

Musik als Identifikator

Annäherungen an ein heikles Thema

„Als sich der Schock ein wenig gelegt hatte, als der Schrecken aus den Gliedern wich, da erwachte auch in einigen Jungsozialisten im Willy-Brandt-Haus wieder das Leben. In der SPD-Zentrale in Berlin ertönte die ‚Internationale‘, trotzig schmetterten sie die Hymne der Arbeiterklasse: ‚Völker hört die Signale, auf zum letzten Gefecht‘¹.

Es war der Tag nach der Landtagswahl 2005 in Nordrhein-Westfalen. Die SPD hatte die Mehrheit verloren, und damit stand fest, dass nach 39 Jahren SPD-Regierung die Position des Ministerpräsidenten der CDU zufallen würde. Diese radikale Veränderung der politischen Landschaft löste tiefe Betroffenheit und Nieder geschlagenheit bei den Wahlverlierern aus. Parteichef Franz Müntefering versuchte, den Parteifreunden Mut zu machen, ihnen wieder eine Zukunftsperspektive zu vermitteln. Seine Worte „hatten sichtlich aufputschende Wirkung“ (ibid., wie Anm. 1). Und genau da begann jemand zu singen, stimmte jemand die *Internationale* an, jenes eindeutig semantisierte Kampflied aus den Anfängen der Arbeiterklasse, das über ein Jahrhundert hinweg entscheidend zur Identitätsfindung des 4. Standes beigetragen hat. Mag Singen heutzutage als noch so unmodern empfunden werden, mag es über Jahrzehnte hinweg aus der deutschen Musikpädagogik verbannt worden sein²: Es gibt Situationen, in denen es geradezu zwanghaft aus dem Menschen hervorbricht, in dem es zu einem unverzichtbaren „Gebrauchsgegenstand“ des Menschen wird. Den nach der Wahlniederlage in Nordrhein-Westfalen im Mai 2005 versammelten Sozialdemokraten machte es Mut, es gab ihnen Zukunftshoffnung, es wirkte auf sie befreiend – und es stimmte geradezu trotzig auf die künftigen, nur gemeinsam und in Einigkeit zu bewältigenden Aufgaben ein. Konrad Lorenz nannte diesen Effekt die „suggestive Wirkung des Zusammen-Singens“³; und in anderem

¹ THOMAS VIEREGGE, ...*hört die Signale, auf zum letzten Gefecht*, in: *Die Presse* 24.5.2005, 3.

² Adornos „nach Auschwitz dürften die Deutschen nicht mehr singen“ hat jahrzehntelang die deutsche Musikpädagogik vom Singen fern gehalten. Das einst in den deutschen Ländern blühende Männerchorwesen spielt seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges nur noch eine marginale Rolle; vgl. SIGRID ABEL-STRUTH, *Grundriß der Musikpädagogik*, Mainz etc. 1985.

³ KONRAD LORENZ, *Der Abbau des Menschlichen*, München–Zürich 1983, 188; um die Macht der Emotionen zu demonstrieren, verweist Lorenz auf der selben Seite auf die von Adolf Hitler in *Mein Kampf* genannten „Strategien auf Werbung zielender moderner Massenpsychologie, er [Hitler] kalkuliert die kumulierende Wirkung der Mitgerissenen ganz richtig ein und würdigt die suggestive Wirkung des Zusammen-Marschierens und

Zusammenhang stellte er fest: „Mitsingen heißt dem Teufel den kleinen Finger reichen“⁴.

Soll und darf man für so gebrauchte Musik das Wort *Identifikator* prägen = das, was die Identifikation/Identifizierung bewirkt, nämlich innerhalb einer alten/neuen Gruppenidentität?⁵ Wobei „Identifikation“ in der (engeren) Definition von Sigmund Freud gesehen wird, als „Sichgleichsetzen mit einer anderen [autoritären] Person oder Gruppe, Übernahme ihrer Motive und Ideale in das Ich“⁶. Der „Identifikator“ würde demnach jener Motor sein, der über das Unterbewusstsein, über die neuerdings „Emotional Communication“ („Kommunikation von Gefühlen“) genannte zwischenmenschliche Schiene, das Verfahren der Gleichschaltung inszeniert⁷. „Wir werden gesungen“, „Gruppenzwang“, „Rituale der Völker“ sind – in solchem Zusammenhang – die ungewöhnlichen Überschriften über einzelne Abschnitte eines Schulliederbuches, in denen Lieder wie *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit*, die oben schon genannte *Internationale*, die Marseillaise *Allons, enfants de la Patrie, Immer nur lächeln, So ein Tag, so wunderschön wie heute*, die Hymnen der Staaten und Länder abgedruckt sind⁸.

-Singens“. Lorenz zitiert dazu ein ukrainisches Sprichwort: „Wenn die Fahne fliegt, ist der Verstand in der Trompete“.

⁴ WOLFGANG SUPPAN, „Mitsingen heißt dem Teufel den kleinen Finger reichen“ (Konrad Lorenz), in: *Musik und Bildung* 19, 1987, 636–641. – Hans Magnus Enzensberger warnte daher: „Sei wachsam, sing nicht!“, zitiert nach HEINZ SCHRECKENBERG, *Ideologie und Alltag im Dritten Reich*, Frankfurt/M. etc. 2003; Rez. von HELMUT BRENNER, in: *Lied und populäre Kultur* (Jahrbuch für Volksliedforschung 48), Berlin 2003, 376.

⁵ Das Wort „Identifikator“ ist im Zusammenhang mit den Vorgesprächen für diesen Aufsatz mit Herrn Kollegen Rudolf Flotzinger entstanden. In den gängigen Nachschlagewerken ist es nicht zu finden, vgl. *Brockhaus Enzyklopädie* 10, Mannheim ¹⁹1989, 373; doch wird dort auf die unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten von „Identität“ verwiesen, z. B. im philosophischen Diskurs (Logik), in der Mathematik, in der Psychologie (Ich-Identität), in der Psychoanalyse (die unbewusste Übernahme bestimmter Motive oder Merkmale anderer Personen oder Objekte in das eigene Ich, die z. B. als innere Abwehrmechanismen eine Rolle spielen), in der Soziologie (kulturelle Identität; Gruppenidentität). Auch in dem die sog. „neue Rechtschreibung“ berücksichtigenden *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*, 22., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Band 1, Mannheim etc. (2000) gibt es das Wort nicht, weshalb das PC-Korrekturprogramm es auch unterwelt.

⁶ *Das große Duden-Lexikon in acht Bänden* 4, Mannheim etc. ²1969, 333.

⁷ HELMUT STAUBMANN, *Die Kommunikation von Gefühlen. Ein Beitrag zur Soziologie der Ästhetik auf der Grundlage von Talcott Parsons' Allgemeiner Theorie des Handelns* (Soziologische Schriften 61). Berlin 1995.

⁸ *Liedermagazin für die Sekundarstufen*, zusammengestellt und kommentiert von WERNER BRECKOFF et al. in Verbindung mit Musik aktuell, Kassel etc. 1975.

