

STM 1961

Musikgeschichte und Urgeschichte

Von Walter Wiora

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Musikgeschichte und Urgeschichte

VON WALTER WIORA

I. Ist Urgeschichte der Musik überhaupt möglich?

Die Urgeschichte als Wissenschaft im ganzen und die Urgeschichte der Kunst im besonderen hat in jüngster Zeit einen bedeutenden Aufschwung erfahren.¹ Dank reicher Funde, z. B. von altsteinzeitlichen Felsbildern, und dank verbesserter Methoden² nach Überwindung trüber Ideologien hat sie wesentliche Erkenntnisse gewonnen und neue Horizonte eröffnet. Ihr Fortschritt belebt die Frage nach der Urgeschichte auch der Musik.

Mit einem der Musik entnommenen Bilde sagt Friedrich Behn, der verdienstvolle Prähistoriker, welcher dieser Kunst sein Augenmerk schenkt, folgendes über die Stellung der Urgeschichte in jeder historischen Wissenschaft: »Sie ist Geschichte der ältesten Menschheit und ihrer Kulturentwicklung, somit Grundlage jeder historischen Betrachtung und ihr unentbehrlicher Ausgangspunkt, wie man ein Drama nicht ohne den ersten Akt und eine Symphonie nicht ohne den ersten Satz verstehen kann.«³ Wenn das zutrifft, dann beginnen die weitaus meisten Grundrisse der Musikgeschichte die Symphonie erst mit dem zweiten oder dritten Satz. Kennzeichnend dafür ist des verehrungswürdigen Jacques Handschin »Musikgeschichte im Überblick«. Nachdem er bekannte Spekulationen über die Anfänge der Musik kurz abgetan und auf einen antiken Mythos hingewiesen hat, beginnt er die eigentliche Darstellung so: »Reste von

¹ z. B. P. Graziosi, *Die Kunst der Altsteinzeit*, dt. Stuttgart 1956; H. Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Montignac 1952; H. Breuil u. R. Lantier, *Les Hommes de la Pierre ancienne*, Paris 2/1959; H. Kühn, *Eiszeitmalerei*, 50 000—10 000 v. Chr., München 1956; ders., *Das Erwachen der Menschheit*, Frankfurt 1954; A. Varagnac u. a., *L'Homme avant l'écriture*, dt.: *Der Mensch der Urzeit*, Düsseldorf-Köln 1960; H. G. Bandi, *Die Steinzeit*, Baden-Baden 1960; P. P. Efimenko, *Pervobytnoe obščeto*, Kiew 1953; A. L. Mongait, *Arkheologija v SSSR*, Moskau 1954; Rudolf Grahmann, *Urgeschichte der Menschheit*, Stuttgart 2/1956; Fr. Eppel, *Fund und Deutung. Eine europ. Urgeschichte*, Wien 1958.

² z. B. H. J. Eggers, *Einführung in die Vorgeschichte*, München 1959.

³ Vor- und Frühgeschichte, Wiesbaden 1948, S. 15. Die Forderung wird z. B. in folgenden Werken erfüllt: *Historia Mundi. Ein Handbuch der Weltgeschichte*. Bd. I: *Frühe Menschheit*, hsg. v. F. Kern u. F. Valjavec, München 1952; *Oldenbourgs Abriss der Weltgeschichte*. Bd. I: *Abriss der Vorgeschichte*, bearb. v. K. F. Narr u. a., München 1957; H. Lützel, *Weltgeschichte der Kunst*, Gütersloh 1959.

aus Knochen hergestellten Pfeifen mit Tonlöchern gehen, wie es scheint, bis in die spät-paläolithische (spät-steinzeitliche) Epoche zurück. Man hat solche in Europa und anderwärts gefunden. Indessen lassen wir diese ‚vorgeschichtlichen‘ Zeiten beiseite, und wenden uns Kulturen zu, die man heute als ‚Hochkulturen‘ bezeichnet.«⁴

Doch vielleicht hat Handschin recht getan, die wenigen Reste aus der Urzeit beiseite zu lassen! Wie winzig ist ihre Zahl, verglichen mit dem grossen Quellenschatz der Kunst! Wie soll sich angesichts der Tatsache, dass aus der Steinzeit keine Noten und Schallplatten, sondern nur ein paar primitive Instrumente überliefert sind, ein Forschungszweig »Urgeschichte der Musik« entwickeln können? Sollte es die Musikwissenschaft nicht lieber den Prähistorikern überlassen, unter anderen Kulturgütern die wenigen Ton- und Schallgeräte mit zu erwähnen?

Aber es wäre doch schade, wenn wir die Symphonie »Geschichte der Musik« auf immer mit dem zweiten oder dritten Satz beginnen müssten. Wir können zwar nicht so aus dem Vollen schöpfen wie die Kunstgeschichte, aber andererseits ist die Quellenlage nicht so hoffnungslos schlecht, wie es scheint, wenn man nur an jene Knochenpfeifen denkt oder das Thema auf die Spekulation über den Ursprung der Musik verengt. Das Thema erschöpft sich nicht darin, über den Ursprung der Musik als einmaligen Vorgang nachzusinnen, sondern es besteht darin, die vielfältigen Ursprünge des Rhythmus, der Tonverhältnisse, der Mehrstimmigkeit, der Instrumente, des Musikerberufs, der Wirkung und Bedeutung von Musik zu erhellen und über die Anfänge hinaus die weitere Ur- und Frühgeschichte zu erforschen, welche die Entstehung der ersten Hochkulturen in Mesopotamien, am Nil und am Indus um 3000 vor Chr. vorbereitet hat und ausser an diesen Stellen der Erde sonst überall mehr oder weniger lange fort dauerte (so in Europa, besonders den abseits vom Mittelmeer gelegenen Teilen unseres Kontinents, über das später als in Vorderasien beginnende Neolithikum zu den Kulturen der Megalith-, Bronze- und Eisenzeit bis in die nachchristliche Epoche). Was aber die Quellen und Methoden angeht, so sind auch sie mannigfaltiger und ergiebiger, als man zunächst annimmt. Zwar reichen die Bodenfunde allein oder die Traditionen bei Naturvölkern allein nicht aus, um wirkliche Urgeschichte der Musik zu ermöglichen, doch bringt es vielleicht die methodische Zusammenfassung dieser und noch anderer Arten von Quellen fertig, über die Sammlung

einiger Fakten hinaus einen fruchtbaren Zweig der Forschung zu entwickeln. Urgeschichte der bildenden Kunst ist auf allein archäologische Weise möglich, Urgeschichte der Musik aber nur auf Grund auch der übrigen Quellen und ihrer methodischen Kombination.

1. Die archäologische Seite (die Auswertung der Ausgrabungen) ist im Bereiche der Musik zwar viel ärmer an Quellen als die ethnologische (die Untersuchung der Überreste bei Naturvölkern), aber sie hat primäre Bedeutung durch die ungleich genauere Datierung der Quellen, die heute zudem durch naturwissenschaftliche Methoden, wie Radiocarbon-Bestimmung, an Präzision und Zuverlässigkeit gewinnt. Ausser den originalen Instrumenten⁵ sind Felsbilder von Instrumenten und Zauberern, Riten und Maskentänzen wichtige Quellen. Da die Musik in Ur- und Frühzeit kaum selbständige Kunst, sondern in übermusikalische Handlungen eingewoben war, erhellt die Klärung des Ganzen auch den Teil; die Geschichte der Musik ist hier mit derjenigen des Ritus und Tanzes eng verknüpft. Ferner deutet oft Späteres auf Früheres, z. B. Instrumente aus Ton und Metall auf ihre Vorformen. Ergänzt werden die Bodenfunde durch Bilder und durch schriftliche Nachrichten aus antiken Hochkulturen, z. B. altägyptische Darstellungen von Negertänzen oder der Märtyrerbericht aus dem Jahre 397 über Gesang und Instrumente Südtiroler Bergbauern.⁶

2. Etliche musikhistorische Handbücher (Adler, Bücken, Oxford History u. a.) bringen als erstes Kapitel statt methodischer Ur- und Frühgeschichte der Musik einen Überblick über die Musik der Naturvölker. Die Wichtigkeit solcher Überblicke ist offenkundig, mindestens seit Carl Stumpfs grundlegendem Buch »Die Anfänge der Musik« (1911), in dem auf Betrachtungen über »Ursprung und Urformen des Musizierens« als zweiter Teil »Gesänge der Naturvölker« folgen. Sicherlich hat sich bei Naturvölkern nicht wenig erhalten, was in älteste Zeiten menschlicher Kultur zurückreicht, im Bereich der Musik wie auf anderen Sachgebieten, und gewiss hat die Musikalische Völkerkunde einen auch in dieser Hinsicht bedeutenden

⁵ s. O. Seewald, Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas, Wien 1934; Fr. Behn, Art. Musik in M. Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte, VIII Berlin 1927, S. 354 ff.; ders., Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter, Stuttgart 1954, S. 4 ff.; A. Häusler, Neue Funde steinzeitlicher Musikinstrumente in Osteuropa, AM XXXII (1960), S. 151 ff.; H. C. Broholm u. a., The lures of the bronze age, Kopenhagen 1949; ferner die einschlägigen Beiträge, die Fr. Behn a. a. O. und Jaap Kunst, Ethnomusicology, The Hague 3/1959 (bes. S. 46 ff.) u. Suppl. 1960, zitieren.

