

Lippe, Rudolf zur

Es ist der Leib, der die Musik macht

Pütz, Werner [Hrsg.]: *Musik und Körper. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 43-55.* -
(*Musikpädagogische Forschung*; 11)



Quellenangabe/ Reference:

Lippe, Rudolf zur: Es ist der Leib, der die Musik macht - In: Pütz, Werner [Hrsg.]: *Musik und Körper. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 43-55* - URN: urn:nbn:de:0111-opus-92621 - DOI: 10.25656/01:9262

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-92621>

<https://doi.org/10.25656/01:9262>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

**Musikpädagogische
Forschung**

**Werner Pütz
(Hrsg.)**

**Musik
und Körper**

D 122/90/11/2



Themenstellung: Daß es der Leib ist, der die Musik macht, hört und erlebt und daß jeder Umgang mit Musik geistige, emotionale und körperliche Prozesse gleichermaßen mit einschließt, scheint eine Selbstverständlichkeit, die jedem Musiker, Musikwissenschaftler und Musikpädagogen vertraut ist. Trotzdem ist das Verhältnis vieler Musiker und Musikologen zu ihrem Körper nicht ohne Irritationen, Folge einer leibfernen musikalischen Ausbildung, die ihrerseits die im Verlaufe ihrer Geschichte zunehmende Entkörperlichung der abendländischen Musik und Körperfeindlichkeit der westlichen Kultur insgesamt widerspiegelt.

Die im vorliegenden 11. Band der Musikpädagogischen Forschung versammelten Beiträge des Cloppenburgers Symposions „Musik und Körper“ gehen die elementare Beziehung zwischen Leib und Musik im interdisziplinären Dialog an. Pädagogen, Wissenschaftler, Therapeuten und Künstler reflektieren das Thema aus musikpsychologischer, anthropologischer und philosophischer Sicht, entwerfen Modelle zu einer ganzheitlichen, körperbewußten Instrumental- und Gesangspädagogik (Alexander-Technik, Feldenkrais-Methode, Klavierunterricht im 19. Jahrhundert) und stellen Beispiele künstlerischer Praxis vor (Chinesische Nationaltänze und Performance Art); sie diskutieren Fragen der pädagogischen und therapeutischen Praxis und Theorie (Musikhören; Regulatives Musiktraining; elementares „leibhaftes“ Musizieren; Afrikanisches Trommeln; Musik und Bewegung, Rock- und Pop-tanz im Musikunterricht; Körperbewußtheit und musikalische Interpretation). Außerdem enthält der Band zwei Beiträge zur Musik in der Erwachsenenbildung.

Der Herausgeber: Dr. Werner Pütz, geb. 1939, Studium der Schulmusik, Germanistik und Musikwissenschaft (Musikhochschule und Universität Köln), Professor für Musikpädagogik an der Universität Gesamthochschule Essen, Veröffentlichungen zur Didaktik der Neuen Musik, zum fächerübergreifenden Unterricht und zu therapeutischen Aspekten des Musikunterrichts.

ISBN 3-89206-351-6

Musikpädagogische Forschung

Herausgegeben vom Arbeitskreis
Musikpädagogische Forschung e.V.

Band 11

Werner Pütz
(Hrsg.)

Musik und Körper



CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Musik und Körper / Werner Pütz (Hrsg.). -
Essen : Verl. Die Blaue Eule, 1990

(Musikpädagogische Forschung ; Bd. 11)

ISBN 3-89206-351-6

NE: Pütz, Werner [Hrsg.]; GT

ISBN 3-89206-351-6

© Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1990

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise,
in allen Formen, wie Mikrofilm, Xerographie,
Mikrofiche, Mikrocassette, Offset, verboten

Printed in Germany

Herstellung:

Merz Fotosatz, Essen

Broscheit Klasowski, Essen

Difo-Druck, Bamberg

„Das diesem Bericht zugrundeliegende Vorhaben wurde mit
Mitteln des Bundesministers für Bildung und Wissenschaft
(Förderungszeichen: B 3786.003) gefördert. Die Verantwortung
liegt bei den Autoren.“

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
AMPF-Tagung Cloppenburg 13.-15. Oktober 1989	15
MANFRED CLYNES	
Mind-Body Windows and Music	19
RUDOLF ZUR LIPPE	
Es ist der Leib, der die Musik macht	43
CHRISTOPH SCHWABE	
Regulatives Musiktraining und Körperwahrnehmung	56
WERNER PÜTZ	
Erfahrung durch die Sinne und Sinnerfahrung. Perspektiven für den Umgang mit Musik	65
BARBARA HASELBACH	
Zur elementaren Erfahrung leib-haften Musizierens	83
RUDOLF KRATZERT	
Alexander-Technik als Basis-Technik für Musiker	87
PETER JACOBY	
Die Feldenkrais-Methode im Instrumental- und Gesangsunterricht	99
MARTIN GELLRICH	
Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	107
WENJUAN SHI-BENEKE	
Chinesische Nationaltänze Musik- und Tanzstile verschiedener Regionen	139
GERTRUD MEYER-DENKMANN	
Performance-Art - Versuch einer Orientierung	166
HEINER GEMBRIS	
„For me, it's a little microcosmos of my life“ Über die Performance von Jana Haimsohn	179

