

Musik und Religion - Überlegungen zu Kult und Melancholie in der menschlichen Zivilisation

Musik und Religion: Der Titel meines Vortrags¹ enthält bereits eine These, nämlich daß diese beiden kulturellen Phänomene in irgendeiner Weise miteinander verbunden sind. Welche Verbindungen gibt es?

Zunächst die Eine äußerliche - und deshalb gebrauche ich hier für beide Phänomene den Singular -, daß wir beides in allen Kulturen vorfinden, daß es also zwei universell auftauchende Betätigungen oder Beschäftigungen des Menschen sind, die zwar kulturspezifisch hochgradig verschieden sein können - in vielen Kulturen hat sich ja sogar weder ein verallgemeinernder Begriff von Religion noch von Musik herausgebildet -, die aber auch einige Gemeinsamkeiten, vielleicht sogar eine gemeinsame Basis haben.

Die zweite Verbindung, etwas mutmaßlicher als die erste, betont das „und“, nämlich die, daß alle musikalische Betätigung in der Welt zumindest in seinen Anfängen durch einen religiösen Kontext geprägt ist. Aus dem Rufen wird die Anrufung, aus dem Schreien wird die Ekstase, das „Aus-sich-heraus-Treten“. Beides ist eine Ausformung akustischer Äußerungen, beides verweist schon auf einen transzendenten Hintergrund -, und meine weiter auszuführende These ist: Die eigentliche *Formung zu Musik* geschieht unter einem religiösen Vorzeichen.

Es erscheint vielleicht dem einen oder anderen die Vermutung übertrieben, daß nur religiös inspirierte Musik erst Musik sei. Wir können uns ja auch Musik zur Organisation und Begleitung von Arbeitsprozessen vorstellen - aber hier muß man entgegenhalten, daß diese Arbeitsprozesse wiederum religiös interpretiert wurden, wie z.B. beim Ackerbau, bei dem das Eindringen des Pflugs in die Erde als inzestuöser Akt mit einer Fruchtbarkeitsgöttin, allgemeiner „Mutter Erde“, interpretiert wurde. Oder weltlich-höfische Musik zur Repräsentation von Ordnung und Befestigung von Herrschaftsverhältnissen - wobei hier ebenfalls stets göttliche Ordnungen mitgemeint waren und die Legitimation von Herrschaft nicht ohne die Beschwörung der Ahnen oder eine wie auch immer gefaßte göttliche Macht bewerkstelligt werden konnte. Einzig das Liebeslied scheint eine Ausnahme zu sein, aber hinsichtlich der öffentlichen Wirkung eine eher späte Erscheinung. - Sagen wir trotzdem nicht, daß nur religiös inspirierte Musik erst Musik sei, sondern formulieren probenhalber so: Musik hat eine essentielle Verbindung zur Religion, sozusagen eine *religiöse Qualität*; eine Qualität, die der akustischen Äußerung den eigentlichen „kick“ gibt und diese damit zur Formung treibt.

Wie läßt sich diese religiöse Qualität beschreiben?

Um diese Frage zu beantworten, muß ich mich zuerst einem wesentlichen Aspekt der Religion zuwenden. Das Wort *Religion* stammt vom lateinischen Verb *religere* - sorgfältig beachten/ vornehmen, „gleichsam immer wieder von neuem lesen“ (*legere*), wie es Cicero beschrieb² - und was hier immer wieder gelesen, sorgfältig beachtet werden soll, sind die Kultvorschriften der Religion. In nahezu allen Religionen der Welt stehen Kulte an zentraler Stelle - denken Sie z.B. beim Christentum an das Abendmahl - und die Kultvor-

¹ Vortrag gehalten am 23. Juni 1998 im Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin

² Marcus Tullius Cicero „De natura deorum“ - Vom Wesen der Götter, München o.J., S. 97

schriften sind die am getreuesten überlieferten und gehüteten Traditionen; z.B. in Indien der *Veda* mit seinen vier Sammlungen deren Überlieferung seit mindestens 3500 Jahren erfolgt: *rigveda* - Veda der Lieder, *samaveda* - Veda der Melodien, *jadschurveda* - Veda der Opferformeln, *atharveda* - Veda der Zauberformeln. Schon an den Bezeichnungen der Sammlungen in diesem Beispiel findet man bestätigt, was nach den bisherigen musikarchäologischen und altertumswissenschaftlichen Erkenntnissen in *allen* frühen Zeugnissen von Musiktätigkeit erkenntlich ist - soweit überhaupt ein sozialer Kontext erkenntlich ist: daß Musik, bzw. das, was davon heute noch vorwiegend aufzufinden ist, Musikinstrumente und deren bildliche Darstellungen, in erster Linie *im Zusammenhang mit den Kulturen* der Religionen anzutreffen sind, ob es sich dabei z.B. um Opferkulte, Begattungsrituale oder Initiationsriten handelt.

Nur zwei Zeugnisse möchte ich Ihnen kurz vorstellen, aus völlig unterschiedlichen Zeiten und Räumen. Hier (Abb.1) eine jungsteinzeitliche Felsgravierung aus Norwegen, die eine schamanistische Séance darstellt³.

Abb. 1: Gravierung von Skabberged in der Nähe von Tromsø, Norwegen. Beide Figuren, links mit einer Trommel, scheinen zu tanzen. Gesang und rhythmische Bewegung, unterstützt durch Trommelschlagen, dienten zum Erreichen einer Ekstase, einer Trance, die für die schamanistische Reise ins Totenreich notwendig war. Die Gravierung stammt aus der Zeit des Neolithikums in Skandinavien (vermutlich 8000-6000 v.Chr.)



Ein anderes Zeugnis ist mit diesem Bild eines Reliefs von einem Triumphbogen des Kaisers Marc Aurel aus Rom zu sehen:



Abb. 2: Kaiser Marc Aurel (161-180 n.Chr) bei einer Opferzeremonie. Der Stier dient als Opfertier, rechts sieht man das Opferbeil und im Vordergrund einen Jüngling, der eine *tibia* spielt. Die *tibia* ist ein Doppelrohrblattinstrument, das dem griechischen *aulos* verwandt ist und in Rom zu allen Zeiten das vorrangige Kultmusikinstrument war. Ihr Spiel durfte während der sakralen Handlung unter keinen Umständen aufhören, um unheilvolle Geräusche, böse Dämonen fernzuhalten (nach Plinius, *Naturalis historia*, Buch 28, Kap.2). Rom, Konservatorenpalast.

³ aus Clottes, J. / Lewis-Williams, D.: Schamanen - Trance und Magie in der Höhlenkunst der Steinzeit, Sigmaringen 1997, S.15.

Der *tibia*-Bläser steht in allernächster Nähe zur zentralen Opferschale, gehört so zum „inner circle“ mit dem opfernden Kaiser, der an dem das Haupt bedeckenden Tuch als oberster Priester zu erkennen ist.

Der Einsatz von Musik und insbesondere von Musikinstrumenten scheint also für die Durchführung religiöser Kulte - wie hier in dieser Opferszene - unentbehrlich, zumindest jedoch zuträglich zu sein. Die Frage nach der religiösen Qualität der Musik läßt sich also auch anders stellen: Was hat die Musik *kultfähig* gemacht?

Um dies zu klären, möchte ich zunächst mit einer Erläuterung des Kultbegriffs fortfahren: Mit *Kult* bezeichnet man i. allg. die Gesamtheit der religiösen Handlungen einer Religion, das gesamte rituelle Leben in einer Gemeinschaft; ein *Ritual* ist ein kultischer Handlungskomplex zu einem bestimmten Anlaß (z.B. die Taufe), als *Ritus* benennt man eine einzelne Handlung im Ritual (also bei der Taufe z.B. das dreimalige Übergießen des Täuflings mit Wasser).

Etymologisch betrachtet kommt das Wort *Kult*, das durch seine große Nähe zu *Kultur* die zu Anfang angesprochene Verbindung auf einer allgemeineren Ebene bestätigt, vom lat. „colere (colui, cultum)“ - bebauen, bewohnen, pflegen, und verweist damit auf den Beginn der Selbsthaftigkeit (Ackerbau, Aufbau von beständigen Siedlungen bis hin zu den ersten Stadtgründungen im Neolithikum, also ab etwa 10000 v.Chr.).

Mit der Selbsthaftigkeit entstehen der Wildnis abgetrotzte Bezirke - zum Schutz vor der Natur wird die Natur ausgegrenzt - und insbesondere die Städte sind es dann, die die großen Kulte hervorbringen. Die Ethnologin Mary Douglas hat darauf hingewiesen, daß ein reiches, kultisches Leben mit einer starken, gesellschaftlichen Kontrolle einhergeht⁴. Mit der Bildung von schützenden Gemeinschaften, ersichtlicher dann in dem Bau von Mauern und von kontrollierten und kontrollierenden Toren beginnt die Schutzveranstaltung nach außen also zugleich zum Zwangsinstrument nach innen zu werden, in sozialer und in psychischer Hinsicht, wie der Religionsphilosoph Klaus Heinrich 1995 in seiner Vorlesung „Probleme der Opferlogik“ an der FU Berlin dargestellt hat. Er betonte dabei, daß der gesellschaftliche Zwang eine in Gesellschaftsform transponierte Form des Naturzwanges sei⁵.

Naturzwang -- daß das Leben in „freier Natur“ mitnichten unbeschwert frei ist und die Gesellschaftsbildung die Abmilderung der natürlichen Überlebenszwänge zum Ziel hatte, das muß man sich heute erst wieder klar machen, vorallem gegenüber den seit Rousseau existierenden Verklärungen der Natur, des guten Wilden und heute der sogenannten Umwelt und der ungebrochenen Faszination an exotisch-archaischen Lebensformen.

Gesellschaftszwang -- das ist uns geläufiger, das ist das System der Verhaltensmaßregeln, die Erziehung, die Gesetze einschl. der sie u.U. mit Gewalt durchsetzenden Instanzen, die gesellschaftliche Kontrolle, die wir ständig ausbauen und gegen die wir auch ständig rebellieren (In „Stadtluft macht frei“ steckt dann wiederum die Utopie, daß Naturzwang und Gesellschaftszwang abgebaut werden könnten).