In den großen musikwissenschaftlichen Nachschlagewerken sucht man das Stichwort „Identität“ vergeblich⁹. Erst Rudolf Flotzinger hat mit dem Artikel im *Oesterreichischen Musiklexikon* erstmals in einem repräsentativen Nachschlagewerk auf die Bedeutung von „Identität, Identifizierung“ in der musikologischen Fachdiskussion aufmerksam gemacht; denn seit „in Gesellschaften professionelle Musiker als solche anerkannt sind, wurde und wird neben der Sprache und anderen Momenten auch die Musik zur *Identitätsbildung* von Individuen, Gruppen, Gesellschaftsschichten, Staaten usw. eingesetzt, können einzelne Lieder oder Musikstücke nicht nur als Besitz angesehen, sondern durch ihren Gebrauch zu *Identität* stützenden oder gar schaffenden werden, so z. B. der sog. Gregorianische Choral für die katholische und der protestantische Choral für die evangelisch-lutherische Kirche“¹⁰. Von den Naturvolk- und Alten Kulturen bis in die Gegenwart ist Singen, Musizieren, Tanzen so gebraucht worden, weil, wie Flotzinger richtig sagt, es keinesfalls „nur triviale Überzeugung“ sei, dass „Musik nicht nur ‚etwas ausdrücken‘, sondern auch ‚bewirken‘ kann“. Musikpsychologie, vor allem der Ansatz der Wiener Vergleichenden Schule bei Richard Wallaschek¹¹, Musiksoziologie, angefangen mit den „Pionieren der empirischen Musikforschung“ im Österreich des 19. Jahrhunderts bis zu Kurt Blaukopf¹², – und schließlich die Musikanthropologie haben dies untersucht und bewusst gemacht¹³.

Den Stand der musikanthropologischen Forschung hat der Verfasser dieses Beitrages im Jahr 1998 dargelegt¹⁴. Zusammenfassend konnte damals gesagt werden,

⁹ So im neuen Sachteil der *MGG/2*, im neuesten *NGrove*, in Honegger/Massenkeils *Das große Lexikon der Musik*, im *Riemann-Sachteil*, im *Brockhaus-Riemann*.

¹⁰ R[UDOLF] F[LOTZINGER], *Identität, Identifizierung*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon 2*, Wien 2003, 830f.

¹¹ RICHARD WALLASCHEK, *Anfänge der Tonkunst*, Leipzig 1903; DERS., *Psychologische Ästhetik*, posthum hg. von OSCAR KATANN, Wien 1930; WOLFGANG SUPPAN, *Early Ideas in the Anthropology of Music*, in: JOACHIM BRAUN / URI SHARVIT (Hg.), *Studies in Socio-Musical Sciences* (George Herzog in memoriam). Ramat Gan 1998, 83–90.

¹² KURT BLAUKOPF, *Pioniere empirischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie*, Wien 1995; DERS., *Unterwegs zur Musiksoziologie. Auf der Suche nach Heimat und Standort*, kommentiert von REINHARD MÜLLER, Graz–Wien 1998.

¹³ JOHN BLACKING, *How Musical is Man?*, Seattle–London 1973; WOLFGANG SUPPAN, *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik* (Musikpädagogik. Forschung und Lehre 10). Mainz etc. 1984. – In der ohne Kenntnis der europäischen biologischen und philosophischen Anthropologien konzipierten US-amerikanischen Kulturanthropologie hält man sich ängstlich von dieser Thematik fern, vgl. ALAN B. MERRIAM, *The Anthropology of Music*, Evanston 1964 u. ö.

¹⁴ WOLFGANG SUPPAN, *Musikanthropologie. Forschungsbericht und Zielsetzung*, in: MICHAEL WEBER / THOMAS HOCHRADNER (Hg.), *Identität und Differenz. Beiträge zur vergleichenden und systematischen Musikwissenschaft* (Musicologica Austriaca 17). Wien 1998,

dass zweifelsfrei neben der jüngeren, von Immanuel Kants *Kritik der ästhetischen Vernunft* (1791) herkommenden L'art-pour-l'art-Betrachtung von Kunst stets die ältere, das heißt, die Geschichte der Menschheit begleitende Gebrauchs- und Funktionsästhetik in der Musik, mit Kunstanspruch ebenso wie in allen jeweils modischen Formen der Unterhaltungsmusik, funktioniert hat. Die in den einzelnen Kapiteln meiner o. g. Musikanthropologie: Musik und Kult, Musik und Politik, Musik und Arbeit, Musik und Recht, Musik und Medizin, Tanz, Musikinstrumente, Hintergrundmusik, bereits dafür beigebrachten beweiskräftigen Indizien ließen sich weiter vermehren, ohne damit den Erkenntniswert zu steigern.

Die neue Frage im Kontext dieses Sammelbandes wäre, ist das, was oben „Identifikator“ genannt wurde, anhand neuerer Erkenntnisse konkret(er) zu fassen?

Gehen wir von der Praxis der Signale aus, die primär der zwischenmenschlichen Kommunikation gedient haben. Auf dem Kasernenhof mussten einst Rekruten lernen, was ein Trompeten- oder Horninstrument, eine Flöte/Pfeife oder Trommel vom Wecken am Morgen bis zum Zapfenstreich am Abend an Befehlen „verkündet“ hat. Dabei handelte es sich zunächst um eine Geheimsprache, die von Armee zu Armee unterschiedlich vereinbart wurde. Georg Duthaler hat untersucht, was in einer Armee Napoleons mit Angehörigen verschiedener Nationen passiert wäre, hätte der Trompeter frühmorgens die Melodie zu Johann Martin Usteris Gedicht *Freut euch des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht* gespielt: Die Basler „stünden ganz normal auf und machten sich zum Ausrücken bereit. Das Kontingent aus Sachsen-Weimar täte das Gleiche. ‚Heut' ist ja Kaisers Geburtstag!‘ riefen vergnügt die Soldaten aus Heidelberg. Die Berliner dagegen wünschten einander ein gutes neues Jahr, während die Illyrer das Bajonett aufpflanzten und sofort zum Angriff schritten. Ganz anders die Österreicher: Sie sangen friedlich ein Lied. Die Holländer marschierten kurzerhand ab. Bei den Marketendern, Metzgern, Roßknechten, Soldatenweibern, Huren und Buben wäre das Durcheinander nicht kleiner, denn Franzosen und Kölner, diese mit komischen Karnevals-Kopfbedeckungen, begännen zu tanzen. Aus den Vereinigten Staaten stimmten Presbyterianer ein Kirchenlied an ...“¹⁵.

Zum Identifikator wird ein solches Signal in einer Sekundärfunktion dadurch, dass es über den Befehl hinaus einerseits artifizielle und andererseits Gruppen bildende Werte vermittelt. In dem einen Sinn finden sich in Gustav Mahlers Symphonien alt-österreichische Militärsignale, die über die persönliche Erinnerung an die Jahre der Kindheit, die Mahler in unmittelbarer Nähe einer Kaserne verbracht hat,

143–161; dass. in spanischer Übersetzung (von Helmut Brenner): *La antropología musical: Informe sobre sus objetivos y trabajos de investigación*, in: *Anuario Musical* 53, 1998, 257–273; in englischer Übersetzung (von Werner Probst): *Anthropology of Music: Research Report and Objective*, in: DERS., *Werk und Wirkung. Musikwissenschaft als Menschen- und Kulturgüterforschung* (Musikethnologische Sammelbände 15–17). Tutzing 2000, 29–51.