FRAUKE GRIMMER		
Körperbewußtsein und „innere Bewegtheit des Ganzen“		
Voraussetzungen lebendiger Interpretation in der Musikpädagogik		
Heinrich Jacobys		185
WOLFGANG MEYBERG		
Afrikanisches Trommeln. Aspekte einer körperorientierten		
Musikpädagogik		198
ULRICH GÜNTHER		
Musik und Bewegung in der Unterrichtspraxis.		
Bericht über eine Befragung von Musiklehrern		205
RENATE MÜLLER		
Rock- und Poptanz im Musikunterricht.		
Musikpädagogische Aspekte		223
HORST RUMPF		
Sinnlichkeit - Spiel - Kultur		
Erinnerung an verpönte Spiel-Arten		234
URSULA ECKART-BÄCKER		
Musikpädagogik in der Erwachsenenbildung - eine gesellschaftliche		
und pädagogische Notwendigkeit:		
Einführung in die Problematik		246
WERNER KLÜPPELHOLZ		
Erwachsene als Instrumentalschüler		
Eine empirische Studie		263

Es ist der Leib, der die Musik macht

RUDOLF ZUR LIPPE

Zu Musikern - und Musikpädagogen sind doch wohl immer noch in erster Linie auch dies - vom Leiblichen der Musik zu sprechen, dürfte in einem ersten Sinne überflüssig sein. Sie haben vom frühesten Üben bis zu den Augenblicken vollendeten Musizierens erfahren, wie die Figur der Klänge, die sie gestalten, nur aus den Gestalten, den Bewegungsgestalten ihres eigenen Leibes heraus möglich ist. Ich meine damit schon jenen bedeutenden Zusammenhang zwischen der Selbstgestaltung unserer leiblichen Existenz im Atmen und Pulsen, Gehen und Stehen mit den Fähigkeiten, die wir in uns sowohl entdecken wie entwickeln, um etwas wie die Musik hervorzubringen: Einerseits erleben wir mit Hilfe der Selbstgestaltungen das Gestalthafte an den Klängen und Klangfiguren, die wir hervorbringen; andererseits erfahren wir diese meist ganz unbewußt bleibenden Selbstgestaltungen, die doch in unserer vorgeburtlichen Geschichte von Leben, Wachstum und körperlicher Ausbildung von „Funktionen“ begründet sind, im Medium, in dem wir zu gestalten haben, bewußter noch einmal.

Zu diesem Gestalten gehört auch und zunächst vor allem das Vernehmen. Wenn wir wahrnehmen, antworten wir immer, mehr oder weniger selbst uns teilnehmend, auf eine begegnende Gestalt. Zweifellos gibt es auch die Ebene kognitiven Bestimmens, auf der Phänomene analysiert werden. In den ästhetischen Dimensionen werden diese Elemente aber nicht als solche zur Kenntnis genommen, sondern dem Gestischen einbezogen, in dem sie auftauchen und ihren Ort haben. Sie hören vielleicht heraus, daß ich C.F. v. Weizsäckers Definition der Kunst paraphrasiere: „Kunst ist das Wahrnehmen von Gestalt durch das Schaffen von Gestalt.“ Und Weizsäcker paraphrasiert damit den Philosophen Josef König.

Zu dem Begriff des Bewußten muß auch sofort eine Erläuterung gegeben werden. Sie werden gespürt haben, daß ich von bewußterem Erfahren gesprochen habe. Ich will damit ein Zwischenreich andeuten zwischen den unauslotbaren Tiefen des nicht Bewußten, etwa des Pulsierens unseres Blutes in den meisten Situationen des Alltags, und der Oberfläche des verstandesmäßig in Begriffen oder Maßen Kontrollierten oder Rekonstruierten. Alfred Lorenzer hat eine sehr schöne theoretische Vorstellung von diesem Reich des Vorbewußten und der Beziehungen der Kunst zu ihm, von ihrem Leben aus diesem Bereich in psychoanalytischer Begrifflichkeit gegeben. Es ist das Reich, in dem wir nicht mit einem

verfügbaren Blick Gegenstände unserer Absichten erfassen können, sondern die Eindrücke an uns herangelangen lassen, um ihrer, unserer selbst und der Begegnung inne zu werden. Solche Worte wie Innewerden wecken leicht den Verdacht einer ideologischen Sprache, aber nur weil wir gewohnt sind, sie im Kontext schlecht metaphysischer Seinsbehauptungen zu hören. Eigentlich bezeichnet dieses hier aber das Umgekehrte. Es besagt, daß in unserem Inneren, seelisch-geistig und bis in die leiblichen Schwingungen hinein, uns Wirkungen von einem Äußeren in bestimmte Bewegungen versetzen. Dies ist auch das Gegenteil von „Innerlichkeit“, die gerade von dem Austausch mit der äußeren Welt sich zurückzieht. Sofern unsere Äußerungen Gestaltungen sind in dem emphatischen Sinne von Ausdruck, den etwa Adorno dieser Kategorie als Mitte der Ästhetik gibt, können sie nur tief reflektiert aus unserem Inneren wiederkehren.

Bewußt sind solche Vorgänge nur in dem Sinne, daß sie von allen Schichten unserer Existenz reflektiert werden; aber mit diesem Bewußtsein ist nicht das der überschaute Oberfläche gemeint, das seinerseits eine Reflektion dieses Reflektierens im kontrollierenden Verstand bezeichnet. Ich kann mich nicht von Hegels Wort einer „Nacht der Phantasie“ trennen, das zudem genau aufnimmt, wie in quattrocentonischer Ästhetik - von mir ausgemacht an der Posa des Tanzes im Band I der „Naturbeherrschung am Menschen“ - solche behutsame, intensive Bewußtheit auftaucht, die doch ganz gebunden bleibt in die Medien und Menschen und Situationen ihres Auftauchens. Sie gibt also nicht, wie chemische Verbindungen unter der Analyse, eines ihrer Elemente neben dem anderen frei zu willkürlicher Bestimmung und Verwendung. Die fantasmata wird auch als ein leuchtendes Geschehen im Dunkel beschrieben.