Die Urbarmachung und Besiedelung eines Ortes wurde von jeher - und heute wieder - als ein *verletzender Eingriff* in die Natur angesehen, dieser Mutter Erde, die uns zugleich ernähren soll. So weiß man nie, ob sie deswegen ihre Gaben demnächst nicht verweigern

⁴ Douglas, Mary: *Natural Symbols*, 1973 (dt.: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik* 1974)

⁵ Heinrich, Klaus: *Mythologie und Gesellschaft II - Probleme der Opferlogik*, 9. Vorlesung vom 6.7. 1995

wird (Naturkatastrophen: Dürren, Plagen, Überschwemmungen) - übrigens eine Angst, die entsprechend bei den nichtseßhaften Jägerkulturen (beim Ausbleiben des Jagdwildes) auftritt, die also hier schon vorgebildet zu sein scheint. Diese Angst vor der Rachemächtigkeit der Natur zeugt von einem Schuldgefühl, das die Gemeinschaftsbildung bestimmt und zu Wiedergutmachungsversuchen führt, die sich in den kultischen Veranstaltungen ausprägen. Daß dabei zugleich auch Verhältnisse innerhalb der Gesellschaft bestimmt werden, zeigt uns schon die vorhin angesprochene Interpretation des Ackerbaus als inze-stuösen Vorgang mit Mutter Erde: hier wird die Verbindung von Weiblichkeit und Natur deutlich, eine Assoziation, die das Verhältnis zwischen den Geschlechtern stark beeinflusst. Diese Verbindung liegt aufgrund der Fruchtbarkeit, der Gebärfähigkeit, nahe; wie nahe zeigt sich z.B. in dem lat. Wortpaar *mater - materie*, wobei hier mit der Vorstellung des Männlichen als formendes Prinzip eine Abwertung des weiblich konnotierten Materials als erst noch zu Formendes einhergeht. Die Unterwerfung der Natur wirkt zugleich auf das Geschlechterverhältnis ein.

Soviel - oder sowenig - als Einleitung. Naturzwang, Gesellschaftszwang und Geschlechterspannung sind die Momente, die in den Kulten verhandelt werden und auf die ich im weiteren immer wieder zu sprechen kommen werde. - Aber ich möchte nun nicht länger Begriffe aneinanderfügen, sondern mich einem Beispiel widmen, dem Beispiel aus einer außereuropäischen Kultur.

Der Musikethnologe Gerhard Kubik beschreibt die *mukanda*-Schulen in Südost-Angola⁶, die nach einer initiatorischen Beschneidung der Jungen mehrerer Familien, u.U. auch aus mehreren Dörfern, als Ausheilungs- und Schulungsstätte außerhalb des Dorfes dienen.



Abb.3: Im Innern des *mukanda* von Sekulu Sakateke mit Blick auf den dem Dorf zugewandten Eingang. Der *mukanda* liegt mehrere hundert Meter vom Dorf entfernt im Wald und soll den Blicken der Frauen und Nichtinitiierten entzogen sein. Nach Beendigung der Schulungszeit wird entsprechend das Gehege niedergebrannt und alle Spuren beseitigt. Im Vordergrund mehrere Trommeln (*vipwali*), die aus dem Dorf geliehen werden.

⁶ Kubik, Gerhard: Sozialisierungsprozeß und Gesänge der Initianten in Mukanda-Schulen. In: Musik in Afrika, Hg. A.Simon, Berlin 1983

Kubik, Gerhard: Mukanda na makisi - Beschneidungsschule und Masken. Musikethnologische Abteilung des Museums für Völkerkunde Berlin. Museum Collection Berlin (West), Hg. A. Simon, 1981

In den *mukanda*-Schulen lernen die Initianden sowohl lebenspraktische Fertigkeiten als auch Mythen, Lieder und Tänze des Stammes kennen. Insbesondere die Tänze und Lieder sind es dann, die sie nach mehrmonatigem Aufenthalt bei ihrer Rückkehr ins Dorf vorführen müssen und nach denen der Erfolg ihres Aufenthalts beurteilt wird. Die *chilombola*, die Lehrer, sind meist Verwandte der Frischbeschnittenen und haben neben der medizinischen Betreuung vor allem diese erzieherische Funktion.

Die Beschneidung erfolgt außerhalb des Dorfes ohne Beteiligung der Frauen, unmittelbar vor der Errichtung des *mukanda*. *Chihungwizi* ist der Berufsname für den Mann, der den zu beschneidenden Initianden während der Operation festhält. Mit demselben Terminus werden auch die Geburtshelferinnen bezeichnet. *Chikenzi* heißt der professionelle Beschneider, dessen Beruf innerhalb weniger Familien weitergegeben wird. Das Beschneidungsblut wird in einem Gefäß aufgefangen und zum *lusumba*-Holz getragen, ein gegabeltes Holzgestell, das den Anfang des Pfades zum künftigen *mukanda* markiert. Die abgeschnittene Vorhaut wird begraben und in der folgenden Nacht müssen die dann *tundanda* genannten Initianden im Wald schlafen, aufgrund der kalten Jahreszeit bei Nachttemperaturen von bis zu null Grad, bevor sie 4-6 Monate vom Dorf getrennt in der *mukanda*-Schule verbringen müssen. Alles, was im Zusammenhang mit der Beschneidung passiert und den Initianden offenbart wird, unterliegt der strengsten Geheimhaltung gegenüber Nicht-Beschnittenen, Frauen und Angehörigen fremder ethnischer Gruppen. Bevor die *tundanda* ins Dorf zurückkehren, müssen sie an einer entlegenen Stelle im Wald einen Eid ablegen, die Geheimnisse des *mukanda* nicht zu verraten.



Abb. 4: Die Initianden *tundanda* mit Festtracht und Raselstäcken am Tag der Heimkehr zum Dorf.

Die breitkrepmpigen Strohhüte *visala* werden tief in die Stirn gedrückt, da es ihnen verboten ist, auf dem Weg auch nur den First eines Daches vom Dorf zu erblicken.

Während des Aufenthalts in der Schule wird die Erinnerung an die davor erfolgte Beschneidung stets wachgehalten. *Kukusha mpoko* - „das Beschneidungsmesser waschen“ ist eine der wichtigsten, festlichen Zeremonien, bei der auch viele neue Masken, die im Laufe von Wochen geheim hergestellt wurden, zum ersten Mal öffentlich auftreten. In

szenischen Darstellungen wird auch eine symbolische Hinrichtung durchgespielt und in den Gesängen werden den Initianden dabei die Verbote und Regeln der Gemeinschaft beigebracht.

Nicht nur in dieser Kultur sind Initiationen wie diese Beschneidung meist symbolische Durchgänge durch den Tod. Die begleitenden Männer, Priester verhelfen dem Initianden zur Wiedergeburt; eine erzieherische Maßnahme, die mittels Todesangst eine Unterwerfung erzwingt und die Einbindung in ein patriarchales System garantiert. Es wird eine zweite Geburt inszeniert, dieses Mal nicht von Frauen sondern von Männern vollbracht; eine herrschaftliche Aneignung, in der ein gewisser Gebärneid zum Ausdruck kommt, die aber - das muß man sofort hinzufügen - auch den Vorteil hat, die Lösung eines anderen Konflikts voranzubringen: des frühkindlichen Konflikts zwischen dem Wunsch nach der ungebrochenen Einheit mit der Mutter und dem eigenen Streben nach Autonomie. Die Jungen kommen damit aus der mütterlichen Symbiose heraus - im Gegensatz zur abendländisch-bürgerlichen Gesellschaft nicht durch den Eintritt des Vaters in die Mutter-Kind-Beziehung sondern durch eine Männergruppe - und übernehmen damit sowohl eigene als auch soziale Verantwortung.

In den von Kubik transkribierten Liedern, die die Initianden in der Schule lernen, ist die Sehnsucht nach der Mutter bzw. die Angst vor dem Verlust der Mutter das zentrale Motiv. Der Text in dem folgenden Musikbeispiel lautet folgendermaßen⁷:

Kalwaly'ee! Nana yow'e ééé!	(2x)	Kawali ee! Meine Mutter ist dort drüben, eee!
Kawali Mwanandonga!		Kawali Mwanandonga!
Njichikatale vanna kwimbo.		Ich möchte meine Mutter dort im Dorf besuchen gehen.
Kawaly'ee! Nana yow'e ééé!		Kawali ee! Meine Mutter ist dort drüben, eee!

[Musikbeispiel 1]

Das Lied von *kawali*, der den Prototyp eines Jungen darstellt, der von seiner Mutter nicht lassen konnte,

spricht den heimlichen Wunsch der *tundanda* [der Initianden] aus: zur Mutter ins Dorf zurückzukehren. Gerade durch die „öffentliche“ Nennung des Wunsches in einem Spottlied beginnt der einzelne Initiand aber nach und nach *Kawali* abzulehnen und sich mit der Spothaltung zu identifizieren. Typische Wünsche (...) werden auf eine symbolische Figur projiziert und in dieser Weise aus der Psyche extrahiert. Durch Gesang und motorische Teilnahme (Tanz) innerhalb der neuen Gemeinschaft der etwa gleichaltrigen *tundanda* wird der Prozeß der Verinnerlichung der neuen Haltung im einzelnen Jungen gefördert.⁸

Die wohlwollende Beschreibung Kubiks unterschlägt an dieser Stelle die enorme Angstentwicklung vor den männlichen Repräsentanten, die mit der Beschneidung provoziert und nicht via Projektion externalisiert wird sondern vielmehr zur Internalisierung der patriarchalen Gesetze der Gemeinschaft dient, sowie die mit der Mutterbindung auch die Mutter abwertende Spothaltung. Die Ablehnung der Frauen wird im Umgang mit den Musikinstrumenten der *mukanda*-Schulen noch deutlicher: bestimmte Instrumente (die

⁷ Kubik, Gerhard: *Mukanda na makisi - Beschneidungsschule und Masken*. Musikethnologische Abteilung des Museums für Völkerkunde Berlin. Museum Collection Berlin (West), Hg. A. Simon, 1981, Beispiel B3

⁸ Kubik, Gerhard., *Sozialisierungsprozeß und Gesänge der Initianden in Mukanda-Schulen*. In: *Musik in Afrika*, Hg. A.Simon, Berlin 1983, S. 250

Gegenschlagstäbe *mingongi* und die vertikal gehaltenen Klangstäbe aus Holz *tutanga*) werden geheimgehalten und dürfen nur für bestimmte Initiationsriten gebraucht werden. Kubik berichtet, daß den Frauen erzählt wird, daß die Klänge dieser Instrumente, die man während der nächtelangen Zusammenkünfte aus der Richtung des *mukanda* im Dorf hört, durch das Aufeinanderschlagen von Knochen Verstorbener erzeugt werden, die zuvor ausgegraben wurden. Obwohl die Frauen wissen, daß es nicht so ist, spielen sie das Spiel mit und tun so, als würden sie es glauben. Zumindest für die Mädchen im Dorf muß also diese Vorstellung eine Wirkung haben. Beim Abbrennen des *mukanda* schließlich werden die Schlagstäbe mitverbrannt. Für einen kurzen Eindruck hier ein weiteres Musikbeispiel (Kubik, Beispiel B1):

[Musikbeispiel 2]

Geheimhaltung bedeutet Ausschluß, wodurch gesellschaftliche Strukturen, Hierarchien geschaffen werden: Fremde, Nicht-Beschnittene und Frauen dürfen ja nicht nur diese Instrumente nicht zu Gesicht bekommen. Die Initianden sind aufgenommen in einen Männerbund.