¹⁵ GEORG DUTHALER, *Zum Signal*, in: *Alta Musica* 4, Tutzing 1979, 85–95; Zitat 85f.

hinausführen und zu zeitspezifischen Dokumenten gerinnen¹⁶. Im zweiten Sinn erinnert das signalartige Kopffthema der *Marseillaise* nicht allein an ein fernes historisches Ereignis, nämlich an die Französische Revolution, sondern es führt zu emotionalen und über das Emotionale hinaus zu intellektuell begründbaren Aktivitäten. Von Peter I. Tschaikowskys *Ouvertüre 1812* bis zu Sepp Tanzers *Tirol 1809* aus dem Jahr 1954, über viele Generationen hinweg, erkennen gebildete Menschen „die Absicht“ und ordnen das in Rede stehende Motiv aktuellen, zeitspezifischen gesellschaftspolitischen Situationen zu.

Sepp Tanzer, *Tirol 1809*, 2. Satz, Takte 176–190

¹⁶ ERNST KLUSEN, *Gustav Mahler und das Volkslied seiner Heimat*, in: *Journal of the International Folk Music Council* 15, 1963, 29–37; CHRISTOPH PENTEKER, *Musikalische Semantik im Werk Gustav Mahlers*, in: *Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs*, Frankfurt 1997. – In Widerspruch dazu allerdings HANS HEINZ EGGBRECHT, *Die Musik Gustav Mahlers*, Neuausgabe, München–Zürich 1986, der (77) unter Bezugnahme auf Adorno von der „Verschleppung“ der Volksmusik (dem „Sinnverlassenen“) spricht, die in der Kunstmusik „Sand im Getriebe der rein musikalischen Konstruktion“ sei, – und in dem Zusammenhang (228) zudem meint, dass diese Art der Mitteilung – als Kunst – „begrifflich unbestimmt“ bleiben, nicht „aufs begriffliche Denken“ abzielen würde.

Der Verfasser erinnert sich an das Südtiroler Landesmusikfest 1966 in Meran: Der Konflikt zwischen italienischer und deutscher Bevölkerung hatte sich zugespitzt, die Behörden konnten zwar das Landesmusikfest nicht verbieten, wohl aber gab es genaue Anweisungen, dass z. B. nur so viele deutsch-südtiroler Fahnen im Festzug mitgeführt werden dürften, als italienische Fahnen in diesem erscheinen. In dieser gespannten Atmosphäre sollte „die Sprache der Musik“ den Widerstand der Deutsch-Südtiroler gegen die italienische Staatsmacht symbolisieren. Im Rahmen des Festkonzertes im Kursaal in Meran spielte die Bozener Stadtkapelle Zwölfmalgrein unter der Leitung von Gottfried Veit Tanzers dreisätzig Suite *Tirol 1809*, ein programmatisches Werk, das den Aufstand der Tiroler gegen die Franzosen schildert, in dem nicht allein das Marseillaise-Motiv zitiert wird, sondern auch die aus der Andreas Hofer-Zeit überlieferten Liedweisen, das *Springeser Schlachtlied*, *Wach auf!*, *Tiroler, laßt uns streiten*, *Den Stutzen hear beim Saggra*. Die Spannung im Saal erschien greifbar, jeder wusste, wovon „die Rede“ war, an die Stelle der Franzosen wurden im Stillen die Italiener gesetzt, im Beifall vermischte sich die Begeisterung über die Interpretation des Werkes mit der Bestätigung des „Programmes“ der Tanzer-Komposition¹⁷.

Ein zweites Beispiel – aus vielen möglichen – für solche Verwendung und Semantisierung eines musikalischen Motivs liegt in Bedřich Smetanas Zyklus *Má vlast (Mein Vaterland)* vor: Er hat das Thema des Hussitenchorals *Die Krieger Gottes*, jenen Inbegriff kämpferischer Vaterlandsliebe der Tschechen, in den Mittelpunkt des in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstandenen Werkes gestellt. Josef Suk folgte ihm mit der Verwendung desselben Motivs in der symphonischen Dichtung *Praha*, 1904. Und dann kam Karel Husa, 1954 über Paris in die USA emigriert, der – betroffen von dem von den Sowjetunion und deren Satelliten-Staaten niedergeschlagenen Aufstand des Jahres 1968 die *Music for Prague* komponierte¹⁸. Noch während der Rundfunk- und Fernsehberichte aus Prag hatte Husa mit den Skizzen für dieses Werk begonnen. Innerhalb von sieben Wochen lag die Partitur fertig vor.

¹⁷ WOLFGANG SUPPAN, *Komponieren für Amateure. Ernest Majo und die Entwicklung der Blasorchesterkomposition* (Alta Musica 10). Tutzing 1987, 68–70. – Vgl. dazu auch THOMAS NUBBAUMER, *Fragen der volksmusikalischen Identität Südtirols und die Südtirolsammlung Quellmalz*, in: WEBER / THOMAS (Hg.), *Identität und Differenz* (wie Anm. 14), 23–37.

¹⁸ WOLFGANG SUPPAN, *Die Heimkehr dreier Mitteleuropäer. Joseph Horowitz, Karel Husa, Alfred Reed*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 52 (1997) Heft 7, 24–33. – Weitere Literatur in: DERS. / ARMIN SUPPAN, *Husa*, in: *Das Neue Lexikon des Blasmusikwesens*, Freiburg im Breisgau ⁴1994, 338f.

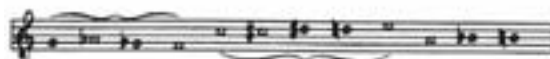
Daraus leitet Husa sowohl die Grundmotive für seine *Music for Prague*:



wie auch die beiden Zwölftonreihen ab (Klammer: Bezug zum Hussiten-Choral)



Aus dem Hussiten-Choral (Kl. oben: Reihe 2 abgeleitet, unten: Bezug zum Hussiten-Choral)



Reihe 2 enthält die prägende harmonische Idee, die von Husa so genannten „Choral-Akkorde“:



Melodie des Hussitenchorals *Die Krieger Gottes*

Am 13. Dezember 1968 kam es zur ersten privaten Aufführung des für symphonisches Blasorchester komponierten Werkes am Ithaca College, an dem Husa damals die Meisterklasse für Komposition leitete. Die Uraufführung fand am 31. Januar 1969 in Washington DC statt. Eine Bearbeitung für Symphonieorchester wurde genau ein Jahr später, am 31. Januar 1970, von den Münchener Philharmonikern unter der Leitung des Komponisten erstmals aufgeführt. Doch alle diese Aufführungen wurden ihres künstlerischen Anspruchs wegen respektiert und gefeiert. In Begeisterung schlug die Wiedergabe von *Music for Prague* dort um, wo Menschen diese als Befreiung vom Joch der ehemaligen Ostblock-Diktaturen empfunden haben: Am 13. Februar 1990, bald nach der „Wende“, kam Karel Husa in seine Geburtsstadt Prag, um dort unter ungeheurer Anteilnahme aller Schichten der Bevölkerung das Werk zu dirigieren. Bedeutsam erscheint dabei die Betonung auf „alle“ Schichten; denn es handelt sich um eine aleatorisch-serielle Avantgarde-Komposition, die mit ihren Cluster-Bildungen, mit den Klangmassierungen, im rhythmischen Vibrieren, in der Preisgabe des temperierten Tonsystems und in der Verwendung von „Vierteltönen“ dem traditionellen Bürger mehr als ungewöhnlich erscheinen musste¹⁹. Ein zweites Mal wurde *Music for Prague* zu einem Manifest der neuen Freiheit, als Daniel Barenboim das Werk im September 1992 für sein Einstandskonzert in der Berliner Oper unter den Linden wählte. Auch da hatte sich das Konzertpublikum an unge-

¹⁹ Zu diesem Phänomen: HELLMUT FEDERHOFER, *Neue Musik als Widerspruch zur Tradition. Gesammelte Aufsätze (1968–2000)*. Bonn 2002.

wöhnlichen Klängen begeistert, die angesichts der Thematik im Sinne konventioneller Ästhetik „nicht schön“ sein konnten. Kein anderes Werk der Avantgarde hat, laut Auskunft der Verwertungsgesellschaften, in den Jahrzehnten seit seiner Entstehung weltweit mehr Aufführungen erlebt, wobei die originale Blesorchesterfassung bei weitem die Bearbeitung für Symphonieorchester übertrifft.