Von dem leiblichen Erleben, das in der Musik und im Musizieren tragend beteiligt ist, brauche ich den Musikern nicht zu sprechen. Das könnte ich auch nicht, weil ich selbst gar nicht ausübender Musiker bin. Sobald es aber um die Begründungen geht, die wir zu diesen Zusammenhängen suchen, können aus dem Philosophieren über die Organe der Sinne und ihre historischen Prägungen in gesellschaftlichen Lebensformen und kulturellen Vorstellungen einige Vorschläge zu genauerer Beobachtung dessen gemacht werden, was diese oder jene Art von Musik in der individuellen und der gemeinschaftlichen Ausbildung von Weltverständnis bedeuten kann. Als ein Wechselgespräch dieser Art verbindet eine besondere Form von Freundschaft mich mit dem Musiker, Musikwissenschaftler, Dirigenten und Pädagogen Hans Michael Beuerle, seit vor fast zwei Jahrzehnten er mich in Überlegungen hineinzog, die um Werkanalyse bei Beet-

hoven kreisten, während er sich in konstitutions-logisches, anthropologisches Denken am frühen Hegel einführen ließ. Diese beiden Seiten erkenne ich deutlich, freilich zum vermittelnden Hintergrund herangereift, in den Aufzeichnungen wieder, die er gerade für die POIESIS 5 gemacht hat. Einfacher, komplexer, anschaulicher und durchdachter kann man wohl kaum über das Leibliche im Musizieren und dessen notwendig elementare Bedeutung in jedem pädagogischen Weg sprechen, als er das hier getan hat am Erwachen alles Metrischen aus Erleben und Gestalten der erdschweren Menschen. Mit vielen historischen Differenzierungen von der Gregorianik bis zur Moderne kann er das zeigen, was jeder bloßen Formgeschichte sich verschließt. Diese sehr ausführliche Skizze ist so dialektisch durchdacht und gleichzeitig so unmittelbar wie vergleichend erlebt, daß ich diese Seite des Themas der Beschäftigung mit den Aufzeichnungen von Beuerle überlasse. Ich möchte nur anfügen, daß ich darin einen bedeutenden Entwurf zur Wiedervereinigung von Theorie und Praxis, Geschichte und Gegenwart, Analyse und Erfahrung in einer musikalischen Ästhetik sehe, der mit einigen ähnlichen und weiterführenden Anstrengungen umfassende Erklärungs-, vor allem Verständnismöglichkeiten bieten würde.

Hier möchte ich Leib und Musik noch einmal von dem anthropologischen Grund her aufnehmen.

Mir scheint daher eine Vorüberlegung von außerordentlicher Bedeutung zu sein, mit der ich versuchen will, ein historisch produziertes Mißverständnis anzugehen. Ich meine die unterschiedlichen, aber insgesamt ideologischen Bewertungen von Rhythmus. Selbstverständlich sind Zeitgestalten elementar bis in die biologischen Bewegungen hinein. Denken wir nur an die Peristaltik, die vielleicht alles Ästhetische überhaupt im Grunde trägt und durchzieht. Natürlich ist es ein guter Schritt über eine statische Strukturanalyse hinaus, wenn wir begreifen, daß Organgestalten der Einstülpung und Ausstülpung wie das Gehirn, der Weitungen und Einengungen wie die Verdauungsorgane - also alle Abkommen des sogenannten Embryonalen Neuralrohres, das zu Anfang sensibel unser ganzes Inneres durchzog - die materiale Form von rhythmischen Vorgängen darstellen. Diese können wir Zusammenziehung und Ausdehnung, Kontraktion und Expansion, Konzentration und Diffusion nennen und weitere Begriffspaare aufzeigen, je nach dem Gebiet, in das wir die Elementarbewegungen gerade sich übertragen sehen.

Interessant an dieser Betrachtungsweise ist aber die Fähigkeit, in der Materialgestalt die Zeitgestalt ihrer Entstehungs- und Bedeutungsgeschichte - um nicht krude von Funktionen zu sprechen - wahrzunehmen. Also der Übergang ist wichtig als Übergang, der damit zurückführt in den Metabolismus der Gestaltreiche. Oder darf man schon hier von Metapher sprechen? Wenn das deutende Verstehen dieser Übergänge für die menschliche Geschichte mit im Spiele ist, scheint mir ein solcher Gebrauch des Begriffs Metapher, gerade in seinem strengsten, archaischen Sinne, gerechtfertigt zu sein. Ich erinnere nur an die einzige Möglichkeit, Strichreihen oder Punktfelder und aus ihnen gebildete Figuren in den frühesten Kulthöhlen zu verstehen: nämlich als Rhythmen. Das hat Marie E.P. König so überzeugend wie begeisternd gezeigt. So sind drei Striche auf einem Stein, ob nebeneinander oder zum Dreieck verbunden, die drei Phasen des Mondes, des kräftebringend zunehmenden, des vollen und des gefährdend abnehmenden Mondes. So sind die parallelen Ritzungen auf einem Knochen nicht nur Zahl, und zwar in der Qualität der Ordinalzahlen, sondern auch Niederschlag von periodischem Denken. Beide Beispiele aus der Paläontologie oder Frühgeschichte sind nicht zufällig Kalender, also Medien der Vermittlung und der wechselseitigen Übertragung von kosmischen Rhythmen und solchen menschlichen, geschichtlichen Erlebens. Mir liegt wesentlich daran, daß solche Zusammenhänge nicht als archaisch in einem Sinne von barbarisch, sondern als früher schon vielfach überformter Grund verstanden werden.