⁶ s. meine Schrift Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern, Basel 1949, s. 8 ff.

Quellen- und Wissensschatz erarbeitet.⁷ Aber wie lässt sich das tatsächlich aus der Urzeit Überlebende beweiskräftig von alledem unterscheiden, was erst später zustande gekommen ist, teils durch eigene Fortentwicklung und Umbildung bei den verschiedenen Stämmen, teils durch die beträchtlichen Einflüsse von Hochkulturen auf Naturvölker, teils durch Reprimitivierung? Erklärt sich die Primitivität der Wedda und ähnlicher Stämme nur daraus, dass sie besonders altes Gut besonders treu konserviert haben, oder nicht auch daraus, dass ungünstige Lebensbedingungen Verkümmern des Kulturbesitzes wie der Lebenskraft nach sich zu ziehen pflegen? Und wie lässt sich differenzieren, was unter den wirklich alten Überlieferungen aus neolithischen, paläolithischen oder gar noch älteren Zeiten stammt? Die evolutionistische Gleichsetzung von Graden der Primitivität mit Zeitaltern des geschichtlichen Ablaufs hat sich als pseudohistorische Konstruktion erwiesen. Aber auch die von Curt Sachs⁸ und anderen Forschern angewandten Methoden bedürfen der Kritik, denn weder haben sich Kulturgüter in den vom angenommenen Ausgangspunkt entferntesten Gegenden stets am treuesten bewahrt,⁹ noch haben sich die Systeme der Kulturkreislehre seit Gräbner und Pater Schmidt, auf denen Sachs und andere bauten, halten können; manches hat sich vielmehr als Kartenhaus erwiesen. Aus Fehlern lernend, haben neuere Ethnologen besser fundierte Aufrisse der »Kulturentwicklung« vorgelegt.¹⁰ Auch bei verbesserter Methode aber wird die Erforschung der Naturvölker allein aus sich heraus keinen hinreichend festen Grundriss des tatsächlichen Geschichtsverlaufs zeichnen können. Sie muss sich vielmehr, soweit dies ohne Kurzschlüsse möglich ist, in Einklang mit dem chronologisch-geschichtlichen Grundriss bringen, den die archäologische Prähistorie erarbeitet.¹¹

3. Da Musik regelhaftes Spiel mit Tönen, d. h. relativ festen Ton-

⁷ Siehe u. a. die genannte Bibliographie von Jaap Kunst u. die Beiträge Marius Schneiders zur Oxford History of Music I. (1957) und zum Lehrbuch der Völkerkunde von L. Adam u. H. Trimborn, Stuttgart 1958. Für die Erschliessung ältester Musikstile sind wichtig z. B. M. Schneider, Die musikalischen Beziehungen zwischen Urkulturen, Altpflanzen und Hirtenvölkern, Zs. für Ethnologie 70 (1938), S. 287 ff.; ders., Ist die vokale Mehrstimmigkeit eine Schöpfung der Altrassen?, Acta Musicologica 23 (1951), S. 40 ff.; ferner Monographien über primitivste Völker, wie Wedda (M. Wertheimer), Kubu, Semai, Fuegian (v. Hornbostel), Primitive auf Malakka (Kolinski) usf. (nähere Angaben s. in der Bibliographie von J. Kunst).

⁸ z. B. Geist und Werden der Musikinstrumente, Berlin 1929, S. 4 f.

⁹ »Je weiter ein Gut vom Zentrum seiner Mutterkultur entfernt ist, um so höher ist sein Alter« (ebda S. 5).

¹⁰ s. bes. Kunz Dittmer, Allgemeine Völkerkunde, Braunschweig 1954.

¹¹ Zur Einführung s. den in Anm. 3 zitierten Abriss der Vorgeschichte von K. J. Narr u. a.

höhen und Tonverhältnissen ist, gehören Schallgeräte, wie Rasseln und Schwirrholz, nicht zu den eigentlichen Musikinstrumenten¹² und ihre Untersuchung nicht zum engeren Thema einer Urgeschichte der Musik; wohl aber gehören solche prä- und teilmusikalischen Erscheinungen zum weiteren Umkreis. Für die Erkenntnis, woraus und wie sich die Musik gebildet hat, sind Grundformen des Lautes und Schalles von Bedeutung, welche ur- und frühgeschichtliche Menschen mit ihren Stimmen oder Geräten erzeugten, und besonders wichtig sind undifferenzierte Formen, welche Teilmomente der Musik mit-enthalten, wie Sprechgesang, Skandieren und rhythmisches Geräusch. Als Wurzelreich und Umwelt ursprünglicher Musik sind ferner Schälle der Natur in die Betrachtung einzubeziehen, und hier sind besonders jene Naturformen des Rhythmus und des Miteinanders, wie responsorischer und Wechselgesang, von Belang, welche neuerdings die Vergleichende Tierstimmenkunde aufgezeigt hat.¹³ Dabei kommt es weniger darauf an, welche Tierlaute der urzeitliche Sammler oder Jäger und später der Pflanze oder Viehzüchter nachgeahmt haben mag, sondern in was für akustischen Umwelten er lebte, welche Laute und Klänge ihm vertraut und welche ungewohnt erscheinen mussten, so dass sie Träger des »Mana« sein konnten. Auch fragt es sich, welche Ordnungen so »natürlich« sind, dass sie schon bei Tieren vorkommen, z. B. eine Art Reigen bei Anthropoiden.

4. Eine wesentliche Quelle sind schliesslich Mythen, in welchen sich archaische Motive erhalten haben, z. B. die Märchen vom singenden Knochen, und besonders Mythen von Ursprüngen der Musik.¹⁴ In einem reichen, anregenden Aufsatz hat W. Danckert auf den Erkenntnisgehalt solcher Mythen und ihren Unterschied von ätiologischen Deutungen hingewiesen. »Wer vom Wesen und Ursprung der Musik wirklich etwas erfahren möchte, sieht sich zurückver-

¹² Den Unterschied betont u. a. Hans Fischer, Schallgeräte in Ozeanien, Strassburg 1958.

¹³ Dazu s. Kunst a. a. O. S. 47 ff. Unter älteren Arbeiten s. bes. C. Stumpf, Betrachtungen über die Herleitung der Musik aus der Sprache und aus dem tierischen Entwicklungsprozess, VfMw I. (1885), 261 ff.; R. Lach, Der Ursprung der Musik im Lichte des Tiergesanges (Kunst, Nr. 2471); A. Kreidl u. J. Regen, Physiologische Untersuchungen über Tierstimmen, Sitzungsber. Akad. Wien, Math.-nw. Kl. 114/III, Febr. 1905. Unter den neueren Veröffentlichungen nenne ich besonders Arbeiten von Albrecht Faber: Laut- und Gebärden Sprache bei Insekten, Stuttgart 1953, sowie Stuttgarter Beiträge zur Naturkunde Nr. 1 u. 2, 1957, Die Vogelwarte 18 (1955), S. 77 ff. S. a. C. Marcel-Dubois in Colloques de Wégimont I (erschienen 1956), S. 111 ff.