Verknüpft wird der Sozialisierungsprozeß mit der Beherrschung der eigenen Triebnatur, die in der Beschneidung selbst zum Ausdruck kommt: hier wird *pars pro toto* das Körperteil geopfert, das den sexuellen Trieb äußerlich sichtbar repräsentiert. Während des Ausheilungsprozesses in der *mukanda*-Schule - nach der Operation am Glied - lernen dann die Initianden im Zusammenhang mit den entsprechenden Gesängen und Tänzen das Spielen auf den erwähnten Stäben, sozusagen eine sozialisierte, sublimierte Form des Umgangs mit dem Geschlechtsteil. Eine Bändigung der Triebnatur, die, wenn sie gezähmt aber nicht unterdrückt wird, auch nicht als unheilvolle wiederkehrt. In wie weit dies in jener Gesellschaft gelingt, vermag ich aus der Entfernung nicht zu beurteilen. Zumindest hinsichtlich des Geschlechterverhältnisses sind dabei Zweifel angebracht, wenn man sich die kategorische Ausschließung der Mädchen und Frauen vor Augen hält, auch wenn Kubik behauptet, daß ein Gleichgewicht dadurch hergestellt sei, daß bei den Frauen ähnliche Riten und Schulungen zu einer anderen Jahreszeit durchgeführt werden.

Dem Text zu dem ersten Musikbeispiel entnehmen wir weiterhin, daß die Initianden nicht nur von den Müttern sondern damit auch gleichzeitig vom schützenden Dorf entfernt werden. Die *mukanda*-Schule ist zwar kein völlig ungeschützter Ort und die Initianden nicht ohne Begleitung, aber dennoch werden die Initianden mit einer Situation des Ausgesetztseins konfrontiert, wie sie durch den Anfang der Seklusion gekennzeichnet ist: direkt nach der Beschneidung mit einer Verwundung und ohne Schutz eine Nacht im Wald verbringen zu müssen.

Die bedrohliche Natur steht zwischen ihnen und dem heimatlichen Dorf und noch der feierliche Rückweg ins Dorf (s. Abb. 4) wird für die Initianden zu etwas Unwägbarem: durch die mit ihren breitkrämpigen Hüten eingeschränkte Sicht wird die Heimkehr zu einem Durchgang durch etwas, was sie durch die Nicht-Sichtbarkeit als gefahrvoll erleben (das einzige Sichernde - ein Blick auf die Dächer der Häuser im entfernten Dorf - ist ihnen, durch ein Verbot bekräftigt, genommen).

Die damit verbundenen Ängste verweisen auf den Überlebenskampf in einer todesmächtigen Natur, wie er denn auch in einigen Liedern auftaucht (bspw. in dem vom Ausbleiben-

dem Regen, dem mit der Opferung eines Rindes abgeholfen werden soll). Der Naturzwang wird hier in der entfernten Schule deutlicher als in der Geborgenheit des Dorfes.

Neben den bisher angesprochenen Liedern werden den Initianden langandauernde Rezitative (*kutangesa*) von der Geschichte des Stammes beigebracht, worin eine Unzahl von Tiersymbolen auffällig ist. In den Tänzen werden sie von Männern mit zoomorphen Masken repräsentiert. Die Masken werden allgemein *mikisi*, sing.: *likisi* genannt - ein Begriff, der sich nicht nur auf die Kopfmasken sondern auf die Kostümierung des ganzen Körpers, bzw. den Maskentänzer bezieht. Der Begriff enthält die Bedeutung, Abbild eines Wesens aus einer anderen Welt, aus der Welt der „lebenden Toten“ zu sein und die Ahnen, von denen in den Geschichten berichtet wird, tauchen entsprechend in anthropomorphen Masken auf. In der Mitte des *mukanda*-Geheges befindet sich auch ein abgestorbener Baum (*muti*), der die Verbindung zu den Ahnen darstellt, die alle Tätigkeiten im *mukanda* überwachen.

Unter den Masken gibt es sehr viele, verschiedene Charaktere, die sich auch durch spezifische Tanzbewegungen ausdrücken, die die Maskenträger sowohl im *mukanda* wie im Dorf vorführen. Bei den Aufführung dort werden sie von den Frauen kritisch beurteilt und je nach Gefallen und Können ausgezeichnet und belohnt, denn die Maskentänzer sind ja zugleich die Betreuer ihrer Söhne, der Initianden.

Sehen wir uns diese Maskengestalten an (s. Abb. 5+6), fällt es uns leicht nachzuvollziehen, wie furchterregend diese auf die kleinen Jungen wirken müssen.



Abb. 5: *Chikunza*-Maske. Aus dem Dorf *Kambonge*.

Abb.6: *Mpumpu*, die höchste Maske der *VaMbwela*, mit ihrem Tanzpenis. Aus dem Dorf *Sakateke*.

Während die Kopfmasken oft nach der *mukanda*-Zeit mitverbrannt werden, wird das aufwendige Kostüm aufbewahrt oder einem anderen *mukanda* überlassen.



Die Jungen werden im *mukanda* mit der Bedeutung der Masken vertraut gemacht, aber zuerst in einer eigenen Initiation, *kutsimpwa makisi*, von dem Geheimnis der Masken in Kenntnis gesetzt⁹:

[Die Maskenträger] stellen sich in einer Reihe (...) mit gespreizten Beinen zwischen den beiden Türen des *mukanda* auf. Die Beine bilden einen Tunnel (...). Die Masken blicken in Richtung Dorf. Aber vorher werden die *tundanda* aus dem Gehege hinausgeführt und von den Alten seitlich des Eingangs für *tundanda* versammelt, so daß sie die Vorbereitungen nicht sehen können. Dann wird einem nach dem anderen gesagt, er möge hineingehen. Der erste *kandanda* [Initiand] erblickt die Furcht einflößenden Maskenfiguren und muß darauf, von Todesfurcht überwältigt, auf Händen und Füßen durch den Tunnel der Maskenbeine hindurchkriechen. Auf keinen Fall darf er schreien oder irgendein Zeichen von Furcht von sich geben. Während der Passage schlagen ihm die Masken mit ihren Ruten leicht auf den Rücken. Wenn alle Jungen durch sind, nehmen die Männer ihre Maskenköpfe ab und die noch immer verschreckten Jungen sehen zum ersten Mal das Geheimnis, daß ein Mensch in einem *likisi* steckt, jemand den sie kennen, der Onkel, ein Betreuer, jemand aus dem Dorf.

In den Rezitativen werden diese angsterregenden Veranstaltungen aufgegriffen, gewissermaßen versprachlicht, wie die Interpretation eines Textstücks zeigt, die von dem Gewährsmann Kubiks, Mose Kamwocha, stammt¹⁰:

Chingele ist vielleicht ein Personenne. [Im Rezipativ heißt es: *Chingele* weint.] *Ngongw'e* kommt von *ngongo*. Eine Maske (*likisi*) ist *ngongo yavanike* (ein Kinderschreck). Die Kinder haben vor der Maske Furcht, ebenso wie vor dem *chikindzi*, dem Mann der die Beschneidung durchführt. Auch er gilt als *ngongo yavanike*.

Der Kinderschreck verkörpert die furchterregende Untergangsseite, die mit dem symbolischen Tod und den dabei erfahrenen, realen Schmerzen durch die Beschneidung evoziert wird. Die Masken wiederum - die Formen, die diese angsterregende Seite aufnehmen - müssen selbst davon geprägt sein. Die Verbindung zu den Ahnen, zum Totenreich, ist anscheinend nur in Formen möglich, die von Verzerrungen und Entstellungen geprägt sind und bisweilen überdeutliche Anspielungen auf die Sexualität enthalten. Die menschlichen Formen, die in ihrer äußerlichen Symmetrie Sicherheit und Beruhigung zu verbürgen scheinen, sind hier aufgebrochen und etwas Unbändiges tritt hervor.

Um einen Umgang mit den Ängsten zu finden, wie sie Mose Kamwocha angesprochen hat, werden sie - evtl. verschoben auf andere Objekte - evoziert, also geradezu herbeigerufen. Hier finden wir also ein kathartisches Prinzip, *Ängste bearbeitbar zu machen, indem man sie wiederholend durchlebt*. Dies gilt zwar auch für den symbolischen Tod in den Beschneidungsriten, der wie bei dem Auftreten der Maskentänzer ein letztlich gefahrloses Durchleben darstellt. Aber dabei muß man einschränken, daß auf diese Weise psychisch wirkungsvolle, innere Instanzen aufgebaut werden, die wiederum Ängste implizieren, so daß das ganze Unternehmen nicht angstbefreiend ausgeht. Das rituelle Waschen des Beschneidungsmessers vor den Augen der Initianden z.B., das zur Erinnerung an die Beschneidung später in den *mukanda*-Schulen durchgeführt wird, scheint ausschließlich zur Angstbereitung zu dienen, die die autoritäre Eingliederung in den Männerbund des Dorfes absichert.

⁹ Kubik, Gerhard: *Mukanda na makisi* - Beschneidungsschule und Masken. Musikethnologische Abteilung des Museums für Völkerkunde Berlin. Museum Collection Berlin (West), Hg. A. Simon, 1981, Beilage.