Würde sich dieser Erfolg eingestellt haben, wenn die selbe Komposition ohne Titel veröffentlicht – oder wenn das Programm „verschwiegen“ worden wäre?²⁰ Bedurfte es demnach des Identifikators *Marseillaise* oder *Hussittenlied*, den Erfolg zu garantieren?

Der intrakulturell arbeitende Historiker setzt vielfach künstlerische Werte absolut – und globalisiert diese, wie es in diesem Mozartjahr 2006 vor allem in musikjournalistischen Feuilletons und in Interviews mit praktischen Musikern nachzulesen ist. Für den interkulturell-vergleichend arbeitenden Ethnologen und Ethnologen würden solche Wertungen nur innerhalb des Wertesystems einer Kultur, möglicherweise sogar nur innerhalb einer Gesellschaftsschicht und für eine bestimmte Zeitspanne in dieser Kultur Gültigkeit beanspruchen dürfen. Als in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine Gruppe deutscher Musikhistoriker um Walter Wiora und Carl Dahlhaus die Idee hatte, das Triviale in der Musik zu fassen und zu definieren, wurde der Verfasser gebeten, die Thematik anhand der umfangreichen „Kunstlieder im Volksmund“-Sammlung des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg im Breisgau zu untersuchen. Die Fritz Thyssen-Stiftung stellte dem Projekt beträchtliche finanzielle Mittel zur Verfügung. Hermann Rauhe hatte zuvor einen Katalog „trivialer“ melodischer und harmonischer Wendungen erstellt. Doch sosehr ich mich abmühte, die angeblich kitsch-verdächtigen Lieder herauszufiltern und diese von den kunstvoll gestalteten Liedern zu trennen²¹, – es wollte sich kein objektiv nachvollziehbarer Befund einstellen. An einem der damals gegebenen Beispiele soll die situations- und schichtenspezifische Gültigkeit der Phänomene Kunst und Kitsch erläutert werden. Das weihnachtliche *Stille Nacht, heilige Nacht* vermittelt der um den Christbaum versammelten Familie jene Stimmung, die in Verbindung mit dem christlichen Glauben „echt“ erscheint. Hier erfüllt das Lied von Mohr und Gruber die Identifikator-Funktion, da wird kein Gedanke daran verwendet, ob das Lied „trivial“ sei. Kitschverdächtig könnte das Lied demjenigen werden, der an einem Heiligen Abend auf einer Straße spazieren geht, in den Häusern die brennenden Kerzen am Weihnachtsbaum sieht und die Familien beim Singen beobachtet. In der Tat zum Kitsch aber gerät die Situation, wenn Weihnachten im Tonfilm, auf dem Bauerntheater

²⁰ Dazu CONSTANTIN FLOROS, *Verschwiegene Programmmusik* (Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften 119, 1982, Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 34). Wien 1982.

²¹ HERMANN RAUHE, *Zum volkstümlichen Lied des 19. Jahrhunderts*, in: CARL DAHLHAUS (Hg.), *Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert*. Regensburg 1967, 159–197.

vorgespielt wird²². Drei Szenen, das selbe Lied – aber ein jeweils anderer Kontext. Selbst innerhalb einer Kultur versagt der allein materialbezogene Versuch objektiver Wertung, der anthropologische „Wert“ ergibt sich aus dem gesellschaftlichen Umfeld, in dem der Identifikator eine wesentliche Rolle zu spielen vermag.

Sowohl bei den Naturvolk- wie bei den Alten Hochkulturen wird Musik zum Zweck emotional und intellektuell wirksamer Kommunikation und Wertebildung genutzt²³. Für die christliche Kirche, deren Verständnis von Musikgebrauch unmittelbar im jüdisch-syrischen Raum wurzelt, haben dies schon Boethius (um 480 – 525/526) und Johannes [Affligemensis] (um 1100) formuliert: (A) Boethius erkannte der „Musica humana“ den Rang einer universalen Kunst zu, (a) weil sie imstande sei rationale Wahrheitserfassung und Gesinnungsbildung miteinander zu verknüpfen, (b) weil sie zudem Bestandteil der praktischen Ethik sei, weil die Töne vom Gehör nicht allein urteilend und unterscheidend, sondern auch mit Freude und Angst wahrgenommen würden, (c) weil der Beschäftigung mit Musik – der Mathematik vergleichbar – deshalb vorwissenschaftlicher Charakter und ein propädeutisches Ethos zukäme, weil sie die Denkfähigkeit zu steigern und die erste Erfahrung vom wahren Sein zu vermitteln imstande sei²⁴. (B) Bei Johannes Affligemensis lesen wir: „Cum ergo in commovendis mentibus hominum tanta sit musicae potentia, merito eius usus acceptus est in sancta Ecclesia“²⁵ [Da nun bezüglich der Einwirkung auf die Gemüter der Musik so große Macht innewohnt, ist mit Recht deren Gebrauch in die heilige Kirche aufgenommen worden].

Im christlichen Abendland blieb das Wissen um solche Mechanismen erhalten: Man denke an die sechs Grundformen der Musik bei Descartes (1596 – 1650), nämlich Verwunderung, Liebe, Hass, Verlangen, Freude, Trauer, oder an die barocke Affektenlehre. Der Wandel zur Theorie, schließlich Ideologie vom „autonomen Kunstwerk“ begann mit Immanuel Kants Theorie vom „interesse- und zwecklosem Wohlgefallen“ an den Werken der Kunst im ausgehenden 18. Jahrhundert²⁶, darauf habe ich oben schon hingewiesen. Doch neben und unterhalb der L’art pour l’art-Ästhetik, lebt(e) weiterhin das Wissen um die Gebrauchswerte von Musik bis in un-

²² WOLFGANG SUPPAN, *Zum Problem der Trivialisierung in den Kunstliedern im Volksmund*, in: HELGA DE LA MOTTE (Hg.), *Das Triviale in Literatur, Musik und Kunst*. Frankfurt 1972, 148–162; nochmals abgedr. in: DERS., *Werk und Wirkung* (wie Anm. 14), 1074–1088.

²³ UWE KREBS, *Erziehung in Traditionalen Kulturen. Quellen und Befunde aus Afrika, Amerika, Asien und Australien (1898–1983)*. Berlin 2001.

²⁴ GÜNTHER WILLE, *Musica romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam 1967, 656ff.

²⁵ JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE (Hg.), *De musica cum bonario*. Rom 1950: *XVII. De potentia musicae, & qui primitus ea in Romana ecclesia usi sint*; s. *MGG/2*, Personenteil, Bd. 9, 1077–1081.

²⁶ IMMANUEL KANT, *Werke X. Kritik der Urteilskraft und naturphilosophische Schriften 2*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden 1957, 462.

sere Gegenwart herein fort²⁷ – und wurde/wird als Identifikator zur Ausbildung gemeinschaftsbildender Strukturen und Ideologien gebraucht: Im deutschen Männerchorwesen des 19. und 20. Jahrhunderts, bei den Burschenschaften²⁸, im Soldatenlied, bei den Jugendbewegungen, im Singen parteipolitischer Gruppierungen²⁹, in den Konzentrationslagern des Nationalsozialismus³⁰, im nationalen oder internationalen Schlager, jener „Geheimwaffe der politischen Herrschaft im 20. Jahrhundert“³¹, bei weltweit agierenden Organisationen wie Rotary usf. Auch Musikinstrumente/Klangwerkzeuge vermögen zu regionalen/nationalen Symbolen zu werden,

²⁷ Genutzt vor allem von klerikalen und politischen Organisationen sowie von Werbestrategen, etwa jenen, die MUZAK (funktionale Hintergrundmusik) erzeugen und verbreiten: Vgl. die Werbeschriften der Muzak Corporation, New York 1958ff.; TORSTEN CASIMIR, *Musikkommunikation und ihre Wirkungen. Eine systemtheoretische Kritik*. Wiesbaden 1991. – In Widerspruch dazu scheint zu stehen, dass die „allseitige Verwendung von Musik in der Gegenwart durch Übermittlungstechniken und Tonkonserven“ dazu geführt hat, „daß es keinen Lebenszusammenhang mehr gibt, der nicht musikalisch begleitet werden kann“: Helmwart Hierdeis, *Musik zwischen Therapie und Ekstase*, in: MAX LIEDTKE (Hg.), *Matreier Gespräche. Ton, Gesang, Musik – Natur- und kulturgeschichtliche Aspekte*. Graz 1999, 268–278, Zitat 270.

²⁸ HARALD LÖNNECKER, „Unzufriedenheit mit den bestehenden Regierungen unter dem Volke zu verbreiten“. *Politische Lieder der Burschenschaften aus der Zeit zwischen 1820 und 1850*, in: *Lied und populäre Kultur* (Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs 48), Berlin 2003, 85–131.

²⁹ HELMUT BRENNER, *Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945*. Graz 1992; DERS., *Wach auf, wach auf, Du deutsches Land. Metamorphosen eines Liedes im politisch-historischen Kontext*, in: BERNHARD HABLA (Hg.), *Festschrift zum 60. Geburtstag von Wolfgang Suppan*. Tutzing 1993, 83–106; RICHARD KLOPFLEISCH, *Das Menschenbild im Liedgut der Hitlerjugend auf dem Hintergrund der Persönlichkeitstheorie der „deutschen Charakterkunde“*, in: *Musikpsychologie* (Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie 12), Göttingen u. a. 1995, 149–157; THOMAS NUBBAUMER, *Politische Lieder aus Südtirol zur Zeit der Option und Umsiedlung (1939–43)*, in: GISELA PROBST-EFFAH et al. (Hg.), *Musikalische Volkskunde und Musikpädagogik. Festschrift für Günther Noll*. Essen 2002, 306–346.

³⁰ GUIDO FACKLER, *Lied und Gesang im KZ*, in: *Lied und populäre Kultur* (Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs 46). Berlin 2001, 141–198.

³¹ WOLFGANG DIETRICH, *Samba Samba. Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas in den Schlagern des 20. Jahrhunderts*, Straßhof 2002, 21.

wie dies die Marimba in Lateinamerika³² und der „Klapotetz“ im südsteirischen Weinland an der österreichisch-slowenischen Grenze zeigen³³.

Diese Aufzählung einiger Möglichkeiten lässt offen, ob die dem (gemeinsamen) Singen und Musizieren innewohnenden Wirkmöglichkeiten auf die körperliche und geistige Konstitution des Menschen, im Sinne der Bildung von Wertegemeinschaften positiv oder negativ³⁴ einzuschätzen seien. Daher hat jüngst der Verhaltensforscher Irenäus Eibl-Eibesfeldt zurecht gefragt, wie es um solche Wertevermittlung stünde – oder ob daraus auch Indoktrination entstehen könnte³⁵. Zum Beispiel in der Werbung? Kommt doch kein Werbespot im Fernsehen ohne Hintergrundmusik aus. Selbst dann, wenn ich nicht vor dem Fernseher sitze, sondern in der Küche koche oder esse, identifiziere ich (als geübter Fernseher) mit Hilfe der Musik, welche Werbung gerade „dran“ ist. Gedruckte Werbetexte werden mit Abbildungen von musizierenden Menschen oder Musikinstrumenten versehen³⁶.

Eibl-Eibesfeldt geht im oben genannten Aufsatz von naturvölkischen Stammesverbänden aus, in denen bereits gruppenspezifische Symbole zu beobachten seien: Schmuck, Bekleidung, Haartrachten, Stammestattoos, dazu kämen in Gruppen und Staatsverbänden Feldzeichen, Kreuze, Sterne, Sichel und Hammer, Fahnen mit den Landesfarben. „Zwei elementare soziale Reaktionen werden auf diese Weise prägnant mit den Symbolen und damit auf ziemlich therapieresistente Weise assoziiert: eine Folgeaktion im Sinne einer Schutzsuche und eine soziale Verteidigungsreaktion. Bereits Konrad Lorenz deutete den Schauer der Ergriffenheit, der uns beim Absingen von Hymnen und der Präsentation der sakralen Symbole der Gemeinschaft überläuft, als soziale Verteidigungsreaktion“³⁷. Wer hat im Fernsehen

³² HELMUT BRENNER, *Marimbas in Lateinamerika. Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien*. Habil.-Schrift Saarbrücken 2004, in Druck: (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft). Hildesheim 2006.

³³ LEOPOLD KETZENBACHER, *Windradl und Klapotetz. Ein landschaftseigenes Sinnzeichen der Heimat im untersteirischen Weinland*. München 1975.

³⁴ Als Sinnbild negativer Beeinflussung, d. h. Verführung durch Musik, erscheint die Figur des Rattenfängers von Hameln; dazu WOLFGANG SUPPAN, *War der Rattenfänger von Hameln ein Künstler? Interkulturelle Konstanten im intellektuellen und emotionalen Musik-/Kunstgebrauch*, in: ALFRED SMUDITS / HELMUT STAUBMANN (Hg.), *Kunst – Geschichte – Soziologie. Festschrift für Gerhardt Kapner zum 70. Geburtstag*. Frankfurt/M. etc. 1997, 172–185; DERS., *Hameln ist überall. Musik in Karikatur/Cartoon und Plakatkunst*, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* XLIX/98 (1995), 41–55; beide Aufsätze nochmals abgedr. in DERS., *Werk und Wirkung* (wie Anm. 14), 168–197.

³⁵ IRENÄUS EIBL-EIBESFELDT, *Das Lied im Dienste der Wertevermittlung und Indoktrination*, in: LIEDTKE (Hg.), *Matreier Gespräche* (wie Anm. 27), 258–267.

³⁶ Herrn Kollegen THOMAS SCHIPPERGES verdanke ich das Vortragsmanuskript mit dem Titel: *Musica movet affectus. Musikbilder der Anzeigenwerbung im Spiegel der Geschichte*, Ms.

³⁷ EIBL-EIBESFELDT (wie Anm. 35), 258f.

nicht schon „harte Sportler“ weinen gesehen, wenn sie bei Olympischen Spielen oder Weltmeisterschaften als Sieger auf dem Podium stehen – und „ihre“ Nationalhymne erklingt? „Hier tritt das Element des gemeinsamen Kampfes in den Vordergrund, das eine starke Bindung im Sinne einer Kampfgemeinschaft bewirkt. Es handelt sich bei diesen Melodien einerseits um kulturtypische Kennmelodien, die als solche die Angehörigen einer Kultur gewissermaßen ‚heimatlich‘ einbinden. Darüber hinaus beruht die starke unmittelbare Wirkung von Melodien und Rhythmen, die aufheizend oder beruhigend wirken können, auf primären universalen Leitmotiven [...]. Melodie und Rhythmus binden die Aufmerksamkeit und stimmen im gemeinsamen Handeln solidarisierend ein. Die Liedtexte sprechen soziale Verteidigungsreaktionen an, appellieren an Gehorsamsbereitschaft, an Ängste, die Folgeaktionen bekräftigen, und sie bemühen sich bei Männern, auch eine Sterbe-gemeinschaft aufzubauen, indem sie den Tod für die Gemeinschaft als Opfer glorifizieren oder auch die Bedeutung des Todes trivialisieren, neue Prioritäten im Interesse der größeren Gemeinschaft werden gesetzt. In Verbindung damit werden die heiligen Symbole der Nation beschworen“ (ibid., 260). Doch wäre es falsch, so Eibl-Eibesfeldt an die Adresse der deutschsprachigen Musikpädagogik, die gemeinschaftsbildende Kraft gemeinsamen Musizierens und Singens deshalb abzulehnen, weil damit auch Missbrauch (ein relativer Begriff) getrieben wurde und wird: „Das ist ein tragischer Irrtum, denn ohne diese Basiswerte kann keine Großgesellschaft als Solidargemeinschaft funktionieren. Mut, Einsatzbereitschaft, ja sogar Aufopferungsbereitschaft und ein gewisses Maß an Pflichtgefühl und Treue, ja Liebe zum eigenen Land und Volk, muß auch in einem demokratischen Staat gefordert werden, wenn er überleben will“ (ibid., 266f.).

Hier sind wir der Lösung des Thema „Musik als Identifikator“ bereits sehr nahe, vor allem mit den von Eibl-Eibesfeldt so genannten „primären universalen Leitmotiven“, einer Art *Erkennungsgrammatik*, die – so der von der Kulturrethologie gestützte anthropologische Befund – im biologischen Substrat menschlicher Geschichtlichkeit vorgegeben ist³⁸. „Ein Gesetz“, so sagte Goethe, „hat durch den Menschen hindurch seinen Willen durchgesetzt, in die Erscheinung zu treten, nach außen zu wirken, *als Musik ‚zur Sprache‘ zu gelangen*“³⁹.

³⁸ Zur Trennung in biologische und kulturelle Konditionen menschlicher Entwicklung vgl. WOLFGANG SUPPAN, *Biologische und kulturelle Bedingungen des Musikgebrauches*, in: *Kongreß-Bericht Bayreuth 1981*. Kassel etc. 1984, 618–622; DERS., *Die biologischen Grundlagen und kulturellen Möglichkeiten der Talentförderung im Bereich der Musik*, in: CHRISTOPH-H. MAHLING (Hg.), *Florilegium Musicologicum. Festschrift für Hellmut Federhofer*. Tutzing 1988, 409–425; desgl. in DERS., *Werk und Wirkung* (wie Anm. 14), 109–128.

³⁹ Zitiert nach ERNST-JÜRGEN DREYER, *Musikgeschichte in nuce. Goethes dritte grundsätzliche Äußerung zur Natur der Musik*, in: DETLEV LÜDERS (Hg.), *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1979*. Tübingen 1979, 170–198, Zitat 187.

Demnach würde die Wirkung der Musik auf die physische und psychische Konstitution des Menschen in Gesetzmäßigkeiten zu fassen sein. Die Frage ist nicht mehr, ob Musik „Identifikator“-Funktion einnehmen kann, und zwar unabhängig von ihren kulturspezifischen künstlerischen und ästhetischen Werten, sondern es geht um die soziologische und anthropologische Dimension sowie um die Erarbeitung eben jener (oben so genannten) Erkennungsgrammatik, die die Mechanismen dafür offen legt.

Wir verdanken Constantin Floros den Hinweis darauf, dass ein wesentlicher Teil der Symphonik des 19. Jahrhunderts auf einer bedeutsamen (also „Bedeutung“ tragenden) symbolischen Ebene angesiedelt sei, und er nennt in diesem Zusammenhang die Namen Berlioz, Liszt, Richard Strauss, Tschaiakowsky, Bruckner und Mahler. Diese haben Motive, Themen, Rhythmen, Klänge, Klangverbindungen und Klangfarben mit konkretem Sinngehalt versehen, die ebenso wie musikalisch-kompositionstechnische Verfahren analytisch zu fassen sind. Der Weg führt über das Vokalwerk, in dem zum Beispiel bei Gustav Mahler Rufe, Zitate, Tonsymbole, die oben bereits genannten Kasernenhof-Signale erscheinen, die sich auch in reinen Instrumentalsätzen wiederholen, also identifizierbar bleiben. Mahler hat aber auch selbst auf die symbolische Bedeutung einzelner Passagen und damit auf musikalische Abbilder real existierender Ideen und Fakten aufmerksam gemacht. Wiederholen sich gleiche oder ähnliche Topoi in anderen Symphoniesätzen, die vom Komponisten nicht erläutert werden, so ist mit Hilfe eines entsprechend vorsichtig formulierten Analogieschlusses auf eine ähnliche Semantik zu schließen. Die dritte, besonders aussichtsreiche Möglichkeit einer semantischen Dechiffrierung liegt dort vor, wo Mahler, aber auch Bruckner u. a. Komponisten dieser Zeit, (Leit-)Motive aus Kompositionen von Wagner, Liszt, Richard Strauss übernehmen, deren Bedeutung bekannt ist. Vielfach lässt sich mit Hilfe von Analogieschlüssen fixieren, was da wie dort „zur Sprache gebracht“ werden sollte. Das führt – bei Constantin Floros – zu dem Schluss, dass die geläufige Strukturanalyse nicht ausreicht, um die musikalische Gestaltung in allen ihren Dimensionen gerecht zu beurteilen; denn außermusikalische Inhalte sind vielfach in Symbolen verschlüsselt, parallel zu Gestalt- und Strukturanalysen erfolgt die semantische Analyse. Floros zeigt die Möglichkeiten eines solchen musikanalytischen Verfahrens auf⁴⁰.