¹⁴ Erich Seemann, Mythen vom Ursprung der Musik, Kongr.-Ber. Lüneburg 1950, S. 151 ff.; Werner Danckert, Wesen und Ursprung der Tonwelt im Mythos, AfMw 12 (1955), S. 97 ff.; Walter F. Otto, Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens, Düsseldorf-Köln 1955.

wiesen auf die älteste Sphäre der Besinnung: auf die mythischen Spiegelungen.« (S. 98.) Anders zu werten sind die Gedanken, welche sich Gelehrte späterer Zeiten über Ursprünge der Musik gemacht haben: wie sie aus vormusikalischem Laut und Schall, aus Schrei und Affektkundgabe oder Sprache und Ruf herzuleiten sei, wie dabei leibseelische Antriebe sich auswirkten: Libido, Funktionslust, Ausdrucksdrang, und welche Bedeutung das gemeinsame Handeln in Ritus und Arbeit für die Entwicklung des Rhythmus gehabt haben mag. Anstatt sich billiger Verachtung dieser Spekulationen anzuschliessen, wird man besser tun, sie als Anregungen zu bedenken und weiterzudenken. Sollte man z. B. Karl Büchers Ideenkreis »Arbeit und Rhythmus« mit dem Argument, dass Musik älter ist als rhythmische Arbeit, gänzlich beiseite werfen oder nicht vielmehr der Frage nachgehen, inwiefern die Gemeinsamkeit des Gesanges und der Körperbewegung schon sehr früh den pulsierenden Rhythmus nahelegte und wie sich in späteren Stadien der Frühgeschichte und in den alten Hochkulturen die Gemeinschaftsarbeit auf die Geschichte des Rhythmus, z. B. auf starr-mechanische Stile des afrikanischen Trommelrhythmus, ausgewirkt haben mag? —

Hier und überhaupt gestattet uns die Quellenlage nicht den Luxus, auf alle Methoden, die einem nicht sympathisch sind, zu verzichten, sondern es kommt darauf an, sie möglichst zusammenzufassen. Nun sind freilich schon in der bisherigen Forschung Quellen verschiedener Art miteinander verbunden worden, besonders in der Instrumentenkunde.¹⁵ Auch fassen gedankenreiche Entwürfe, wie Carl Stumpfs »Anfänge der Musik«, Robert Lachs »Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie«, die Pionierleistungen von Curt Sachs¹⁶ oder die Studie von Géza Révész »Der Ursprung der Musik«,¹⁷ verschiedene Fakten und Ideen zusammen. Doch ist die Kombination aller Quellen: aller Bodenfunde, Traditionen, Mythen und so fort noch bei weitem nicht systematisch genug durchgeführt

worden. Die Quellen, welche für die Urgeschichte der Musik wesentlich wären, sind noch weit verstreut und nur zu einem kleinen Teil veröffentlicht. Ein Institut oder eine Arbeitsgemeinschaft sollte sich der Aufgabe annehmen, sie zu sammeln und zu ordnen. Es käme darauf an, die Übersicht über die bisherigen Bodenfunde in einem Corpus darzubieten und wenigstens die wichtigeren musikalischen Traditionen der Naturvölker, nicht nur in je einer kleinen Auswahl, sondern möglichst in einem Gesamtbild mit Schallplatten und Übertragungen herauszugeben.

Um das gesammelte Gut für die urgeschichtliche und damit für die im weiteren Sinne geschichtliche Erkenntnis auszuwerten, bedarf es strenger Methoden vergleichender Forschung nach dem Vorbild der Vergleichenden Sprachwissenschaft und anderer Disziplinen, in welchen der Begriff »Vergleichend« kein blosses Schmuckwort, sondern eine leitende Idee ist. Zu vergleichen sind besonders Rückzugsgebiete, die bestimmt oder wahrscheinlich gemeinsame Wurzeln haben und wegen ihrer weiten Entfernung voneinander seit langem in keiner Verkehrsverbindung stehen; sie sind miteinander zu vergleichen und nach Möglichkeit auch mit unmittelbaren Zeugnissen der ur- oder frühgeschichtlichen Kultur, in welcher sie wurzeln.

Angeichts der Tatsache, dass die Musik in Ur- und Frühzeit wie ein Faden im Gewebe zu übermusikalischen Sinnzusammenhängen des Daseins gehört, ist es ferner noch mehr als in der Betrachtung späterer Zeiten geboten, sie aus ihrer Stellung in Lebenskreisen und Lebenswelten zu verstehen. Da sich die leitenden Ideen und geistigen Fähigkeiten der Kulturgemeinschaft auf die musikalische Seite ihres Daseins auswirken mussten, kann manches aus dem Zusammenhang nicht nur verstanden, sondern auch erschlossen werden. So ergeben sich zum Beispiel aus paläolithischen und mesolithischen Felsbildern einige Schlüsse auf die ihnen vorangehenden oder von ihnen dargestellten kultischen Handlungen und mittelbar auf deren musikalische Seite. Solches Verstehen und Erschliessen von Musik aus ihrer Situation ist schwieriger und heikler als die Untersuchung sinnfälliger Gegebenheiten, aber unumgänglich.

Zu dieser schwierigen Aufgabe einer vergleichenden und verstehenden Urgeschichte der Musik, die von den archäologischen Gegebenheiten ausgeht und Traditionen bei Naturvölkern heranzieht, möchte ich im folgenden ein paar Feststellungen und Anregungen beitragen. Ich möchte versuchen, auf ähnliche Weise wie in meinen

¹⁵ Ausser den Werken von Curt Sachs s. a. A. Schaeffner, *Origines des instruments de musique*, Paris 1936, sowie einschlägige Artikel in MGG, z. B. Flöteninstrumente und die dort angegebene Literatur.

¹⁶ Eine Weltgeschichte des Tanzes, Berlin 1933; Anfänge der Musik, Bull. de l'Union Musicol. VI (1926), S. 136 ff.; Towards a prehistory of occidental music, Mus. Quarterly 24 (1938), S. 147 ff., u. a.

¹⁷ Int. Arch. f. Ethnogr. 40 (1941), S. 65 ff., und Einführung in die Musikpsychologie, Bern 1946, Kap. VIII; verschiedene Zugänge zur Urgeschichte der Musik verbindet auch W. Schrammek in seiner einführenden Schrift Über Ursprung und Anfänge der Musik, Musikbücherei für jedermann 15, Leipzig 1957.

Arbeiten zur Frühgeschichte der europäischen Musik¹⁸ einen Zugang nun zu einem sehr viel älteren Abschnitt der Musikgeschichte zu gewinnen.

II. Versuch über Urformen der Musik im späteren Paläolithikum und ihre Spuren bei Naturvölkern

Bevor der homo sapiens Äcker bebaute, Vieh züchtete und feste Siedlungen schuf — seit dem 6. Jahrtausend in Vorderasien und später in den übrigen Erdteilen — hat er bereits als nomadischer Sammler und Jäger Lebensformen geprägt und Gegenstände geschaffen, die in ihrer Gesamtheit als »Kulturen« zu bezeichnen sind. Seit etwa 60 000 Jahren entwickelt er »die Kunst« und schon im letzten Stadium der älteren Steinzeit, das in Europa von etwa 30 000—10 000, in anderen Ländern etwas länger dauerte, hat er mit hohem künstlerischen Können grossartige Werke geschaffen, besonders in Höhlenbildern der franko-kantabrischen Kultur und den etwas späteren Traditionen Ostspaniens und Nordafrikas, die sich vom Ausgang der älteren in die mittlere Steinzeit erstrecken. Bei vielen Unterschieden im einzelnen hat diese Kunst in den meisten Grundzügen einheitlichen Charakter, wie auch ihr Kulturkreis zwar nicht in allen, aber wesentlichen Grundzügen homogen ist: die Kultur der höheren Steppenjäger, die mit geschleuderten Speeren und fern treffenden Pfeilen das damalige Grosswild, wie Bär, Bison und Rentier, bezwangen und in Glauben und Ritus das Verhältnis zu diesen Tieren auch geistig zu bewältigen suchten.

Lebensformen und Kulturgüter der älteren Steinzeit leben bei manchen Naturvölkern fort, die der neolithischen Wende zu Ackerbau und Viehzucht nicht gefolgt, sondern Jäger und Sammler geblieben sind. Auf frühe, niedere Jägerkulturen gehen in diesem Sinne zurück die ältesten Bewohner Australiens, feuerländische Indianer, mit Verkümmern des einstigen Kulturbesitzes die Wedda auf Ceylon, die Semang auf Malakka u. a. Überlieferungen jener höheren Grosswildjäger sind nachgewiesen in Südafrika, Ostsibirien, mit umweltbedingten Abwandlungen bei Eskimos, in verschiedenen Stämmen

¹⁸ s. besonders die in Anm. 6 zitierte Schrift sowie meine Referate Die vergleichende Frühgeschichte der Musik als methodische Forschung, Kongr.-Ber. Basel 1949, S. 212 ff., und Schrift und Tradition als Quellen der Musikgeschichte, Kongr.-Ber. Bamberg 1953, S. 159 ff. Zur Einbeziehung der Ur- und Frühzeit in einen Grundriss der Allgemeinen Musikgeschichte suche ich in meinem Buch Die vier Weltalter der Musik, Stuttgart 1961, beizutragen.

