

Frank Hentschel

Musikgeschichte im Raster der Notation

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

Frank Hentschel

Musikgeschichte im Raster der Notation*

I.

Ich habe noch vor 10 Jahren erlebt, dass ein Kollege bei einer akademischen Einführungsveranstaltung für Erstsemester in ungefährtem Wortlaut erklärte, der Gegenstand der Musikwissenschaft seien die schwarzen Punkte auf weißem linierten Papier. Er reagierte damit auf die mindestens berechnete Frage eines Studienanfängers, ob denn auch Veranstaltungen zur sogenannten populären Musik angeboten würden. Für den Fachkollegen, der diese Art von Musik auch gern als »Unterschichtengeräusche« apostrophiert, war mit der Festlegung des Gegenstandsbereichs der Musikwissenschaft auf notierte Musik natürlich eine Reihe ideologischer Wertmerkmale verknüpft. In Anlehnung an die Vorstellung, Hochkulturen seien grundsätzlich Schriftkulturen, sollte auch die einer Wissenschaft würdige Musik schriftlich sein. Nicht-schriftliche Musiken erschienen umgekehrt als musikalischer Analphabetismus. Gleichzeitig war das Postulat der Schriftlichkeit deutlich sozial motiviert. Der für das Selbstbewusstsein zumindest der deutschsprachigen Musikwissenschaft so wichtige intellektuelle Anspruch der Musik wurde implizit an das Vorhandensein einer Partitur geknüpft.

Im Zuge der Entstehung einer umfassenden bürgerlichen Kultur etwa seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bemühten sich Musiker um einen Platz der Musik im Kanon der sanktionierten Bildungsgüter. Einem immer auch mit intellektuellen oder geistigen Faktoren verbundenen Bildungsanspruch zu genügen, war eine Voraussetzung dafür, der Musik in der bildungsbürgerlichen Gesellschaft einen Platz zu sichern.¹ Gerade in einer Zeit der zunehmenden Alphabetisierung war Schriftlichkeit dafür anscheinend eine notwendige, wenn auch noch nicht hinreichende Bedingung.

Diese Ideologie gründet sich unter anderem auf drei Prämissen, die man keineswegs teilen muss und meines Erachtens auch nicht teilen sollte: Erstens wird impliziert, der Anspruch einer Musik lasse sich aus ihrer Schriftlichkeit und damit aus bestimmten Praktiken der Produktion und Reproduktion bemessen. Eine solche Auffassung ist natürlich absurd und in mehrfacher Hinsicht vorurteilsbehaftet: Sie basiert auf dem Fortschrittsdenken, insofern Produkte vorschriftlicher Musikkulturen als unterentwickelt ausgegrenzt werden; sie ist ethnozentrisch, denn sie schließt Musiken anderer Kulturen, die vielfach nicht-schriftlich sind, aus der Sphäre geschichtsrelevanter Objekte aus; und sie ist sozialdistinktiv, indem sie die Musik vermeintlich niederer Schichten von sich weist. (Hier kommt dann noch hinzu, dass die implizierten musiksoziologischen Annahmen gar nicht zutreffen, denn selbstverständlich sind weder der Jazz noch die sogenannte populäre Musik ein Phänomen von Unterschichten – und übrigens auch nicht Jugendlichen, wie man oft lesen muss.)

Zweitens stützt sich die Schriftlichkeitsideologie auf die Annahme, dass der Wert der Musikwissenschaft von dem Wert ihres Gegenstandes abhängt. Nur eine Musikwissenschaft, die sich mit hochwertiger Musik befasst, kann, so wird nahegelegt, selbst hochwertig sein. Ich will das die Verschwisterungsideologie nennen. Sie hat viele Facetten. Eine Biologin, die sich mit der Fruchtfliege beschäftigt, bemisst den Wert ihres

* Bei diesem Beitrag handelt es sich um einen Vortrag, der im Dezember 2007 auf der Tagung »Schriftkulturen der Musik« an der Universität der Künste Berlin gehalten wurde. Er wird, abgesehen von geringfügigen Anpassungen zeitlicher Bezüge, unverändert abgedruckt.

¹ Ausführlich habe ich dies dargestellt in *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a. M. 2006. Auf diese Arbeit beziehe ich mich auch an weiteren Stellen des vorliegenden Beitrages.

Faches nicht nach dem Wert des Tierchens, sondern nach den Fragen und Erkenntnisinteressen, die sie an ihren Gegenstand knüpft. Viele Musik- und andere Kunsthistoriker leben demgegenüber im selben Biotop wie die Komponisten, die sie behandeln, fungieren als Sprachrohr eines Komponisten, »machen« bestimmte ästhetische Positionen »stark« oder messen sie – gern auch einmal kritisch – an den prinzipiell gemeinsamen unhinterfragten ästhetischen Maßstäben, anstatt eigene Fragestellungen und Erkenntnisziele in den Mittelpunkt zu rücken und unabhängig von den Wertkonnotationen ihres Objektes zu entwickeln. Man kann das besonders gut an vieler Sekundärliteratur über die sogenannte Neue Musik beobachten. Anstatt die wahrhaft faszinierende Fortschrittsideologie, die sich in der neuen Musik im Kanon der Verbote regelrecht kompositionspraktisch und klanglich sedimentiert, vor dem Hintergrund ihrer sozialen, historischen und kulturellen Einbettung und Fundierung zu analysieren, ist sie von Musikhistorikern im Akt der Verschwisterung immer wieder fortgeschrieben und flankiert worden. Man muss aber nicht fragen, was an Stockhausens Musik neu ist, so als hätte es Elvis Presley, James Brown und Jimi Hendrix nie gegeben, sondern welche soziale Gruppe aus welchen Gründen ein Interesse daran hatte, eine gesellschaftlich derart isolierte Ästhetik wie jene der Neuen Musik zu propagieren (ohne diese sozialanalytische Perspektive übrigens gegen die Neue Musik wenden zu müssen). Die Musikwissenschaftler waren mit ihr verschwistert, weil sie zur selben sozialen Gruppe gehörten wie die Komponisten.² Gut, dass Biologen keine Fruchtfliegen sind.

Drittens ist an die Schriftlichkeitsideologie die Auffassung geknüpft, der Gegenstand der Forschungen, also die Musik, müsse anspruchsvoll sein, weil nur anspruchsvolle Musik gute Musik sei. Nun kann man durchaus anspruchsvollere von weniger anspruchsvoller Musik unterscheiden. Es gibt Musik, die sich (jedenfalls mir) erst nach mehrmaligem Hören erschließt; sie mag zunächst langweilig wirken, schließlich aber eine großartige Wirkung entfalten. Das ist hier nicht zu diskutieren, weil die Einzelheiten nichts zur Sache tun. Wichtig daran ist aber zweierlei: Zum einen handelt es sich bei einem solchen Prozess des Kennenlernens in der Regel um keinen intellektuellen, sondern einen sinnlich-emotionalen Vorgang (wenn man nicht kurzerhand alle kognitionspsychologischen Prozesse als intellektuell bezeichnen möchte). Man versteht eine solche Musik nach mehrmaligem Hören nicht deshalb besser, weil man rationale Einsichten gewonnen hätte, sondern deswegen, weil klangliche und damit zuallererst sinnliche Details der Harmonik, Melodik, des Sounds usw. deutlicher aufgefasst (aber keineswegs notwendigerweise bewusst) werden. Zum anderen ist die Qualität von Musik völlig unabhängig von ihrem Anspruch. Musik kann anspruchsvoll sein und dennoch missfallen, oder sie kann anspruchslos sein und trotzdem begeistern, und zwar nicht so, dass dies immer Rückschlüsse auf die Rezipienten zuließe. (Nicht jeder, der sich der schlichten Schönheit einer Melodie in einem Schubert-Lied erfreut, muss daher Kunstbanause oder der Unterschicht zuzurechnen sein.)

II.

Vor einiger Zeit bin ich nur knapp dem Zwang entkommen, Notationskunde zu unterrichten. In der vielfach noch gängigen Praxis, Notationskunde im Sinne eines Propädeutikums zu lehren, manifestiert sich der auf schriftliche Zeugnisse fixierte Zugriff der Musikhistoriographie in curricularer Form. Gegen diese Praxis sind jedoch Bedenken vorzubringen.

² Mit diesen Bemerkungen stütze ich mich erneut auf eine frühere Publikation, nämlich das unter Mitarbeit von Andreas Dommann und Almut Ochsmann verfasste Buch: *Die Wittener Tage für neue Kammermusik. Über Geschichte und Historiografie aktueller Musik*, Stuttgart 2007 (Beihfte zum *Archiv für Musikwissenschaft* 62).

Erstens ist es aus rein pädagogischen Gründen wenig sinnvoll, Studierende mit unterschiedlichen Schreibsystemen vertraut zu machen, bevor sie die dahinterstehende Musik kennengelernt haben. Zweifellos ist es ein großes und wichtiges Thema, die Wechselwirkung von Aufschreibesystem und musikalischer Produktion im Wandel der Geschichte zu erforschen, doch ist dies ein so schwieriges Thema, dass es sich gerade nicht als standardisierter Bestandteil eines Curriculums eignet. Angesichts junger Studienanfänger/-innen, die kaum wissen, dass es Musik im Mittelalter gab, wäre es sehr viel wichtiger, sie überhaupt erst einmal an solche Musik heranzuführen. Details der Notation und der Aufführungspraxis können sinnvollerweise erst danach ins Spiel kommen.

Zweitens lenkt der curricular festgeschriebene Notationskundeunterricht, sofern er nicht von einem ebenso festgeschriebenen Unterricht oraler Praktiken flankiert wird, die Aufmerksamkeit viel zu sehr auf das, was notiert ist, während viel zu sehr vernachlässigt wird, was der Notentext allzu leicht vergessen lässt. Ich meine nicht nur die Unterscheidung substanzieller und akzidenteller Parameter – dass Tonhöhe und -dauer uns heute so vorrangig erscheinen, dürfte eben auch das Resultat unseres Notationssystems sein –, sondern ich denke an improvisatorische Praktiken, überhaupt an die Aufführungssituation sowie die Rezeption der Musik im historischen Kontext. Natürlich wäre es vereinfacht zu sagen, die Unterscheidung von substanziellen und akzidentellen Parametern sei bloß vom Notationssystem auferlegt. Selbstverständlich gab es Gründe dafür, gerade dieses System einzuführen, und sicher gab es Wechselwirkungen zwischen kompositorischer Praxis, Musiktheorie und Aufschreibesystem in alle Richtungen. Aber zum einen hat es immer auch orale Praktiken gegeben, die von der Musikgeschichtsschreibung nicht allein aufgrund von Quellenmangel ausgegrenzt wurden, und zum anderen sind Aspekte wie Lautstärke, Klangfarbe und Geräuschanteil der Musik von historiographischen Arbeiten fast vollständig ausgeblendet worden.

Drittens kommt man bei der seriösen Beschäftigung mit größten Teilen der Gegenwartsmusik gar nicht ohne die Fähigkeit der Transkription aus. Einem traditionell ausgebildeten Musikwissenschaftler fällt es schwer, sich in Praktiken oder Musikausübungen sogenannter populärer Musik hineinzusetzen. Daran wäre in der musikwissenschaftlichen Ausbildung zu arbeiten. Man könnte daher argumentieren, dass bei einem entsprechenden Interessenschwerpunkt der Studierenden bzw. einem entsprechenden Institutsprofil die Vermittlung von oralen Praktiken und Techniken der Transkription wichtiger sei als die Notationskunde (wobei Transkription bei der Beschäftigung mit Musik oraler Kulturen nur ein Hilfsmittel sein kann, mit dem äußerst behutsam umzugehen ist).

Mit diesen Bedenken soll keineswegs gegen Notationskundeunterricht argumentiert werden; ebenso wenig soll für den generellen Austausch des Notationskundeunterrichts gegen Transkription plädiert werden. Vielmehr sollte darauf aufmerksam gemacht werden, dass sich in einer Situation, in der der Notationskundeunterricht wie selbstverständlich zum Curriculum zahlreicher musikwissenschaftlicher Institute gehört, während die Einführung in orale Kulturen dort keine Rolle spielt, eine historisch gewachsene Ideologie widerspiegelt: die Ideologie, dass schriftliche Musikpraktiken wertvoller seien als andere und dass sogenannte populäre Musik ohnehin nicht beanspruchen könne, Gegenstand der Musikwissenschaft zu sein. Dass generell eines von beiden im Curriculum festgeschrieben werden soll, das lässt sich allerdings hinterfragen. Wäre es nicht mindestens ebenso wichtig, sagen wir, Veranstaltungen zum Verhältnis von Musik und Politik festzuschreiben? Und wäre es nicht noch sinnvoller, die Themen davon abhängig zu machen, wo der oder die Lehrende ihre Spezialgebiete besitzt?

III.

Solche immer noch aktuellen Probleme und Ideologien gehen auf die Anfänge der Musikwissenschaft zurück. In den allgemeinen Geschichten der Musik, die sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts zu verbreiten begannen, spielte Notation, quantitativ gesehen, selten eine größere Rolle. Hier und da kam die Sprache darauf, aber Gegenstand einer eingehenderen Diskussion wurde sie nicht. Das Notationssystem schien ein so unproblematisches Konzept zu sein, dass sich theoretische Erörterungen und Problematisierungen nicht im Horizont der Autoren befanden. Dass es einen fließenden Übergang zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit geben, dass die Einführung eines Aufschreibesystems auch zum Datenverlust führen könne, dass Notationspraktiken Rückwirkungen auf die kompositorische und interpretatorische Praxis haben könnten – all diese Eventualitäten, Unwägbarkeiten und Probleme gehörten nicht zum Forschungsrepertoire der Musikhistoriker.

Diese besaßen eine ganz bestimmte Vorstellung von Notenschrift: Sie musste ausgewählte Parameter, nämlich Tonhöhe und -dauer, eindeutig darstellen können, und zwar mit möglichst reduzierten Mitteln, so dass durch wenige Zeichen möglichst viel möglichst schnell vermittelt werden konnte und am besten Prima-vista-Spiel möglich sein sollte. Noten mussten gelesen werden können wie Sprachschriftzeichen in einem Buch. Diese Idee von Notenschrift lenkte die entwicklungsgeschichtliche Einstufung antiker und mittelalterlicher Quellen, die danach bemessen wurden, ob sie der umschriebenen Idee von Notenschrift entsprachen oder nicht. Das heißt, dass in diesem Denksystem prinzipiell nur danach gefragt wurde, ob Notenschrift vorhanden war oder nicht. Ob es möglicherweise Formen der Notation gegeben habe, die andere Funktionen besaßen, lag ebenso außerhalb des Fragehorizontes wie die Überlegung, ob eine andersartige Notenschrift möglicherweise einer Musik angemessen gewesen sein könnte, die andere Parameter in den Vordergrund rückte.³ Auch die Möglichkeit, dass Mündlichkeit und Schriftlichkeit musikalischer Praxis in unterschiedlichsten Mischungsverhältnissen auftreten könnte, wurde nicht in Betracht gezogen. Zu sehr war die historiographische Interpretation vom Denkmuster des Fortschritts geprägt.

Sofern Alternativen zur binären Opposition von Existenz oder Absenz einer Notenschrift ins Spiel gebracht wurden, ging es ausschließlich um entwicklungsgeschichtliche Zwischenstadien, also um Stadien, die als Zustände auf dem Weg zur »richtigen« Notenschrift aufgefasst wurden. August Wilhelm Ambros brachte dieses Denkmuster auf den Punkt, als er meinte, »das neuere weiße Notensystem« nähme sich »dem älteren schwarzen gegenüber aus wie das fertige gegenüber dem Werdenden.«⁴ Dasselbe Denkmuster war auch beispielsweise in Johann Nikolaus Forkels Klage zum Ausdruck gekommen, aufgrund regional differierender Praktiken sei die Vervollkommnung der Notenschrift lange verzögert worden:

»Aus allen bisher angeführten Proben erhellet nun deutlich, dass in den Zeiten von Gregor bis auf Guido noch keine allgemein übereinstimmende Notation unter den Musikern oder Musikgelehrten angenommen war, dass man zwar schon sehr frühe Spuren von solchen Anlagen dazu findet, die leicht zur Vollkommenheit hätten führen können, wenn man sie gehörig verfolgt und nicht so häufig ganz neue Wege dazu aufgesucht hätte, dass es aber sehr lange dauerte, ehe man die Notwendigkeit einer Übereinstimmung hierin deutlich genug erkannte und dass es endlich wahrscheinlich dem Mangel dieser Erkenntnis beizumessen ist, wenn man selbst noch nach Guidos Zeiten Notationen findet, bei welchen die vorher entdeckten Vorteile vermisst werden und ungenützt sind.«⁵

³ Vgl. zu solchen Möglichkeiten auch den Beitrag von Max Haas im Bericht zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Halle, 29. September bis 2. Oktober 2015, online veröffentlicht auf www.schott-campus.com, Mainz 2016.

⁴ August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 2, Leipzig 1864, zweite, verbesserte Auflage, Leipzig 1880, S. 426.

⁵ Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, Leipzig 1801, Nachdruck, hrsg. von Othmar Wessely, Graz 1967 (*Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung* 8), S. 348. Hier und bei den folgenden Zitaten wurde die Rechtschreibung stillschweigend an die moderne Orthografie angeglichen.

Wenn man sich auf diese Weise kritisch mit der Rolle der Notation und insbesondere eines bestimmten Begriffs von Notenschrift auseinandersetzt, darf man natürlich nicht übersehen, dass in bestimmten Zusammenhängen eine entwicklungsgeschichtliche Interpretation sinnvoll sein kann. Wenn sich zeigen lässt, dass in einer bestimmten Epoche und einem bestimmten kulturellen Kontext der Wille aufkam, bestimmte musikalische Parameter schriftlich festzuhalten, mag es sein, dass es noch eine Weile gedauert hat, bis dieses Ziel erreicht worden ist. Dokumente einer solchen Phase mögen entwicklungsgeschichtlich aufzufassen sein. Doch die gesamte Musikgeschichte als einen Prozess zu deuten, in dem sich – neben anderen Faktoren des Fortschritts – die richtige Notenschrift allmählich herausgebildet habe, führt zu einer Missdeutung der meisten Musikkulturen der Vergangenheit.

Das Denkmuster stand im Kontext kulturgeschichtlicher Theorien, die ihren Ursprung in der Aufklärung besaßen. In Analogie zur Fähigkeit, Sprache schriftlich aufzeichnen zu können, wurde auch die Fähigkeit, Musik schriftlich aufzeichnen zu können, als kulturelle Errungenschaft begriffen. Umgekehrt galt die Abwesenheit eines Aufschreibesystems als Indiz für einen niedrigen kulturellen Entwicklungsstand. Wilhelm Christian Müller knüpfte in diesem Sinne die Entstehung der Notenschrift und die seiner Auffassung nach direkt damit zusammenhängende Verbesserung der Klaviatur an allgemeine kulturgeschichtliche Errungenschaften:

»Nach den Erfindungen der Tasteninstrumente und der Noten sollte man Riesenschritte in der Musik erwarten; aber sie wurden durch die Schwerfälligkeit der Tasteninstrumente gehemmt und durch die gelehrten Fugenfreunde in Labyrinth der Punktirkunst verleitet, wodurch die Wirkung auf das Gemüt sich verminderte. [...] Die wahre Schönheit der Musik konnte sich erst mit verbesserten Klavicordien und mit der Periode des freieren Denkens in der Religion, bei veredelten Sitten, bei humanerer Gemütsstimmung und bei neuerer Belebung aller schönen Künste offenbaren.«⁶

Das kulturgeschichtliche Fortschrittsdenken, in dessen Kontext solche Aussagen standen, implizierte einen musikalischen Entwicklungsgang vom Einfachen zum Komplexen. Bloß mündlich vermittelte und tradierte Musik schien in den Augen der Musikhistoriker jedoch einen höheren Grad an Komplexität zu verhindern; die Entfaltung der Musik zur Vollkommenheit war daher schriftlichen Kulturen vorbehalten. Rein orale Musikpraktiken wurden für nicht entwicklungs- oder erweiterungsfähig gehalten, wobei darin natürlich zwei Prämissen impliziert waren, die keineswegs blindlings zu akzeptieren sind: erstens dass es musikalischen Fortschritt überhaupt gibt und zweitens dass orale Kulturen dieses Fortschritts nicht fähig seien. Deshalb schrieb Karl Christian Friedrich Krause voller Überzeugung: »Jede Ausbildung der Tasteninstrumente und der Notenschrift hat eine Höherbildung der Melodie und Harmonie möglich gemacht und mit veranlasst«, und »die Erfindung unserer Notenschrift beschleunigte vorzüglich die reißenden Fortschritte der modernen Musik«.⁷

Eher als Sonderfall ist es wohl einzustufen, wenn ein Autor soweit ging zu behaupten, dass ohne Schriftlichkeit überhaupt keine funktionierende musikalische Praxis möglich sei, wie es Arrey von Dommer zumindest implizierte, als er schrieb, in Bezug auf »bestimmte Töne und Intervalle [...] tappte der Sänger in den meisten Fällen nach wie vor im Dunkeln«. Dommer glaubte daher, den »Notenschreiber nicht genug« preisen zu können, »dem es zuerst eingefallen sein mag, eine Hilfslinie zu ziehen, um seine Tonzeichen recht gerade und korrekt über den Text zu setzen«.⁸ Solche Aussagen sind aufschlussreich, weil sie zu illustrieren vermögen, wie wenig man im Stande war, sich orale Musikpraktiken vorzustellen. Nicht-

⁶ Wilhelm Christian Müller, *Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst*, Bd. 2, Leipzig 1830, S. 130.

⁷ Karl Christian Friedrich Krause, *Darstellungen aus der Geschichte der Musik nebst vorbereitenden Lehren aus der Theorie der Musik*, Göttingen 1827, zweite und verbesserte Auflage, hrsg. von August Wünsche, Leipzig 1911, S. 62 bzw. 55.

⁸ Arrey von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens in gemeinfasslicher Darstellung*, Leipzig 1868, zweite, verbesserte Auflage, Leipzig 1878, S. 35.

schriftliche Musikkulturen lagen außerhalb des Vorstellungshorizontes dieser Musikhistoriker. In Analogie zu vielen anderen kulturellen Axiomen, wie Pierre Bourdieu sie nennen würde,⁹ wurde auch die Annahme, komplexe Musik sei auf Schriftlichkeit angewiesen, immer schon auf die historiographische Argumentation appliziert. Zu einer historistischen oder relativistischen Fragestellung konnte man sich daher nicht durchringen; das heißt, die Frage, welche Funktion ein bestimmtes Aufschreibesystem hatte oder warum bestimmte Kulturen keines besaßen – vielleicht weil sie es nicht benötigten –, wurde nicht gestellt. Aus der andersartigen Kultur heraus zu beleuchten, welchen Bedürfnissen eine Notation je gehorchte bzw. weshalb sie nicht vorhanden war, blieb den Musikhistorikern fremd, weil sie Sinn und Funktion der Notation aus ihrer eigenen Kultur heraus begriffen und auf die Geschichte zurückprojizierten – symbolisch für den Chrono- und Ethnozentrismus ihrer Denkweise überhaupt.

Die Tatsache, dass sich die Autoren immer wieder darüber verwunderten, weshalb in anderen kulturellen Kontexten keine Notenschrift gefunden wurde oder warum ihre Entdeckung so lange habe auf sich warten lassen, ist aus dieser verzerrten Perspektive heraus zu erklären, aus der sie das Material betrachteten. Es sei »in der Tat kaum zu begreifen«, bemerkte etwa Forkel, »dass die Menschheit so vieler Jahrhunderte bedurft hat, um sowohl dem wahren Wesen der Tonarten als der damit nahe verwandten Kunst, sie durch Zeichen anzudeuten, auf die wahre Spur zu kommen.«¹⁰ Denn diese Verwunderung hätte erkennbar werden lassen können, dass die Frage möglicherweise falsch gestellt war. Vielleicht hätte man nicht fragen sollen, wieso die Notenschrift in dem supponierten Sinne nicht gefunden wurde, sondern wie die anderen musikalischen Praktiken genuin funktionierten und welche Bedürfnisse mit Blick auf orale und schriftliche Faktoren mit ihnen verbunden waren.

Es ist hier nicht der Ort, eine These solcher Größe zu verhandeln, aber man könnte die Frage aufwerfen, ob die beschriebene Fixierung der Musikhistoriker auf Schriftlichkeit mit der besonderen Rolle zu tun hat, die der Gesichtssinn und daher Visualisierungen in ihrer Kultur spielten. Nur im interkulturellen Vergleich wäre zu klären, ob es sich dabei um eine kulturelle Besonderheit handelt oder eine anthropologische Konstante. Bekannt sind die fast immer zugunsten des Auges entschiedenen Diskussionen der europäischen Geschichte über die Vorrangstellung der Sinne, insbesondere des Hör- und des Sehannes.¹¹ Doch sie allein können keine Auskunft darüber geben, ob es sich um ein kulturell besonderes oder ein menschlich allgemeines Phänomen handelt.

Jedenfalls lässt sich die Bedeutung, die Visualisierung für die Musikhistoriker besaß, an expliziten Aussagen belegen. Dass es der Menschheit so lange nicht gelungen sei, Musik zu visualisieren, erstaunte Forkel so sehr, dass er es gleich zu Beginn seiner Musikgeschichte aussprach:

»Zu verwundern ist es, dass, da der Mensch zu allen seinen Kenntnissen zuerst durch bildliche Vorstellungen gekommen ist, er gerade in der Musik diesen Weg, der ihn am sichersten und geschwindesten zu seinem Ziele hätte führen können, verfehlt hat. Einen einzigen Ton kann man sich zwar auf keine Weise unter einem Bilde denken; sobald aber eine Reihe von aneinanderhängenden Tönen vorhanden ist, so entsteht, indem man sie hört, oder auf einem Instrumente greifen sieht, das Bild des Auf- und Heruntersteigens, oder einer Leiter; und was wäre nun leichter und natürlicher gewesen, als ein einziges willkürliches Zeichen eines Tones stufenweise auf- und absteigen zu lassen?«¹²

⁹ Vgl. Pierre Bourdieu, »Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld«, in: ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, übersetzt von Wolfgang Fietkau, 5. Auflage, Frankfurt a. M. 1994, S. 75–124, hier: S. 116.

¹⁰ Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 179.

¹¹ Siehe z. B. das Kapitel »The Primacy of Sight« in: David Summers, *The Judgment of the Senses. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1990, S. 32–41.

¹² Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1788, Nachdruck, hrsg. von Othmar Wessely, Graz 1967 (*Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung* 8), S. 33.

Ob überhaupt ein Bedürfnis bestand, Musik zu visualisieren, wird nicht Gegenstand der Überlegungen. Auch in dem 13 Jahre später erschienenen zweiten Band seiner Musikgeschichte blieb die Annahme dieses Bedürfnisses eine Prämisse, doch Forkel dachte nun darüber nach, weshalb die Sprachschrift kulturgeschichtlich eigentlich früher entstanden sei, und suchte die Erklärung darin, dass den Begriffen visuelle Vorstellungen vorausgehen, während Töne zunächst abstrakt erfasst werden müssen, bevor sie mit visuellen Vorstellungen verknüpft werden können:

»Einesteils war die Tonschrift nicht so unentbehrlich wie die Sprachschrift, wurde also schon bloß aus dieser Ursache nicht so früh ausgebildet als diese; andernteils ist es auch ungleich schwerer, die flüchtigen Töne so festzuhalten, dass man sie gehörig untereinander vergleichen und angemessene Zeichen zu ihrer Andeutung finden konnte. Alles dies konnte erst durch langwierige Übungen und durch die Vereinigung vieler Erfahrungen, die nicht die eines einzigen Jahrhunderts waren, bewirkt werden. Es ist schon in der Einleitung zum ersten Bande dieser Geschichte § 62 bemerkt worden, dass der Mensch zu allen seinen Begriffen zuerst durch bildliche Vorstellungen zu kommen pflege, dass man aber von den Tönen fast gerade umgekehrt erst zuletzt zu einer bildlichen Vorstellung hat gelangen können.«¹³

Auch bei Ambros findet sich ein sehr klarer Hinweis auf die Bedeutung der Visualisierung. Denn um – in Übereinstimmung mit seiner Fortschrittsgeschichte – erklären zu können, weshalb die mittelalterlichen Neumen ein Fortschritt gegenüber der antiken Notenschrift seien, obwohl sie keine präzisen Tonhöhen angeben, fand er die Erklärung gerade in diesem Aspekt der visuellen Veranschaulichung. »In Wahrheit«, so schloss er, »war das Notierungssystem der Neumen ein großer Fortschritt gegen die antike Tonschrift durch den Umstand, dass darin das Steigen und Fallen der Töne nach Höhe und Tiefe zu durch entsprechende Zeichen sinnfällig ausgedrückt wurde«,¹⁴ und »sinnfällig« hieß hier »sichtbar«. Vor diesem Hintergrund wird auch verständlich, weshalb so viel Wert auf die Entstehung und Entwicklung von Tasteninstrumenten gelegt wurde: Sie visualisieren ihrerseits das Tonsystem.¹⁵

IV.

Schriftlichkeit ist eine für Historiker willkommene Eigenschaft einer Kultur, denn sie bringt Dokumente hervor und stellt damit Quellenmaterial bereit. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich die Historiographie insbesondere auf die schriftlichen Anteile der Vergangenheit konzentriert hat. Große Teile der Musikgeschichte – der Choral vor seiner Anpassung an Aufschreibsysteme und die gesamte Volksmusik – sind daher stark unterbelichtet geblieben. Man darf solche Unterbelichtung aber nicht auf methodische und quellenkundliche Schwierigkeiten allein zurückführen; vielmehr galten die meisten Formen oral praktizierter und tradierter Musik ohnehin als unbedeutend. Zum einen repräsentierte Schriftlichkeit, wie eingangs erwähnt, hohen kulturellen Status; zum anderen war sie ein Signum der gebildeten Schichten, deren Musik allein als geschichtsrelevant angesehen wurde. Historischer Fortschritt, an dem alles gemessen wurde und dem – in keineswegs selbstverständlicher Weise – das eigentliche Interesse der Historiker gehörte, fand, so glaubte man, in der Musik höherer Bildungsschichten statt. Forkel meinte in diesem Sinne, dass die Beschäftigung mit Handwerkerliedern der Antike der Mühe nicht lohne.¹⁶ Die sozial höher stehenden Schichten galten als die Träger und Repräsentanten des zivilisatorischen, damit aber auch des

¹³ Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, S. 340.

¹⁴ Ebd., S. 71.

¹⁵ Siehe die weiter oben angeführten Zitate von Müller und Krause.

¹⁶ Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, S. 409.

musikalischen Fortschritts. So dezidiert wie Forkel brachte das im 19. Jahrhundert zwar kein Musikwissenschaftler mehr zum Ausdruck, aber das Denkmuster wirkte im Hintergrund ihrer historiographischen Arbeiten.

Schriftlichkeit kam als sozialdistinktives Merkmal höher stehender Kultur ein besonderer Stellenwert zu, und dies war der tiefer liegende Grund dafür, weshalb keine Versuche unternommen wurden, orale Musikkulturen zu verstehen und in die Historiographie einzubinden. Schriftlichkeit als verborgene Leitidee der Historiker steuerte die Materialauswahl und fungierte somit als Raster, durch das Musikgeschichte begriffen wurde. Solche Mechanismen der In- und Exklusion von Musikkulturen stellen indes nur die gleichsam gröbste Wirkung dieses Rasters dar. Viel subtiler wirkte es, indem es implizit vorgab, welche musikalischen Faktoren als substantiell, welche als akzidentell anzusehen seien, was ein musikalischer Ton und welches Tonsystem das richtige sei. Solche Entscheidungen und Vorgaben sind nicht davon abhängig, dass Musik schriftlich gedacht wurde: Einen bestimmten Begriff von Musik und die darin eingeschlossenen Begriffe von musikalischen Tönen und von dem diese Töne strukturierenden System besitzen natürlich auch Musiker nicht-schriftlicher Kulturen. Musik wird immer durch ein kulturell geprägtes Wahrnehmungsraster erfahren, aber in einem Notationssystem wird dieses Wahrnehmungsraster darüber hinaus gleichsam festgeschrieben. Das Notationssystem ist ein sedimentiertes Wahrnehmungsraster. Ein Schriftlichkeit gewohnter Historiker wird sich um schriftliche Fixierung seiner nicht-schriftlichen Quelle bemühen, damit aber ein Aufschreibesystem verwenden, das vielleicht nicht in der Lage ist, die Charakteristika der fremden Musik aufzuzeichnen, das aber umgekehrt Faktoren in den Mittelpunkt rückt, die möglicherweise eher von sekundärer Bedeutung sind. Nach der Aufzeichnung einer Musik mit einem Notationssystem, das nicht der zugehörigen Musikkultur entstammt, gehen unter Umständen wesentliche Informationen verloren, andere werden uminterpretiert oder umgewertet usw.

Müller wurde dieser Zusammenhang einigermaßen bewusst, doch nahm er ihn nicht als methodisches Problem war, weil das ihm vertraute Aufschreibesystem die einzig wahre Musikform repräsentierte. Was sich mit ihm nicht aufzeichnen ließ, war keine ausreichend entwickelte Musik. Folglich war es kein Schaden, wenn sie nicht notiert werden konnte und aus der Geschichtsschreibung weitgehend herausfiel. Das Vorhandensein eines Notationssystems galt auch in diesem Sinne als Indiz einer kulturgeschichtlich fortgeschrittenen Musik. Was sich nicht notieren ließ, war noch keine wirkliche Musik:

»Der rohe Naturgesang, der in ungesuchten und ungebundenen Tönen das instinktmäßige, momentane Gefühl ausdrückt, ist noch keine Musik. Es sind keine nach gewissen Intervallen bestimmte Töne, und diese lassen sich nicht nach einem Tonsysteme in Noten setzen. Sobald aber der Mensch aus dem ersten rohesten Stande in Bewusstsein auftritt und Tasteninstrumente bildet, wird sein Sington bedeutender und zeigt schon Keime der Civilisation und Kunst wie beim Neuseeländer, Südseeinsulaner, Mohren etc.«¹⁷

Wahrnehmungsraster und Aufschreibesystem hingen aufs Engste miteinander zusammen, weil sich die Perzeptionsgewohnheiten in der Notationstechnik niederschlugen. Sowohl Forkel als auch Müller bemerkten diesen Zusammenhang, insofern sie die Unmöglichkeit, Musik »wilder« Völker zu verstehen, direkt in Verbindung brachten mit der Unmöglichkeit, sie mit dem gewohnten Notensystem aufzuzeichnen. So schrieb der Göttinger Musikdirektor, »die melodisch unzusammenhängenden Töne dieser Stücke« seien »so sonderbar, dass sie von den Reisenden, die sie bei diesen Völkern selbst gehört haben, kaum begriffen und mit europäischen Noten geschrieben werden konnten«.¹⁸ Müller stellte, ebenfalls aus zweiter Hand, Ähnliches fest: Die »Schrei- und Murrentöne« der wilden Völker würden »in Noten unserer

¹⁷ Müller, *Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst*, Bd. 1, Leipzig 1830, S. 29.

¹⁸ Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, S. 5.

Skale« übertragen, »anders« klingen, nämlich »musikalisch«, und wären dann »nicht mehr ihre rohen Gesänge«.¹⁹

Trotz solcher recht weitreichenden Beobachtungen sahen die beiden Musikhistoriker nicht die Möglichkeit, dass die geschilderten Schwierigkeiten das Resultat kultureller Axiome waren, dass Wahrnehmungsraster und Aufschreibsysteme auf eine Musik angewandt wurden, mit der sie inkompatibel waren. Das kulturgeschichtliche Fortschrittsdenken und das zivilisatorische Superioritätsdenken hielten sie davon ab.

Die eingangs beschriebenen Ideologien auch der heutigen Musikwissenschaft haben dort ihre Wurzeln. Wenn es seit wenigen Jahren wieder so vehemente Aufrufe zur Wiedereinsetzung eines musikhistorischen Kanons gibt, so sollte es uns – abgesehen davon, dass dies ohnehin ein quasi per se ideologisches Unterfangen darstellt – schon nachdenklich stimmen, wenn darin nur notierte Musik vorkommt, wie es der Fall ist.

¹⁹ Müller, *Ästhetisch-historische Einleitungen*, Bd. 1, S. 160.