nahm man in der Erziehung in Beschlag: allein die gefährlichste Seite des Menschen, die Gefühlsnatur, ließ man frei und glaubte, sie durch den Verstand und die Vernunft allein zügeln zu können, ohne zu ahnen, daß dies auch einer besonderen Pflege und Bildung bedarf. (Pulikowski 1933: 411)

Diese Zitate, die um zahlreiche weitere ergänzt werden könnten, zeigen das geistige Substrat, in dem sich das bis heute fortwirkende Grundkonzept des westlichen Musikunterrichts und damit auch -verständnisses formierte. Was in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Mode von Jungintellektuellen begonnen hatte, wurde durch die allgemeine Schulpflicht zum institutionalisierten *Paideuma* der folgenden Jahrhunderte und – durch die Eigenschaft der Erziehungsmethoden, längerfristig nicht nur ihre Zöglinge, sondern auch ihre Zuchtmeister in die Pflicht zu nehmen – zu einem zentralen Identifikationsemblem westlicher Kultur- und Zivilisationszugehörigkeit. Die Wahl von Beethovens Vertonung der „Ode an die Freude“ als Europahymne ist das Echtheitszertifikat für diese kulturhistorische Betrachtung.

Wurde der Wechsel von überindividuellen Gesetzen zu individuellem Ausdruck in der Musik mit großem Aufwand an Rhetorik und Polemik vollzogen, so geschah er im Erziehungsbetrieb eher unbemerkt, doch umso folgenschwerer. Aus den Dokumenten aller Hochkulturen – einschließlich der europäischen vor dieser Wende – ist zu ersehen, dass der pädagogische Wert der Musik durch die Auffassung begründet wurde, sie sei eine akustische Konkretisierung von Gesetzen, deren Kenntnis die Einsicht in die Gesetze des Gemeinwesens fördere. In Europa knüpfen sich die ersten nachdrücklichen Formulierungen dieses Gedankens an den Namen Pythagoras, sie finden sich jedoch ebenso im alten Orient, in Indien und in Ostasien.

Dass die Praxis des Musiklebens nicht immer den erzieherischen Forderungen entsprach, ändert nichts an deren grundsätzlicher Akzeptanz. Der Vorwurf, den Aristophanes gegen Euripides erhebt: „doch dieser stiehlt aus allen Hurenliedern“ (Georgiades 1958: 86), kann als Beleg für beides gelten.

Die neuzeitlichen Musikpädagogen behielten aus dieser Traditionsmasse das Postulat von der erzieherischen Wirkung der Musik bei, legten jedoch beginnend mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert parallel zur allgemeinen Mode die nomistische, das heißt gesetzeszentrierte Auffassung von Musik ab und übernahmen die zunächst von den Theoretikern geforderte und dann von den Komponisten gepflogene Ausdrucksästhetik in ihren Bildungskanon. Durch die zunehmende Wirkung der allgemeinen Schulpflicht auf das Kulturbewusstsein wurde die ausdrucks- und empfindungszentrierte Musikinterpretation zum Gemeingut der „westlichen“ Superstratkultur. Die Kenner musikalischer Gesetze wandelten sich zu Interpreten psychischer Vorgänge. Damit wurde die geistige, „pneumatische“ Ebene der Kunstausübung, die in den Hochkulturen bis dahin als die höchste galt beziehungsweise in asiatischen Regionen noch immer gilt, preisgegeben. Die europäische Hochkultur hatte sich in dieser Perspektive auf die „psychische“ Ebene hinabgelassen, die der höchsten Vollendung nicht zugänglich ist, da sie die Emotionen und Triebe beherbergt.

Diese Umwertung der Musikästhetik wurde durch einen anderen Prozess befördert, der mit der Einführung der allgemeinen Schulpflicht in Gang kam: die tendenziell flächendeckende Ausbreitung der so genannten „Zöglingkultur“. Dieser Begriff stammt aus der Kolonialethnologie; sein Urheber lässt sich nicht sicher ermitteln. Der Erste, der ihn öffentlich verwendete, scheint Jahnheinz Jahn (1966: 252) gewesen zu sein. Der Terminus bezeichnet jenes Kulturverhalten, das entsteht, wenn ein fremdes Eroberervolk – Superstratinstanzen – einer Population oder Teilen von ihr das von ihm importierte Kulturgut aufkrotyriert, ohne auf die Tradition und Erfahrungswelt der „Zöglinge“ Rücksicht zu nehmen. Die Folge dieser Pädagogik ist ein Überhandnehmen von Attitüden, mit denen die Zöglinge zunächst ihren Lehrerinnen und Lehrern und schließlich einander signalisieren, dass sie ihre Lektion gelernt haben. Die ursprünglich intendierten Bildungsinhalte treten dagegen in den Hintergrund.

Die klassische Ethnologie beharrt darauf, dass ihre Theorien und Methoden nur auf schriftlose Kulturen oder Kulturschichten anwendbar seien. Im Zeitalter der Globalisierung sind derartige Unterscheidungen obsolet. Wird das Zöglingmodell auf den Wandel der Musikästhetik im 18. Jahrhundert und die damit einhergehenden Erziehungsmaßnahmen angewandt, lässt sich feststellen, dass die Attitüden der Empfänglichkeit unvergleichlich wohlfeiler sind als die Attitüden nomistischen Kennertums. C. A. Foepfel berichtet 1844 in der Musikzeitschrift *Caecilia* mit feiner Ironie: „Der Eifer der Gebildeteren für die Tonkunst ist in dem Grade gewachsen, als die Ansicht geltender wurde, daß diese besonders einen Teil der feineren Bildung ausmache.“ (Pulikowski 1933: 485) Das Kennertum alter Prägung zieht sich auf den engen Kreis der Musikwissenschaft zurück. Das Publikum der Konzertsäle und Opernhäuser nimmt an diesem Diskurs nicht nur nicht teil, sondern lehnt es unter Berufung auf das „Gefühl“ und das „Gefallen“ ab, daran teilzunehmen.

Volkslied und Volksseele

In seinen Ausführungen zum Volkslied im *Musikalischen Conversationslexikon* (Hamburg 1840) formulierte August Gathy den Zeitgeist:

Ach, und wenn einem unvermutet einmal solch kräftiger, reiner Naturgesang entgegentritt, überwältigend durch seine Wehmut und Sehnsucht erregende Weise, so daß sich das Auge feuchtet und das Herz zerspringen möchte vor plötzlicher wilder Hast; da möchte man doch gleich den ganzen Bettel des bürgerlichen Lebens von sich werfen und hinausziehen ins Freie, in den unverkümmerten Genuß der freudig erblühenden Erde, dessen sich das Menschengeschlecht selbst beraubte mit seinen hochweisen Reden und höchst verrückten Intentionen. Hinaus! hinaus! aus dieser dumpfigen Kerkerluft, in der die Seele modert und das Herz darbt, auf die grünen Berge zieht, auf daß der Gott in euch, der betäubte Gott erwache durch die Berührung des reinen Äthers und der belebenden Strahlen der ewigen Sonne. Freiheit! Freiheit! (Pulikowski 1933: 465)

Der Begriff des „Volkslieds“ sollte stärker als andere Musiktermini zum Kristallisationskeim von Grenzziehungen werden, denn er entsprang der Wahrnehmung von sozialen Unterschieden:

Die Volksliedbewegung des späten 18. Jahrhunderts geht auf die „Entdeckung“ der unteren Volksschichten und ihrer Kultur durch junge Angehörige gebildeter Kreise zurück, die wiederum entscheidende Impulse aus der volkspädagogischen Bewegung der Aufklärung empfangen. Das Bestreben, die mündliche Kultur eines noch „unverbildeten“, d. h. des Lesens und Schreibens unkundigen Volkes zu „retten“ und zu „bewahren“, ist ausschlaggebend für die Frühzeit der Volksliedforschung. (Linder-Beroud 1989: 15)

Die Wortschöpfung „Volkslied“ stammt von Johann Gottfried Herder, der sie im Jahre 1773 erstmals verwendete (ebd.: 17). Als Vorbilder gelten engl. *popular song* und frz. *chanson populaire*, die jedoch schon zu Herders Zeit stärker zur Bedeutung „Schlager“ tendierten als die Neuprägung „Volkslied“. Herder definiert diesen Begriff an keiner Stelle, doch die Sammelanweisungen für seine Volksliedausgabe von 1778, die unter dem ihr nachträglich gegebenen Titel *Stimmen der Völker in Liedern* bekannt werden sollte, zeigen seine Auffassung: Hauptkriterium ist „der wahre Ausdruck der Empfindung und der ganzen Seele“. Dies verweist auf die Strömung, deren Sprachrohr im deutschen Raum Herder war: jene des Sturm und Drang sowie der Empfindsamkeit. Wie Werner Danckert (1970: 7) richtig feststellt, ist „der überaus wirkungsvolle, aber im Grunde ungeklärte, rätsel- und widerspruchsvolle Begriff des Volksliedes bei Herder nichts anderes als die pseudohistorische Einkleidung eines neuen lyrischen Willens“.

Das Interesse an der Volkskultur war zu Herders Zeit noch nicht Gemeingut der Gebildeten. So schreibt Johann Nicolaus Forkel in der *Allgemeinen Geschichte der Musik* (Leipzig 1788–1801):

So wie das Volkslied zu unseren Zeiten beschaffen ist, und meistens in den früheren Jahrhunderten bei allen europäischen Völkern beschaffen war, ist es eigentlich kein Gegenstand der Kunstgeschichte. Die Kunst hat so wenig Anteil daran, daß es aus keinem anderen Grunde in ihr Gebiet gerechnet werden kann, als weil es von vielen gewöhnlich dahin gerechnet wird. (Pulikowski 1933: 25)

Diese negative Bewertung starb zwar nie aus, doch das öffentliche Bewusstsein sollte den Erben Rousseaus und Herders gehören. Forkel selbst schreibt bereits 1801 im zweiten Band der zitierten Musikgeschichte: „Sie [die Volkslieder] könnten zur Verbreitung nützlicher und edler Gesinnungen und Empfindungen sehr viel beitragen und selbst in den Händen der Regierungen zur weisen Leitung des Volkes benutzt werden.“ (Pulikowski 1933: 427) Bleibt Forkel noch der Aufklärung verpflichtet, wenn auch längst wider die Moden seiner Zeit, so äußert sich in Anton Friedrich Justus Thibauts Schrift *Über Reinheit der Tonkunst* (zweite Auflage 1826) schon die Romantik:

Rein und lauter wie der Charakter eines Kindes sind dagegen in der Regel alle Lieder, welche von dem Volke selbst ausgingen oder, durch das Volk aufgenommen, lange Zeit mit Vorliebe von demselben bewahrt wurden. Solche Lieder entsprechen fast immer der Empfindung des kräftigen, unverbildeten Menschen und bekommen auch dadurch einen ganz eigenen Wert, daß sie sich an große Nationalbegebenheiten anschließen und, in die Zeiten der vollen Reinheit, Frischheit und Jugendlichkeit der Völker zurückgehend, selbst den verbildeten Menschen, in welchem noch edle Jugendempfindungen zu wecken sind, unwiderstehlich ergreifen. (Pulikowski 1933: 51)

Die Umstandsbestimmungen „in der Regel“ und „fast immer“ können nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich hier um tiefste Schwärmerei handelt. Der Hinweis auf „edle Jugendempfindungen“ kennzeichnet das damals vorherrschende emotionale Klima. Die Beharrungskraft dieser Vorstellungen belegt Emil Petschnig 1926 in der *Neuen Musikzeitung*:

Auch wir in unserer Sackgasse moderner Musikpflege werden nichts anderes finden, um eine Gesundung unserer Musikverhältnisse anzubahnen und wirklich voranzuschreiten, als die Rückkehr zum Volkstümlichen unserer geschmackvolleren Vorfäter. Denn das Volkslied, diese spontane Empfindung der Volksseele, kann figürlich als stilisierter Urlaut bezeichnet werden, knüpft also in geschichtlicher Zeit direkt an die Gefühlsdämmerstunde der Menschheit an. (Pulikowski 1933: 482)

Abgesehen davon, dass die „Gefühlsdämmerstunde der Menschheit“ selbst im Jahre 1926 noch immer den Geist Rousseaus atmet, fällt hier ein weiterer Begriff, der ebenfalls von Herder in die deutsche Sprache eingeführt wurde: jener der „Volksseele“. Herder verwendete ihn erstmals 1769 und definierte ihn als „die geheime Schaffenskraft des Volkes und die Empfindung der Gesamtheit“ (Weigand 1909: 1180). Zunächst ist dazu zu bemerken, dass

der Terminus „Seele“ einer prä-rationalen Weltsicht entstammt und allein schon deshalb zu Schwierigkeiten führen muss, weil er in einen rational sein sollenden Diskurs eingeführt wird. Die Anhänger des Sturm und Drang richteten sich in ihren Bestrebungen zwar gegen den Rationalismus, doch gewannen einige ihrer Wortschöpfungen in den ideologischen und politischen Strömungen späterer Zeiten ein Eigenleben, das ihre Urheber wahrscheinlich entsetzt hätte; die „Volksseele“ gehört dazu.

Im rezenten Sprachgebrauch wird der Begriff „Seele“ folgendermaßen definiert: als „die in einem Wesen wirkende Grundkraft, daß es lebt; vom Leibe getrenntes unkörperliches Wesen“ (ebd.: 832). In der Vorstellung vieler Kulturen war er mit dem Atem verknüpft, wie slaw. *duša* und griech. *psychē* bezeugen (Frisk 1960–1972: 1141). In der alt- und neutestamentlichen Semantik, die den Begriff in allen europäischen Sprachen färbt, ist die Seele der von den Eltern an die Kinder weitergegebene Hauch Gottes, mit dem Adam zum Leben erweckt wurde. Daher kann in dieser Weltsicht auch nur ein menschliches Individuum Träger oder Trägerin einer Seele sein. Dass sich der Begriff der „Seele“ heute mit nahezu jedem anderen Nomen verbinden lässt, geht auf die Paganismen (nichtchristlichen Elemente) im Sprachgebrauch der Romantiker und Symbolisten zurück, wurde durch die gleichfalls Ende des 18. Jahrhunderts beginnende Entdeckung der indischen Philosophie („Allseele“) unterstützt und durch die exotischen Sekten des 20. Jahrhunderts vertieft.