Ich betone diese frühen Zusammenhänge, weil ich immer das anthropologisch Frühe auch als seelische Tiefe, in den Übergängen der Physiologie in ihr eigenes Erleben, sehe. Dagegen ist im Zuge der abendländischen Entfernung bis Verleugnung dieser Dimensionen und aufgrund der mit ihr einhergehenden logischen Trennung der festen Struktur von dem gelebten Rhythmus ein problematischer Gegensatz entstanden. Spätestens manifest mit der Teilung in Hochkultur und Folklore in den Phasen der Renaissance wurde das abstrakte Moment des Rhythmus, die Metrik und die Bedeutungslehre gezählter Zeiten, abgehoben von dem Primitiv-Vitalen der gelebten Seite. Ebenso wurde Rhythmus im Laufe der Geschichte gegen die melodische Figur abgesetzt wie die „animalische Körperlichkeit“ gegen den „allein den Menschen zum Menschen machenden Verstand“, obwohl in den Künsten, besonders in der Musik, die Seele immer noch ihre ungeklärte aristotelische Mittlerrolle ausüben durfte.

Am Ende dieser Entwicklung stand die Wiederentdeckung von Rhythmus als Reformprogramm seit einem Jahrhundert, sei es in der „Negermusik“ über Soul,

Jazz usw., sei es in der jugendbewegten Volksmusik, der ja auch die Orffschen Xylophone nicht ganz entkommen sind, sei es in der Musik Stravinskys. Dort hat nun Adorno auf eine Weise, die immer noch die Gemüter erregt - statt mehr Nachdenken zu provozieren -, angesetzt mit dem exemplarischen Urteil gegen alles Primitive am Rhythmus, das er, darin der Ideologie der von ihm Bekämpften folgend, mit dem Wiederaufleben archaischer Gesten gleichsetzte in der einzigen Deutung der Barbarei. Damit wird aber das pathetische Selbstmißverständnis des faschistischen „renascimento“ in Europa und die verlogene „roots“-Nostalgie der Weißen in Nordamerika durch deren Kritik nicht aufgelöst sondern verdoppelt. In Wirklichkeit hat bereits die gesamte Musikgeschichte Europas, des aristokratischen wie des bürgerlichen Europa, von entsprechenden Anleihen gelebt. Sie nur war in ihrem Formungswillen dem autonomer gewachsen als die Späteren. Dieser einsam gewordene Formungswille hat aber jede Anleihe zur Erneuerung der vitalen Seite verbraucht durch einseitige Ausübung von Überformungskünsten. Nicht ein einziger Tanz seit dem fünfzehnten Jahrhundert ist nach seiner Zeit- und Schrittgestalt in der Hochkultur entstanden. Jeder wurde einer zugleich als Folklore mißachteten Tradition der Völker in den eigenen oder kolonisierten Ländern entnommen.

Das Unbehagen an der Sublimierung stieg allerdings im neunzehnten Jahrhundert nach dem rührenden Versuch der Versöhnung durch Rousseaus Schäfferei einerseits, andererseits angesichts der großen Industrie bis zu der depressiven Tiefe des Schopenhauerschen Pessimismus und den vehementen Höhen Nietzscheschen Protestes, so daß das alte Modell der Anleihe immer wütender und, auch dadurch so viel gefährlicher, immer programmhafter betrieben wurde. Ich schildere die sozial-psychologische Lage, in der nur als masochistisch zu bezeichnende Tendenzen ihren Umschlag in sadistische erleben, weil selbst die reduzierten Ansprüche des Masochisten an ein unmittelbares Erleben frustriert bleiben. Was Adorno mit Barbarei meinte, etwa den Triumph von Marschritt über differenzierte kompositorische Tempobeziehungen, war dieser masochistisch begründete Sadismus, alles andere als etwas wahrhaft Archaisches, das übrigens darum nicht von seinen erschreckenden Seiten freigesprochen werden soll.

Archaisch wäre zweifellos viel eher die Rhythmengestalt, die bei aller Kraft „aus dem Bauche“, wie die Schauspieler zu sagen pflegen, eben derart komplex und wandlungsfähig zu sein vermag, daß sie selbst eigentlich mehr Melodie wird, als daß sie einer von ihr getrennten „unterlegt“ zu denken wäre. Was ich meine, ist allen, die sich als Spieler, Hörer oder Tänzer mit den so beliebt gewordenen

afrikanischen Trommelklängen vertraut gemacht haben, längst selbstverständlich geworden. Vor fünfundzwanzig Jahren erklärte mir Alain Daniélou die Verkümmernung des westlichen Rhythmusverständnisses an der folgenden Anekdote. Berlioz erklärte die indische Musik, wohlgerneht der Rāga-Kompositionen, die wir seit Ravi Shankar bewundern - oder verträumen -, sei Charivari, weil sie keinerlei rhythmische Strukturen besitze. Er hätte sagen müssen, keine ihm begreiflichen; denn ihre rhythmischen Perioden sind einfach ein, zwei oder drei dutzendmal länger und in sich gefügter als die unserer Traditionen und entzogen sich daher der ungeübten Wahrnehmung.