¹⁰ Kubik, Gerhard: Sozialisierungsprozeß und Gesänge der Initianden in *Mukanda*-Schulen. In: *Musik in Afrika*, Hg. A. Simon, Berlin 1983, S.255

Allen Riten, Liedern und Tänzen gemein ist der *öffentliche* Umgang mit Ängsten, die den mehrmonatigen Aufenthalt der Initianden in der *mukanda*-Schule bestimmen. Um Ängste zu bearbeiten, müssen sie - wie gesagt - zugelassen und angesprochen werden. Das ist einem therapeutischen Vorgehen ähnlich. Jedoch ist die Form in diesen Riten stets eine kollektive, das gemeinsame Durchleben wirkt gemeinschaftsbildend. So werden die Konflikte jedoch nicht selbst thematisiert, sondern stattdessen bildliche, tänzerische und musikalische Verkörperungen angeboten, die diese Ängste aufnehmen. Dies kann unter Umständen ein gangbarer Weg sein, vor allem dann, wenn diese Ängste nicht aufzulösen sind, wie die uns stets bedrohende Angst vor Untergang und Tod.

Die Ängste, die sich mit Naturzwang, Gesellschaftszwang und Geschlechterverhältnis verbinden, kommen in den Kulturen zum Vorschein, ja bestimmen die kultischen Handlungen, und so möchte ich festhalten, daß der *Umgang mit Ängsten*, ob individueller oder gesellschaftlicher Art - das läßt sich gar nicht so genau unterscheiden - der entscheidende Punkt ist in den einzelnen Riten, allgemeiner in den Kulturen der Religionen. Zumindest ist das ihr Ausgangspunkt, denn die Kulte erfüllen noch eine zweite Funktion: zugleich mit der Aufnahme der gesellschaftlichen Ängste ist es *die Funktion des Kultes*, das gesellschaftliche Naturverhältnis, das Verhältnis zur äußeren wie zur inneren Natur als auch das Geschlechterverhältnis, *zu stabilisieren*.

Wie auch immer diese Verhältnisse bestimmt werden, Naturzwang, Gesellschaftszwang und Geschlechterspannung kommen darin zum Ausdruck und werden somit in eine Form gebracht. Das kann, wie gesagt, eine angstnehmende, beruhigende Wirkung haben, doch führt dies auch - wie besonders in den großen Religionen zu sehen - zur Fixierung gesellschaftlicher Strukturen bis hin zur Erstarrung.

In dem zu Anfang gezeigten römischen Relief (Abb.2) erinnert fast nichts mehr an einen auf Angst begründeten Vorgang. Die Darstellung der kultischen Opferhandlung ist von Ruhe und „heiligem Ernst“ geprägt, und selbst der Opfertier scheint ahnungslos milde in die für ihn tödlich endende Szene hineinzublicken. Diese Tendenz zum Statischen, zum gleichförmig Gleichbleibenden ist den Kulturen selbst inhärent, was sich auch darin spiegelt, daß kultische Traditionen - das hatte ich mit den indischen Veden angesprochen - besonders getreu weitergegeben werden. Mit den Kulturen wird eine Rückbindung an eine als Anfang phantasierte Zeit gewährleistet, an den Ursprung mit den dort herrschenden Mächten, seien es Ahnen oder Götter, und mit der kultischen Handlung wird an dieser Ursprungsmacht partizipiert. Daß dabei über die Jahrhunderte und Jahrtausende hinweg die Vorschriften uneinsichtiger und unverständlicher, zumindest skurriler werden, ist ein Nebeneffekt. Der Umgang mit bestimmten Ängsten ist dann kaum noch offensichtlich, läßt sich nur noch errahnen. Die u.U. über Jahrtausende bestehende Kultstabilität zeugt jedoch um so mehr von dem Wunsch nach Beruhigung und Sicherheit vor bedrohenden, angstbereitenden Mächten, vom *Wunsch nach Stabilität*.

Das Vorgehen in den Kulturen - und somit in den Religionen - besteht also verkürzt gesprochen darin, *eine gesellschaftlich anerkannte, die Gesellschaft stabilisierende Form zu finden, Angst zu machen, um Angst zu nehmen*; daß dies nicht gerade immer glücklich - d.h. von Angst befreiend - ausgeht, sondern auch der Unterdrückung und Herrschaftslegitimierung dient, ist auch im Falle der *mukanda*-Schulen nicht auszuschließen.

Ich komme damit einer Antwort auf die Frage, was die Musik kultfähig gemacht hat, ein ganzes Stück näher. Kultfähigkeit muß, allgemein ausgedrückt, etwas mit den in Kulturen angesprochenen menschlichen Erfahrungen zu tun haben, Erfahrungen, die sich auf die Bearbeitung von grundlegenden Konflikten und Ängsten beziehen. Die Kulte selbst sind dabei auf den Aufbau eines stabilisierenden Verhältnisses ausgerichtet, und Kultstabilität drückt sich in der Bildung fester Formen aus. Die vielfältigen Bemühungen der Verewigung - Kultorte wurden zu steinernen Tempeln, Kultbilder zu marmornen Statuen, Kulttexte in Schrift verewigt - scheinen jedoch im Falle der Musik nicht recht gelungen zu sein, was uns allerdings nur allzu verständlich ist: erst seit etwa einem Jahrhundert ist die vollkommene Fixierung möglich geworden, durch den Edison-Phonographen. Natürlich zeugen die jahrhundertealten Schulen wie in der oralen Tradition Indiens von dem Versuch, eine äußerst getreue Weitergabe von Melodien und Spielweise zu gewährleisten. Wir wissen dennoch nicht, wie sich die Musikstücke anhören, zu denen Bharata im vierten nachchristlichen Jahrhundert in seiner Schrift zum indischen Tanz Erläuterungen abgab¹¹.

Musik ist nicht gerade prädestiniert, dem Wunsch nach Stabilität, wie er sich in Kulturen ausdrückt, genüge zu tun. Die Bemühungen des römischen *tibia*-Bläusers, der nicht zu spielen aufhören durfte, solange die Opferzeremonie im Gange war, erscheint uns qualvoll. Vielleicht führte dies zu dem in diesem Sinne trickreichen Dudelsack, mit dem wie beim australischen Didgeridoo in Verbindung mit der Zirkularatmung oder wie bei der christlichen Kirchenorgel ein „ewiger Ton“ möglich ist. Allerdings haben auch diese Töne irgendwann ein Ende und soviel ich weiß, gab es bislang in der Menschheitsgeschichte keine Versuche, Institutionen zu bilden, mit dem Ziel, einen Ton über Generationen hinweg nie enden zu lassen.

Behalten wir das spezifische Problem der Musik bei der Formgewinnung hinsichtlich des Wunsches nach Stabilität im Auge und machen einen Sprung zu einer Darstellung des größten Formgewinnungsunternehmens, das wir uns vorstellen können. Der griechische Dichter Hesiod (700 v. Chr.), neben Homer der bedeutendste, frühe antike Schriftsteller schildert in seiner Theogonie die Entstehung der Welt¹²:

Dies verkündet mir, Musen, Bewohner der himmlischen Häuser,
 Alles von Anbeginn und was als erstes entstanden.
 Wahrlich, zuerst entstand das *Chaos* und später die *Erde*,
 Breitgebrüstet, ein Sitz von ewiger Dauer für alle
 Götter, die des Olympos beschneite Gipfel bewohnen
 Und des Tartaros Dunkel im Abgrund der wegsamen Erde,
Eros zugleich, er ist der schönste der ewigen Götter;
 Lösend bezwingt er den Sinn bei allen Göttern und Menschen
 Tief in der Brust und bändigt den wohlherwogenen Ratschluß.
 Aus dem Chaos entstanden die Nacht [Nyx] und des Erebos Dunkel;
 Aber der Nacht entstammten der leuchtende Tag und der Äther.
 Schwanger gebar sie die beiden, von Erebos' Liebe befruchtet.
 Gaia, die Erde, erzeugte zuerst den sternigen Himmel [Uranos]
 Gleich sich selber, damit sie dann völlig umhülle,
 Unverrückbar für immer als Sitz der ewigen Götter,

¹¹ Bharata: *Natyasastra*, Delhi 1989, Kap.28

¹² Hesiod: *Sämtliche Werke*, Übersetzg. v. Thassilo von Scheffer, Leipzig 1965, S.8

Also drei Ursprungsmächte, denen wir unsere Existenz verdanken: Chaos, die Erde Gaia und Eros. Gaia wird anschließend mit Uranos, der ihr selbst entstammt, viele Kinder gebären (wiederum ein inzestuöser Vorgang mit Mutter Erde), unter anderem Kronos, der dann von der auf „böse, listige Abwehr“ bedachten Gaia angestiftet wird, Uranos zu entmannen, wofür ihm Gaia das Werkzeug, eine Sichel als Kastrationsinstrument, formt. Gaia möchte sich an Uranos rächen für dessen Untat, ihre eigenen Kinder nicht aus ihrem Bauch, dem Bauch der Erde herauszulassen, wodurch er ihr unerträgliche Schmerzen zugefügt hat. Kronos ist das einzige Kind, das den Mut hat, dem mörderischen Aufruf der Mutter Folge zu leisten, und -

... ; da freute im Herzen sich sehr die gewaltige Gaia,
 Barg Ihn [Kronos] in sicherem Versteck und gab eine zahnige Sichel
 Ihm in die Hände und lehrte ihn lauter listige Schliche.
 An kam mit der Nacht der gewaltige Uranos, sehnend
 Schlang er sich voller Liebe um Gaia und dehnte sich endlos
 Weit. Da streckte der Sohn aus seinem Verstecke die linke
 Hand und griff mit der rechten die ungeheuerlich große,
 Schneidende, zahnige Sichel und mähte dem eigenen Vater
 Eilig ab die Scham und warf im Fluge sie wieder
 Hinter sich; ...¹³

- woraus dann wieder eine große Zahl weiterer die Welt belebender Wesen, Giganten, Erinyen, Nymphen und schließlich aus dem Schaum die schöne Aphrodite entsteht.