Herders „Volksseele“ ist als Paganismus zu werten, wenngleich jener selbst sich wahrscheinlich dagegen verwahrt hätte. Wird ein „Volk“ zum Träger einer „Seele“, bedeutet das vor einem christlich geprägten Bewusstseins hintergrund seine Erhebung zu einem Hyperindividuum. Konsequenterweise gibt es auch den Komplementärbegriff des „Volkskörpers“. Im Althochdeutschen bedeutet *folc* die Gesamtheit der Waffenfähigen, das Heeresaufgebot (Weigand 1909: 1180). Im Verlauf des Spätmittelalters erfährt der Begriff eine Abwertung, und in der Neuzeit wird darunter bis zu seiner Umwertung das „niedere Volk“ verstanden. Die Jungintellektuellen des späten 18. Jahrhunderts standen in dieser Tradition. So meinte etwa Heinrich Christoph Koch 1795 im *Journal der Tonkunst*:

Die Glieder [eines Stammes] ordnen sich in zwei verschiedene Klassen; die einen widmen sich der körperlichen, die anderen der geistigen Menschennatur. Das Wort „Volk“ also in engerer Bedeutung bezieht sich auf die große Klasse des Menschengeschlechts, die nicht die Bearbeitung der geistigen, sondern die der körperlichen Natur zu ihrem Berufsgeschäfte erwählt hat [...]. (Pulikowski 1933: 33)

Die Herder'sche Wortschöpfung ist ein früher Beleg für die biologistische Interpretation des Volksbegriffs: Die Individualität des Volkes ist vom Wechselspiel der „natürlichen“ Anlagen und den historischen Ereignissen geprägt und hat daher eine „Jugend“, eine „Reifezeit“ und ein „Alter“. So kann es zu resignierenden Aussagen kommen, wie sie beispielsweise Philipp Mayer im *Kyffhäuser* (Linz a. d. Donau 1899) tätigt: „In unserer Zeit können keine Volkslieder mehr entstehen, weil die Bedingungen dazu fehlen und niemals wiederkommen; denn die Blütezeit der Volkslieder ist die Jugendzeit eines Volkes, und die blüht nur einmal.“

(Pulikowski 1933: 230) Diese Aussage enthält in nuce bereits das Gedankengerüst, das Oswald Spengler auf die abendländische Kultur anwenden sollte. Vom optimistischen Aufbruch im späten 18. Jahrhundert führte diese Denktradition zum Pessimismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Von der „Volksseele“ zur „Rassenseele“

Wenn die Intellektuellenmoden des 18. Jahrhunderts einen Wandel in der Semantik des Volksbegriffs vorbereiten, so radikalisiert die Französische Revolution diesen Prozess in einem bis dahin ungekannten Ausmaß, und die Napoleonischen Kriege verbreiten die neue Auffassung vom Volk als dem handelnden Subjekt der Geschichte in ganz Europa. So musste die Frage auftauchen, warum das in den Köpfen der Gebildeten noch immer existierende deutsche „Reich“ dem französischen Angriff so wenig Widerstand zu leisten vermochte. Die Antwort fiel leicht: aufgrund seiner Zersplitterung in Klein- und Kleinstfürstentümer, deren Partikularismus jede gemeinsame Aktion verhinderte. In diesem Kontext erhielt der Begriff „Volk“ unter der romantisch inspirierten Jugend seine politische Sprengkraft.

Am 18. Oktober 1817 veranstalteten die deutschen Burschenschaften das Sängerefest auf der Wartburg, in dessen Rahmen die „deutsche Volkseinheit“ proklamiert wurde. Das Echo des Wartburgfestes war enorm, und die Volkseinheit war von da an ein Motiv fortschrittlichen Denkens, bis sie sich 1871 mit der Ausrufung Wilhelms I. zum deutschen Kaiser in Versailles zumindest vordergründig erfüllte. Nun bekamen jene Geistesströmungen Auftrieb, die in der Politik einen konservativen bis reaktionären Volkstumsgedanken vertraten. Für den slawischen Raum ist interessant, dass Ján Kollár (1793–1852), der seit 1816 an der Universität Jena inskribiert war, am Wartburgfest teilnahm. Die Inspirationen, die er dort empfing, trugen nicht unwesentlich zur Entstehung seines 1824 erschienenen Werkes *Slávy dcera* (Tochter der Slava) bei, das ihn zu einem der geistigen Väter des Panslawismus machen sollte.

Durch die institutionelle Verankerung der Ausdrucksästhetik des späten 18. Jahrhunderts geriet das „Volkslied“ in eine Schicksalsgemeinschaft mit der „Volksseele“. Die Neudefinition des „Volkes“ als des beiden Begriffen gemeinsamen Vorderglieds musste sich auch auf die Ästhetik auswirken, oder anders gesagt: Sie bediente sich deren Echos zu ihrer Verstärkung und Selbstvergewisserung. So ist etwa in Gustav Schillings *Encyklopädie* von 1838 unter dem Lemma „Volkslied“ zu lesen:

Unter Volk ist hauptsächlich nun aber hier nicht etwa bloß der Pöbel zu verstehen und unter jenen Liedern nicht etwa die Gassenhauer, wie sie der Pöbel auf den Gassen abschreit oder wie sie ein Bauer oder Schäfer, Handwerksbursche oder Knecht, eine Anme oder Kindsmagd und dergleichen Leute in Anwendung plumper Lust oder für ihren Geschäftskreis gedichtet haben oder dichten können, sondern das Volk ist hier der seiner Nationalität treu gebliebene Teil eines Stammes, und seine Lieder sind Klänge und Weisen, die aus der Seele des Volksfreundes oder Volksdichters gedrungen sind und den für Natur und Volkstümlichkeit

*Empfänglichen so rühren, daß er des Dichters Empfindungen als die seinen sprechen läßt.
(Pulikowski 1933: 87)*

Was hier noch in romantische Verklärung gehüllt ist, wird sich bald viel drastischer äußern. So forderte ein Anonymus 1855 in der *Süddeutschen Musikzeitung*: „Erste Aufgabe aller derer, welche an der Hebung der deutschen Kunst arbeiten wollen, besteht jedenfalls darin, etwas mehr deutschen Geist und deutsche Gesinnung hineinzubringen.“ (Pulikowski 1933: 477) Den Grund für diese Notwendigkeit erklärt Otto Elben indirekt im selben Jahr:

Insbesondere finden jenes flache und haltlose Weltbürgertum, jenes Kokettieren mit allen Völkern, jene Sehnsucht nach Ausländerei, die sich leider in unserem Deutschland so gern breitmachen, bei den Sängern keine Stätte. Wo die deutschen Laute erklingen, wo das deutsche Volks- und Vaterlandslied gepflegt und geliebt wird, da kann jenes feile Buhlen um fremde Gunst und fremdes Wesen nicht aufkommen. (ebd.: 526)

Völkische Einigungsbewegung und Kulturethnozentrismus als ihr Instrument sind untrennbar mit dem „Volkslied“ verbunden. Der kompetenteste Zeuge für die politische Einschätzung dieser Bestrebungen ist Otto von Bismarck. Im Jahre 1893 richtete er folgende Worte an die Sänger aus Barmen:

Des deutschen Liedes Klang hat die Herzen gewonnen; ich zähle es zu den Imponderabilien, die den Erfolg unserer Einheitsbestrebungen vorbereitet und erleichtert haben. Und so möchte ich das deutsche Lied als Kriegsverbündeten für die Zukunft nicht unterschätzt wissen, Ihnen aber meinen Dank aussprechen für den Beistand, den die Sänger mir geleistet haben, indem sie den nationalen Gedanken erhalten und über die Grenzen des Reichs hinausgetragen haben. (ebd.: 527)