Diese Verkennung eines fremden Musikstils steht zugleich im Gegensatz zu der europäischen Komposition von hohem Anspruch, die seit je zwar mit sehr überschaubaren Rhythmusperioden, sagen wir den Takten in der Regel, aber doch auf sehr differenzierte Weise gearbeitet hat. Immer haben Übergänge von rhythmischen in andere rhythmische oder auch in melodische Momente eine wesentliche Rolle gespielt, so daß man durchaus von einer Kontinuität im Wandel sprechen kann. Ein Wandel, der eben gerade darauf beruht, daß Rhythmus Qualitäten hat, die in die Qualitäten anderer, melodischer Bereiche übersetzt werden können. Gerade dieses Wissen hervorzuheben, ist mir wichtig gegen die Vorstellung, Rhythmus sei etwas „Motorisches“, wie eine primitive Psychologie das mit Erfolg benennt, und das Motorische sei, im Sinne einer behavioristischen Anthropologie, eine primitive Schicht ästhetischer Bedürfnisse, die zwar abgedeckt werden müsse, aber nicht mit den höheren Bedürfnissen konvergieren könne. Rhythmus sollte dagegen immer als die Gesamtgestalt verstanden werden, die ihrer Natur nach zeitlich ist und die anderen Gestaltformen ebenso in sich enthält.

Musikwissenschaft und -praxis wissen selber so viel von diesem Zusammenhang, daß auch diese Überlegungen nicht als originelle These vorgetragen werden, vielmehr scheint mir auch hier die Begründung aus einer philosophisch-historischen Kulturanthropologie von Interesse zu sein. Schließlich stehen die Wissenschaften vom Menschen insgesamt in genau dieser Hinsicht noch vor einer tiefgreifenden Krise. Die Fragen, die ich aufwerfe, hängen eng zusammen mit einer eurozentristischen Sicht der Welt, und zwar sind eine diskriminierende Werteskala sowie eine völlig unbefragte Unterscheidung, also eine Selektion, die Grundlage. Ich denke vor allem an die unsinnige Aufteilung der Völker in diejenigen, die als zivilisierte Gegenstand der Soziologie sind, und jene, die als primitive Gegenstand der Ethnologie sind. Wohl hat gerade die wertfrei kultur-ver-

gleichende Schule strukturalistischer Autoren wesentliche Momente einer neuen Konzeption vorgeschlagen. Ich nenne dies die Tendenz zu einem zweiten enzyklopädischen Zeitalter, nur nicht in verfügender Absicht wie das erste der französischen Aufklärung, sondern als rückbesinnend-vergleichende Aufgabe. In Frankreich heißen denn auch seit der Universitätsreform vor zwanzig Jahren an einigen Orten Institute „Laboratoire de Sociologie et d’Ethnologie“. Unsere Wirklichkeit in Forschung und Lehre hat aber so bescheidene Konsequenzen aus diesen Einsichten gezogen, daß die alte Aufteilung der Gesellschaften und der für diese und für jene gültigen Methoden der Bestimmung und Analyse kaum fruchtbar überwunden ist. Eben diese Problematik dürfte sich in der fortbestehenden Aufteilung in Musikwissenschaften und Ethnomusikologie nicht viel anders ausnehmen, die Daniélou, als er noch Leiter des internationalen Musikinstituts in Berlin und Venedig war, abwechselnd zu Zorn und zu Spott veranlaßte.

Eine Betrachtung der Musik aus ihren leiblich gelebten Wurzeln in den Menschen gibt nun den gemeinsamen Grund an, aus dem die so unterschiedlich entwickelten Musikformen der einen und der anderen Traditionen erwachsen. Sie sollte uns auch ermöglichen, die schädlichen positivistischen Banalitäten behavioristischer Provenienz zu ersetzen, die ich leider nicht ganz zu unrecht noch in den meisten Fällen befürchte, in denen von „musikalischem Verhalten“ gesprochen wird.

Ich möchte mich nun abschließend einigen Momenten zuwenden, die bei dieser Überwindung mit Sicherheit von Bedeutung sind.

Da ich selbst weniger über die Physiologie seelischer Vorgänge im allgemeinen gelernt habe als über deren Entstehungsgeschichte in der vorgeburtlichen „Selbstgestaltung“, wie mein Lehrer Erich Blechschmidt sagt, halte ich mich zur Überprüfung schöner Vermutungen an diesen Wissensbereich. Dabei sind die Horizonte der Betrachtung von theoretisch aufbereitetem Wissen bestimmt über die Zusammenhänge von menschlichen Verstandesformen mit Funktionen im biologischen Leben, wie sie Gregory Bateson darlegt; über große Phasen sich wandelnder Beziehungen der Kulturen zur Welt, wie sie Needham oder aber Jean Gebser entworfen haben; über die Problematik von Herrschaft, Naturbeherrschung und Individualisierung, wie sie Max Horkheimer, Walter Benjamin oder Ernst Bloch zu bedenken gegeben haben. Für mich selbst ist von großer Bedeutung endlich die übende Erfahrung in einer Tradition, die aus einer Kultur ganz anderer Auffassungen vom Leib und ganz anderer Zugänge, ich würde ge-

rade nicht sagen, zum Leibe, sondern durch den Leib hindurch kommen. Daß gerade ich jetzt gebeten werde, über Musik und Leib zu sprechen, hat seinen Grund in einer Lebensgeschichte, die insofern vor drei Jahrzehnten begann, als ich zunächst Schüler in den Stimmübungen von Irene Haller in Heidelberg wurde und durch sie dann zu Karlfried Graf Dürckheim nach Rütte kam. Sie sehen, daß meine Begegnung mit dem Sazen Japans doppelt europäisch vermittelt war - und auch geblieben ist: Durch die bewußte Übertragung des japanisch hervorgebrachten Zen-Geistes in die Suche nach abendländischem Bewußtsein der Öffnung zum Universellen bei Dürckheim selbst und durch die Dimensionen der Stimmarbeit im lebensgeschichtlichen Alltag wie für die künstlerische Arbeit in den „darstellenden Künsten“. Ich ging sogar das erstmal nach Rütte mit der Hoffnung, dort leibliche Methoden der Verständigung für die Theaterarbeit zu finden; denn ich erlernte den Beruf eines Regisseurs und empfand Widerwillen gegen die kognitiv-verbale Erklärungen, die Regisseure oft den Schauspielern zur Gestaltung einer Person, einer Szene gaben. Ich meinte eine gemeinsame Suche nach den leiblichen Haltungen und Bewegungen, aus denen heraus ein bestimmter zu treffender Ausdruck in einer Situation sich dann wie von selbst ergeben würde.

So einfach ging das freilich nicht. Genau diese Verbindung fehlt der abendländischen Kultur. Wiederum fehlt sie ihr natürlich nicht faktisch schlechthin. Anders gäbe es keine Künste und nicht einmal die Lebensklugheiten der Menschen im Alltag. Aber diese Zugänge sind fast allgemein den mühevollen oder genialen, intuitiven oder pragmatischen Entdeckungen der Einzelnen überlassen. Sie bilden gerade nicht das Hauptinteresse von Traditionen, Schulen, Lehre, Einführung. Diese Erkenntnis eines grundsätzlichen Mangels war, über die mehr und mehr erfüllenden eigenen Erfahrungen hinaus, die Frucht meiner damaligen, immer fortgesetzten Begegnung mit einer Kultur, die von der „Erdmitte des Menschen“, von der „großen Stille“, von der inneren Bewegung im Einklang mit den Bewegungen der großen Welt handelt. Diese Entdeckung wurde mir zuteil und provozierte meine Frage, warum, aus welcher Geschichte heraus jener Mangel bei den westlichen Gesellschaften herrscht. Mit dieser kritischen Frage fand sich fast zehn Jahre später leicht der Übergang zur kritischen Theorie der Frankfurter Schule. Ich habe jedoch immer die Überzeugung festgehalten, im Leiblichen die Zugänge wiedergefunden zu haben zu eben dem, was die Unterschiede der Menschen und Klassen und Kulturen vergleichenden Untersuchungen zuführen kann, um aus diesen Vergleichen dann einmal auch Ansprüche formulieren zu können, die es für die Menschen einzuklagen gelte.

Durch den eigenen übenden Erfahrungszugang erweist sich die enttäuschte Hoffnung Schopenhauers, der auch an einer asiatischen Tradition, der indischen, Vorbilder zu finden dachte, als dann doch vielversprechend. Er erkannte, daß eben der Leib der Menschen die Quelle sein könnte, um Kants unbestimmbares Ding-an-sich dennoch Bestimmungen abzugewinnen. Diese Erkenntnis war für ihn so unabweisbar wie schmerzhaft, blieb er doch gerade auch hierin auf das schlechte unendliche Nebeneinander von intellektueller Denkfigur und existenzieller Sehnsucht verwiesen. Der beide Seiten verbindende Weg zur äußeren Natur wie zu einer der Welt versöhnten Menschlichkeit geht durch die Begegnungen mit der inneren Natur der Menschen selbst. Freilich bleiben die Hoffnungen da stecken, solange mangelnde Erfahrungen und drohende Fixierungen auf sogenannte Selbstverwirklichung, Körperemanzipation und dergleichen Kurzsichtigkeiten mehr die Zugänge durch das leibliche Erfahren hindurch zur Welt verstellen. Der kommerzialisierte Erleuchtungstreß, isolierte Körpertherapien und Ähnliches sind nur höhere Formen solcher Blockaden. Auch dies muß gegenwärtig immer wieder betont werden, weil im üblichen Konsumeifer der Body-Wellen das zu Entdeckende, das bislang verdrängt, versäumt, verstellt war, nun auch noch eigens entstellt wird.

Grundlegend für eine Musikalität aus dem Leibe heraus scheint mir, in der Tat, das rhythmische Geschehen im Leib vom Puls über die „Organuhr“ bis zur Atmung und das rhythmische Erleben der Weltvorgänge mit Tages- und Jahreszeiten, Begegnungen und Alleinsein. Mindestens die Musik früher Kulturen, ich denke aber, bis weit noch in die industrialisierte Gegenwart hinein, deutet nun inneres Geschehen, Erleben des Äußeren und deren Entsprechungen zu einem Bewußtsein von der Welt und von dem eigenen Sein zur Welt wie ihrer zu uns. Gerade weil dieses Bewußtsein nicht die Oberfläche der verstandesmäßigen Analyse und Rekonstruktion erreichen kann, darf, sind die Spuren der Tiefendimensionen des Ästhetischen - wie ich alles hier zu schlagwortartig leiblich Genannte im „Sinnenbewußtsein“ charakterisiert habe - von tragender Bedeutung. Das Wort Spuren soll hier nur andeuten, daß von einer nicht zu bewältigenden Fülle von Vermittlungen mit allen anderen Dimensionen bis zu der historisch-gesellschaftlichen Prägung und Deformation zu handeln wäre, unter denen, in denen diese Spuren zu wirken haben und aufzutauchen vermögen.

Menschen haben keine Instinkte, weil diese an sehr eng definierte Weltausschnitte gebunden sind, denen die Lebensweise von Tierarten jeweils ebenso eng entsprechen kann; also gibt es auch keine sogenannten Atavismen im biologi-

schen Sinne. Auch die Janowsche Erfindung eines Urschreies halte ich nicht für ganz so urig. Inzwischen reden sogar die Physiker von ihrem Urknall, wohl eher eine Metapher im rhetorischen Sinne. Wie weit sich C.G. Jung auf die Suche nach lautlichen Archetypen gemacht hat, weiß ich leider nicht. Ich halte mich also, wie angekündigt, an die Lebensgeschichten von uns allen. Da ist ohne jeden Zweifel, wie viele wissen, der Herzschlag das erste und ein Erleben von größter existentieller Bedeutung. Nicht der rasche Schlag des kleinen eigenen Herzens, das sich schon früh vor der Geburt bildet, ist das Wesentliche, sondern das langsame, getragene Schlagen des Herzens der Mutter aus naher Nachbarschaft in ihrem Leibe. Dieser Rhythmus wird von uns in den Monaten bis zur Abnabelung, bis zur räumlichen Ferne vom Mutterleib, in allen Reichen aufgenommen, die ihm für uns gebühren; im Reich der akustischen wie dem der übrigen Körperschwingungen, taktile genannt; im Reich des mimetischen Mitschwingens in den Wechsel von Laut und Stille, von voll und leer; im Reich von Vernehmen und Antworten, und zwar in ganz komplexen Übertragungen eines auftretenden Taktes in einen anderen, der eigenen Konstitution angemessenen. In der Tiefe des sogenannten Vegetativen ist dieser Dialog so entscheidend - ich muß einmal mehr diese Untersuchungen zitieren -, daß von der Mutter getrennte Kleinkinder sterben können, weil ihnen die Orientierung an dem tragenden Herzschlag der Mutter ermangelt, und daß unter Umständen Tonbandübertragungen dieses Schalles über kleine Kopfhörer sie retten können. Man könnte gewiß eine musikalische Variante der Balintschen Theorie vom Übergangsobjekt und dessen Fortführung in den liebenden Beziehungen eines Menschenlebens entwerfen. Kleine Kinder übertragen einen Teil ihrer Beziehung zur Mutter, nämlich den Teil, der durch die Abwesenheit der Mutter sich nicht länger in der vorgeburtlich gewohnten Grenzenlosigkeit aufgehoben sieht, auf „Liebesobjekte“ eigener Art. Als typisch werden die Schlafdecken und Teddybären beschrieben. Die traditionelle Welt gab den Menschen da Wiegenlieder auf den Lebensweg. Die „Übergangsobjekte“ bilden den Übergang dazu, daß später wieder Menschen, nun aber andere Menschen, zum Gegenüber einer liebevollen Beziehung reifen können. Ich erinnere mich nun voller Wehmut der tiefen, langsam sich wiederholenden Klänge der alten Frachtdampfer auf dem Rhein, die in den Sommerferien meiner Kindheit nachts zu mir durch die offenen Fenster des weiten Raumes hereindrangen, wenn ich einschlafen sollte. Ich bin sicher, wäre ich eine junge Graugans gewesen, ich hätte zu den Schiffen Mutter gesagt wie die Graugansjungen zu Konrad Lorenz, der diesen ganzen Zusammenhang an Phänomenen erlebte und zeigte, die in das Reich des Sehens und des Sichtbaren gehören.

Ich bin sicher, daß sich an diese Dimension jene Lieder und Gesänge anschließen, die die Franzosen so treffend als „chanson intérieure“ empfinden. Goethe beschreibt Melodien dieser Art bei den Venezianern, die ein jeder kennt, so daß einer den Gesang des anderen aufnehmen kann - „höchst sonderbar, wie eine Klage ohne Trauer; es ist darin etwas unglaublich, bis zu Tränen Rührendes“.

Balint skizzierte eine Theorie der „Urliebe“ zu den Elementen, zu dem Wasser etwa, das uns bis zur Geburt umgeben und getragen hat und das wir beim Schwimmen wiederfinden und selbst im Bad. Zu den vier Elementen sollten weitere, alle Medien der Künste hinzugefügt werden. Ganz besonders gehören die Klänge dazu. Eine solche Urliche zu den Klängen der Welt, wie sie auch aus unserem Leibe frei werden, im Geiste dieser Vereinigung durch alle Differenzierungen hindurch wieder gefunden werden können, das wäre der Grund, aus dem meditativer Gesang, etwa der tibetischen Mantras oder der Gregorianik oder der Muezzine zu verstehen sind und stimmig werden.

Am anderen Ende dieses weiten Feldes von frühestem Erleben würde es gelten, dem, was ich mit vollem Bedacht einen Dialog genannt habe, in der ganzen angedeuteten Komplexität der Übertragungsfähigkeiten, die in dem Vorgeburtlichen eben nur angelegt sind, auf den späteren Stufen des Bewußtseins zur Entfaltung zu verhelfen. Da liegen ganz existenziell in uns Keime zu Differenzierungen, die wir im Abendland lieber aus theoretischen Konzepten deduzieren, um dann manche Komplexitäten doch zu versäumen, die sich dem rekonstruierenden Verstande nicht anbieten oder entziehen. Insbesondere gehört zu diesen Versäumnissen, jedenfalls weitgehend und typisch, daß beim Herzschlag, den wir hören, an Rhythmus, an Takte und Zählzeiten, aber selten an Klang gedacht wird.

An den Stimmübungen bei Irene Haller, die ich bisher nur autobiographisch erwähnt habe, ist mir das Wichtigste, daß da für Menschen eigentlich jeden Alters von neuem zu erleben ist, wie Laute einfach aus unserem Leibe kommen. Die aktivistischen Vorstellungen von unseren Organerfahrungen, die uns so rücksichtslos das Vernehmen im Sehen verstellen, weil wir immer mehr auf den untersuchenden Fokusblick fixiert werden, kommen uns auch da in die Quere. Daß im Schütteln des Körpers aus dem Munde, wie immer „unartikulierte“, Laute frei werden, daß die Stimmbänder nur der Artikulation dienen, der Klang aber aus einem Körper resoniert, der Resonanzkörper wie der jedes anderen Musikinstrumentes ist, dies sind überwältigende Erfahrungen für alle, die nie im Gesang ihre Stimme entfaltet oder unter falschem Gesangsunterricht gelitten ha-

ben. Das Schwingen des Zwerchfells muß eben nicht nur in der „Atemstütze“ nutzbar gemacht werden, sondern als Medium zu erfahren sein, in dem die oberen und die unteren Höhlen des Leibes zum Wechselrhythmus zusammenklingen und Inneres und Außenwelt so selbstverständlich wie begeisternd ihren Metabolismus feiern. Ich sage erfahren und meine wieder eine Bewußtheit, die eine Freude an diesem „Stoffwechsel von Mensch und Natur“, wie Marx ihn immerhin zur Forderung einer politisch reifen Kultur erhob, zu erleben und übertragend zu gestalten erlaubt. Ein Rück- oder Seitenblick in die „ethnologischen“ Kulturen zeigt, bis zu welchen Intensitäten diese Freude reflektiert werden kann. Denken sie nur an „das Zwerchfell als Sitz der Seele“, von dem wir bei den alten Griechen verständnislos gelesen haben.

Da es einem Philosophen ohnehin besser ansteht und ich als musikalischer Laie erst recht Anlaß dazu habe, möchte ich die hier abzubrechenden Überlegungen in eine Untersuchungsfrage überleiten. Vielleicht stellt sie sich sogar als eine mögliche Zusammenfassung heraus. Ich denke an das, was, soweit wir überhaupt eine vernünftige Vorstellung davon bekommen können, zu allererst mit dem Wort Musik verbunden war: die *μουσική* der archaischen Griechen. Musikä gehört in das Zeitalter, das Ivan Illich kennzeichnet, indem er ihm „das Wort“ - das man ergreift, das gilt, zu dem man steht usw. - zuschreibt im Gegensatz zu einem späteren der Wörter. Einiges weist daraufhin, daß in dieser Phase der Geschichte der Klang eines Wortes, weit entfernt von modernen „phonetischen“ Ideen, eine Bedeutung hatte, die wir heute als Gesang eher denn als Sprache einordnen würden. Mit diesem Klang dürfte auch der Sinn allein sich erschlossen haben, von ihm getragen worden sein.

Schon drängt sich der Begriff Sprechgesang auf. Aber er ist fehl am Platze, weil wir mit ihm an eine Kombination aus Sprechen und singender Aussprache denken. Das Gemeinte aber muß eine Einheit vor jeder Trennung, also auch vor einer Kombination gewesen sein. Ein Nachklang ist uns gegenwärtig in Gebeten, die nur getragen gesungen werden können; in den unwillkürlichen Melodien, zu denen Kinderreime und Unsinnverse verleiten; vielleicht in den bedeutungsbestimmenden Höhenlagen der chinesischen Aussprache.

Durch die Geschichte der Schriftlichkeit, durch die Orthographiesierung, die Phonetisierung von Lauten und Klängen ist solcher Musikä der Geist ausgetrieben worden. Wiederbelebungsversuche finden sich besonders bei den Anthroposophen, leider aber immer unter einer gewissen ideologischen Ursprünglichkeits-

absicht, die immer den Ergebnissen etwas Ersatzhaftes und zugleich Prätenziöses gibt. Dabei wäre es hier sicher sehr förderlich, uns neu mit den Entwicklungen der eurhythmischen Schulen zu beschäftigen.

Da ich von diesen wie den eigentlichen frühen Formen zu wenig weiß, halte ich mich an Phänomene der banalen Gegenwart. Mir scheint, daß an ganz unerwarteten Stellen unseres gesellschaftlichen Alltags dieses Ineinander von Klangbedeutung und worthafter Semantik als Mangel empfunden wird - nicht zuletzt in den äußerst albernen Werbespots, die einzelnen Worten dadurch, daß auf ihnen herumgesungen wird, eine erweiterte Bedeutung geben wollen, ohne jedoch durch Gesang von der an den Mann zu bringenden Mitteilung abzulenken. Umgekehrt suchen viele Schlager-, mehr noch Liedermacherlieder den Mitteilungen ihrer Klänge eine Verbindung zum gesprochenen Alltag zu geben oder eine nur sprachlich mögliche Genauigkeit der Assoziationen aufzusetzen. Ich habe immer bei solchen Situationen oder auch, wenn ich das krampfhaft Bemühen unseres Kanzlers um tiefere Selbstverständlichkeiten beobachte, die Vorstellung, sie alle wären sehr glücklich, könnten sie ihre „Kommunikation“ im Stile afrikanischer Wahlgesänge absolvieren. Und so sehr weit sind amerikanische Wahlkampagnen nicht von Imitationen der Primitiven entfernt, die in nicht aus ihrer Kultur gewachsenen Ansprüchen tatsächlich so primitiv werden können, wie die Kulturimperialisten das seit je behauptet und nun selbst als Fortschritt zu neuer Menschlichkeit versucht haben.

Vielleicht könnte uns da besser geholfen werden? Ich meine, daß an den verschiedensten Orten der heutigen Musikkulturen Ansätze dazu auszumachen sind, wenn man einmal die Idee einer solchen Konvergenz ernsthaft verfolgen würde. Ich bringe aber dieses Beispiel deshalb, weil in ihm anschaulich und zum Nachdenken anregend die als archaisch eingeordneten Untergründe zu neuen Verbindungen mit geschichtlichem Erleben und Gestalten drängen, vielleicht auch einladen.

Prof. Dr. Rudolf zur Lippe
Gutshaus
2892 Hude