Aus den hier dargestellten verstrickten, ödipalen Verhältnissen sei nur hervorgehoben, daß die Mutterfigur mit Kastrationsmacht ausgestattet wurde, so daß sie das von ihr selbst geborene erste männliche Wesen, Uranos, der ihre weitere Gebärtätigkeit kontrollieren möchte, mit Vernichtung seiner Potenz strafen kann. Hesiods Darstellung ist durch und durch von Gebärneid und einer Angst vor weiblicher Rachemacht geprägt. Wie groß diese Angst ist, zeigt schon die Weltschöpfungskonstellation mit den drei Ursprungsmächten Chaos, Gaia und Eros, die uns auf einen weiteren Zusammenhang bringt. Klaus Heinrich hat in seinem Aufsatz „Von Nutzen und Nachteil der Spaltung - Religionsphilosophische Erörterung eines gattungsgeschichtlichen Symbols“ diese Stelle interpretiert¹⁴:

Drei erste Ursprünge treten nebeneinander auf. Zwei von ihnen repräsentieren die zwei Hälften einer gleichsam horizontal gespaltenen Urfrau: das Chaos als primäre Schoßmetapher, dem die „breitgebrüstete Erde“ als die Nahrung spendende mütterliche Potenz beziehungslos zugesellt wird; (...). Aber die Spaltung in Chaos-Schoß und nährende Brust, verschlingende und Leben erhaltende Potenz hat die Spannungen nicht gelöst: auch auf der tragenden und nährenden Erde wütet das Chaos, und in ihr gähnt das große chasma von neuem, der unterweltliche Tartaros-Schoß. Die dritte Potenz, ohne direkte Stammbaum-Nachfolge, ist der unberechenbare Eros.

Hesiods Ausgangskonstellation stellt den Versuch dar, mittels einer Spaltung die Macht des weiblich konnotierten Naturursprungs zu brechen, zumindest im ersten Anlauf, bevor sich später Kronos zum ersten patriarchalen Beherrscher aufschwingt, zu bezähmen. Daß dies nicht wirklich gelingt, zeigt die Wiederkehr des nach anfänglichem Wirken verdrängten Chaos-ursprungs (es bleibt ja nur Gaia als Gebärende übrig) in Form des Tartaros, nun innerhalb der Erde als furchterregende Unterwelt. Die Angst vor der Macht der Natur, die uns hervorbringt und ernährt, so daß wir in deren Abhängigkeit stehen, ist zugleich eine *Angst vor dem verschlingenden Chaos-Schoß*, also die Angst vor lebenzerstö-

¹³ Hesiod, a.a.O., S.10

¹⁴ in Heinrich, Klaus: *Anfangen mit Freud*, Frankfurt, Basel 1997, S. 79

render Chaosmacht. Die damit verbundene weibliche Rachemacht wird von Hesiod dabei als Ursache und nicht als Folge der männlichen Herrschaftsaneignung dargestellt. Die Fortsetzung der Spaltung bis in unsere Tage tritt in der Spaltung der Frau als „Heilige und Hure“ hervor, also vergötterte Mutter und verderbliche Prostituierte, die sowohl in der einen wie der anderen Form der Unterdrückung des weiblichen Geschlechts dient. In vielen Kulturen, in denen sich patriarchale Strukturen herausgebildet haben, hat die Verdrängung und Zurichtung des Weiblichen zu dieser Spaltung geführt. Ein Verhältnis, das von der männlichen Seite gesehen also nicht nur die herrschaftliche Aneignung der Frau wiedergibt sondern auch von Gebärneid und Angst vor weiblicher Rachemacht zeugt, die mit der Macht der Natur in eins gesetzt wird. Daß wir heute immer noch die Rache von Naturmächten fürchten, macht nichts augenfälliger als die immer wiederkehrenden tierischen und manchesmal auch vegetativen Monster in Kinofilmen, wie derzeit wieder „Godzilla“ oder „Alien“ - insb. die 4. Folge, in der es dann wieder die Frau ist, die das rächende Monster gebiert, wobei diese Monster dann oftmals nahezu menschliche Züge bekommen, bevor sie vernichtet werden: ein Hinweis auf unsere eigene Triebnatur und ihre - manchesmal erschreckende - Mächtigkeit.

Hesiods Theogonie ist gerade darin ein gutes Beispiel, daß er die in aller Welt verbreiteten Verknüpfungen von Naturursprung, Weiblichkeit, Rachemacht und Chaosangst unverdeckt ausspricht, auch wenn er selbst mit misogynen Anstrich eine patriarchale Legitimierung intendiert. Seine mythologische Erzählung stellt eine Ursprungsphantasie dar, die zwar zunächst mehr über seine eigene Gesellschaft aussagt als über den realen Ursprung. Aber aufgrund ihrer kollektiven Verbindlichkeit enthält sie eine ernstzunehmende Aussage über - zumindest uralte - Ängste und Angstbewältigungsversuche. Ähnlich verhält es sich in den Kulturen und ihrer Rückbindung an die Ursprünge. Hier werden jedoch diese problematischen Zusammenhänge in eine fixiertere Form gebracht als in der Mythologie. Die Gesellschaft tritt in den Ritualen mit den Naturmächten in Kontakt über eigens berufene religiöse Spezialisten, die Priester, die durch ihre Handlungen - an zentraler Stelle steht das Opfer, die Überreichung von Opfergaben - einen Ausgleich mit den Naturmächten suchen, der vor Rache schützen soll. Die Stabilität, für die diese Kulte sorgen, stellen einen beruhigenden Umgang mit den in ihnen in Form gebrachten Ängsten dar. Die Stabilität selbst spricht allerdings zunächst vor allem von einer Angst: *Der im Kult bestehende Wunsch nach Stabilität hat die Angst vor Chaos im Hintergrund, die Angst vor Formlosigkeit.*

Was sich in Hesiods Darstellung anhand des verschlingenden Chaos-Schoßes zeigt, ist durchaus bis in unsere Tage hinein spürbar. Chaotische Zustände, die die herrschende Ordnung durcheinanderbringen könnten, sind ja allgemein gefürchtet. Chaos bedeutet Auflösung, Formlosigkeit. Als Übergangsstadium sicher immer wieder erwünscht, als Dauerzustand sicher nicht, bedeutet Chaos - z.Zt. kursiert dafür der harmlosere Begriff „Orientierungslosigkeit“ - tatsächlich mehr Bedrohung als man das in dieser vielfach abgesicherten Welt heute wahrhaben will (wobei die tausend Versicherungen, die man abschließen kann, bis hin zur „Lebens“-versicherung, diese Angst wieder sehr deutlich macht). Daß chaotische Zustände immer auch eine Verlockung darstellen, zeigt sich in der Katastrophenfaszination, die heute via Medien massenwirksam wird (denken Sie an das Oderhochwasser oder an die schon angesprochenen Horror-Filme). Um näher an der

Musik zu bleiben: Eine klassische Geschichte dazu ist die Homerische Erzählung von den Sirenen: das sind Geschöpfe der Unterwelt, Mädchen mit Vogelkörpern, die am Meer die auf den Schiffen Vorbeikommenden mit ihrem Gesang unwiderstehlich anlocken und dann in den Untergang, in den Tod hinabreißen¹⁵:

... es bezaubert ihn [Odysseus] der helle Gesang der Sirenen,
Die auf einer Wiese sitzen, von aufgehäuften Gebeine
Modernder Menschen umringt und ausgetrockneten Häuten.



Abb.7: Sirene, aus Kleinasien stammend. Um 540 v. Chr. Kopenhagen

Die Idylle ist also trügerisch. Niemand kann den Sirenen entkommen, und erst Odysseus schafft es durch seine List, die eher einer Zwangsveranstaltung gleicht - seinen Gefährten wird Wachs in die Ohren gestopft und er selbst läßt sich an den Mast binden -, ihnen als Hörender zu verfallen, aber ihrer Untergangsmacht zu entkommen. Horkheimer und Adorno haben darauf hingewiesen, daß in dieser Geschichte die Macht der Musik schon neutralisiert sei zur Sehnsucht dessen, der vorüberfährt, und die abendländische Musik seitdem an dem „Widersinn von Gesang in der Zivilisation“ laboriert, „der doch zugleich wieder die bewegende Kraft aller Kunstmusik abgibt“¹⁶.

Wir halten an dieser Geschichte fest, daß die Verführungsmacht der Musik mit der Angst - und der Verlockung - durch den Untergang verbunden ist. Die Todesmacht dieser Tier-Mensch-Wesen zeigt sich schon in ihrer Herkunft aus der Unterwelt, und die Verführungsmacht ihrer Stimmen ist zugleich mit ihrer Weiblichkeit verbunden; in der in Abb.5 dargestellten Figur ist diese Macht ganz in die anmutige, weibliche Gestalt übergegangen.

Fassen wir also zusammen, daß es nicht nur eine Angst vor sondern auch eine *Verlockung durch Chaos und Formlosigkeit* gibt, eine Verlockung die nicht nur, aber doch sehr häufig mit der „Verführung durch das Weib“ in Zusammenhang gebracht wird. Diese Verquickung stellt eine männliche Projektion dar, die sich aus dem durch Herrschaft gekennzeichneten Geschlechterverhältnis ergibt.

Das, was mit Formlosigkeit droht und lockt, ist uns schon vorhin bei den *mukanda*-Schulen begegnet: die Masken, die die Totenwelt repräsentieren und todesmächtig sind. Sie

¹⁵ Homer: Odyssee, XII. Gesang. Übersetzung von Johann Heinrich Voss, München 1979, S. 602

¹⁶ Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Odysseus oder Mythos und Aufklärung. In: Dialektik der Aufklärung, (1944), Amsterdam 1968, S.76

erschrecken und sie faszinieren zugleich. Ihre drohenden Entstellungen sind zugleich eine Drohung vor Entstellung. Der Religionsphilosoph Paul Tillich beschreibt in einem Aufsatz von 1924, in dem er u.a. die „Kunst der Primitiven und Asiaten“ mit der modernen Kunst vergleicht, das dialektische Verhältnis, das - nicht nur - in derartigen Masken herrscht¹⁷:

„Jene zerstörerischen Elemente, die die organische Form zerbrechen, sind selbst Elemente des Organischen. (...) Es gibt ein positives Formwidriges, das in eine künstlerische Form einzugehen imstande ist. Es gibt nicht nur einen Form-Mangel, sondern auch eine Form der Form-Widrigkeit; (...) Wer sich zu dieser Konsequenz [der Absolutsetzung der klassischen Ästhetik] nicht entschließen kann, muß anerkennen, daß uns die menschliche Kunst die Tatsache des positiv Formwidrigen, des Dämonischen offenbart.“

Das Dämonische beruht demnach auf der „*Spannung zwischen Formschöpfung und Formzerstörung*“¹⁸. In die Masken mit ihren dämonischen Verzerrungen geht bildhaft die Angst vor dem Formzerstörerischen ein, das Formzerstörerische ist wieder gebannt in eine Form. Bei den Sirenen ist die Verführung der Musik zwar noch fest mit dem Untergang verknüpft, aber in der Geschichte des Odysseus wird ihre Macht gebrochen: Musik trägt die Angst und Verlockung vor dem Untergang in sich, ohne jedoch den realen herbeizuführen. Aufgrund dieser Eigenschaft ist Musik auch für kultische Anwendungen geeignet, in denen der Kontakt mit der Totenwelt, Unheilsgeistern und Ahnen hergestellt werden soll. Das, was da in furchterregenden Formen wiederkehrt, sind Dämonen, und Klaus Heinrich gibt in seinem Radiovortrag „Musik und Religion“ von 1984, dem ich die entscheidenden Gedanken verdanke, die Antwort auf unsere anfängliche Frage, was die Musik kultfähig gemacht hat: nämlich „daß sie zur *Dämonenbeschwörung taugt*“.