Amerikas u. a. »In Sibirien besteht trotz vieler Verschiebungen im Stammesmosaik eine Kontinuität von Jägerbrauch und Jägerglaube bis zum heutigen Tag.«¹⁹ Wohl aus dem Norden stammt der auch in der franko-kantabrischen Kultur und Höhlenkunst bezeugte »Komplex reverentieller Haltung zum Bären und entsprechendes Zeremoniell (Bärenkult)«. Zu ihm gehören »Darstellungen von aus der Nase blutenden und von Geschossen getroffenen Bären aus der Höhle von Trois Frères« oder die »kopflose Lehmplastik eines Bären von Montespan, der ein wirklicher Bärenkopf aufgesetzt war — beides verblüffend an entsprechende Bräuche bei heutigen Nordostasiaten erinnernd«.²⁰ In Südafrika ragen besonders die Buschmänner durch Übereinstimmungen mit Elementen urzeitlicher Steppenkultur hervor. Vermittler waren die Prä- und Proto-Buschmannkulturen, deren Träger grösser und robuster gewesen sind als die heutigen Buschmänner.²¹ Sie »waren die Träger einer höheren Jägerkultur — der »eurafrikanischen Steppenkultur« —, die ihre Wurzeln ohne Zweifel im Jungpaläolithikum hat und in ihrer Wildbeute-Komponente wohl noch weiter zurückreicht. Als ein Kriterium für die einstige Kultureinheit des höheren Jägertums in seinem Frühstadium darf wohl die Idee der Felsbilderkunst, ihre religiös-kultische Bedeutung, der Inhalt ihrer Darstellungen und ihre globale Verbreitung angesehen werden. Die Träger der Wilton-Smithfield-Kultur und des Capsien, die beide mit der rezenten Buschmannkultur eng verwandt sind, bilden den am deutlichsten erkennbaren afrikanischen Zweig des südlichen höheren Jägertums. Durch sie ist die räumliche Kontinuität und Stil-Ähnlichkeit eines grossen Teils der afrikanischen Felsbilderkunst gewährleistet« und die Beziehung zu den ostspanischen Felsmalereien gegeben.²²

Inwieweit haben jene spätpaläolithischen Steppenjäger, die so Bedeutendes in Plastik und Malerei schufen, auch Musik entwickelt und was an dieser lässt sich objektiv erschliessen? Die aus jener Zeit erhaltenen Schallgeräte, Musikinstrumente und Höhlenbilder reichen als Quellen nicht aus. Die Musik aber des einen oder anderen der genannten Völker in die Urzeit zurückzuprojizieren, wäre unmethodisch, denn es ist mit vielfältigen Einflüssen, starker Verkümmern und sonstigen Veränderungen zu rechnen. Schlüssige Er-

¹⁹ K. Jettmar in Oldenbourgs Abriss der Vorgeschichte, a. a. O. S. 152.

²⁰ K. J. Narr, ebenda S. 16; ders., Bärenzeremoniell und Schamanismus in der Älteren Steinzeit Europas, Sæculum X (1959), s. 233 ff.

²¹ W. Schulz-Weidner, ebenda S. 97.

²² ebenda S. 105.

gebnisse könnte dagegen der Vergleich zwischen verschiedenen der genannten Völkerschaften Südafrikas, Sibiriens und anderer, voneinander weit entfernter Länder erbringen, falls diese in einem Komplex bestimmter Stilmomente klar übereinstimmen, welche bei ihren Nachbarn und sonst fehlen. Solche musikalischen Übereinstimmungen bestehen, wie zu zeigen sein wird, tatsächlich zwischen Stämmen im tiefen Süden und im hohen Norden und Nordosten, so zwischen Buschmännern in Südafrika und Lappen in Nordschweden.

Beziehungen der Buschmannmusik zum Paläolithikum vermutet schon Percival L. Kirby: »Jedenfalls sind die heutigen Buschmänner lebende Zeugnisse der Spätsteinzeit, und nach Ansicht des Verf. liefert uns das Studium ihrer Musik den Schlüssel zu jenen Musikpraktiken vorgeschichtlicher Zeiten, die noch in gewissen Höhlenmalereien Europas zu sehen sind.«²³ Verwandte Grundzüge zwischen der Buschmann- und Pygmäenmusik Afrikas haben neuerdings Y. Grimaud und G. Rouget dargestellt.²⁴ Bei allen Unterschieden sei die Ähnlichkeit zwischen diesen nomadischen Jägern südafrikanischer Steppen und mittelafrikanischer Urwälder prägnant. »Pygmées et Bochimán auraient ainsi une musique et une chorégraphie à la fois voisines l'une de l'autre et distinctes des autres peuples d'Afrique. Si l'on ajoute que malgré leur dispersion sur un énorme territoire les Pygmées chantent tous, du Cameroun à l'Ituri, de la même façon, qu'il en va de même, apparemment, chez les Bochimán, que la musique forme par conséquent chez ces deux peuples un trait de culture remarquablement stable, les ressemblances qu'on vient de relever dans ce domaine méritent qu'on y attire l'attention.« Wie ist die Gemeinsamkeit zu erklären? In Konvergenz oder wechselseitigen Einflüssen könne sie nicht begründet sein, denn dazu sei einmal der Komplex gemeinsamer Züge zu gross und zweitens die geographische Entfernung zu erheblich. Ist also nicht ein gemeinsamer Ursprung

²³ MGG 2, Art. Buschmann- und Hottentottenmusik, Sp. 501. Siehe ferner vom selben Autor *Musical origins in the light of the musical practices of the Bushmen, Hottentot and Bantu* (Proc. of the Mus. Association), Leeds 1933, und *A Study of Bushman Music* (Bantu Studies X (1936), S. 205 ff.) u. a. Übersicht bei Kunst, a. a. O. S. 144 f.).

²⁴ Notes sur la Musique des Bochimán, comparée à celle des Pygmées Babinga, établies par Y. Grimaud avec la collaboration de G. Rouget, d'après les enregistrements de la Mission Marshall au Kalahari (1954) et de la Mission Ogooué-Congo (1946), publiés par le Peabody Museum, Harvard University, Cambridge, Mass., USA, et par le Musée de l'Homme, Département d'Ethnomusicologie, Paris, S. 2 f.; s. a. Y. Grimaud in *Ethnomusicologie II* (Colloque à Wégimont), 1960, S. 105 ff. Beispiele von Pygmäenmusik bieten auch die 1958 und 1957 erschienenen Schallplatten *Ethnic Folkways Library* FE 4483 und FE 4457.

anzunehmen? »Faut-il croire alors que Pygmées et Bochimán ont une souche commune et que danse et musique représentent chez eux ce qui reste d'un patrimoine culturel commun?«

Wenn ich diesem afrikanischen Komplex Musik nordschwedischer Lappen gegenüberstelle, so nicht nur darum, weil ich den vorliegenden Aufsatz einem führenden Gelehrten Schwedens widme. Die herrliche Sammlung von Karl Tirén²⁵ gibt von jener Musik und ihren urtümlichen Schichten ein reicheres Bild als die östlichen Parallelen, die mir zur Zeit zugänglich sind. Ferner hat Ernst Emsheimer in bedeutsamen Arbeiten auf das hohe Alter und die östliche Herkunft der lappischen Musik hingewiesen, die »zu denjenigen Kulturelementen gehören dürfte, die die Lappen einst aus ihrer ursprünglichen Heimat im Osten nach Fenno-Skandinavien mitbrachten. . . . Neuere archäologische Funde sprechen dafür, dass die Lappen bereits in einer frühen postglazialen Periode als Wildbeuter und Rentierjäger von Nordosten her nach Fenno-Skandinavien gelangten.«²⁶ Aufschlussreich ist besonders der Hinweis, dass die Verwendung der Zaubertrommel bei Lappen, Samojeden und anderen nordasiatischen Völkern auf die Verwendung des Bogens zurückgeht, mit dem einst der Zauberer den Geistern drohte und auf sie schoss, sowie die Anknüpfung an eine Studie des russischen Völkerkundlers I. V. Iwanow, welcher Übereinstimmungen zwischen rezenten Jagdriten sibirischer Völker mit Felsbildern des europäischen Paläolithikums dargelegt hat.²⁷ Zwar sind die Lappen heute nicht mehr reine Jäger, sie besitzen Rentiere; aber sie haben Elemente der Viehzucht offenbar erst spät übernommen und unter ihnen die älteren Substrate bewahrt. So gleichen die Gehege, in denen sie (wie auch Tungusen u. a.) die Rentiere sammeln, völlig »den Umzäunungen, in welche die Jäger die wilden Rentiere hineinscheuchen.«²⁸ Es handelt sich hier nur um die älteste Schicht ihrer Musik, um die Juoikos-Gesänge, zumal diejenigen, die magischen Sinn haben oder sich sonst auf Tiere beziehen. Neben ihnen enthält die Sammlung Tiréns auch neuzeitliche Weisen.

