

Max Haas

## Schrift als Macht

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –  
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

**gfm**  
GESELLSCHAFT FÜR  
MUSIKFORSCHUNG

Max Haas

## Schrift als Macht

Das Thema meines kurzen Beitrags ist zweifach angelegt. Es bezieht sich erstens auf eine übliche Ausle-geordnung im Fach Musikwissenschaft, und zwar auf den Umstand, dass Musikgeschichte sich mit No-tiertem beschäftigt, und das so ausschließlich, dass Übersichtsdarstellungen der Musikgeschichte in der Regel mit den Neumen und mit Schriften im Gefolge dieser Neumen beginnen. Dahinter scheinen sich Zweifel an der geisteswissenschaftlichen Ausrichtung des Faches zu verbergen, denn bekanntlich gibt es musikbezogene Textzeugnisse aus den letzten 5000 Jahren. Man kann dann zwar sagen, dass der Klang unwiederbringlich verloren ist, muss aber doch zugestehen, dass gerade die unzähligen Zeugnisse, die wir der Musiklehre zurechnen, Auskünfte über die Produktionsbedingungen des Musikalischen anbieten. Fragt sich: Ist das so wenig, dass sich damit keine Musikgeschichtsschreibung anzetteln lässt? Ist eine geisteswissenschaftliche Disziplin tatsächlich darauf angewiesen, nur die Noten/das Notierte zu berück-sichtigen, während die gedanklichen Voraussetzungen des Notierten, die dem Produzieren gewidmeten Texte außen vor bleiben? Es scheint, als sei das fürchterliche *bon mot* von Friedrich Ludwig immer noch wirksam – Ludwig, der von den »Theoretikerkrücken« sprach, ohne deren »fortwährendes Heranziehen [...] die Kunstwerke [...] gut verständlich, leichter verständlich« seien »als die Theoretiker«.<sup>1</sup> Diese Posi-tionierung der »Theoretiker« mit dem Gemeinplatz von Theorie und Praxis im Hintergrund behielt dann auch Willi Apel in seiner Notationskunde bei;<sup>2</sup> Spuren davon finden sich noch in der neueren Notations-kunde von Manfred Hermann Schmid.<sup>3</sup>

Was daran ist ideologisch? Die Philosophin Rahel Jaeggi hat gelegentlich Ideologie als eine Selbstverständ-lichmachung verstanden.<sup>4</sup> Sich auf das Notierte als Voraussetzung des Klingenden abzustützen, ist erstens recht selbstverständlich geworden und wird zweitens nach wie vor als selbstverständlich hingestellt, und das nicht nur bei uns, sondern auch im angelsächsischen Lager, wie die mehrbändige Musikgeschichte von Richard Taruskin zeigt. Außen vor bleibt bei dieser Selbstverständlichkeit unter anderem das riesige Textmaterial, das verschiedene Kulturen für Fragen der Tradition des musikalischen Materials bereitge-stellt haben. Im Zentrum bleibt das Klingende. Schmid formuliert: »Schrift ist zwar nicht die Musik selbst, aber sie ist jahrhundertlang der einzige Weg zu ihr«.<sup>5</sup> Der Glaube, dass sie »der einzige Weg« ist, gehört zur Selbstverständlichmachung.

Ich komme auf das Problem zurück und widme mich zunächst der anderen der beiden Seiten, auf die sich mein Beitrag bezieht. Mir scheint, dass die Probleme im Zusammenhang mit Schriftlichkeit sich am besten studieren lassen, wenn man drei Bereiche näher betrachtet: erstens den sogenannten lateinischen Westen, zweitens Byzanz, damit auch die frühen Slaven, und drittens den Bereich der frühen arabischen Musik. Im lateinischen Westen setzt sich eine Notation durch, die seit ihren Anfängen in Form der Neumen eine Auffassung vom sogenannten Einzelton kennt. Verständigen wir uns kurz: Einen Einzelton gibt es nicht, sondern er wird gemacht, indem man das Kontinuum, das eine Melodie darstellt, so segmentiert, dass

<sup>1</sup> Ludwig äußert sich so in SIMG 6, 1904/1905, S. 603, also in seiner Rezension der *Geschichte der Mensural-Notation von 1250–1460. Nach den theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet I: Geschichtliche Darstellung*, Leipzig 1904 von Johannes Wolf, der Stadien der Aufzeichnungsweisen mit »Theoretikernamen« kennzeichnete.

<sup>2</sup> Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik, 900–1600*, Wiesbaden 1989.

<sup>3</sup> Manfred Hermann Schmid, *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel u. a. 2012 (*Bärenreiter Studienbücher Musik* 18).

<sup>4</sup> Rahel Jaeggi, Tilo Wesche, *Was ist Kritik?*, Frankfurt a. M. 2009 (*subrump taschenbuch wissenschaft* 1885), S. 269f.

<sup>5</sup> Schmid, *Notationskunde*, S. 12.

kleinste, nicht mehr weiter reduzierbare Segmente, eben Einzeltöne entstehen. Das ist eine mögliche, in diesem Fall aber recht unwahrscheinliche Erklärung. Geht man von der griechischen Musiktheorie, wie Boethius sie dem Mittelalter überliefert, aus, dann erhält man den Einzelton recht automatisch, wenn man sich die Applikation von Proportionen auf Saiten als einzelne Töne vorstellt. Gleichzeitig zeigt sich genau darin eine Parallele. Wir lernen ja aus den Enchiridias-Texten mit ihrem Bezug zum Kommentar des Calcidius zum Timaios, dass man das Erfassen von Musik zu motivieren sucht, indem man eine Parallele zwischen Musik und Text einführt. So wie ein Text aus Sätzen, diese aus Wörtern, diese aus Silben, diese aus einzelnen Lauten bzw. Buchstaben bestehen, so lässt sich das Gesamt eines Stückes analog unterteilen bis zu den kleinsten Teilen, eben den Einzeltönen.<sup>6</sup>

Man versteht sofort, dass die Sache mit dem Einzelton eine Analogbildung zum Konstrukt einer Alphabetschrift ist. Eine Alphabetschrift kann man schlagwortartig mit zwei Ausdrücken kennzeichnen: Sie ist maximal ökonomisch und bedarf einer minimalen Kompetenz. Das heißt: Wer etwa einige Aussprache- und Betonungsregeln für das Griechische und Lateinische lernt, kann einen Text recht gut vortragen, ohne ihn zu verstehen. Ganz anders ist das etwa im Fall eines hebräischen oder eines arabischen Textes. Aufgrund der informationsreduzierten Orthographie muss man den Text verstehen, um ihn (vor-)lesen zu können. In diesem Falle ist die Ökonomie eingeschränkt und weit mehr Kompetenz erforderlich.<sup>7</sup> Interessanterweise haben wir diesen Fall auch in der Notation, und zwar, besonders stark ausgeprägt, in der sogenannten Chartres-Notation, einem Zweig der frühen byzantinischen Notationen. Hier bezeichnen einzelne Zeichen melodische Segmente. Im sogenannten Lehrgesang des Koukouzeles finden wir ein ganzes Arsenal von Formelzeichen, die miteinander als Folge in einem Gesang vorkommen. Die Zeichen reagieren demnach auf die melodischen Eigentümlichkeiten; eine solche Notation zu gebrauchen, setzt demnach eine ganz andere Kompetenz voraus als eine Notation, die mit Einzeltönen arbeitet.<sup>8</sup> Offensichtlich gilt: Je größer die Ökonomie, desto mehr ist die Notation von dem entfernt, das sie anzuzeigen hat.

Es mag nun merkwürdig scheinen, nach diesen zwei Musiklandschaften den arabischen Islam zu berücksichtigen, in dem man bekanntlich nicht notiert. Auch diese Landschaft zu berücksichtigen wirkt aber bald nicht mehr merkwürdig, wenn man sich klar macht, dass einer der Hauptgründe für die ausschließliche Berücksichtigung des lateinischen Westens nicht haltbar ist. Das Kriterium der Rationalität – immer wieder in Diskussionen vorgebracht, schriftlich nur von Hans Heinrich Eggebrecht vertreten – lässt sich schon darum nicht halten, weil die arabische Musiktheorie – Theorie, damit Rationalität ist Eggebrecht zufolge die wesentliche Voraussetzung für das Notieren – einen weit höheren Standard aufweist als jene des lateinischen Westens.<sup>9</sup> Und trotz dieser Voraussetzungen wollen Araber nicht notieren.<sup>10</sup> Warum das?

<sup>6</sup> Grundlegendes dazu bei Mathias Bielitz, *Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie*, München 1977 (*Beiträge zur Musikforschung* 4); zusammenfassend: Klaus-Jürgen Sachs, »Musikalische Elementarlehre im Mittelalter«, in: Frieder Zaminer, *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, Darmstadt (*Geschichte der Musiktheorie* 3) 1990, S. 105–161.

<sup>7</sup> Zu solchen grundsätzlichen Aspekten der Schrift: Christian Stetter, *Schrift und Sprache*, Frankfurt a. M. 1999 (*subrkamp taschenbuch wissenschaft* 1415); ders., »Über die Schwierigkeit, die Alphabetschrift zu erlernen«, in: *Antike und Gegenwart. Festschrift für Matthias Gatzemeier*, Würzburg 2003, S. 127–175; ders., *System und Performanz. Symboltheoretische Grundlagen von Medientheorie und Sprachwissenschaft*, Weilerswist 2005.

<sup>8</sup> Eine Materialsammlung zum Thema liefert Constantin Floros, *Universale Neumenkunde*, 3 Bde., Kassel 1970.

<sup>9</sup> Eggebrecht hat sich nach mehreren Aufsätzen abschließend geäußert in: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München u. a. 1996, S. 36–43. Er stützt sich auf Max Weber, kennt allerdings die umfangreichen einschlägigen Analysen zu dessen Oeuvre von Wolfgang Schlachter und die damit verbundenen Korrekturen der Weber'schen Auffassung nicht; vgl. Brian Stock, »Schriftgebrauch und Rationalität im Mittelalter«, in: *Max Webers Sicht des ökonomischen Christentums. Interpretation und Kritik*, hrsg. von Wolfgang Schlachter, Frankfurt a. M. 1988 (*stw* 730), S. 165–183.

<sup>10</sup> Das Niveau der arabischen Musiktheorie lässt sich aus der kasuistischen Berichterstattung in zwei Aufsätzen von Benedikt Reinert ablesen: »Das Problem des pythagoräischen Kommas in der arabischen Musiktheorie«, in: *Asiatische Studien XXXIII.2* (1979), S. 199–217; ders., »Die arabische Musiktheorie zwischen autochthoner Tradition und griechischem Erbe«, in: *Die Blütezeit*

Jede Notation abstrahiert. Im lateinischen Westen sind es dann bis ins frühe 14. Jahrhundert zwei Abstraktionsvorgänge, die dazu führen, dass Notiertes sich im Sinne eines zweidimensionalen Koordinatensystems visualisieren lässt. Bezeichnet werden also die Tonhöhen- und die Tonverlaufsorganisation. Gegenüber der grafischen Wiedergabe der Klangfarbe zeigen sich westliche Notationen resistent. Im arabischen Islam wird nun ein großes Liedgut überliefert und man weiß, wie im Einzelnen ein solches Lied vorzutragen ist. Nun lässt sich nicht nur das aus den erhaltenen Textquellen schließen, sondern gerade diese Zeugnisse – in erster Linie das sogenannte »Buch der Lieder« – machen auch gerade klar, dass diese getreuliche Überlieferung durch eine für die Zwecke der Überlieferung gut ausgebaute Infrastruktur ermöglicht wird.<sup>11</sup>

Will man versuchen, den Machtfaktor von Schrift aufgrund dieser ersten Anmerkungen herauszuarbeiten, dann kann man versuchen, die thematischen Schwerpunkte zu bestimmen, die für weitergehende analytische Versuche vorhanden sind.

1. Im Karolingerreich wird das später »Gregorianischer Choral« genannte Idiom zum prominenten liturgischen Choral erhoben und gegenüber den lokalen Traditionen durchgesetzt. Man macht das mit dem Schrifttypus der Neumen, die Andreas Haug zufolge eine bestimmte Eigenheit zeigen: Man kann aufgrund dieser Neumen nicht singen, aber mit ihnen lässt sich kontrollieren, ob einer richtig singt.<sup>12</sup>
2. Die Weiterentwicklung dieses Notationstyps mit der Eigenheit der maximalen Ökonomie und der minimalen Kompetenz hat den Vorteil, dass sich recht beliebige Corpora oder Repertoires verschrifteten lassen. Havelock zufolge bedeutet der Einstieg ins Schriftliche, dass es zu einer Trennung zwischen *known* und *knower* kommt: der Sänger (*knower*) tritt gegenüber dem veräußerten Wissen (*known*) in den Hintergrund.<sup>13</sup>
3. Dem gegenüber bedeutet die Pflege der älteren byzantinischen und der frühen slavischen Stadien eine Förderung maximaler Kompetenz bei minimaler Ökonomie. Mit der Notation umgehen zu können heißt automatisch, dass man die Gesänge sehr gut kennen muss, und das in Bezug auf ihre strukturellen Eigenheiten.
4. Der arabische Islam (übrigens auch das Judentum) haben alle Voraussetzungen für das Notieren. In beiden Kulturen gilt aber die Bewahrung der klangfarblichen und intonationstechnischen Eigenheiten eines Liedes als so zentral, dass auf das Notieren verzichtet wird. Die Situation mit ihren spezifischen Eigenheiten bildet sich ab in den zahlreichen Geschichten im Buch der Lieder. Etwa dann, wenn gezeigt wird, wie schlecht gepflegte Tradierung zur Verstümmelung eines Liedes führt oder

---

*der arabischen Wissenschaft*, hrsg. von Heinz Balmer und Beat Glaus, Zürich 1990, S. 79–108. Eine weitergehende Orientierung bietet Eckhard Neubauer in seiner Aufsatzsammlung *Arabische Musiktheorie von den Anfängen bis zum 6./12. Jahrhundert. Studien, Übersetzungen und Texte in Faksimile*, Frankfurt a. M. 1998 (*Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science. The Science of Music in Islam 3*).

<sup>11</sup> Gut lesbare Beispiele in deutscher bzw. französischer Sprache bieten Gernot Rotter, *Abu l-Faradsch: Und der Kalif beschenkte ihn reichlich. Auszüge aus dem »Buch der Lieder«*, aus dem Arabischen übertragen und bearbeitet, Tübingen u. a. 1977; Jacques Berque, *Musiques sur le fleuve. Les plus belles pages du Kitâb al-Aghâni*, Paris 1995.

<sup>12</sup> Andreas Haug, »Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen«, in: *Cantus planus. Papers Read at the Third Meeting. Tibany, Hungary, 19–24 September 1988*, Budapest 1990, S. 33–47, hier: S. 39. Man vergleiche in diesem Zusammenhang Haugs Übersichtsdarstellung »Medialitäten des Gotteswortes. Die vokale Performanz sakraler Texte in den Buchreligionen des Mittelalters«, in: *Abrahams Erbe. Konkurrenz, Konflikt und Koexistenz der Religionen im europäischen Mittelalter*, hrsg. von Klaus Ochema, Ludger Lieb und Johannes Heil, Berlin u. a. 2015, S. 187–196.

<sup>13</sup> Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge/Massachusetts u. a. 1963, Kapitel 11; dazu Max Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern u. a. 2005, S. 391–394.

wie ein Sänger dem Diebstahl eines Liedes vorbeugt, indem er dem Tradenten, der zum Billigpreis für einen Reichen ein Lied erwerben will, so lange Fehler einbaut, bis der Reiche aufgibt.

5. Zum Kernpunkt eines ideologiekritischen Unternehmens müsste die Frage nach »Kunst« werden. In einer aristotelischen Tradition, welche auch in Bezug auf Musik dem Judentum, dem Christentum und dem arabischen Islam eigen ist, wird in der Mittelstellung zwischen Theorie und Praxis eine Poetik, also eine Herstellungstheorie gepflegt, bekannt unter dem Namen *ars*, die dann, als »Kunst« ausgegeben, den ehemals breiten Bereich der Herstellung aufs äußerste verengt. Dass das, was man dann Musik in dieser Auslegung von Kunst nennt, natürlich verschriftet sein muss, ist klar. Denn der aristotelischen Tradition nach gilt für Praxis wie Poetik das Prinzip der Kontingenz (im Gegensatz zur Theorie). Wenn Musik im Rahmen von Kunst verschriftet ist, kann man die Kontingenz der Praxis kontrollieren. Was als Kunst gilt, muss vorliegen. Wie sie überliefert wird, scheint zweitrangig.