Eine Beschwörung versucht, die Dämonen zu bannen, zumindest sie zu besänftigen, wozu sie sich aber auch auf das einlassen muß, was sie beschwört. Die Dämonen müssen herangerufen werden, wenn man sie loswerden will, so ähnlich wie wir das vorhin als kathartisches Prinzip im Umgang mit Ängsten in den *mukanda*-Schulen kennengelernt haben. Die Anrufung der Dämonen gelingt nur dann, wenn die Musik als Beschwörungsmittel *selbst eine dämonische Qualität* hat. Diese Qualität ist gekennzeichnet durch die Spannung zwischen Formschöpfung und Formzerstörung, der wir nun auch eine Verführungsmacht zuerkennen müssen, und die Verführung der Musik gelingt nur dort, wo sie die Drohung und die Lockung durch Formlosigkeit aufgreift, mit ihr spielt. Die religiöse Qualität der Musik - aber eigentlich ist es keine religiöse Qualität sondern eine beiden Phänomenen Musik und Religion innewohnende Gemeinsamkeit - liegt darin, daß sie *die Angst vor und die Verlockung durch Formlosigkeit aufnimmt* und damit selbst eine dämonische Qualität besitzt bzw. die Möglichkeit zur Dämonenbeschwörung hat.

Im rituellen, kultischen Zusammenhang kann mit ihrer Hilfe Kontakt aufgenommen werden mit den diese Drohung repräsentierenden Dämonen, Ahnen, die oft in Tiergestalt auftreten, Geistern und Göttern. Dabei ist - wie gesagt - diese Kontaktaufnahme nicht ohne Angleichung an das möglich, womit Kontakt aufgenommen werden soll. Diese Angleichung wird dann umgekehrt beschrieben: der Ahnengeist, der Dämon, der Gott hat dann von mir Besitz ergriffen, - ich, durch den diese Laute hervorkommen, bzw. von mir und

¹⁷ Tillich, Paul: Das Dämonische. In: Ges. Werke Bd. IV, Stuttgart, o.J., S.43/44

¹⁸ Tillich, Paul: a.a.O. S. 45

meinem Instrument, aus dem seine Stimme spricht. Die Glossolalie, die in Ekstase hervorgebrachte unverständliche Rede, zeugt dann genauso von dieser *Ergriffenheit* wie später Beethovens 9. in dem Freudentaumel am Schluß der Sinfonie. Gerade im Abendland führte allerdings die christliche Spaltung in einen harmoniegeprägten Schöpfergott und einen lebenszerstörerischen, dämonischen Satan zu einem gegenseitigen Ausschluß, der sich auch in der Musikproduktion niederschlug. *Musik als Abbild göttlicher Ordnung* wäre dann der Aspekt in der Verbindung von Musik und Religion, dem ich weiter nachgehen müßte, und viele von Ihnen hatten sicher auch diese Richtung erwartet¹⁹. Mit der Abspaltung des dämonisch-formzerstörerischen Anteils hätten wir jedoch einer Verdrängung entsprochen, auf deren Inhalt es mir aber gerade ankommt; Verdrängtes, das in den hier vorgestellten Beispielen noch leicht erkennbar ist.

Meine Behauptung ist also, daß die Faszination der Musik mit ihrer Möglichkeit zum - lustvollen - Umgang mit Ängsten vor Formlosigkeit zu tun hat. Diese Angst *treibt geradezu zur Formbildung*, und die stets sich verflüchtigende, nie endgültig zu fixierende Musik, ja eigentlich jeder zu bildende Ton *besteht geradezu aus der Spannung zwischen Formbildung und Formzerstörung*. In der modernen Musik des zwanzigsten Jahrhunderts tritt dieses Moment verstärkt hervor: die z.T. mühsam hervorgebrachten, brüchigen, stets gefährdeten Tonbildungen, die harmonie- und melodielosen, scheinbar ungeordneten, oftmals chaotisch wirkenden Zustände, denen manche Komponisten dann wieder selbst Einhalt zu gebieten wünschen - man denke nicht nur an neoklassizistische, neoromantische Tendenzen und meditative New-Age-Musik sondern auch an die serielle Periode in den fünfziger Jahren - rufen die größten Irritationen hervor.

[Musikbeispiel 3, John Cage, Nr.1 aus Sixteen Dances „Anger“]

Eine ausgeprägt dämonische Qualität haben die *Instrumente*, um deren Entstehung sich viele Mythen ranken, deren Herstellung noch heute ein gewisser Zauber anhaftet und deren ehemals vorwiegend kultischer Gebrauch noch in traditionellen Kulturen zu beobachten ist. Ein Beispiel haben wir schon kennengelernt: die Schlagstäbe aus den *mukanda*-Schulen. Ein Weiteres, das beeindruckendste instrumentale Beispiel für Chaosmacht, ist das große Becken, das im Anschwellen seines Tones geradezu kosmische Ausmaße verdeutlicht und Form noch vor der Entstehung zunichte macht. In allen Metallschlaginstrumenten lebt dieses Verhältnis fort, wir kennen es von den Kirchenglocken, die die gleiche Schutzfunktion gegen böse Geister haben (Glocken werden ja in einer Taufe geweiht) und die aufgrund ihres „schrägen“ Klanges nicht im klassisch-harmonischen Orchester untergebracht werden konnten. Übrigens hat das Chaosgefühl bei diesen Instrumenten einen physikalisch-akustischen Hintergrund: das Anschlagen biegesteifer Materialien hat nicht nur harmonische sondern auch nicht-harmonische Obertöne zur Folge, die als starke Schwebungen den Grundton überdecken können und so den „chaotischen“ Klang erzeugen.

Am deutlichsten wird die dämonenbeschwörerische Fähigkeit der Instrumente jedoch bei der Trommel, am ausgebildetsten bei der *Trommel der Schamanen*. Nach Klaus E. Müllers Beschreibung des Schamanismus²⁰ dient deren Trommel dazu, sich über den ge-

¹⁹ s. hierzu z.B. La Motte-Haber, Helga de: Musik und Religion, Laaber, 1995

²⁰ Müller, Klaus E.: Schamanismus: Heiler-Geister-Rituale, München 1997

schlagenen Rythmus in Trance zu versetzen und zugleich die für die schamanistische Reise zu den Ahnen im Jenseits benötigten Hilfsgeister um sich zu versammeln. Kleine Schellen an den Trommeln sollen mit ihrem Metallgeklingel wiederum feindliche Geister abschrecken. Der Schamane selbst verwandelt sich dabei oft in ein Tier, das bevorzugt dargestellte Wesen schon in der paläolithischen Felskunst, bzw. in ein komposites Wesen, ein Mischwesen aus Tier und Mensch, wie z.B. hier in dieser modernen Skulptur der Inuits²¹ zu sehen:

Abb.8: Schamane, dessen Kopf sich bereits in einen Bären verwandelt hat. Die Hände halten eine Rahmentrommel und einen Schlagstock.
Skulptur der Inuit, 20 Jhdt.

Die Aufgabe des Schamanen besteht darin, Hüter der Seelen zu sein, die nicht nur den einzelnen sondern die Gruppe insgesamt am Leben erhalten. Er soll gefährdete Seelen schützen, u.U. sogar in Verwahrung nehmen, um sie von Besessenheit/Krankheit zu befreien, er soll Frauen beim Gewinn einer Kinderseele behilflich sein, verlorenene oder geraubte Seelen wiederaufspüren und zurückführen und die Totenseelen sicher ins Ahnenreich geleiten. Für den Schamanen ist eine äußerst präzise Vorstellung von der Topographie des Totenreichs überlebenswichtig, damit er sicher sowohl hin als auch zurückfindet. Auf dem Trommelfell dieser lappischen Winkelrahmentrommel sind vielerlei Zeichen und Figuren aufgemalt, die eine mit mythologischen Figuren angefüllte kosmische Kartographie darstellen²² und uns zumindest ansatzweise eine Vorstellung geben.

Wie sehr das Instrument aber auch mit dem persönlichen Leben verbunden ist, ist der Schilderung von Müller zu entnehmen²³:

²¹ aus Clottes, J. / Lewis-Williams, D.: Schamanen - Trance und Magie in der Höhlenkunst der Steinzeit, Sigmaringen 1997, S.14.

²² aus Manker, Ernst: Die lappische Zaubertrommel, Bd. I, Stockholm 1938, S. 684 ff., und Bd.II, Stockholm/Uppsala 1950, S. 350 ff.

²³ Müller, a.a.O. S. 77/78

Da die Trommel also ein sehr wesentliches Hilfsinstrument des Schamanen war, bestand zwischen beiden immer auch eine besondere, sehr enge Beziehung. Wie im Falle seines Kostüms sah der Schamane nach seiner Berufung irgendwann im Traum oder auch während einer Séance, die er eigens zu diesem Zweck veranstaltete, den Baum, dessen Holz ihm die Geister für den Rahmen seiner Trommel bestimmt hatten. Er begab sich dann, in Begleitung einiger Männer, mit verbundenen Augen in den Wald und identifizierte den Baum, woraufhin seine Gefährten ihn fällten oder - so bei den Jakuten zum Beispiel - das erforderliche Stück absprengten. Im letzteren Fall durfte der Baum keinen ernstlichen Schaden erleiden oder gar infolge des Eingriffs absterben, da dies zum alsbaldigen Tod des Schamanen geführt hätte.

Analog wurde auch das Tier gefunden, dessen Fell für die Bespannung der Trommel bestimmt war. Bei den Samojuden handelte es sich dabei um ein Hausren, das am Fuß des eben genannten Baumes geopfert wurde und mit dessen noch warmen Blut man den entrindeten Stamm bestrich (...).