Verfasser wiederholt sich, wenn er betont, dass für die geforderten analytischen Verfahren die gängigen musikwissenschaftlichen Methoden nicht ausreichen. Es bedarf der Anleihen bei den soziologischen und anthropologischen Nachbardisziplinen, also der interdisziplinären Sichtweise. Die *eine* biologische Evolution und die *vielen* kulturellen Evolutionen haben jene leib-seelischen Dispositionen geschaffen, welche die Möglichkeiten und die Grenzen der menschlichen Freiheit abstecken, das

⁴⁰ CONSTANTIN FLOROS, *Musik als Botschaft*. Wiesbaden 1989, Zitate 148f.

gilt auch für den ästhetischen, den kreativ-künstlerischen Bereich, die Musik⁴¹. „Der Künstler, gleich ob er Bilder malt, Figuren schnitzt, Theaterstücke schreibt, dichtet oder Musikstücke komponiert, richtet sich an Mitmenschen und gelegentlich auch an überirdische Wesen, die er aber wie Mitmenschen anspricht. Er will sie stimmungsmäßig beeinflussen, [...] ihre Aufmerksamkeit fesseln und vor dem Hintergrund des einprägsamen ästhetischen Erlebnisses eine Nachricht vermitteln, z. B. religiöse Werte oder politische Grundsätze. Gelingt ihm das nicht, dann bleibt sein Kunstwerk nichtssagend, in des Wortes ureigenster Bedeutung.“⁴²

Das ist in der Wortsprache, innerhalb der selben Sprachgemeinschaft, konkret zu vollziehen: Das „Sprachspiel“, wie es Ludwig Wittgenstein nannte⁴³, funktioniert von Intellekt zu Intellekt (Neocortex zu Neocortex). Obgleich dabei mehr oder weniger sympathisches Aussehen, Sprachklang, Gebärdensprache, Kleidung des Sprechers/Vortragenden die Glaubwürdigkeit der Aussage emotional beeinflussen können, bleiben die jeweils übermittelten Fakten unverrückt. Anders beim „Musikspiel(en)“. Hier beginnt beim Anhören von Musik die Kommunikation sich mehr und mehr in jene Althirnbereiche (das Limbische System) zu verlagern, in denen emotionales Erleben umgesetzt wird⁴⁴. Darum wird Musik, im Vergleich zur Wort-

⁴¹ WOLFGANG SUPPAN, *Biologische Voraussetzungen und Grenzen kultureller Traditionsbildung*, in: *Traditiones 19* (Valens Vodušek-Gedenkschrift). Ljubljana 1990, 145–165; DERS., *Musik und Bedürfnis. Zur biologischen Disposition kultureller Traditionsbildung*, in: HELEN GEYER et al. (Hg.), „Denn in jenen Tönen lebt es“. *Wolfgang Marggraf zum 65.* Weimar 1999, 541–552.

⁴² IRENÄUS EIBL-EIBESFELDT, *Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriß der Humanethologie*. München–Zürich 1984, 831, sowie 826: „Ästhetische Wahrnehmung bewirkt Erleben und bindet die Aufmerksamkeit. Appetenzen können geweckt und gelöst werden. Kunst ist die Fähigkeit, ästhetische Wahrnehmung in den Dienst der Kommunikation zu stellen und ihre aufmerksamkeitsbindende und ästhetisch belohnende Funktion als Mittel zur Nachrichtenübertragung zu verwenden.“

⁴³ WOLFGANG SUPPAN, *Ludwig Wittgenstein – Denker, Lehrer, Musiker*, in: HERMANN J. KAISER et al. (Hg.), *Vom pädagogischen Umgang mit Musik. Gedenkschrift für Sigrid Abel-Struth*. Mainz 1993, 293–302; desgl. in DERS., *Werk und Wirkung* (wie Anm. 14), 309–321.

⁴⁴ C. G. Jung hat sich zur Musik nicht geäußert. Erst auf Anfrage teilte er mit: „Daß Musik ebenso wie das Drama mit dem kollektiven Unbewußten zu tun hat, steht fest [...]. Die Musik ist hier gewissermaßen Ausdruck für Gefühlsbewegungen (oder emotionale Werte), die die unbewußten Prozesse begleiten [...]. Die Musik drückt in Tönen dasselbe aus wie die Bilder der Phantasien oder Visionen [...]. Ich kann Sie nur darauf hinweisen, daß Musik die Bewegung, Entwicklung und Wandlung der Motive im kollektiven Unbewußten darstellt [...]. Die musikalische Form ist Ausdruck des circulären Charakters unbewußter Prozesse.“ (C. G. JUNG, *Briefe*, Bd. 2, hg. v. ANIELA JAFFÉ, 1946–1955. Olten–Freiburg/Br. 1972, 173). Doch hat Viktor Zuckerkandl in den vom C. G. Jung-Kreis wesentlich mitgetragenen Eranos-Tagungen in Ascona in der Schweiz es verstanden, Jungs Schriften für das musikanthropologische Denken zu nutzen; dazu GERHARD LIPP, *Das mu-*

sprache, im Volksmund stärker als „Spiel“ empfunden. Wir sprechen vom „Klavier-Spielen“, vom „Trompeten-Spielen“ etc., wir sagen, die Wiener Philharmoniker haben Brahms' Vierte „gespielt“, Sabine Meyer hat das Mozart'sche Klarinetten-Konzert „gespielt“, Anne-Sophie Mutter wird in diesem Mozart-Jahr 2006 alle Violinkonzerte Mozarts „spielen“ etc. Der gängige Begriff „Spielen“ könnte andeuten, dass es sich um eine Tätigkeit außerhalb des Lebensnotwendigen handelt, dass – wie Kurt Blaukopf es formuliert hat – Musik und Musizieren als „luxuriöses Element der Gesellschaft“ gewertet würden⁴⁵. Doch: Das Spielen der Katzen oder der Kinder bedeutet Einübung *in*, Vorbereitung *auf* den Ernst des Lebens. Fußball-Länder-„Spiele“ und Olympische „Spiele“ erscheinen bedeutsam für ethnisch-nationale Identitätsbildungen, weil das emotionale Erleben in hohem Maße das intelligente Denken, d. h. Sachentscheidungen, beeinflusst. Da sind wir wieder bei der Musik.

Aus der (interdisziplinären) Zusammenarbeit mit dem musikalisch hochgebildeten, leider inzwischen verstorbenen Grazer Neurochirurgen Fritz Heppner, konnte Verfasser in den siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts wesentliche Einblicke über die Verarbeitung „musikalischer“ Eindrücke im menschlichen Gehirn erfahren⁴⁶. In dem schon genannten Limbischen System, das wie ein Saum die zentralen Kerne des Gehirns umschließt, „wird vermutlich die ‚Bedeutung‘ der Information festgestellt, das heißt die Information wird durch Vergleich mit Erfahrung oder angeborenen Verständnismustern daraufhin untersucht, ob sie interessant für uns ist [...]. Nur solche Nachrichten erregen uns, die uns hinsichtlich unserer Existenz etwas angehen. Andere Signale bleiben unbeachtet. Das ist schon deshalb notwendig, weil ein so gewaltiger Informationsstrom durch alle Sinnespforten und Nerven in unser Gehirn eindringt, dass dessen Beachtung uns in einer Nachrichtenflut ertrinken ließe“⁴⁷. In dem Augenblick, da uns Informationen erreichen, laufen vom Limbischen System elektrische Signale in den Hypothalamus, dort verzweigen sich die Stränge. Der für uns wichtigste weitere Weg führt in jene Nervenbahnen, die das

sikanthropologische Denken von Viktor Zuckerkandl (Musikethnologische Sammelbände 18). Tutzing 2002.

⁴⁵ KURT BLAUKOPF, in: *Musik und Bildung* 3, 1971, 11. – Ähnlich zu lesen bei BLACKING, *How Musical is Man?* (wie Anm. 13), 54: “Music [...] is not a luxury, a sparetime activity to be sandwiched between sports and art in the headmaster’s report”.

⁴⁶ FRITZ HEPPNER, *Limbisches System und Epilepsie*, Bern etc. 1973; DERS., *Der Arzt und das Ganze* (Forschen – Lehren – Verantworten. Festgaben zur 400-Jahr-Feier der Karl-Franzens-Universität Graz 3). Wien etc. 1985; WOLFGANG SUPPAN, *Musica Humana. Die anthropologische und kulturethnologische Dimension der Musikwissenschaft* (Forschen – Lehren – Verantworten. Festgaben zur 400-Jahr-Feier der Karl-Franzens-Universität Graz 8). Wien etc. 1986, 48f.

⁴⁷ HANS SCHAEFER, *Physiologische Grundlagen der Emotionen bei Mensch und Tier*, in: *Universitas* 37, 1982, 61f.; ULRICH KULL, *Biologische Grundlagen menschlichen Verhaltens*, *ibid.*, 183: „Das Gehirn reguliert Verhaltensweisen, die uns gar nicht zum Bewußtsein kommen“.

willkürliche, autonome (vegetative) Nervensystem darstellen. Das bedeutet, dass musikalische Informationen darüber mitentscheiden, was an Nachrichten uns bewusst wird. Darauf beruht der soziologisch-ökonomische Effekt der Hintergrundmusik in Kaufhäusern, in Fabriken mit Fließbandarbeit und in Büros, in den Wartezimmern von Ärzten, beim Anschauen eines Fernseh-Krimis etc.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: (1) Musik funktioniert als *Identifikator*. (2) Der *Identifikator* kann auf verschiedenen Ebenen, in verschiedenen Ausdrucksformen von erklingender Musik liegen. (3) So wie bei der bibliothekarischen Arbeit sich mehrere Kataloge überkreuzen müssen, um einen Bestand an Büchern oder Musiknoten bestmöglich zu erschließen, so werden im vorliegenden Fall unterschiedliche Verfahren der Werkanalyse ineinander zu verzahnen sein. (4) Das bedeutet, dass neben die in der Regel praktizierten Melodie- und Rhythmusanalysen, neben Riemann'sche harmonische Funktionsanalysen, neben Struktur- und Schenker'sche Gestaltanalysen die semantische Dechiffrierung des Gestaltverlaufes tritt, dessen Wirkweisen sich in physiologischen und psychologischen menschlichen Reaktionen widerspiegeln. (5) Daraus mag sich eine „Grammatik des Sagens in Tönen, Rhythmen und Klängen“ ergeben, deren Kreise sich nur teilweise mit den Kreisen der Grammatik der Wortsprache decken werden. Das ist der Grund dafür, dass Musik nicht wie Sprache verstanden werden kann. Ich beziehe mich da auf Hans Werner Henze, von dem der Satz überliefert wird: „Musik müßte verstanden werden wie Sprache“⁴⁸. Das kann so nicht bezeugt werden. Musik ist auch nicht „ähnlich wie die Sprache“⁴⁹, sie *ist* Sprache.

Verfasser hat mit einem Zitat begonnen, er möchte mit einem Zitat diesen Aufsatz abschließen: Es handelt von der katholischen Kirche in Österreich. Während bislang und noch in den Akten des 2. Vatikanischen Konzils die Funktion und die vokalen wie instrumentalen Realisationsmöglichkeiten der Musik im Gottesdienst als Stabilisierungsfaktor (Abbild des himmlischen *jubilare sine verbis*, „Singen ist Teilnahme am ewigen Lobpreis der Engel und Heiligen“: Philipp Harnoncourt⁵⁰) festgeschrieben waren, suchen die für die Kirchenmusik Verantwortlichen in einigen

⁴⁸ Zitiert nach FLOROS, *Musik als Botschaft* (wie Anm. 40), 165.

⁴⁹ Die Gesellschaft für Musikforschung hat das Generalthema „Musik und kulturelle Identität“ für den XIII. Internationalen Kongress vom 16. bis 21. September 2004 in Weimar so begründet: „Mit dem Generalthema [...] wendet sich der Kongress einer zentralen Fragestellung zu. Die Tatsache, daß Musik ähnlich [!] wie die Sprache ein wesentliches Element sowohl unserer individuellen als auch unserer vor allem lokal, regional oder national geprägten kollektiven Identität ist, hat das abendländische Musikdenken unter unterschiedlichen Aspekten bereits seit der Antike beschäftigt“.

⁵⁰ PHILIPP HARNONCOURT, „So sie's nicht singen, so gleuben sie's nicht“. *Singen im Gottesdienst. Ausdruck des Glaubens oder liturgische Zumutung?*, in: HANSJAKOB BECKER / REINER KACZYNSKI (Hg.), *Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium II*. St. Ottilien 1983, 139–172, Zitat 152.

Diözesen Österreichs „Musik als Identifikator“ in „zeitgemäßer“ Weise zu nutzen. Jugendliche sollen in den Schoß der Kirche dadurch zurückgeführt werden, dass man ihnen im Gottesdienst jene Spaßkultur-Musik anbietet, mit der sie sich identifizieren:

„Wie die Linzer Kirchenzeitung berichtet, setzen zwei österreichische Diözesen auf Disco-Gottesdienste, um Jugendlichen eigene Gottesdienstformen anzubieten. Benötigt werden dafür Lichtorgeln, E-Gitarren, szenische Spiele, gemeinsames Tanzen, eine große Leinwand und persönliche Gedanken und Bekenntnisse von Jugendlichen. 2003 organisierte die Kath. Jugend Wien die ersten ‚Gottesdienste‘ im Discokleid. Mit elektronischer Musik und Licht wollte man Kirchen in ‚Discos Gottes‘ verwandeln. Insgesamt fanden bisher neun derartige Feiern statt. Die Kath. Jugend der Diözese Innsbruck veranstaltete heuer [2005] vier ähnlich inszenierte ‚Event-Gottesdienste‘ im Innsbrucker Dom, in Zams, Wörgl und Brixen. Das Motto lautete: ‚1000 Jugendliche, 2000 Lux, 3000 Watt, 1 Gott‘. In Wien geht die Kath. Jugend einen Schritt weiter: Der nächste – inzwischen bereits zehnte – ‚find-fight-follow‘-Gottesdienst am 9. Oktober [2005] ist zugleich die Eröffnung der ‚jugend.kirche.wien‘ in der Wiener Pfarrkirche St. Florian. Der Wiener Kardinal Schönborn hat sich für den Spaß bereits angemeldet.“⁵¹

⁵¹ FELIX BENTZ (Hg.), IK-Nachrichten Nr. 10. *Pro Sancta Ecclesia*. Schärding 2005, 5.