Unterdessen war in den Naturwissenschaften eine neue Theorie aufgekommen. Charles Robert Darwin (1809–1882) machte 1859 seine Lehre von der Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl bekannt. Damit war der „Darwinismus“ oder „Evolutionismus“ geboren, der seither zu den Grundpfeilern westlichen Denkens gehört und auf die Kulturwissenschaften intensiv eingewirkt hat. Bedingt durch die Auffassung des Volkes als eines Hyperindividuum war es nur logisch, dass die Vorstellung entstand, auch die Völker unterlägen der natürlichen Zuchtwahl. 1889 fragt Wilhelm Tappert:

Wer den bestimmenden Einfluß kennt, welchen die Naturkunde in unserem Jahrhundert auf die wissenschaftlichen Untersuchungen überhaupt ausübt, dem muß eigentlich die Frage von selbst kommen: ob nicht das Prinzip Darwins auch anwendbar sei auf den Gebieten der Kultur- und Kunstgeschichte? (ebd.: 162)

Der Evolutionismus, dessen geistiges Substrat die biblische Kosmologie ist – die nicht zyklisch ist wie etwa die indischen Lehren, sondern von einem Anfangspunkt (dem Schöpfungsakt) zu einem Endpunkt (dem Jüngsten Gericht) führt –, formierte sich in der Neuzeit in Übereinstimmung mit den imperialistischen Absichten in Übersee. Gerade die Aufklärung vollzieht in dieser Hinsicht eine Wende zum Negativen. Der zunehmend geringschätzig Grundton der Beschreibungen außereuropäischer Kulturen steigert sich in demselben Maße, in dem die merkantile Ausbeutung und koloniale Inbesitznahme der Kontinente perfektioniert wurde. In der Theoriendiskussion um den Begriff des „Volksliedes“ schlug sich diese Haltung in Äußerungen wie etwa der von Georg Christoph Grosheim 1817 getätigten nieder, dass der „rohe Naturgesang (bei den Naturvölkern) [...] jedoch keine Musik“ sei (ebd.: 40). Der Ausdruck „Naturvolk“ ist – wie kann es anders sein – wiederum bei Herder 1774 erstmals belegt. Bei diesem und seinen Anhängern hat er allerdings nicht den pejorativen Klang wie bei Grosheim.

In Grosheims Denktradition stehen mit expliziter Bezugnahme auf einen „Fortschritt“ auch die abwertenden Meinungen der Kulturträgerinnen und -träger des Westens über das slawische Volksgut, die sich auf ganz Ost- und Südosteuropa beziehen und allenfalls von Wodka- oder Zigeunerromantik durchbrochen werden. So schreibt ein Herr Mahler in der Zeitschrift *Der Wiener Volksgarten* (Jahrgang 1842):

Unser Jahrhundert hat leider von seiner Volkstümlichkeit so viel verloren, daß das Vorführen dieser Volkspoesie nur als Wiederherrufung eines verlorengegangenen Strebens angesehen werden kann, und insbesondere die slawischen Gedichte dieses Genres sind so beschaffen, daß wir herzlich froh sein sollen, uns dieser kulturfeindlichen Richtung enthoben zu sehen. Sobald ein Volk in der Zivilisation fortgeschritten, ist es nur als ein Rückschritt zu betrachten, wenn es solche Gedichte auftrifft, die einer früheren, unausgebildeten Epoche angehören. (Pulikowski 1933: 400)

Die Zitate sind Dokumente einer Strömung, die anderwärts eine erheblich schärfere Zuspitzung erfuhr. In den Jahren 1853 bis 1855, also noch vor Darwin, veröffentlichte Joseph Arthur Comte de Gobineau (1816–1882) seinen vierbändigen *Essai sur l'inégalité des races humaines* (dt.: Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen). Er vertrat darin die Auffassung, dass die „Menschenrassen“ nicht nur körperlich, sondern auch charakterlich und geistig verschieden seien, und postulierte die Überlegenheit der „arischen Rasse“ – womit er jenen Typus meinte, der später der „nordische“ genannt werden sollte – über allen anderen. Gobineau übte einen starken Einfluss auf Friedrich Nietzsche und Richard Wagner aus, und gerade im deutschsprachigen Raum gerieten seine Theorien unvermeidlich in eine Gemengelage mit der romantischen „Volksseele“ und dem sie ausdrückenden „Volkslied“, dem ideologisch-politischen Nationalismus und schließlich auch dem Darwinismus. Damit sind jene Elemente vereinigt, deren explosive Mischung sich im 20. Jahrhundert entladen sollte.

Die Traditionslinie geht jedoch nicht direkt von Gobineau zu den Nationalsozialisten, sondern verläuft über den Engländer Houston Stuart Chamberlain (1855–1927), der

Gobineaus „Rassen“-Lehre ausbaute und die wichtigste Autorität für Alfred Rosenberg (1893–1946), den „Kulturtheoretiker“ des Nationalsozialismus, wurde. Im Vorwort zum *Mythus des 20. Jahrhunderts* schreibt dieser 1930, also drei Jahre vor der NSDAP-Machtgreifung:

Aber die Werte der Rassenseele, die als treibende Mächte hinter dem neuen Weltbild stehen, sind noch nicht lebendiges Bewußtsein geworden. Seele aber bedeutet Rasse von innen gesehen. Und umgekehrt ist Rasse die Außenseite einer Seele. Die Rassenseele zum Leben erwecken, heißt ihren Höchstwert erkennen und unter seiner Herrschaft den anderen Werten ihre organische Stellung zuweisen: in Staat, Kunst und Religion. (Rosenberg 1943: 2)

Es kann hier nicht darum gehen, den kognitiven Gehalt dieser wortspielartigen Aussagen über „Rasse“ und „Seele“ festzustellen. Entscheidend ist, wie sich die „Volksseele“ Herders unter dem Einfluss evolutionistischen Gedankenguts zur „Rassenseele“ wandelt. Da *Der Mythus des 20. Jahrhunderts* in der Tradition des 19. Jahrhunderts voraussetzt, dass sich diese „Rassenseele“ in der Kunst ausdrücke, so wie vordem (und zur Entstehungszeit von Rosenbergs Werk) die „Volksseele“, beeinflusst dies auch die Ästhetik:

Das Wesentliche aller Kunst des Abendlandes ist aber in Richard Wagner offenbar geworden: daß die nordische Seele nicht kontemplativ ist, daß sie sich auch nicht in individuelle Psychologie verliert, sondern kosmisch-seelische Gesetze willenhaft erlebt und geistig-architektonisch gestaltet. (ebd.: 433)

Eine Exegese dieser Aussagen muss hier unterbleiben, wengleich zum Beispiel die „kosmisch-seelischen Gesetze“ an eine Vulgarisierung indischer Motive denken lassen. Entscheidend ist, dass die im späten 18. Jahrhundert entstandene und das ganze 19. Jahrhundert hindurch gepflegte Seelenausdruckstheorie die notwendige Voraussetzung war, um derartige Auffassungen von einer „Rassenseele“ glaubhaft werden zu lassen. Zugleich liegt darin die Handhabe für die Diffamierung jüdischer Künstlerinnen und Künstler, die von den Nationalsozialisten und -sozialistinnen von Anfang an betrieben wurde und den versuchten Genozid wesentlich mit vorbereitete – wobei hier unerheblich ist, zu welchem Zeitpunkt dieser definitiv ins Auge gefasst wurde. Es ist eine grausame Ironie der Geschichte, wenn M. Blumenthal in der *Deutschen Sängerschaft* 1926 folgende „wesentlichen Merkmale des echten deutschen Volksliedes“ postuliert:

1.) Seine Entstehung fern vom Getriebe der Menschen ist ihm auf Schritt und Tritt anzusehen; es lebt eine Kraft in ihm, die von der Nervosität der Großstadt nicht beeinflusst ist; 2.) es ist nicht gedankenlos von den Lippen, sondern aus dem geraden deutschen Herzen gesungen; 3.) damit hängt zusammen, daß es nicht im sensationellen Sinne „wirken“, sondern, wie es vom Herzen kommt, auch zum Herzen gehen soll; 4.) kommt es vom Herzen, so kennt es all die Dinge nicht, die dem Herzen des Mannes aus dem Volk der früheren Zeit fremd sind,

ist also getreues Abbild seines Wesens; 5.) Worte und Weise passen und gehören zusammen: jede Weise vertieft den Inhalt der Worte und gehört allein zu ihnen (mit ganz wenigen Ausnahmen); 6.) die schlichte Einfachheit und Stärke der alten Weise zeigt das deutsche Wesen in seiner geraden, knorrigen Art; der Zusammenhang von Wort und Weise beweist das nach innen gerichtete Auge des deutschen Menschen. (Pulikowski 1933: 335)

Diese Dokumente vergangener Geistesmoden könnten unbeachtet bleiben, lebten ihre Ideen nicht bis heute weiter – was auch der Grund dafür ist, dass eine objektivierende Betrachtung ästhetischer Phänomene im Milieu westlicher Schöngestigkeit so gut wie unmöglich ist.

Wie „natürlich“ kann Musik sein?

Dass die Ausdrucksästhetik und mit ihr die Seelenausdruckstheorie die oben skizzierte Rolle in Ideologie und Politik gespielt haben, besagt indessen nicht, dass sie „falsch“ sind. Es ist heutzutage eine triviale Erkenntnis, dass Basistheorien für positive wie für negative Zwecke benutzt werden können. Auch die Nachvollziehbarkeit der historischen Schritte, mit denen diese Ideologeme konstruiert wurden, ist kein zwingendes Argument gegen ihre Richtigkeit. Eine Fundamentalkritik muss an dem Objektbereich ansetzen, dem sie anhaften – der Musik.

Als Probe aufs Exempel soll das „Andreas-Hofer-Lied“ dienen, das oft auch unter seinem Beginn „Zu Mantua in Banden“ zitiert wird (Chorgesang-Schule 1910: 36). Es wurde im Jahre 1831 komponiert. Der klar deutschnationale Text stammt von Julius Mosen, die auf der Höhe der Kompositionstechnik ihrer Zeit stehende Melodie von Leopold Knebelberger. Es dürfte nicht zu bestreiten sein, dass sich in diesem Lied die „deutsche Seele“ ausdrückt, und zwar gleichermaßen bewusst wie unbewusst. Wer die Geschichte der Napoleonischen Kriege und insbesondere des Tiroler Aufstands kennt, kann allerdings nicht umhin, den Inhalt des Textes als schönfärberischen Kitsch zu bezeichnen.

In unserem Zusammenhang ist das Lied deshalb bemerkenswert, weil seine Melodie auch für die Hymne der *Molodaja Gwardija* (Jungen Garde) benützt wurde (CDM LDX 4343: A/5). Kann nun ein und dieselbe musikalische Struktur sowohl die deutsche wie auch die russische Seele ausdrücken? Obendrein die deutschnationale und die sowjetrussische? Oder ist den ansonsten sehr hellhörigen sowjetischen Kulturbehörden ebenso wie den Junggardisten entgangen, dass sie sich einer Melodie bedienen, die eine fremde Seele ausdrückt? Der Einwand ist zu erwarten, dass die Unterscheidung zwischen deutscher und russischer Seele abgelegter Ballast aus dem 19. Jahrhundert sei. Es geht mittlerweile um die „europäische“ – wenn schon nicht Seele, so zumindest Zivilisation, womit ebenso unausgesprochen wie selbstverständlich die Verhältnisse im westlichen Europa gemeint sind. Tatsächlich gilt die von der neuzeitlichen westlichen Superstrat- und Zöglingskultur getragene Kunstmusik als authentischer Ausdruck dieser Zivilisation, wobei im Konzert- und Opernrepertoire ebenso wie in der Tonträgerproduktion bis heute die der Tonalität verpflichteten Komponisten des

18. und 19. Jahrhunderts überwiegen, wogegen die Preisgabe des tonalen Prinzips in den Kompositionen des 20. Jahrhunderts nur in beschränktem Maße angenommen wird. Diese Musik als Ausdruck einer „Seele“ zu betrachten ist zwar in den aktuellen Spielarten des aufgeklärten Diskurses nicht mehr üblich, doch wird das Tonalitätsprinzip nach wie vor als die „natürliche“ Organisationsform von Musik angesehen. Wie steht es um diese „Natürlichkeit“?

Die dokumentierten Segmente der musikalischen Vergangenheit Europas, die mit dem Gregorianischen Choral beginnen, führen über die Zersetzung des horizontal-melodischen Modalitätsprinzips in der Renaissance zum Ausbau des Tonalitätsprinzips im Barock, das sich primär an vertikalen Zusammenklängen, den so genannten „Harmonien“, orientiert, die ihre auffälligste Verdichtung in den Akkorden finden. Den Schlussstein dieser Entwicklung bilden die Arbeiten von Jean-Philippe Rameau (1683–1764), einem Zeitgenossen der Hochaufklärung. Durch das Wechselspiel von „Spannung“, das heißt der Entfernung der Melodik von den Harmonietönen, und „Auflösung“, das heißt der nach bestimmten Regeln erfolgenden Rückkehr zu ihnen, gilt diese Kompositionstechnik als „dynamisch“, womit ein wenig auffälliger, aber entscheidender Terminus des westlichen Kulturethnozentrismus und seiner Strategien der Grenzziehung gefallen ist. Nur der neuzeitliche „Westen“ gilt als dynamisch, alle anderen Kulturen – einschließlich der älteren europäischen – werden als statisch aufgefasst. Vor einem darwinistisch gefärbten Bewusstseins hintergrund ist die Schlussfolgerung zwingend, dass die dynamische Zivilisation aus naturgesetzlichen Gründen die Dominanz über alle anderen erlangen musste. Die Geschichte des Kolonialismus führt deutlich vor Augen, von welchen „Naturgesetzen“ dabei vorzugsweise Gebrauch gemacht wurde.

Die „Dynamik“ berührt indessen nicht die Frage der „Natürlichkeit“. Wie oben referiert, war deren Verkünder im 18. Jahrhundert Jean-Jacques Rousseau, der allerdings primär an die Organisation von Gesellschaft und Erziehung dachte. In der Musik (und der Kunst insgesamt) des 18. Jahrhunderts wurde „Natürlichkeit“ zum Kampfbegriff gegen die erstarrten und manierten Spätformen des Barock; seine Rechtfertigung bezog dieser Kampf aus dem Phantasma vom unverbildeten, „natürlichen“ Menschen, das von Rousseau am prägnantesten formuliert wurde.

In der Praxis des Musiklebens spielten theoretische Begründungen eine untergeordnete Rolle. Die Rezensenten bezeichneten das ihnen Vertraute und/oder Erwünschte bald schon intuitiv als „natürlich“. In der Theorie wurde die Tonalität unter Hinweis auf Obertonreihe und Quintenzirkel als das „den physikalischen Gesetzen entsprechende“ Prinzip aufgefasst, und unter dem zunehmenden Einfluss der Zöglingkultur und damit auch des naturwissenschaftlichen Denkens übernahmen große Teile des Konzertpublikums diese Interpretation. Die Obertonreihe fußt auf dem physikalischen Phänomen, dass bei der Klangerzeugung nicht nur eine einzige, sondern eine Vielzahl von Schallfrequenzen entsteht, die im Idealfall in ganzzahligen Verhältnissen zueinander stehen und durch ihre Überlagerung neben dem Grundton auch die Oktav, Quint, Quart, große Terz, kleine Terz usw. zum Schwingen bringen. Intervalle mit den gleichen Frequenzverhältnissen wie ihre Entsprechungen in der Obertonreihe werden „naturrein“ genannt.

Der Quintenzirkel, an dem der Verwandtschaftsgrad der Tonarten abgelesen wird, entsteht dadurch, dass die Quint – das zweite Intervall der Obertonreihe – isoliert und zwölfmal aneinander gereiht wird, wodurch ein Intervall in der Nähe der siebenten Oktav des Grundtons erreicht wird. Inwieweit unterscheidet nun das auf Obertonreihe und Quintenzirkel beruhende Fundament der neuzeitlichen westlichen Musik diese von allen anderen Musikformen?

Eine nüchterne Betrachtung des globalen Musikbestandes zeigt, dass Musik und Physik überhaupt nicht getrennt werden können, da die Schallproduktion ein physikalisches Phänomen ist. Alle bekannt gewordenen Musiktheorien rekurrieren in ihren Grundlagen auf die Obertonreihe und sind gleichermaßen mit dem daraus entstehenden Problem beschäftigt, eine Oktav mit verwendbaren Intervallen auszufüllen. Die Unterschiede zwischen den Theorien ergeben sich aus den jeweiligen Lösungsstrategien, wobei der europäische Weg der Temperierung am wenigsten für sich beanspruchen kann, „natürlich“ zu sein. Vollends evident wird die Bindung an die Obertonreihe in der Musik vieler Frühkulturen. Der Mundbogen, der schon um 15 000 v. Chr. in den Höhlen *Les Trois Frères* in Südfrankreich bildlich bezeugt ist (The New Grove Dictionary 1987/2: 719), lässt sich ohne Obertonselektion mit der Mundhöhle überhaupt nicht spielen. Der Gedanke an ein reguliertes, Oktaven füllendes Tonsystem konnte erst auf der Basis eines vergleichsweise hoch stehenden Saiteninstrumentenbaus konkretisiert werden. Ebenso erzeugt ein Tubus (Rohr) nur in Partialtonsprüngen sonore Klänge, und der Bau jedwedem Blasinstruments, das regulierte Intervalle produzieren soll, erfordert eine Auseinandersetzung mit dieser Tatsache – in Indien und Ostasien ebenso wie in Europa.

Angesichts dieser Beispiele, die um zahlreiche weitere ergänzt werden könnten, stellt sich die Frage, welchen Gebrauchswert der Begriff „natürlich“ zur Beschreibung von Musik überhaupt hat oder – überspitzt formuliert – welche „Natürlichkeit“ eine Symphonie von Beethoven etwa dem Mundbogenspiel eines *Basarwa*-Musikers (Ethnic Folkways FE 4371: B/9) voraushaben soll. Der Rekurs auf Obertonbeziehungen ist trivial, was man nur so lange nicht erkennen kann, als der Blick auf den eigenen kulturellen Nabel gerichtet bleibt. Die „Natürlichkeit“ in der Musik und in der Ästhetik insgesamt ist eine Ideologisierung des Bekannten und Vertrauten in der Konfrontation mit Unbekanntem und Unvertrautem. Diese Ideologisierung kann durch Maßnahmen von oben gefördert werden. Nicht zufällig breitet sich der neuzeitliche Natürlichkeitskult parallel zum Überhandnehmen des Zöglingswesens ab dem späten 18. Jahrhundert aus.

Hinsichtlich des Quintenzirkels, der Ende des 17. Jahrhunderts Eingang in die Diskussion findet (Riemann 1967: 775), stellt sich zuallererst die Frage, was an dem Gedanken, ein bestimmtes Obertonintervall zu isolieren und dann schrittweise aneinander zu reihen, „natürlich“ sein soll. Er ist das eindeutige Produkt experimentierender und theoretisierender menschlichen Denkens und müsste daher gemäß der – selbst nur vage reflektierten – Rousseau'schen und Herder'schen Tradition als das exakte Gegenteil von „natürlich“ gelten. Vom Quintenzirkel lässt sich ebenso wie von der Obertonreihe zeigen, dass die kultur-differenzierende Funktion, die ihnen zugeschrieben wird, auf nichts anderem als einer

Nichtbeachtung der historischen und neueren Musiktheorien beruht. Die orientalische Musik wird von westlichen Hörerinnen und Hörern vielfach als der Inbegriff des „Unnatürlichen“ empfunden. Das Theoriengebäude dieser Musik wurzelt indessen ebenso in den Arbeiten der altgriechischen Musiktheoretiker und ihrer spätantiken Erben wie die Theorie der westlichen Kunstmusik, und die Quintenbeziehungen sind türkischen oder jemenitischen Lautenspielern ebenso bekannt wie deutschen oder französischen Violinisten.

Ein weiteres Problem in Sachen „Natürlichkeit“ ist die temperierte Stimmung. Die zwölf Quinten des Quintenzirkels treffen die siebente Oktav nicht genau, sondern gehen eine Kleinigkeit darüber hinaus. Diese Differenz wird „Pythagoräisches Komma“ genannt. In der Praxis einer linear-melodisch zentrierten (modalen) Musik spielt dieses Komma keine Rolle, doch macht es sich in einer vertikal-harmonisch zentrierten (tonalen) Musik störend bemerkbar. Die temperierte Stimmung dient dazu, die Differenz auszugleichen. Sie entsteht durch die Teilung der Oktav in zwölf gleich große Tonschritte. Dieses Verfahren hat zur Folge, dass alle Intervalle annähernd, aber nicht exakt den Modellintervallen der Obertonreihe entsprechen, nicht einmal die Quint, die in den meisten Musikkulturen naturrein bewahrt wird. Die Oktav, das erste Obertonintervall, genügt als einzige dieser Forderung.

Von der temperierten Stimmung behauptet zwar niemand, dass sie natürlich sei, doch kann die Tatsache nicht übergangen werden, dass sich die vorgeblich „natürliche“ Musik der neuzeitlichen westlichen Superstrat- und Zöglingkultur ihrer bedient. Die erste Beschreibung einer zwölfstufig gleichschwebenden *Temperatur* (Stimmung) stammt aus dem Jahre 1533 (Riemann 1967: 943). In der Folge sollte sie in Konkurrenz zu anderen Versuchen perfektioniert werden, und im 18. Jahrhundert wurde sie zum allgemein verbindlichen Tonsystem der „westlichen“ Musik. Die Triebfeder hinter diesen Bemühungen war der Wunsch der Komponisten, ein Thema durch den ganzen Quintenzirkel transponieren zu können. Abgesehen davon ist die Erfindung der zwölfstufigen Temperatur nicht einmal ein europäisches Privileg – chinesische Theoretiker entwickelten sie schon um die Zeitenwende (Hsu 1978: 266).

Nach dem oben Gesagten erübrigt es sich, weiter der Frage nachzugehen, was an der neuzeitlichen westlichen Kunstmusik und der von ihr abhängigen Zöglingmusik („Volksmusik“) „natürlich“ oder zumindest „natürlicher“ als andere Musikformen sein soll. Wichtiger in unserem Zusammenhang ist die Überlegung, weshalb überhaupt das Bedürfnis entsteht, ästhetische Konstrukte, die deutlicher als alles andere Hervorbringungen des menschlichen Geistes sind, durch einen Rekurs auf die „Natur“ zu rechtfertigen – was auch immer man darunter verstehen mag. In allen alten Hochkulturen waren die Regeln der Musik Satzungen von Göttern, Kulturheroen oder mythischen Kaisern. In gewissem Sinne nimmt die „Natur“ im Denken der westlichen Zivilisation auch deren Stelle ein – jene der *Personnage* von Ursprungsmythen. Dies erklärt vielleicht den nachgerade religiösen Impetus, mit dem die Forderung nach „Natürlichkeit“ erhoben wurde. So schreibt Wilhelm Meyer im *Liederbuch für Schul- und Volksgesang* (Hannover 1854):

Schwärmerei und künstlerische Pfuscheri, diese gewöhnlichen Trabanten alles Angeleserten und Angebildeten, sind ihm [dem Gesang] gleich fremd, sobald er sein eigenes Element, die

Natürlichkeit, nicht verleugnet; aber er weiß das Gemüt in eine Stimmung zu versetzen, in welcher die Sinnenlust uns anekelt, die eigene sündige Schwäche uns wehe tut, die Erdengüter uns verächtlich erscheinen; in eine Stimmung, von der ein jeder Tag des Lebens wenigstens etwas wissen sollte, die schon durch ihr bloßes Vorhandensein in des Lebens Weltlichkeit bewahrend und fördernd wirkt, die uns aber auch empfänglich macht, jener geheimen Sprache des Herzens zu lauschen, welche unter dem Geräusch der Welt und unter den harten Tritten des menschenfeindlichen Ungetüms, Sorge genannt, so leicht verhallt. (Pulikowski 1933: 415)

Ästhetik und Musikrezeption

Wie bereits erwähnt, wurde die Semantik des Begriffes „Natur“ im ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts durch die Ablehnung der Spätformen des Barock geprägt. Bei seinem fortgesetzten Gebrauch dürften weitere Stilwandlungen eine Rolle gespielt haben: „Natur“ und „Fortschritt“ kollidierten, und Klagen über die Distanz der Kunstmusik zum Volk begleiteten den neuzeitlichen westlichen Musikbetrieb. Ein Anonymus schrieb 1852 in der *Süddeutschen Musikzeitung*:

Will die Kunst wieder heben, will sie, statt wie heute zu amüsieren, wieder ein Organ für die edelsten Regungen in der Menschbrust sein, dann muß sie aus ihrer frostigen, eingebildeten Höhe, auf der sie immer mehr erkaltet, herabsteigen. Sie muß wieder hineinwachsen in das Volk, muß sich durch dessen Natürlichkeit, Unschuld, Herzlichkeit, Uneigennützigkeit verjüngen und ihre Koketterie, ihre Raffiniertheit, ihre vornehme Kälte mit einfacher Grazie, mit wahren Gefühle vertauschen. (Pulikowski 1933: 476)

Klagen über neue Musikmoden gab es indessen schon vor dem 19. Jahrhundert, doch wurden sie ohne Berufung auf die „Natur“ formuliert, sondern lediglich als Zeichen der Effekthascherei und des schlechten Geschmacks angeprangert. Bereits an der von Notre-Dame in Paris ausgehenden *Ars Nova* rügten Zeitgenossen folgende Erscheinungen:

Gelegentlich singe der Sänger nicht, sondern hauche nur mit offenem Mund, dann wieder ahme er die Ekstase Leidender nach. Dazu würden die Lippen verzerrt, die Schultern herumgeworfen, der ganze Körper in gauklerischen Gesten bewegt, jede Note von den Bewegungen der Hände begleitet. (Harmonia Mundi HM 25147)

Die Beschreibung suggeriert ein ins Groteske gesteigertes Bemühen um Ausdruck, das im Kirchenraum offenbar als unangemessen empfunden wurde. Der Rekurs auf die Natur bietet sich in einem solchen Kontext nicht an. Zum Bedürfnis wurde er auch erst mit der Übertragung der Kunstmusik von der Kirche in den Konzertsaal, das heißt mit der Säkularisierung der Kultur und des Geisteslebens.

Eine tiefer gehende Erklärung für das Natürlichkeitsbedürfnis westlicher Musikliebhaber und -liebhaberinnen muss wahrscheinlich der Psychologie anheim gestellt werden. Der Begriff der „Natur“ lässt jedoch eine weitere Interpretation zu, die hier noch nicht angesprochen wurde. Die Rede von der „natürlichen Musik“ könnte in naiv verkürzter Formulierung eine dem „natürlichen Rezeptionsvermögen des Menschen entsprechende Musik“ meinen. Gibt es etwas Derartiges? Die Hirnforschung kommt zu einem anderen Ergebnis: Die Hirnregion, in der Musik verarbeitet wird und von der auch die (nicht messbare) Qualität der Verarbeitung abhängt, ist nicht angeboren, sondern erworben. Im Rahmen eines Forschungsprojekts (Wieser 1987: 153), an dem sich europäische, japanische und US-amerikanische Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen beteiligten, wurde festgestellt, dass Einwohnerinnen und Einwohner Europas und der USA Musik im rechten Schläfenlappen verarbeiten, der auch über Verbindungen mit dem Gefühlsleben verfügt, während die Musik bei traditionell enkulturierten Japanern und Polynesiern in die linke Gehirnhälfte und in eine Region nahe dem Zentrum für mathematische Fähigkeiten weitergeleitet wird. Assimilieren sich hingegen Angehörige der genannten Völker an die von den Weißen geprägte Kultur der USA, übernehmen sie die Musikverarbeitung im rechten Schläfenlappen.

Dieser Befund geht mit dem Schluss konform, der aus der europäischen Musik- und Geistesgeschichte zu ziehen ist: Dem Wechsel von einer primär nomistischen zu einer primär affektiven Musikrezeption im 18. Jahrhundert (und der Orientierung der Komponisten an diesem Publikumsgeschmack) liegt kein biologischer Wandel zugrunde, der eine Berufung auf seine „Natur“ rechtfertigen könnte, sondern ein kulturhistorisch bedingter. Dieser wurde durch die immer stärkere Verbürgerlichung der Kunstmusik hervorgerufen und durch die formellen wie auch informellen Volksbildungsinstitutionen des 19. Jahrhunderts stabilisiert, die von der allgemeinen Schulpflicht bis zur *Liedertafel*-Bewegung (den Gesangsvereinen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) reichen. An diesen Prozessen kann nur so lange etwas „natürlich“ erscheinen, als der Pavlov'sche Reflex aus der Diskussion ausgeklammert wird – das heißt die bis in die vegetativen Funktionen hineinreichende Verankerung des Zöglingsverhaltens.

Anstatt die Grundpfeiler dieser Musikästhetik weiter auf ihre Tragfähigkeit zu untersuchen, ist es fruchtbarer, nach der Funktion der Trias *Natur – Volk – Seele* im Kontext der westlichen Kultur zu fragen. Dass diese Dreieit auf vielfältige Weise grenzziehend wirkt, geht aus den oben angeführten Zitaten unmissverständlich hervor.

Der dabei eingeschlagene Weg dient der Selbstvergewisserung einer Kollektividentität über das Medium der Musik, indem er allen, die sich zu ihm bekennen, die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft nahezu idealer Menschen verspricht. Die besondere Verführung liegt darin, auf dem Weg des Gefühls zu dieser Zugehörigkeit zu gelangen, das heißt ohne triviale Mühe und unkontrollierbar. Das Wichtigste ist jedoch, dass sich dieser Vorstellungskomplex dermaßen auf das Gefühl gründet, dass er einer rationalen Analyse nahezu unzugänglich ist. Seine Abgrenzungsfunktion ist auf einer so intimen Ebene der Persönlichkeit angesiedelt, wie sie von ideologischen oder gar politischen Abgrenzungsstrategien kaum erreicht wird. Darin liegt auch der Grund, warum der Nationalismus die Gefühls- und Ausdrucksästhetik auf jeder Stufe der Radikalität vereinnahmen konnte und warum sie – trotz der katastrophalen

Entstellung ihrer eigenen Werte im Nationalsozialismus – bis heute weiterwirkt, auch und gerade bei Apologeten der Globalisierung.

Alle Versuche einer Annäherung an „nichtwestliche“ Kulturen, zu denen mit ihrem musikalischen Traditionsbestand auch die ost- und südosteuropäischen gehören, bleiben Lippenbekenntnisse, solange nicht zugleich ernsthaft versucht wird, die Ästhetik dieser Kulturen zu begreifen. Bei dieser Feststellung handelt es sich nicht um eine sentimentale Sorge um „Zurückgebliebene“, sondern um eine Kritik an der paternalen Herablassung, mit der die Vertreter und Vertreterinnen einer westlichen Geisteshaltung den Äußerungen anderer Kulturen begegnen und sich damit selbst wichtiger Möglichkeiten berauben, mit deren Trägerinnen und Trägern in positive Beziehungen zu treten. Darüber hinaus ist diese Haltung nirgends weniger angebracht als auf dem Sektor der Musik. Die Kunstmusikstile der Hochkulturen stehen keineswegs in jener Vorläuferbeziehung zur westlichen Kunstmusik als „Höhepunkt“ der Entwicklung, in der sie der Vulgärevolutionismus sieht, sondern sie konkretisieren musikalische Gestaltungsmöglichkeiten, die die westliche Musik kaum oder überhaupt nicht ausnützt.

Dass diese Tatsache nicht bewusst wird, liegt an der Art und Weise, wie der so genannte „Westen“ kulturexterne Musik rezipiert. Vom mittlerweile breiten Angebot authentischer Dokumente macht lediglich eine für die Öffentlichkeit nicht repräsentative Gruppe von Interessenten Gebrauch. Darbietungen, die ein breiteres Publikum erreichen wollen, müssen an dessen Erwartungshorizont Konzessionen machen. Das Wohlstandsgefälle zwischen den westlichen Ländern und den meisten übrigen Weltgegenden fördert diese Anpassungstendenz. Das gilt insbesondere für Musikformen aus Ost- und Südosteuropa, die seit dem Verschwinden des Eisernen Vorhangs verstärkt auf den westlichen Markt kommen. Im Falle Russlands und der Länder des einstigen Zaren- beziehungsweise Sowjetreichs potenziert sich das Problem dadurch, dass über diese von Peter dem Großen bis zum Kommunismus mehrere verwestlichend wirkende Umerziehungswellen hinweggingen. Gegen die Erkenntnis, dass in den Produkten dieser historischen Ereignisse das Echo des eigenen Kulturexports zu vernehmen ist, wird das westliche Publikum durch die unterschwellig weiterwirkende Seelenausdruckstheorie immunisiert. Musik aus Russland ist eben „russisch“, wobei in dieses Satzmodell jeder beliebige andere Ländername eingesetzt werden kann. Eine differenziertere Sicht bleibt verwehrt, da sie mit dem „Gefallen“ und dem „Gefühl“ nicht zu gewinnen ist.

Wenn schon wertend verglichen werden soll – was mit dem Postulat von der alles übertragenden Größe (und „Natürlichkeit“) der neuzeitlichen westlichen Kunstmusik permanent geschieht –, kann die Wertung nur über die Frage erfolgen, inwieweit die jeweilige Musik ihr stilistisches Potential ausfüllt. Dies über das Gefühl bewerkstelligen zu wollen gleicht dem Unterfangen, den Inhalt eines Gedichts in unbekannter Sprache zu „erfühlen“. Während die Absurdität des zweiten Beispiels allgemein einleuchtet, ist man sich ihrer im Fall der Musik nicht bewusst, da die Möglichkeit der nominalistischen Musikbetrachtung dem westlichen Intellekt nicht mehr präsent ist – jedenfalls nicht über den sehr engen Kreis der Musikwissenschaft hinaus. Solange jedoch dieser Weg des Verstehens nicht beschritten wird, bleibt jede Einsicht in Leistung und Wert nichtwestlicher Musiker, Musikerinnen und Musikstile

verschlossen, und das emotionale Substrat der Rezeption ästhetischer und insbesondere musikalischer Phänomene konserviert die imperialistische Haltung. Diese wird zwar immer wieder kritisiert – vor allem von Afrikanern und Asiaten, aber auch von Menschen aus dem östlichen Europa –, doch sind die Vertreter und Vertreterinnen des so genannten Westens allem Anschein nach unfähig zu begreifen, gegen welche Aspekte ihres Verhaltens sich diese Kritik richtet: Gefühlsidioten.

Literatur

- Brockhaus' *Konversations-Lexikon* 14. Leipzig 1903.
Chorgesang-Schule für Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten, für Mittelschulen und Mädchen-Lyzeen mit einem Ergänzungsbande (Klavierbegleitung). Wien 1910.
Danckert W. 1970: *Das europäische Volkslied*. 2. Aufl. Bonn.
Frisk H. 1960–1972: *Griechisches etymologisches Wörterbuch* 1–3. Heidelberg.
Georgiades Th. 1958: *Musik und Rhythmus bei den Griechen*. Reinbek bei Hamburg (= Rowohlt's deutsche Enzyklopädie 61).
Hsu W.-Y. 1978: *The Ku-ch'in. A Chinese Stringed Instrument. Its History and Theory*. Los Angeles.
Jahn J. 1966: *Geschichte der neofrikanischen Literatur. Eine Einführung*. Düsseldorf.
Linder-Beroud W. 1989: *Von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit? Untersuchungen zur Interdependenz von Individualdichtung und Kollektivlied*. Frankfurt/M. (= Artes populares. Studia ethnographica et folkloristica 18).
Pulikowski J. 1933: *Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum. Ein Stück deutscher Geistesgeschichte*. Heidelberg.
Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz 1967.
Rosenberg A. 1943: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*. 10. Aufl. München.
The New Grove Dictionary of Musical Instruments 1–3. London 1987.
Weigand F. L. K. 1909: *Deutsches Wörterbuch*. 5. Aufl. Gießen.
Wieser H. G. 1987: Musik und Gehirn. *Schweizerische Rundschau für Medizin (PRAXIS)* 76/7, 153–162.

Diskographie

- CDM – Le Chant du monde LDX 4343: *50 ans de chansons soviétiques. Chants de la révolution. Chœurs de l'armée Soviétique. Chœurs et orchestre de la radio de l'U.R.S.S. Ensemble de la radio de l'U.R.S.S.* [o. O., o. J.].
Disques Cellier 008: *Le Mystère des voix bulgares*. Vol. 1. Aufnahmen und Kommentar: M. Cellier. Lutry [o. J.].
Ethnic Folkways Library FE 4371: *Traditional music of Botswana, Africa*. Aufnahmen o. J. und Kommentar: E. Nelbach Wood. New York 1983.
Harmonia Mundi HM 25147: *Perotinus Magnus. Sederunt principes. Musik an Notre Dame in Paris um 1200*. Aufnahmen 1961: A. Krings. Freiburg [o. J.].