Bei manchen Gruppen fand anschließend noch eine eigene Zeremonie zur „Belebung“ der Trommel statt. (...) Danach erst ging die Trommel, aus den Händen der Gruppe, endgültig in den Besitz des neuen Schamanen über. Fortan bestand zwischen den beiden eine Art Alter Ego-Beziehung. Beschädigte der Schamane die Trommel während einer Séance oder zerbrach sie gar, mußte er damit rechnen, binnen kurzem zu erkranken, ja unter Umständen zu sterben. Ein Schamane, der es auf die Vernichtung eines anderen abgesehen hatte, konnte sein Ziel erreichen, indem er dessen Trommel zerstörte.

Abb. 9: Trommel aus Lappland
Die Unterteilung in drei Felder entspricht der von Himmel, Erde und Unterwelt, wobei die trennenden „Balken“ Durchlässe bieten. Während die auf den Balken oder anderem Grund stehenden Figuren ohne Beine gemalt sind, haben die dazwischenliegenden stets Beine mit Füßen und scheinen zu schweben.
Statens Historiska Museum, Stockholm. Vor 1673 (Erste Beschreibung dieser Trommel von Schefferus in „Lapponia“)

Auf das Instrument selbst ist die lebenserhaltende und lebenszerstörerische Kraft übergegangen, die in anderen Kulturen von einem göttlich-dämonischen Wesen repräsentiert wird.

Wie kommt man dazu, einem an sich toten Gegenstand soviel Leben zuzusprechen? Wir kennen das vielleicht alle: wenn ein Gegenstand sich ohne ersichtlichen Grund plötzlich bewegt, kommt uns das unheimlich vor. Spätestens wenn ein toter Gegenstand in der Lage ist, Töne von sich zu geben, eine Stimme zu haben, kommt er uns belebt, ja lebendig vor. Je charakteristischer diese Stimme, um so eigenständiger erscheint uns dieser belebte Gegenstand, und da ist es dann fast unerheblich, wenn wir noch gebraucht werden, um diese Stimmen anzuregen. Wir locken sie nur noch hervor.

Das ist auch der Unterschied zwischen den Instrumenten und den Stimmen von Menschen und Tieren, daß hier die Sphäre des Toten mit der Sphäre des Lebendigen unmittel-

bar zusammentrifft. Daß Menschen eine Stimme haben, ist allzu selbstverständlich. Dagegen sind tote Gegenstände, die Töne von sich geben, keine Selbstverständlichkeit. Im Herstellungsprozeß der Instrumente wird die Beziehung zum Tod deutlich: der Tod der pflanzlichen und tierischen Lebewesen ist hierfür Voraussetzung; bei der Trommel der Tod des Baumes für das Rahmenholz und des Wildes für die Membran, das Trommelfell. Deren Tod ist gewissermaßen der Trommel eingeschrieben, mit deren Erklingen ist das Totenreich vernehmbar und ein erster Kontakt hergestellt. Daher eignen sich Instrumente so gut für das Herbeilocken der Dämonen, für die Beschwörung der Ahnen und Geister aus der Totenwelt.

Der Gebrauch der Instrumente ist ähnlich zu dem schon bei den *mukanda*-Schulen angesprochenen Prinzip, Angst zu machen, um Angst zu nehmen. Die Dämonen werden mit den Instrumenten herbeigerufen, sie führen die Stimme der Dämonen - und bannen sie damit zugleich an den Ort ihres Erschallens. Denn solange diese Instrumente rufen, sind die Dämonen dort; „sie machen das nicht Begrenzbare lokalisierbar, lassen es sein Werk auf gefahrlose Weise verrichten, laden uns zu lustvoller Teilnahme mit ihm ein“, wie es Heinrich in dem erwähnten Vortrag ausdrückt.

Ich möchte es noch einmal zusammenfassen: im Kult werden verschiedene Ängste angesprochen, die sich aus unserem gesellschaftlichen Naturverhältnis ergeben. Die Angst vor der Rachemacht der Natur ist zugleich eine Angst vor Formlosigkeit, vor der Vernichtungsmacht des Chaos. Diese Angst vor Untergang und Tod wird überwiegend mit der Angst vor weiblicher Rachemacht konnotiert, was auf das Problem der patriarchalen Herrschaftsaneignung in der Zivilisationsgeschichte hinweist. Das kultische Ritual stellt einen Versuch dar, mit diesen Ängsten umzugehen, ihnen Ausdruck zu verleihen und zugleich zu bannen (das Herbeirufen der Dämonen). Sie werden in eine Form gebracht, in der sie anschaulich werden bzw. auf eine nicht lebensbedrohende Art und Weise durchlebt werden können. Hier vollzieht sich die Formung zur Musik, wie ich das am Anfang genannt hatte, *und was zur Formung drängt, ist gerade das Gefährlich-Formlose in der Musik selbst*.

Musik enthält demnach im besten Falle beides. Völlig harmonisierte, glatte Musik ist daher zumeist langweiliger Kitsch; hier sind alle Spannungen ausgetrieben. Völlig dämonisierende Musik wäre, wenn es sie so isoliert gäbe, tödlich. Solange sich im Kult um Stabilität bemüht wird, aber die Spannungen noch nicht ausgetrieben sind, dient dies der Lebensbewältigung. Sobald es nur noch um die Verfestigung und Aufrechterhaltung, um die Legitimation einer Herrschaftsform geht und dabei Angst zur Unterdrückung eingesetzt wird, besitzt der Kult eine konservativ-zerstörerische Tendenz. Der Kult wird dann zum Wiederholungszwang, in dem zwar die angesprochenen Probleme darinstecken, aber nicht mehr bearbeitbar sind, sondern im Gegenteil zu immer monströseren Veranstaltungen führen, die selbst wieder eine Bedrohung darstellen können.

Musik ist wie andere künstlerischen Äußerungsformen dazu geeignet, Spannungen darzustellen, erfahrbar und aushaltbar zu machen. Daher ist sie geeignet, im religiösen Kontext aufzutauchen; daher ist sie „kultfähig“. In der Musik spiegeln sich die Kulterfahrungen der Menschheit. Sie ist nicht nur kultischen Ursprungs, sondern transportiert die Ängste, die mit diesen Erfahrungen zusammenhängen und läßt uns diese - bestenfalls - auf gefahrlose Weise durchleben.

Aber auch wenn Musik kultfähig ist, heißt das noch nicht, daß sie im kultischen Rahmen aufgeht. Die Musik hat sich ja vom kultischen Gebrauch gelöst. Sie scheint noch ein anderes Moment zu enthalten, das über die kultischen Möglichkeiten hinausweist und insbesondere gegen die kultischen Gefahren gefeilt ist. Dazu möchte ich eine Geschichte aus dem östlichen Papua Neu Guinea erzählen, von den *Kaluli*:

The Boy who became a muni bird

Once there was a boy and his older sister; they called each other *ade*. One day they went off together to a small stream to catch crayfish. After a short while the girl caught one; her brother as yet had none. Looking at the catch, he turned to her, lowered his head, and whined, „*ade, ni galin andoma*“ („*ade*, I have no crayfish). She replied, „I won't give it to you; it is for mother.“

Later, on another bank of the stream she again caught one; her brother was still without. Again he begged, „*ade ni galin andoma*.“ Again she refused, „I won't give it to you; it is for father“. Sadly, he continued to hope for a catch of his own. Finally, at another bank, she again caught a crayfish. He immediately begged for it, whining, „*ade*, I really have nothing“. She was still unwilling: „I won't give it to you; it is for older brother“.

He felt very sad. Just then he caught a tiny shrimp. He grasped it tightly; when he opened his palm, it was all red. He pulled the meat out of the shell and placed the shell over his nose. His nose turned a bright purple red. Then he looked at his hands; they were wings.

When she turned and saw her brother to be a bird, the older sister was very upset. „Oh *ade*,“ she said, „don't fly away“. He opened his mouth to reply, but no words came out, just the high falsetto cooing cry of the *muni* bird, the Beautiful Fruitdove.

He began to fly off, repeating the *muni* cry, a descending *eeeeeeeee*. His sister was in tears at the sight of him; she called out, „Oh *ade*, come back, take the crayfish, you eat them all, come back and take the crayfish“. Her calling was in vain. The boy was a *muni* bird and continued to cry and cry.

After a while the cry became slower and more steady:

e-e-e-e [absteigende Tonfolge: d - c - a - g]

Then it turned to sung crying:

[Es folgt ein Lied, das diese mythische Geschichte zum Inhalt hat.]

Steven Feld erzählt uns diesen Mythos in seinem Buch „Sound and Sentiment - Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression“²⁴, in dem er die These aufstellt, daß sich im Mythos und Gesang die soziale Situation der Kaluli widerspiegelt. Damit hat er zwar recht, begrenzt aber zugleich die Aussagekraft, indem er sich auf strukturelle und psychische Gemeinsamkeiten beschränkt, die sich 1:1 abbilden lassen. Mythen erhalten ihre Faszination aber durch das, was nicht ohne weiteres erklärbar ist und womit sie über sich selbst hinausweisen.

In diesem Fall ist es eine komprimierte Zivilisations- und Kunsttheorie, die in dieser Geschichte dargestellt wird: Die Geschwister, die sich gegenseitig *ade* nennen, stellen psychoanalytisch gesprochen eine auf zwei Figuren gespaltene Person dar, so wie wir das aus unserem Märchen „Brüderchen und Schwesterchen“ kennen. Zunächst zugunsten der Mutter, dann des Vaters und schließlich zugunsten des die Gemeinschaft repräsentierenden älteren Bruders muß der Junge Verzicht leisten. Der Hunger stellt den Naturzwang dar, der so in gesellschaftlichen Zwang umgewandelt wird. Die Gemeinschaft schützt dann vor dem Naturzwang, hat aber auch seinen Preis, wie uns die zweite Hälfte der Geschichte erzählt. Die Verwandlung - und das ist ja der merkwürdigste und faszinierendste Teil der Geschichte - in den *muni*-Vogel verläuft nicht gefahrlos (zu erkennen an dem

²⁴ Feld, Steven: Sound and Sentiment, Philadelphia 1982, S.20/21

Rot an seiner Hand und die ebenfalls rote, die purpurne Nase) und verweist auf die Geschlechtlichkeit: das Schalentier, das er aufbricht und seine Hand rot färbt, als weibliches Geschlecht, und die Nase, die dann von dieser Schale umschlossen wird und ebenfalls tiefrot wird, als männliches Geschlechtsteil. Der Vorgang der Färbung verweist auf die körperlichen Regungen und verweist so auf den Geschlechtsvorgang. Diese Deutung legt die Interpretation nahe, daß die Unterdrückung der eigenen Wünsche, die Unterordnung unter die Gesetze der Gemeinschaft, zugleich die Triebunterdrückung betrifft, also die Sexualität, die Libido, also auch den inzestuösen Wunsch des Kindes, wie wir es auch bei den *mukanda*-Schulen kennengelernt haben. Um es mit Freud auszudrücken, die Geschwistereinheit *ade* muß lernen, seine Triebe zu beherrschen²⁵. Das Mädchen übt dabei die strenge Über-Ich-Funktion aus, die den triebhaften Teil (in Freuds zweitem topischen Modell das ES), also den Jungen, der dann zum Naturwesen verwandelt dies repräsentiert, zurückweist und die Triebbefriedigung aufschieben läßt. Daß das Mädchen selbst keinen Hunger zu haben scheint, spricht für diese Rollenaufteilung, und die Verwandlung in ein Tier verdeutlicht die animalische, die sinnlich-sexuelle Seite. Die Abfolge Mutter, Vater, Bruder resp. Gesellschaft entspricht der Individualgeschichte des Kindes in seiner Entwicklung. Der Triebverzicht ist dabei nach Freud sowohl menscheitsgeschichtlich wie individuell für die Sozialisierung unabdingbar²⁶..