Auf musikalische Übereinstimmungen zwischen Buschmännern einerseits, Lappen andererseits hat schon Marius Schneider hingewiesen: »Sehr merkwürdig ist dieser Übergang vom flachen Absingen des Dreiklangs zur jodelhaften Dreiklangsgestaltung, weil dabei eine erstaunliche Annäherung der Buschmannmusik an (lap-

²⁵ Die lappische Volksmusik, Uppsala 1942.

²⁶ MGG VIII, Art. Lappen, 213.

²⁷ Emsheimer, Zur Ideologie der lappischen Zaubertrommel, *Ethnos* 1943, S. 141—169.

²⁸ K. Birket-Smith, *Geschichte der Kultur*, dt. Zürich 3/1956, S. 163.

pische) Gesangstypen entsteht. Dieses ist umso erstaunlicher, als hier nicht nur ein einfaches Kulturkriterium, sondern auch irgendwie eine anthropologische Beziehung vorzuliegen scheint, denn nicht nur der Vortragsstil, sondern auch die Vortragsart, insbesondere die Zweiteilung der kurzen Melodie und der damit parallel verlaufende (Tempo-) und Registerwechsel der Stimme ist in beiden Fällen der gleiche. Den (Lappen) stehen wieder die Jodlerformen der Ostjaken und Wogulen und einige Eskimoformen sehr nahe.²⁹ Diesen Vergleich möchte ich im letzten Abschnitt meines Beitrages aufnehmen. Zuvor aber sei kurz auf archäologische Quellen, die unmittelbar auf Musik der Urzeit schliessen lassen, eingegangen.

1. Musik als Teilmoment in Riten altsteinzeitlicher Jäger

Dass unmittelbar aus jener Zeit nur Plastiken und Bilder erhalten sind, könnte zu einer abwegigen Vorstellung davon führen, was damals an Kunst und kunstverwandten Formen lebendig war. In Wirklichkeit waren Grundformen des Tanzes und Schauspiels, besonders als rituelle Handlungen, ursprünglicher und verbreiteter. Das zeigt sich schon an der Bedeutung des Tanzes und Ritus bei den Naturvölkern, auch den primitivsten unter ihnen. Der Mensch ist primär ein handelndes Wesen und hat erst später objektiv darstellende Werke geschaffen. Bevor er Tiere und das Verhalten zu ihnen auf den Wänden der Höhlen verewigte, hat er sie mimisch dargestellt.³⁰ In dieser Einsicht stimmen Prähistoriker und Kunsthistoriker überein. »Der Ursprung der bildenden Kunst«, sagt H. Breuil, »liegt in der dramatischen Nachahmung von Tieren: der Schauspieler imitierte Haltung und Bewegung seines Vorbildes, wobei er, um die Illusion zu erhöhen, mit einer entsprechenden Maske und dem Fell des Tieres verummumt war. Dann aber wurde die Imitation selbst imitiert. An die Stelle des Tierbalges trat eine künstlich hergestellte Vermummung. Auf diese Weise entwickelte sich allmählich die Fähigkeit, das Bild vom Schauspieler zu abstrahieren. Das war der Augenblick, in dem die bildende Kunst, und zwar zunächst die Vollplastik und die Reliefplastik, entstehen konnten.«³¹ Einige Felsbilder zeigen Tänze oder tanzähnliche Handlungen in Tiermasken.³²

²⁹ Die musikalischen Beziehungen usf. (s. Anm. 7), S. 288 f.

³⁰ s. dazu A. Gehlen, Urmensch und Spätkultur, Bonn 1956, S. 139 ff.

³¹ in: Der Mensch der Urzeit (s. Anm. 1), S. 95.

³² z. B. Graziosi, Nr. 85, 87, 294 f., dazu S. 123; s. a. die Abbildungen bei Sachs, Weltgeschichte des Tanzes a. a. O.

Nun ist aber der Tanz bei Naturvölkern immer mit Gesang oder anderer Schallgebung verbunden.³³ Körperbewegung, Gebärde, Fusstampfen, Händeklatschen und Singen sind zu einer leibseelischen Gesamthandlung verwachsen: »Primitive man has the greatest difficulty — nay, often finds it totally impossible — when singing, to refrain from making other physical movement.«³⁴ Zudem konnte der Tanz des einzelnen Zauberpriesters wie der ihm folgenden Gemeinschaft eher durch Gesang, auch wortlosen oder textarmen, geleitet werden, als auf andere Weise. Wie der urzeitliche Zauberer den Höhlenbildern nach, die ihn darstellen, die verschiedensten Mittel verwandte, um Kraft und Eindringlichkeit zu steigern, so gewiss auch stimmliche, ähnlich den auf ihn zurückgehenden Schamanen und Medizinmännern. Die Stimme als Energikum, der Ton als Tonikum wird in der rituellen oder zauberischen Handlung schwerlich gefehlt haben.³⁵ Dazu kommt, dass alle Naturvölker, auch diejenigen, welche nachweislich Traditionen der älteren Urzeit bewahrt haben, Gesang und Musik besitzen und so verwenden. Vor allem aber gibt es ja unmittelbare Zeugnisse für Musik in jener Zeit: Instrumente und Abbildungen. Herbert Kühn, der Prähistoriker, schliesst aus ihnen, dass die Musik damals im kultischen Leben eine grosse Rolle gespielt habe.³⁶

Einige Felsbilder zeigen den undifferenzierten Berufstypus, von welchem Sänger, Musiker, Künstler abstammen: den Tänzer in Tiermaske, der Riten durchgeführt und geleitet hat.³⁷ Als einzelner ragte er aus dem Stamm hervor und zeichnete sich durch Charisma und magisch-geistige Kräfte aus. Solche Zauberpriester mit künstlerischer Begabung müssen es gewesen sein, welche die Plastiken und Bilder schufen. Zauberer, Schamanen, Medizinmänner bei Völkern, die an Lebensformen urzeitlicher Jäger festhielten, von den Eskimos bis zu den Buschmännern, haben Züge dieses Typus bis in die Gegenwart weitergetragen. Sie legen Tiermasken an, zeichnen Bilder mit magischem Sinn auf Trommeln oder Felswände, schiessen mit dem Bogen auf solche Bilder und leiten die Riten zur Initiation der jungen

³³ Birket-Smith, S. 433; C. Sachs, a. a. O.

³⁴ Kunst, a. a. O. S. 50.

³⁵ Dies betonen auch J. Maringer, Vorgeschichtliche Religion, Einsiedeln etc. 1956, S. 183, F. Eppel, a. a. O. S. 54, H. Lützel, a. a. O. S. 32 u. 153.

³⁶ Das Erwachen der Menschheit, S. 163.

³⁷ z. B. MGG IX Tafel 63/1 b (nach Sp. 1023). Der sogenannte »grosse Zauberer« (ebenda 63/1 a, Graziosi, Tafel 275) ist vermutlich als ein »höheres Wesen«, als ein gesteigerter Zauberer aufzufassen.

Männer.³⁸ Zeugnis eines Initiationsritus dürften die Fussabdrücke im tonigen Boden der Höhle Tuc d'Audoubert sein. Hier haben junge, etwa fünfzehnjährige Menschen vor den Plastiken eines Bisonpaares auf Fersen getanzt, wahrscheinlich einen mimisch-rituellen Bisonreigen.³⁹ Vielleicht rühren die Fersenabdrücke vom rhythmischen Stampfen her, wie es als Fussstampfen in rezenten Initiationstänzen der Buschmänner und anderer Völker vorkommt.⁴⁰ Eine Zeichnung auf Knochen zeigt Reihen männlicher Figuren vor einem Bison; auch weitere Zeichnungen dieser Art sind erhalten.⁴¹ Ein oft reproduziertes Bild aus der Höhle Cogul stellt den Reigen von neun bekleideten Frauen um einen phallischen Mann dar.⁴² Auf einer späteren Felsmalerei aus Südwestafrika, dem Umschlagbilde des neuen Werkes »Der Mensch der Urzeit« (auch Tafel 13), ist eine »Prozession musizierender Frauen« abgebildet, genauer: eine Reihe von vier Frauen mit Musikbogen. Frauen dürften an verschiedenen, auch jagdmagischen Riten teilgenommen haben⁴³; diese Annahme wird durch Bräuche bei sibirischen (z. B. Tungusen) wie südafrikanischen Völkern gestützt. Eine neuere Schallplatte mit Musik afrikanischer Pygmäen enthält einen magischen Gesang der Frauen vor dem Auszug der Männer zur Jagd auf einen Elefanten.⁴⁴ In einer anderen tanzen Buschmänner und singen ihre Frauen, um die Medizinmänner, die sich ähnlich sibirischen Schamanen bis zur Trance erregen, bei der Heilung eines Kranken zu unterstützen; die zereemoniellen Gesänge, die man nach mächtigen Tieren, in diesem Fall nach der Giraffe, benennt, sollen die Kraft enthalten, die bösen Geister aus den Kranken auszutreiben.⁴⁵ Daneben gibt es Gesänge, die zur anderen Seite urzeitlicher Nahrungsbeschaffung vor dem Neolithikum, zum Sammeln von Früchten und dergleichen, gehören.⁴⁶ Eine hübsche Parallele zu einem steinzeitlichen Felsbild, welches das Honigsammeln auf Bäumen darstellt,⁴⁷ bietet eine Tonaufnahme bei

Pygmäen im Ituri-Wald; zwei Männer steigen hier auf den Baum, während die übrigen durch ihren Gesang am Honigsammeln teilnehmen.⁴⁸

In Steppe und Höhle liessen jene Jäger der Urzeit ihre Stimmen und Tongeräte erklingen: in geschlossenen, hallenden Räumen wie in der freien Weite. Für Riten und Kulturbilder wählten sie schwer zugängliche Teile der Höhle, die tief im Inneren und fern vom Tageslicht lagen: Natur- und Vorformen der späteren Kirche und Krypta. Beim Schein der Fackeln müssen die Bilder an den Wänden seltsames Leben gewonnen haben, zumal während der Gesänge und Tänze.

Diese sind nicht, wie neuere frisch-fröhliche Jagdmusik, als Gebrauchs- und Standeskunst vorzustellen. Sie gehörten primär nicht zu den wechselnden Vorgängen draussen, sondern zur dauernden Institution der Gruppe, zu den Veranstaltungen, in welchen diese ihr ständiges Verhalten zum Leben, zur Welt, zu den numinosen Mächten kultisch beging und verfestigte. Insofern waren sie eine Urform mehr der Kult- als der Gebrauchsmusik.

»Die Notwendigkeit, Tiere zu töten, führte zu einem inneren Konflikt, der wohl einer der Gründe war, warum es zu dem Höhlenkult kam.«⁴⁹ In diesem ging es um die geistige Bewältigung des ständigen Verhältnisses zum Tier mit den gegensätzlichen Motiven Lebensdrang und Schuldgefühl. Aus der Mitwirkung dabei und nicht aus unmittelbar praktischen oder magischen Zwecken ist der Sinn damaliger Bilder und Klänge zu verstehen. Darum tanzen Ostjaken und Wogulen um den getöteten Bären und bitten ihn um Verzeihung.⁵⁰ Darum sind ferner trotz allem »Naturalismus« der Höhlenbilder Szenen, wie jenes Bannen von Tieren durch einen Zauberer in Wisentmaske, der seinem Bogen Töne entlockt, nicht als Abbilder gemeinsamer Vorgänge aufzufassen, sondern als mythische Motive, als Szenen aus dem Ideenschatz der Gemeinschaft, ähnlich wie später die Macht des Orpheus über die Tiere nicht Abbild der Gemeinwirklichkeit war, sondern Mythos.

Im Paläolithikum hatte der Mensch das Tier noch nicht gezähmt, aber er suchte diesen Partner seines Daseins innerlich wie äusserlich an sich zu binden. Stimme und Klang waren in dieses Bestreben

³⁸ Kühn, a. a. O. S. 46 u. 164; MGG IX, 1081.

³⁹ Graziosi, Tafel 110; Henri Bégouen u. L'Abbé H. Breuil, *Les cavernes de Volp*, Paris 1958, Pl. XXIII–XXIX u. S. 96 ff.

⁴⁰ Die in Anm. 24 zitierte Schallplatte, B IV. Einen litaneiarartigen Initiationsritus mit Vorsänger und Knaben bei Pygmäen zeigt *Ethnic Folkways* Libr. FE 4483 B III.

⁴¹ Graziosi, Nr. 87 a–e; s. ferner Kühn, a. a. O. S. 164.

⁴² Tanz der Frauen um den Mann (Reigen), Sachs, *Tanz*, Tafel 1.

⁴³ Franz Hančar, *Zum Problem der Venusstatuetten im eurasiat. Jungpaläolithikum*, in: *Præhist. Zs.* 30 (1939/40), 85 ff., bes. 150 ff.

⁴⁴ s. Platte in Anm. 24, A V.

⁴⁵ ebenda A VI, B I.

⁴⁶ z. B. ebenda A I.

⁴⁷ Bandi, S. 90, Eppel, S. 76.

⁴⁸ *Ethnic Folkways* Libr. FE 4457, A VI.

⁴⁹ E. O. James, *Religionen der Vorzeit*, dt. Köln 1960, S. 222; s. a. Ad. A. Jensen, *Über das Töten als kulturgeschichtliche Erscheinung*, in: *Mythe, Mensch und Umwelt*, Bamberg 1950, S. 23 ff.

⁵⁰ s. z. B. U. Johansen in H. Tischner, *Völkerkunde*, Frankfurt 1959, S. 160.

verflochten, innere Macht über die Tierwelt zu gewinnen, ihre Gefährlichkeit zu bannen und ihre Fruchtbarkeit zu mehren. Sie waren an den mimischen Tänzen beteiligt, in denen man eine Tierart imitierte und sich in diese oder in seltsame Mischwesen verwandelte. So spielen auch Pygmäen, Buschmänner, Eskimos, Indianer tanzend und singend verschiedene Tiere, wie Elefant, Pavian, Rentier, Wolf und Büffel.⁵¹ Desgleichen waren Gesänge der Lappen »früher von pantomimischen Gebärden begleitet«. Zudem ahmten sie oft unmittelbar den Bewegungshabitus oder Stimmen von Tieren nach, so dass Emsheimer von einem »musikalischen Gegenstück zur Tierpantomime« spricht. Diese Tiergesänge sind nach dem Glauben derer, die sie vortrugen, zu einer Zeit entstanden, »als das Licht der Welt geschaffen wurde«.⁵² Desgleichen imitieren Eskimos, Ostjaken, Buschmänner u. a. Tierbewegungen und Tierstimmen.⁵³ Den vielfältigen Masken aber, durch die sich der Mensch, zumal der Zauberpriester, über die Alltäglichkeit steigerte und sich verwandelte,⁵⁴ entsprachen, wie bei Naturvölkern, so sicherlich schon in der Urzeit, Stimm-Masken und ungewöhnliche Formen des Gesanges, wie sie im Juoiken der Lappen und Jodeln der Buschmänner fortleben.

2. Das Hervorzaubern von »Stimmen« aus Knochen und Waffen

Aus solchen Sinnzusammenhängen werden auch jene urzeitlichen Geräte zu verstehen sein, die wir »Musikinstrumente« nennen. Bereits seit dem Aurignacien wurden Pfeifen und Grifflochflöten hergestellt.⁵⁵ Wozu mögen sie gedient haben? Waren sie ausschliesslich »Geräte für den Jagdbedarf«, »Signalpfeifen«, Mittel zur »Verständigung mit Jagdgenossen« und zur Anlockung der Tiere?⁵⁶ Man wird ursprünglicher fragen müssen, was es in der prä-totemistischen Glaubenswelt bedeutet haben muss, wenn ein Zauberer aus Knochen, also Stücken von Tieren, Töne hervorbrachte. Mussten sie nicht wie die »Stimme« der betreffenden Tierart oder eines in ihr wirkenden Geistes erscheinen? Musste nicht, wie im Märchen, die Vorstellung herrschen, dass der Knochen »singt«? Ein wesentliches Motiv war vermutlich »dei

Vorstellung, dass man mit diesem geblasenen Knochen über die Tierart Macht hat, der der Knochen angehört«.⁵⁷ Oft hat man auf Knochen Tiere abgebildet oder Zeichen angebracht.⁵⁸ Als einen Hinweis auf kultische Bedeutung sieht H. Moeck auch die Tatsache an, dass nach Ausbreitung der Grifflochflöte die einfacheren Pfeifen nicht verdrängt wurden, sondern sich noch stärker verbreiteten. Gegen die Verwendung als Signalpfeife aber spreche, dass einfache Pfeifen manchmal aus Menschenknochen hergestellt wurden. Besonders im Magdalénien gibt es »eine Unmasse von gerieften und eingekerbten Knochenstücken«; im Hinblick darauf weist O. Seewald auf den indianischen Brauch hin, dass in der Nacht vor dem Aufbruch zur Jagd Hirschknochen geschnappt werden (S. 12).

Entsprechendes wie für Knochen wird für die Verwendung von Hörnern und anderen Tierteilen gelten. Vielleicht sind Tierhörner, wie sie die »Venus von Laussel« in der Hand hält, schon damals auch geblasen worden. Dass sie von Frauen für Jagdritus oder -magie verwendet wurden, nimmt Hančar in seiner Deutung der drei Plastiken an: einer »Szene gemeinsamer magischer Tätigkeit, ausgeführt von drei nackten Frauen mit Hilfe von Tierhörnern und offensichtlich hinzielend auf Jagderfolg«.⁵⁹ Die zauberische Verwendung von Pfeifen bei Pygmäen und anderen Primitiven zeigt sich an etlichen Belegen.⁶⁰ Allgemein sagt K. Dittmer vom Kulturkreis der Fernjäger: »Im Kult wurden Rasseln, Schwirrhölzer und Blasinstrumente als Stimmen der übernatürlichen Wesen verwendet.« (S. 154.)

Vor und neben spezifischen Musikinstrumenten dienten andere Gegenstände ausser zu ihrem hauptsächlichen Zweck auch zur Erzeugung von Schällen oder Tönen. So schlugen Australier bei nächtlichen Tänzen Bumerangs gegeneinander⁶¹ und klopfen mit einem Stock auf ihre Speerschleudern. Ohne einen Beweis erbringen zu können, berührt Seewald die Frage, ob auch urzeitliche Speerschleudern oder Propulsoren nebenbei als Schallgeräte gedient haben mögen (S. 11). Sehr viele sind so zerbrechlich und kostbar verziert, dass man an die Fortbildung einer Gebrauchswaffe zu einem rituellen Gerät denken könnte, so wie die (gleichfalls zumeist aus

⁵¹ z. B. Schallplatte *Ethnic Folkways Libr. FE 4457, A VII*; P. Schebesta, *Die Bambuti-Pygmäen von Ituri*, Brüssel 1941—1950; R. P. Trilles, *Les pygmées de la forêt équatoriale*, Paris-Münster 1912, und *L'Ame du Pygmée d'Afrique*, 1945; C. Nissen, *Handb. d. Theater-Wiss. I*, Emsdetten 1949, S. 140 f., 150, 206 f.; s. a. Dittmer, a. a. O. vor S. 65.

⁵² Emsheimer, *MGG VIII*, 214; Tirén, Nr. 235, 360, 449 u. ö.

⁵³ z. B. Schallplatte *Ethnic Folkways Libr. FE 4444, B II u. III*.

⁵⁴ z. B. Graziosi, *Tafel 66, 87, 251*; Maringer, S. 186 f., Bandi, S. 141.

⁵⁵ s. Seewald, a. a. O., S. 23 ff., *TI ff.*

⁵⁶ *MGG VI*, 1665.

⁵⁷ H. Moeck, *Ursprung und Tradition der Kernspaltflöten* usw., Diss. Göttingen 1951, S. 57; ders., *Die skandinavischen Kernspaltflöten in Vorzeit und Tradition der Folklore* in: *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 36 (1954), S. 56 ff.

⁵⁸ z. B. Graziosi, *T. 62*.

⁵⁹ a. a. O. S. 150; s. a. Graziosi, *T. 146 f.*; James, *Abb. 5*; Révész, S. 78; *MGG VI*, 736.

⁶⁰ z. B. Dittmer, nach S. 48, M. Gusinde, *Der Kongo*, Halle 1942, S. 31 ff., vgl. Nissen, S. 142.

⁶¹ Birket-Smith, S. 434.

Rentierhörnern hergestellten) Lochstäbe wegen ihrer kunsthaften Ausgestaltung eher als rituelle »Zauberstäbe« denn als Gebrauchsgegenstände zu deuten sind.⁶²

Folgenreich war die Verwendung des Bogens, der für jene Fernjäger zentralen Waffe, zur Erzeugung von Tönen. Dieses älteste »Saiteninstrument« erscheint zuerst auf jenem Bilde in der Höhle Trois Frères, auf dem es ein »Zauberer« in Wisentmaske und tanzartiger Bewegung spielt, während zwei Tiere vor ihm fliehen, das eine mit zurückgewendetem Blick.⁶³ Nicht ein wirklicher Jagdvorgang, sondern eine mythische Szene ist dargestellt; dies zeigt sich schon daran, dass das eine Tier halb Hirsch, halb Bison ist und die Füße des Rentiers denen eines Schwimmvogels gleichen. Das Gerät ist nicht etwa eine Flöte, sondern ein Schiess- und Musikbogen, der an der Maske befestigt ist und mit dem rechten Arm geschlagen wird. Auf die Verbindung von Bogen und Musik in späterer Mythologie hat man oft hingewiesen;⁶⁴ so ist der Bogenschütze Apoll zugleich Gott der Musik. Jenem urzeitlichen Zauberer stehen alt-sibirische Schamanen nahe, welche mit ihrem Bogen als einem kultischen Gerät (dem Vorläufer der Zaubertrommel) die Geister bedrohten und auf sie schossen.⁶⁵ Als »Musikbogen« wird er von Buschmännern, in Patagonien, Neu-Guinea u. ö. verwendet.⁶⁶ So hat sich die zentrale Waffe steinzeitlicher Fernjäger in Traditionen von Jägervölkern als urtümliches Musikgerät erhalten, während es die höheren Kulturen des Altertums zu anderen Saiteninstrumenten fortbildeten.

3. Melodik urzeitlicher Steppenjäger?

Nach alledem wird man sich die Melodik der jungpaläolithischen Fernjäger nicht zu dürftig vorzustellen haben. Das verbietet sich schon angesichts der künstlerischen Höhe und Originalität ihrer Felsbilder. Dazu kommt, dass diesen eine lange Entwicklung des Ritus, des Tanzes und deren musikalischer Seiten vorangegangen sein muss und dass zumal gegen Ende des Paläolithikums die Musik

⁶² vgl. Graziosi, S. 33 u. 16.

⁶³ MGG IX, T. 63/1 b; Graziosi, T. 276 c; Bégouen-Breuil (s. Anm. 39), S. 56 u. 59. Pfeile sind auf Felsbildern oft, Bogen und Bogenschützen mehrfach dargestellt; s. Graziosi, T. 251 e, S. 112, Bandi, S. 73.

⁶⁴ J. Kunst, S. 55.

⁶⁵ Kunst, S. 55 u. 229; MGG II, 502 f. u. IX, 1078 ff.; Fischer, S. 37; Ch. M. Camp and B. Nettl, The Musical Bow in South Africa, Anthropos 50, 1955, S. 65 ff.; s. a. die Felsbilder MGG II, 504 und Der Mensch der Urzeit, T. 13, sowie das Schallbeispiel aus Äquatorialafrika Ethnic Folkways Libr. P 525, C II.

von ihren ersten Anfängen schon mindestens um einige Jahrzehntausende entfernt war. Primitivste Stile, wie Engmelodik aus unbestimmten Schritten und urtümliche »Dreiklangsmelodik«, sind rezent bei niederen Jägern und Sammlern verbreitet, welche in Kulturen wurzeln, die viel älter sind als diejenigen der spätpaläolithischen Fernjäger. Auch ist zu bedenken, dass die aus dem Stamm hervorragenden Einzelnen, welche jene Felsbilder schufen, in ihrer Bildnerie künstlerische Techniken entwickelt, geübt und gelehrt haben; auch in ihren Riten und deren musikalischer Seite haben sie sich sicherlich durch Begabung, Übung und Lehre über den Durchschnitt ihrer Stammesgenossen erhoben.

Für die Frage, wie sich die Ausprägung fester Töne und ihre Reihung und Gruppierung entwickelt haben, dürfte von Bedeutung sein, wie in Ornament und Zeichnung seit dem Aurignacien Punkte fixiert, gereiht und rhythmisch gruppiert worden sind. Das erste Taktieren ornamentaler Bestandteile wurde auf verzierten Knochenstäben durch rhythmische Punkte-Paarung im wiederkehrend gleichen Abstand erzielt. Der sich daraus ergebende Takt : : : oder ist bereits höherer Art als die einfache Reiherrhythmik, die man auch aus urtümlichen Lebensäusserungen wie dem Schritt, Atem oder den Arbeitsbewegungen ableiten könnte. Der zu Takten gekoppelte Paarrhythmus ist eher dem Tanze zuzuordnen, und es ist kein Zufall, dass solche Verzierungen erst vom Cromagnonmenschen geschaffen wurden, der als Urheber der Bildnerie, wahrscheinlich des Musischen schlechthin gelten darf.⁶⁶ Angesichts des sonstigen Verhältnisses der tänzerischen und stimmlichen »Urkunst« zur Bildnerie wäre es unwahrscheinlich, dass sich das Streben nach punkthaft bestimmten Grössen, prägnanten Gestalten, rhythmischen Ordnungen nur in der Ornamentik, nicht auch in der Melodik ausgewirkt haben sollte.

Nach solchen Vorüberlegungen besteht die Hauptaufgabe der Forschung darin, rezente Traditionen, die in der Kultur jener Fernjäger wurzeln, im Bereich der Melodik miteinander zu vergleichen. Ich beschränke mich hier auf die Gegenüberstellung von Melodieformeln der Buschmänner und Lappen⁶⁷ und erinnere an den oben

⁶⁶ s. dazu Eppel, S. 37 ff. sowie 54; ferner Graziosi, T. 94 ff. und Gehlen, S. 153 u. 165.

⁶⁷ Zur Erleichterung des Vergleiches sind die einander ähnlichen Formeln auf jeweils gleiche Höhe transponiert. Quellen: 1: Grimaud-Rouget, II, 1; 2: I, 6; 3: I, 6; 4: Kirby, A study of Bushman music, a. a. O. Bsp. 11; Schneider (s. Anm. 69), Nr. 2 a; 5: Grimaud I, 3; 6: Schneider, Urkulturen etc., Nr. 53 nach Berlin. Phon. Arch. Sammlung Lichtenegger 52; 7: Grimaud I, 3; 8: ebenda I, 5; 9: ebenda I, 1 (der vorletzte Ton manchmal es); 10: ebenda I, 1; a: Tirén Nr. 294; b: ebenda 374; c: 47; d: 19; e: 509; f: 444; g: 41; h: 462; i: 465; k: 50; l: 359.

angeführten Hinweis Schneiders auf die bedeutsame Verwandtschaft dieser Völker auch in ihrer Vortragsart. Dass in unserer Zusammenstellung nicht individuelle Melodien verglichen werden, ist selbstverständlich, und dass die Formeln zu einem Stilkomplex zusammengehören, ist offensichtlich.

Bemerkenswert ist u. a. die bitonische Beschränkung ganzer Melodien oder Stellen auf das Pendeln in der Quinte sowie das häufige Pendeln der Stimme in anderen grösseren Intervallen, wie der Sext. Von enger Melodik unterscheidet sich dieser Stil durch Weite und Beweglichkeit in Ambitus und Sprungintervallen. Die Fanfarenmelodik weitet sich bis zu Tonfolgen, wie *a' c' f* (Tirén Nr. 19). Verbreitet sind Schleudertöne, wie in Beispiel 7, Tritonik und Tetratonik, rasches Durchmessen der als Rahmen ausgeprägten Oktave. Mit der starken Hervorhebung der Hauptkonsonanzen, auch in Sprungfolgen wie *f c' f'*, sind als ein Gegengewicht zu diesem Gerüst Quart- und Septsprünge verbunden.⁶⁸ Den eigentümlichen Melodietypus, den unser Buschmannbeispiel 9 zeigt, hat neuerdings Marius Schneider bei Berbern und verschiedenen Völkern Asiens verfolgt.⁶⁹ Zur genetischen Erklärung ist der Umstand heranzuziehen, dass dieser Typus bei Berbern nur noch als Reststil vorkommt und von den Leuten als »Steppengesang« bezeichnet wird. Die älteren Traditionen der Berber aber wurzeln in »der sogenannten eurafrikanischen Steppenjägerkultur (Mahalbi-Kultur, nach L. Frobenius)«. Ihr schreibt die Forschung die nordafrikanische Felsmalerei zu; in ihren Grundzügen hat sie zu der »verhältnismässig homogenen Kultur höherer Jäger« gehört.⁷⁰

Über unsere kleine Auswahl hinaus lassen sich viele weitere Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten feststellen. Sie betreffen auch andere hierher gehörige Völker, wie Sibirier und Kongo-Pygmäen, soweit deren Musik mit derjenigen der Buschmänner verwandt ist. Zu den meisten Stilmerkmalen, die nach Grimaud und Rouget zur Buschmann- und Pygmäenmusik gehören, gibt es bei Lappen und den ihnen verwandten Völkern Parallelen: »Jodeln« und ähnliche Singarten, das Singen auf sinnfreien Vokalisieren, häufiger Wechsel des Stimmregisters, Häufigkeit der halbtonlosen Pentatonik, Erweiterung und Verengung von Intervallen bei Wiederholung von Motiven

⁶⁸ s. a. z. B. Grimaud-R. I, 2; I, 4; II, 1; Tirén Nr. 88, 110 u. a.

⁶⁹ Nochmals asiatische Parallelen zur Berbermusik. In: *Ethnologica*, Neue Folge 2, 1960, S. 433 ff.

⁷⁰ K. F. Narr im Abriss der Vorgeschichte, a. a. O. S. 99.

1. Buschmänner
a. An den Bären

2. b. In religiöser Ekstase

3. c. An die Rentierochsen

4. d.

5. e. Zaubertlied an die Rentiere

6. f. An den Schneesturm

7. g. An die X-Lappen

8. h. An das Gebirge

9. i. An die Rentierherde

k. An den Wolf

10. l. An das Gebirge

Beispiel 1—10

(z. B. Tirén Nr. 51, 149, 265) u. a. m. Allerdings fehlt im Norden eine reich ausgebildete Mehrstimmigkeit.

Das hohe Mass von Übereinstimmung im Stil ist evident. Dieser Stil und seine Merkmale sind nicht vages Allerweltsgut, sondern im Verhältnis zur Melodik anderer Völker, z. B. älterer Jäger und späterer Pflanze, selten und eigengeprägt. Dass sie durch Pygmäen, Sibirier oder andere Naturvölker in jüngerer Zeit geschaffen worden sein sollten, ist unwahrscheinlich. Dagegen spricht die weite Entfernung der in ihnen übereinstimmenden Völker und deren sonstige Kultur; sie haben zwar viel bewahrt, aber sich nicht durch schöpferische Stilbildung ausgezeichnet. Somit bleibt als wahrscheinlichste

Erklärung, dass diese Melodik stilgeschichtlich eine Schöpfung paläolithischer Fernjäger ist.

Sollte sich diese Annahme durch weitere vergleichende Forschung im wesentlichen bestätigen, so wäre ein Bild von einem musikalischen Stil gewonnen, der vor etwa 20 000 Jahren geblüht hat. Seine Merkmale, wie Beweglichkeit, Schleudertöne und Weite, fügen sich gut in das Bild vom Lebensstil und der Geistesart jener Steppenjäger im ganzen.

Dass er von neolithischen Pflanzern nicht fortentwickelt worden ist, entspricht der allgemeinen Wandlung; auch die Tradition der Felsmalerei ist ja von den Pflanzern der jüngeren Steinzeit nicht bewahrt worden. Geschichte war damals, wie später, nicht nur Gewinn, sondern auch Verlust. Bei einigen Jägervölkern aber hat sich der Stil an verschiedenen Stellen des Erdballs in verschiedenen Abwandlungen erhalten und von denjenigen Viehzüchtern, die an alte Jägerkulturen angeknüpft haben, scheint er weitergebildet worden zu sein. Als eine solche Weiterbildung ist vermutlich der bedeutsame Stil zu verstehen, der über archaische Hirtenkulturen hin in der Musik der Alpen und anderer Gebirge fortlebt.