Beschrieben wird dies in der vorliegenden Geschichte als Verlusterfahrung. Der *munni*-Vogel fliegt fort, das Mädchen trauert um ihn. Aber zugleich bleibt er in der Nähe, auf einem Baum, von dem aus er deutlich vernehmbar ist. Er kann zum einen nicht eingefangen, nicht endgültig beherrscht werden, zum anderen ist die ungebrochene Einheit zerstört, der Vogel könnte stets davonfliegen, das Subjekt droht zu zerreißen, es muß mit dieser Bedrohung leben, sie aushalten.

Die Geschichte endet mit dem Beginn der Kunst: der anfangs noch schmerzreiche Schrei verwandelt sich in diese melancholische Weise, und das daraus entstehende Lied läßt uns den ganzen Schmerz und die Trauer nachempfinden, nochmals durchleben, ohne daß wir dabei zugrundegehen. Der Trost liegt dabei nicht nur der Möglichkeit, seinen Schmerz in diesem Lied ausdrücken zu können, sondern auch in der Vereinigung der Stimmen, der Vereinigung zwischen diesem Vogel und den Stimmen der Menschen. Daß es sich bei der erzählten Verlusterfahrung durchaus auch um eine Todesdrohung handelt, bestätigt Feld mit seiner Beschreibung, daß diese Vogelstimmen von den Kaluli als Stimmen aus dem Totenreich angesehen werden.

[Musikbeispiel 4]

Ich habe die ganze Geschichte recht schematisch interpretiert, vieles ist mir selbst noch unklar, aber ich wollte auch nur auf diesen letzten Punkt hinweisen: diese menschliche Kulturleistung, die Konflikte, die wir uns mit der Naturbeherrschung - innerhalb und außerhalb unserer selbst - einhandeln, um uns von Naturzwängen zu befreien, in eine Form gebracht zu haben, in der sie nicht verdrängt, sondern zum Ausdruck gebracht werden und wenn schon nicht als lösbar, so doch tröstend als aushaltbar dargestellt werden. In der melancholischen Note dieses Liedes, -und nicht nur uns stimmt diese absteigende

²⁵ Freud, Sigmund: Triebe und Tribschicksale, Stud. Bd. III, Frankfurt 1974, S. 75 ff.

²⁶ s. z.B. Freud, Sigmund: Unbehagen in der Kultur, Stud. Bd. IX, Frankfurt 1974, S. 191 ff.

Tonfolge melancholisch sondern nach Steven Felds Beschreibung genauso die Kaluli selbst, - bündelt sich die ganze Zivilisationserfahrung der Menschheit.

Nach Freud ist die Melancholie von einer *Verlusterfahrung* bestimmt, i.allg. von dem Verlust einer geliebten Person, wobei der Unterschied zur Trauer darin besteht, daß die Person nicht real gestorben ist sondern als Liebesobjekt verlorengegangen ist und der eigentliche Objektverlust dem Bewußtsein entzogen ist²⁷. In der Geschichte vom Jungen, der ein *muni*-vogel wurde, eine Geschichte, die fast wie ein Gründungsmythos einen hervorgehobenen Stellenwert bei den Kaluli besitzt, wird von dem Verlust erzählt, den die zivilisatorische Gesellschaftsentwicklung mit sich bringt, und in der Melancholie des Kaluli-Liedes kommt er zum Ausdruck.

Zusammenfassend können wir also im Anschluß an unsere allgemeinen Überlegungen sagen, daß Musik nicht nur einen kultischen Ursprung hat, Kultfähigkeit besitzt, sondern die Kulterfahrung, bzw. die Ängste, die sich in ihnen widerspiegeln, weitertransportiert und zugleich die kultische Form bricht, und es ist *die Melancholie, in der sich die Brechung des Kultischen ausdrückt*. Eine Musik, die entweder plump triumphierend auftritt oder seicht geglättet spannungslos dahinplätschert oder - als anderes Extrem - rekultifizierend die „Dämonen“ entfesselt, bringt sich um dieses Reflexionsmoment auf die Zivilisationserfahrungen.

Die individuellen und menschheitlichen, gattungsgeschichtlichen Verlusterfahrungen stehen in Zusammenhang mit den individuellen und gattungsgeschichtlichen Konflikten, in denen sich Naturzwang, Gesellschaftszwang und Geschlechterverhältnis widerspiegeln und die nie endgültig zu lösen sind. Sigrun Anselm hat für die bürgerliche Literatur des 19. Jahrhunderts deren melancholisches Verhältnis so beschrieben:

„Indem die Literatur sich auf die Zerrissenheit der Subjekte und ihre selbstzerstörerischen Versöhnungsversuche einläßt, wird sie melancholisch. Gerade darin liegt ihr Wahrheitsgehalt, weil sie kritisch gegen alle falschen Versöhnungen die reale Unversöhntheit offen hält.“²⁸

Die falschen Versöhnungen sind - gerade was derartige Geschichten und Gesänge wie die der Kaluli angeht - seit etlichen Jahren wieder im Aufwind. Exotische, vermeintlich ursprüngliche Musik incl. Lebensweisen aus allen Teilen der Welt - die Verbreitung von schamanistischen Ritualen im Westen führte bereits zu der neuen Bezeichnung: Stadtschamanismus, - stellt zum einen eine implizite (und berechtigte) Kulturkritik dar, geht aber sehr vereinfachend über in die Verklärung eines scheinbar befreiten, heilbringenden, archaischen Lebens.

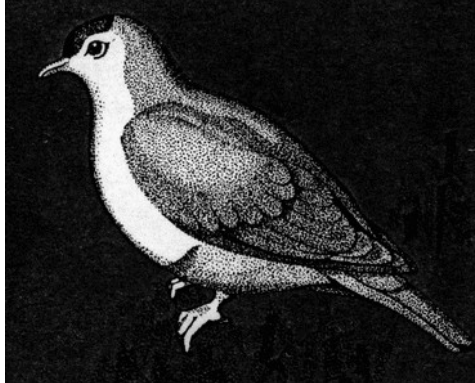
Daß diese Menschen dort, deren Lebensweisen und -ansichten hier wie mans gerade braucht benutzt und verkauft werden, grundsätzlich mit denselben Konflikten zu tun haben und mit ähnlichen Lösungswegen operieren, die nicht unbedingt einen Idealzustand verheißen, habe ich versucht, an der Geschichte vom *muni*-Vogel der Kaluli deutlich zu machen.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

²⁷ Freud: Trauer und Melancholie. In: Sigmund Freud, Stud. Bd.III, S.199

²⁸ Anselm: Vom Ende der der Melancholie zur Selbstinszenierung des Subjekts. Pfaffenweiler 1990, S.47

Abb. 10: *muni*
Taube aus Papua
Neu Guinea.
Zeichnung von
S. Feld



Anhang:

Der Junge, der ein *muni* wurde

Es war einmal ein Junge und seine ältere Schwester, die sich gegenseitig *ade* nannten. eines Tages gingen sie zusammen zu einem kleinen Fluß um Krebse zu fangen. Nach einer Weile fing das Mädchen einen, ihr Bruder jedoch nicht. Er schaute auf den fang und wandte sich zu ihr, senkte seinen Kopf und wimmerte: (*ade*, ich habe keinen Krebs). Sie antwortete: „Ich gebe ich ihn nicht dir, der ist für die Mutter.“

Später, an einer anderen Uferstelle fing sie einen weiteren, während ihr Bruder erfolglos blieb. Wieder bettelte er: „*ade, ni galin andoma*“. Sie wies ihn zurück: „Ich gebe ihn nicht dir, der ist für den Vater.“ Traurig machte er weiter und hoffte auf einen eigenen Fang. Schließlich, an einer anderen Stelle, fing sie wieder einen Krebs. Sofort begann er darum zu betteln und heulte: „*ade*, ich habe wirklich nichts“. Aber sie antwortete widerwillig: „Ich gebe ihn nicht dir, der ist für den älteren Bruder.“

Er wurde sehr traurig. Doch gerade in diesem Moment fing er eine winzige Krabbe. Er umklammerte sie fest; als er die Schale aufbrach, war alles rot. Er holte das Fleisch aus der Schale und setzte die Schale auf seine Nase. Seine Nase wurde leuchtend purpurrot. Dann schaute er auf seine Hände; sie wurden Flügel.

Als die Schwester sich umdrehte und sah, wie sich ihr Bruder in einen Vogel verwandelte, war sie völlig entsetzt. „Oh *ade*“, sagte sie, „flieg nicht davon“. Er öffnete den Mund, um ihr zu antworten, aber es kamen keine Worte heraus, sondern der falsettartige, hohe, gurrende Schrei des *muni*-Vogels, der Fruchttaube.

Er begann wegzufiegen, den *muni*-Schrei wiederholend, ein abfallendes *eeeeeeee*. Seine Schwester hatte bei diesem Anblick Tränen in den Augen; sie rief: „oh *ade*, komm zurück, nimm die Krebse, du kannst sie alle essen, komm zurück und nimm sie alle“. Sie rief umsonst. Der Junge war nun ein *muni*-vogel und schrie und schrie immerfort. Nach einer Weile wurde das Schreien langsamer und verhaltener:

e-e-e-e

Dann drehte er sich um, und begann zu singen: