

**Zeitschrift:** Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 20 (2000)

**Artikel:** Musik und Sprache - Musik als Sprache : Notizen aus der musikwissenschaftlichen Provinz

**Autor:** Haas, Max

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-835244>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 31.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Musik und Sprache – Musik als Sprache. Notizen aus der musikwissenschaftlichen Provinz<sup>1</sup>

---

Max Haas

«... so Leute halt, die Anfänge gar nicht kennen,  
weil sie gleich wieder mit allem fertig sind.»  
Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*

In meinem Wörterbuch ist «kleinstädtisch-ländlich, beschränkt (bezüglich der Bildung, Kultur, Meinungen usw.)» eine der möglichen Umschreibungen von «provinziell», während das Fremdwörterbuch zur Sache das Wort «Hinterland» beisteuert. Mag die Musikwissenschaft auch eine universitär «verspätete Disziplin» sein, liegt doch bereits grosse und vielfältige Arbeit zu zentralen Problemen vor, womit etwas für die Urbanisierung des Faches geleistet ist. Im folgenden stelle ich den grossen Ansätzen kleinere, beschränkte, bereits darum eher provinzielle Fragestellungen gegenüber.<sup>2</sup> Da sie durch die alltägliche Arbeit in der Mittelalterforschung motiviert sind, sollten sie in einem Fach, das sich in seiner historischen Ausrichtung vor allem mit der sogenannten «neueren Musikgeschichte» beschäftigt, die Chance haben, als Notizen aus der musikwissenschaftlichen Provinz per Flaschenpost heranzudümpeln – gleichsam als Notizen aus dem musikgeschichtlichen Hinterland.<sup>3</sup>

- 1 An besonderen Abkürzungen sind im folgenden verwendet: *EPW*: I-IV, hrsg. v. Jürgen Mittelstrass, Stuttgart/Weimar 21995/96; *RUB*: Reclams Universal-Bibliothek; *stw*: suhrkamp taschenbuch wissenschaft; *utb*: Uni-Taschenbücher. – Zu Personen der antiken und mittelalterlichen Welt gebe ich nur dann nähere Angaben, wenn dies im Kontext unverzichtbar ist oder wenn sie im *Tusculum-Lexikon griechischer und lateinischer Autoren des Altertums und des Mittelalters*, hrsg. v. Wolfgang Buchwald, Armin Hohlweg und Otto Prinz, München/Zürich 31982, nicht erwähnt werden.
- 2 Musikwissenschaft als «verspätete Disziplin» zu bezeichnen, geht auf einen von Anselm Gerhard herausgegebenen und eingeleiteten Band zurück: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart/Weimar 2000.
- 3 Dass die Musikwissenschaft zu den Aussenseitern der ihrerseits als Orchideenfächer deklarierten Aussenseiterdisziplinen gehört, zeigt ihre weniger zögerliche als kaum stattfindende Rezeption durch andere Disziplinen. Es ist kein Zufall, dass Hans-Werner Goetz in einer gewissenhaften Reflexion über «Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung» schreibt: «Eine besondere Affinität der historischen Mediävistik besteht derzeit zu den Literatur- und Sprachwissenschaften, zur Kunst- und eventuell auch zur Musikgeschichte ...» und dass dieser Satz der einzige ist, in dem Musikwissenschaft in solchen Perspektiven der Mittelalterforschung angesprochen wird: *Moderne Mediävistik. Stand und Perspektiven der Mittelalterforschung*, Darmstadt 1999, S. 370.

Warum eine Meldung aus der Provinz? Die historisch ausgerichtete Musikwissenschaft hat in den letzten Jahrzehnten grosse Materialbestände angezeigt, wobei klar ist, dass noch mehr Material gefunden wird und die bekannten Materialien nicht immer eingehend gesichtet sind. Werden zukünftig einzelne Corpora untersucht, erweitert sich das bereits bekannte Arsenal von Merkmalen irgendwelcher Stile unzweifelhaft durch die Beschreibung weiterer Merkmale und Merkmalskonstellationen. Die Tatsache, dass mir solche Erweiterungsarbeit nicht liegt, rechtfertigt keine Kritik, weshalb ich vorsichtshalber den Sinn zukünftiger Gesamtausgaben, Werkkataloge, Übersichtsdarstellungen neuer Merkmals-häufungen und Gesamtansichten von Kleinstgebieten nicht eine Sekunde bezweifle. Auch möchte ich nicht eine unserem Fach eigene Entwicklungsgeschichte in Frage stellen, die sich für einen Carl Dahlhaus nicht ergibt, sondern die er mittelbar in Kauf nimmt durch die «Prämissen, dass der Begriff des Werkes die zentrale Kategorie der Musik – also auch der Musikgeschichtsschreibung – sei», während uns Hans Heinrich Eggebrecht, von weniger Skrupeln geplagt und dialektisch unversehrt, dafür durch 15 Reflexionen rückversichert, eine Entwicklungsgeschichtlich aufbereitete «Musik im Abendland» beschert hat, die uns zu ahnen ansinnt, dass «die Musik letztlich stets eine Mitteilung jenseits aller Begriffe, durch keine Worte, kein Sprechen und Schreiben voll zu erreichen» sei.<sup>4</sup>

Statt einen Aufsatz lang vorletztlich zu fragen, was ich über «Musik» in vollständiger Unkenntnis jeder zentraler Kategorie der Musikgeschichtsschreibung sagen kann, melde ich mich gleichsam aus dem Hinterland und frage einigen Problemen nach, die sich alltäglich einstellen. Dabei liess ich mich von der universitären Philosophie anregen. Sie wird bekanntlich auch in Form von Philosophiegeschichte unterrichtet, wobei die dafür zuständigen Leute vor längerer Zeit aufhörten, nach Jahrhunderten geordnete Überblicke von den Vorsokratikern bis zu Derrida zu vermitteln, sondern systematisch systematische Fragen mit Dokumenten der Geschichte konfrontieren. Da wird zum Beispiel über «Sinn und Bedeutung» bei Aristoteles, Frege und Thomas Aquinas gehandelt oder über «Sprache» bei Wittgenstein, Plato und Humboldt nachgedacht. Ich kann die fehlende Facherfahrung der Musikgeschichtsschreibung nicht dadurch wettmachen, dass ich einer ad hoc konstruierten Systematik folgend einen Plan vorlege, wie der inhärenten Inflation einer nach Jahrhunderten verrechneten Musikgeschichtsschreibung zu begegnen wäre. Aber ich kann mich in der Aussichtslosigkeit, meine Materialien über-

4 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= *Musik-Taschen-Bücher Theoretica* 15), Köln 1977, S. 15; Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1998, S. 273.

sichtlich geordnet für den ungebrochenen fachinternen Katalogisierungsbedarf bereitzustellen, danach fragen, ob sich einige Fragen herauskristallisieren, die eine von zwei Möglichkeiten eröffnen: man kann an einem Ort bleiben und ein tiefes Loch bohren (das ist der Glaube, dass sich im Tropfen die Welt spiegelt, im folgenden die «Tropfenanalyse» genannt) oder man rafft über die Jahrhunderte verstreute Materialien unter einer übergeordneten Frage zusammen (das ist der Glaube, dass man nicht jede Pfütze sehen muss, um zu wissen, dass es regnet, im folgenden «Pfützenanalyse» genannt).

Technisch sind solche Unternehmungen schwierig. Auf der Suche nach geistigem Beistand beim Begehen unwegsamer Pfade wurde ich bei zwei Nachbardisziplinen fündig, nämlich bei der Psychiatrie und wiederum bei der Philosophie. Da einschlägige Hilfestellungen das Folgende prägen, will ich kurz davon berichten. Die Psychiatrie hat herausgefunden, dass es Spezialprobleme gibt, die Spezialisten untersuchen sollten, aber daneben auch die anderen, alltäglichen, mit denen es etwa Allgemeinpraktiker und Internisten täglich zu tun bekommen. Für solche Zwecke werden Lehrbücher der «kleinen Psychiatrie» geschrieben. Solches Unterscheiden von «gross» und «klein» scheint mir auch für meine Zwecke praktikabel, wenn verstanden wird, dass der Gebrauch von «klein» und «gross» nicht auf einen Unterschied in der Qualität, sondern der Praxis zielt.

Im folgenden werde ich nicht nur zwischen Fragen der «grossen Musikwissenschaft» und meinem Spezialgebiet, nämlich der «kleinen» unterscheiden, sondern ausgiebig Gebrauch machen von meiner «kleinen» Philosophie und dem Vertrauen darauf, dass es eine «grosse» Philosophie gibt. Diese Unterscheidung ist klärungsbedürftig. Es scheint, dass in der Philosophie die Zeit der «grossen Namen» vorbei ist; doch zeigen Leute von der Philosophie heute immer wieder ein erstaunliches technisches Vermögen: sie können oft schnell und überzeugend Argumente als «Schein» (*lucet sive videtur*)<sup>5</sup> und beeindruckend scheinende Ansätze als unbrauchbar entlarven. Ich bin ein ziemlich lausiger Philosoph und bedarf daher immer wieder der Klärung durch die Philosophie und andere Fächer, von denen ich mir ebenfalls etwas «im Kleinen» klarzumachen trachte. Um die Sache voranzutreiben, versuche ich im folgenden so genau wie möglich zu sagen, worum es mir geht und – da

5 Ich beziehe mich auf die erhellenden Bemerkungen von Jürgen Mittelstrass zur Debatte zwischen Martin Heidegger und Emil Staiger über die Bedeutung des Mörike-Verses «Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst»: J. Mittelstrass, «Die unheimlichen Geisteswissenschaften», in: *Die Häuser des Wissens. Wissenschaftstheoretische Studien* (= stw 1390), Frankfurt a.M. 1998, S. 125–127.

ich es nicht immer präzise sagen kann – meine Anliegen in Form von Abbildungen zu zeigen, und das in der Hoffnung, dass meine Anstrengung im Kleinen durch Gespräche mit denen, die technisch versierter sind, zu nützlichen Thesen transformiert werden (weshalb ich ausdrücklich meinen folgenden Überlegungen immer wieder den Status von ersten Arbeitshypothesen gebe). Beiläufig sei zu meiner Marotte, «Musik» dauernd in Anführungsstrichen zu setzen, die Vermutung nachgeliefert, dass der Einheitsbegriff «Musik» zu den unverzichtbaren, aber seiner Vielfalt wegen systematisch irreführenden Begriffen des Faches gehört. Die Schreibweise «Musik» warnt vor dem, was Musik suggeriert.<sup>6</sup>

Die «grosse Musikwissenschaft» ist keine Einheit, sondern macht den Eindruck der Geschlossenheit durch den wenig diskutierten Gebrauch von Begriffen, die fasslich genug erscheinen, um Grundanliegen des Faches anzuzeigen, also «Musik», «Werk», «Theorie» oder «Überlieferung». Die nächsten vier Abschnitte legen zunächst Materialien vor, damit der Sprachgebrauch samt dessen Grundlegung in einem ersten Durchgang kritisch geprüft werden, bevor es um typische Aspekte der «kleinen Musikwissenschaft» geht.

6 Und in der Fussnote liefere ich nach, dass die in *AfMw* LVII.1 (2000) versammelten Reflexionen über die Musikwissenschaft meine Neigung zum Kleinen befördert haben. Wohl durch die von Eggebrecht für das Heft vorgegebene Thematik entstand eine Serie dem Allgemeinen verpflichteter Überlegungen, von denen ich mich im Kleinen frage, wie sie «nicht oben im allgemeinen über dem Sinnlichen und der Erscheinung sich halten, sondern schaffend in mir fortwirken und sozusagen aus dem Himmel ihrer farblosen Reinheit, ihrer unbefleckten Helle, Seligkeit und Einheit mit sich selber zu einer das Besondere durchdringenden und bewältigenden Anschauung sich heruntersenken und gestalten» könnten – vgl. den Brief von Ludwig Feuerbach an Hegel vom 22.11.1828, hrsg. von Werner Schuffenhauer, *Ludwig Feuerbach. Briefwechsel*, Leipzig 1963, S. 54/55 (= RUB 105). – Es geht mir hier nicht um den Rundumschlag gegenüber generellen Aussagen zum Fach, sondern um das Signalisieren einer damit verbundenen Schwierigkeit. Dass gerade ein Carl Dahlhaus oder ein Hans Heinrich Eggebrecht massgeblich am Aufbau einer akademischen Disziplin Musikwissenschaft nach 1945 beteiligt waren, konzediere ich gerne. Dass solche Pionierarbeit notwendigerweise zu starken Vereinfachungen führt, ist mir verständlich. Gerade darum scheint mir jetzt, da wir von solchen Arbeiten profitieren, die Zeit gekommen, grundsätzliche Probleme eher von einzelnen Ansätzen ausgehend zu diskutieren. Es hat mich sehr beeindruckt, wie Prof. Dr. Sarah A. Fuller (New York University at Stony Brook) in einer «Sound Structures» genannten Lehrveranstaltung versuchte, mit verschiedenen Materialien – «a Dunstable Isorhythmic motet, Stravinsky and Berio (Sequenza I), a Sioux Indian song and some Ewe songs» – Vorbereitungsarbeit für die musikgeschichtliche Arbeit zu leisten.

## I.

Musikwissenschaft ist eines der schwierigsten universitären Fächer, da entscheidende Phasen des Vorwissens als psychosomatische Gewissheit erworben werden.<sup>7</sup> Was damit gemeint ist, soll hier skizziert werden auf die Gefahr hin, Triviales zu notieren; denn Fermente der «kleinen» wie der «grossen» Musikwissenschaft beruhen auf psychosomatischer Gewissheit.

Leute, die Musikwissenschaft betreiben, sind mit grosser Wahrscheinlichkeit musikalisch. Das heisst zunächst, dass sie im anerkannten Rahmen dessen, was man «Kunst» nennt, vielleicht auch durch Literatur und Bilder oder Plastiken beeindruckbar sind, aber sicher einen «Zugang zur Musik» gefunden haben. Die entsprechenden Sozialisationsleistungen lassen sich, als Minimalprogramm verstanden, auf drei Aspekte reduzieren:

1. Man lernt ein Instrument, und das so lange, bis es einem gelingt, das durch das eigene Spiel Hörbare von der eigenen Klangvorstellung zu unterscheiden.

2. Man arbeitet auch im Unterricht am Instrument. Gute Lehrer halten dann, wenn man ein Stück von Brahms vorgespielt hat, keine Vorträge über Brahms-Spiel, sondern fragen: «Nun, wie geht's?» Wer spielt, spürt im Ablauf – durch Sensationen der Muskulatur, Verspannungen, Irritationen in der Hand etwa – was geht und vor allem: was nicht geht. Gute Lehrer sprechen dann, wenn man solche Probleme erwähnt, nicht von Muskeln, Spannungen und Handstellungen, sondern sagen: «Schau, so geht das!» und *spielen* die Stelle. Sie machen dem Gehör etwas klar und sie zeigen mit den Händen, wie es geht.

3. Im Theorieunterricht sitzen oft zwei Schüler mit dem Lehrer am Klavier. Sie diskutieren, zeigen auf Stellen in der Partitur, verdeutlichen Zusammenhänge mit dem Instrument und fuchteln. Was sie sprechen, ist beigedruckte Information, die nur der Person verständlich wird, die auch an allen non-verbalen Aktionen beteiligt ist.

Musikunterricht besteht offensichtlich aus *Zeigehandlungen* verschiedener Art (spielen, demonstrieren, auf Noten zeigen, fuchteln), mit denen sich neben dem Sprechen eine kommunikative Garantie durch Blickkontakte und

7 In Fächern wie der Medizin oder der klinischen Psychologie besteht ja eben darum ein grosser Teil des Studiums im Erwerb nicht psychosomatischer Gewissheiten, um die eigenen einschlägigen Kenntnisse zu relativieren. Wenn ich starke Bauchschmerzen habe und einen Arzt treffe, der hermeneutisch um Verständnis ringt, habe ich den Eindruck, ich sei *nicht* beim Arzt. Wir als musikwissenschaftliche Ärzte haben sehr viel Verständnis, nur gebracht es uns an diagnostischen Fähigkeiten (und den Theorien, die Diagnosen rechtfertigen).

andere non-verbale Ausdrucksweisen einstellt. Sprechhandlungen bestehen dabei nicht als eigene, von den Zeigehandlungen abgesetzte, wohlunterschiedene Zonen, sondern sind Begleiterscheinungen, die für sich genommen nicht als sinnvolle Aussagen gelten können. Musikwissenschaft befasst sich mit der Frage, wie *Zeigehandlungen* solcher Art in *Zeichenhandlungen* überführt werden können, womit ich, wie sich noch zeigen wird, mit gefährlich schwierigen Begriffen der «grossen Handlungstheorie» operiere. Denn das, was ich schreibe, existiert nur noch als Zeichenhandlung. Meine Zeigehandlungen mögen noch so intensiv in einem Gremium, dessen Mitglieder wiederum mit Zeigehandlungen auf die meinen reagiert haben, diskutiert worden sein. Im veräusserten Text – in der Zeichenhandlung – kann ich Zeigehandlungen zwar zitieren, aber nicht tun.

Nun gilt: «Die Sinneseindrücke sind erkenntnistheoretisch die Basis des Wissens. WELCHE EMPFINDUNGEN ICH HABE, WEISS ICH GANZ SICHER. Denn über sie kann ich mich nicht täuschen, und nur wer mich im Verdacht hat zu lügen, kann meine Aussage bezweifeln, dass ich einen bestimmten Eindruck habe. Dass ich mich nicht irren kann, liegt natürlich daran, dass ich Sinneseindrücke direkt sehe; wie und was sie sind, erfahre ich also ohne zweifelhafte und nicht vollständig begründbare Schlussfolgerungen, wie ich sie von ihnen auf die Aussenwelt ziehen muss. Auf der anderen Seite hat die ausgezeichnete Stellung der eigenen Sinneseindrücke, die unmittelbare Bekanntschaft mit ihnen, nachteilige Folgen für den anderen; denn er kann meine Sinneseindrücke nicht haben, ich kann sie ihm nicht zeigen, er kann sie nicht kennen, kann nicht von ihnen wissen; und genauso geht es mir mit seinen Sinneseindrücken und Empfindungen: Welche Empfindungen er hat, kann ich nicht wissen ...»<sup>8</sup> Was ich am Instrument tue, weiss ich ganz sicher. Und im Unterschied zur Lektüre eines Buches oder zur Betrachtung eines Bildes habe ich von meinem Tun eine psychosomatische Gewissheit. Mein Körper zeigt mir sicher an, ob meine Handlung stimmig ist oder nicht (ob ich also sagen kann: «jetzt hat's gestimmt »). Aber der andere kann meine psychosomatische Gewissheit, meine absolut gewisse Form eines Sinneseindrucks, nicht haben.

8 Eike von Savigny, *Die Philosophie der normalen Sprache. Eine kritische Einführung in die «ordinary language philosophy»* (= stw 29), Frankfurt a.M. 1974, S. 22/23. Die Pointe, um die es geht, sei in der Fussnote nachgeliefert. Von Savigny schreibt gegen Ende seiner Ausführungen (S. 23/24): «Dass wir trotz der tiefgründigen Privatheit unserer Empfindungen, trotz unserer Abgeschlossenheit von anderen menschlichen Geistern, so gut miteinander auskommen, so sehr in Sprache und Erkenntnis übereinstimmen, muss an einer strukturellen Gleichheit eines jeden menschlichen Bewusstseins liegen, die wie ein Geschenk des Himmels ist. – Es sei denn, man zöge die radikale Folgerung, nur noch das eigene Ich als existent anzuerkennen und alles andere als dessen blosse Vorstellungen oder Postulate.»

Ich habe in diesem Abschnitt Voraussetzungen musikwissenschaftlicher Praxis ausgeschrieben, über die im Fach Einigkeit bestehen dürfte. Dennoch glaubte ich, sie nennen zu müssen. Eine psychosomatische Gewissheit ist jenseits der Sprache angesiedelt. Wenn wir Wörter lernen und sie gelegentlich als Begriffe gebrauchen und dann von «Kunst», «Musik», «Werk», «Theorie» oder «Überlieferung» reden, haben wir davon ein Vorverständnis, das in der ausgezeichneten Ebene einer psychosomatischen Gewissheit angesiedelt ist. Wir neigen dazu, Sätze über das «letztlich» nicht aussagbare Medium «Musik» zu bejahen und das wohl darum, weil eine psychosomatische Gewissheit sicher keine sprachliche Gewissheit, aber mit Sicherheit eben eine ausgezeichnete Gewissheit ist. Nur ist merkwürdig, dass ich ebenfalls meine geballte Faust «letztlich ... durch keine Worte, kein Sprechen und Schreiben voll» erreichen kann wie ich auch weiss, dass ich das Phonem /a/ auszusprechen, aber das Graphem 'a' «letztlich» sprachlich nicht zu erreichen vermag. Allerdings scheinen «geballte Faust» oder «Graphem» weniger bemerkenswert. Warum wohl? Es ist Menschen unter Umständen beschieden, dass sie Gotteserfahrungen machen, Nahtoderlebnissen ausgesetzt sind oder «grosse Träume» haben. Soweit ich sehe, neigen derart betroffene Menschen nicht dazu, durch Konsultation der Sekundärliteratur sich davon zu überzeugen, dass sie das Erlebnis wirklich hatten. Sie hatten es; es ist in ihnen. Von solchen Feststellungen her könnten sich erste Folgerungen ergeben, etwa: deckt die Musikwissenschaft unvollständige oder unzureichende psychosomatische Gewissheit ab? Partizipiert sie an gesellschaftlichen Rollenspielen, in denen Aussagen über «Musik» in dem Sinne zu den Statusangaben gehören, als mir «Musik» Gelegenheit gibt, psychosomatische Gewissheit zu zeigen? So, als möchte ich scheinbar verständlich das Unverständliche («das Dunkle») zeigen?<sup>9</sup>

Mit dieser Betonung einer fachlichen Schwierigkeit versuche ich, ein bekanntes Problem anders zu formulieren. Es ist üblich, von einem «katastrophalen Zustand der Musiktheorie» zu reden, ein Ausdruck, den hoch spezialisierte amerikanische Musiktheoretiker ebenso verwendet haben wie Theodor W. Adorno. Fragt sich, was damit genau gemeint ist. Ich habe viele Theoretiker erlebt, die mir mit staunenswerter Gewandtheit Partituren erläuterten, nur eben im Rahmen der Musiktheorie an einer Musikhochschule und mit der in solcher Lehr- und Lernsituation unentbehrlichen Kombination von Zeichen- und Zeigehandlungen. Diese spezifische Fertigkeit lässt sich mit Hilfe einer Metapher

9 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* Buch III, Nr. 173: «Tief sein und tief scheinen. – Wer sich tief weiss, bemüht sich um Klarheit; wer der Menge tief scheinen möchte, bemüht sich um Dunkelheit. Denn die Menge hält alles für tief, dessen Grund sie nicht sehen kann: sie ist so furchtsam und geht so ungern ins Wasser!»

aus dem Bereich des Schachspiels umschreiben. Vor Jahren sah ich in einer FernsehSendung ein Experiment. Dank einer Art Brille, die eine Versuchsperson anzog, konnten deren Augenbewegungen auf dem Schachbrett mit Leuchtpunkten sichtbar gemacht werden. Zur Aufgabe stand ein Matt in sechs Zügen. Die Augenbewegungen des unerfahrenen Schachspielers – einem Spieler meiner Qualität etwa – glichen einem Herumirren: jede Figur wurde immer wieder gemustert. Ein Grossmeister des Schachspiels dagegen, der sich am Experiment beteiligte, guckte ein Mal quer über das Brett, mass die Stellung aus der Diagonalen, und fokussierte dann sofort die einzige wichtige Figur. Wie dieses Vermögen zustandekommt, ist unklar. Man erwägt, dass sich durch das jahrelange Training «Schachbilder» einstellen, die Probleme erkennbar machen. Gute TheorielehrerInnen *sehen* Probleme, können und wollen sie aber nicht druckreif verbalisieren. Das ist auch nicht ihr Beruf, sondern unsrer. Ich habe den Eindruck, dass wir in der Musikwissenschaft behaupten, sie zu *verbalisieren* und den Tatbeweis im Druck antreten wollen, sie aber wohl oft nicht so gut *sehen* wie TheorielehrerInnen. Was in diesem Beitrag mit der Frage nach Handlungsschemata angesprochen wird, entsteht aufgrund des Versuchs, Aspekte der Verbalisierung theoretischer Aktivitäten zu diskutieren.

Ich breche hier ab. Denn die Fragerichtung ist möglicherweise nicht ganz falsch, aber so stark von Materialien der psychologischen und soziologischen Forschungen bedingt<sup>10</sup>, zudem von Diskussionen um den oft zu schnell negativ konnotierten Begriff «irrational» abhängig<sup>11</sup> und betrifft immerhin fast zwei Jahrhunderte, dass knappe Antworten unangemessen pauschal ausfallen müssten. «Psychosomatische Gewissheit» war hier als Aspekt nur darum anzumelden, weil sich Perspektiven der «grossen Musikwissenschaft» in der «kleinen» als so systematisch irreführend erweisen, dass sich die Frage stellt, wie es dazu kommt.

Dazu benötigen wir zunächst eine Vorstellung von dem Konstrukt «Musik im Abendland», um die spezifischen Probleme der «kleinen Musikwissenschaft» ausmachen zu können.

## II.

Damit eine Darstellung fasslicher wird, die vorübergehend in Gefahr läuft, durch das Skizzieren der grossen Linien – wir sind jetzt in der «Pfützenanalyse» – die kleinen Probleme zu verlieren, seien zunächst grundlegende Aspekte der «grossen Musikwissenschaft» in Form von drei möglichst un-

10 Man vergleiche etwa Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1982; Steven Pinker, *Wie das Denken im Kopf entsteht*, München 1998, Kapitel 8.

11 Vgl. J. Mittelstrass, «irrational/Irrationalismus», *EPW* 2, S. 297/298.

verfänglich formulierten Programmen genannt, die im Lauf der Darstellung im Sinne von Orientierungspunkten anzusprechen sind. Das *Boethius-Programm* betrifft den Sonderfall «Musik» im Sinne des zwischen stärkster Sinneserfahrung und jeglicher möglicher Abstraktion aufgespannten Mediums. Interessant für die Musikwissenschaft ist die Tatsache, dass sie wissenschafts- und bildungsgeschichtlich gesehen unter allen universitären Disziplinen über den (unter diesem Gesichtspunkt allerdings kaum untersuchten) reichsten Fundus von Materialien zur elementaren Abstraktionsbildung verfügt. Das *Humboldt-Programm* ist mit linearen Symbolketten befasst und stellt zur Diskussion, wie «Sprache ... von endlichen Mitteln einen unendlichen Gebrauch» macht, wie also die als lineare Symbolkette aufgefasste «Musik» auf ihre endlich aufzählbaren Mittel hin befragt werden kann.<sup>12</sup> Nicht nur die Linguistik oder die Sprachwissenschaften haben es demnach mit linearen Symbolketten zu tun, sondern auch die Musikwissenschaft, obgleich nur wenige einschlägige Untersuchungen vorliegen. Das *Cassirer-Programm* schliesslich gilt den «Musik» genannten Symbolketten im Rahmen möglicher Symbolwelten – eine Fragestellung, die wohl am ehesten durch Nelson Goodman bekannt wurde.<sup>13</sup> Gemeinsam ist den drei Programmen die Doppelfrage nach «Musik» und Sprache sowie nach «Musik» als Sprache. Meine Formulierung bezeugt Achtung vor philosophischen Ansätzen mit «grossen Namen», meint aber nicht, dass entsprechende Programme nur aufgrund der Texte von Boethius, Humboldt oder Cassirer diskutierbar sind.

12 Dazu zwei verschiedenartige Bemerkungen. (1) Meine Ausdrucksweise «lineare oder geordnete Symbolketten» sagt mehrfach das Gleiche. Man spricht in Informatik oder Linguistik meist einfach von (Zeichen)ketten. (2) Ich betone den Aspekt der linearen Zeichenketten auch darum, weil ich glaube, damit eine anthropologisch taugliche Arbeitshypothese zu haben in dem Sinne, dass Menschen solche Ketten bei zwei Gelegenheiten produzieren: wenn sie reden (sekundär wenn sie schreiben) und wenn sie «Musik» produzieren (sekundär wenn sie notieren). – Vielleicht hat James Joyce Grundlegendes gesehen, wenn er in einem der ersten Abschnitte des Ulysses schreibt: «Stephen schloss die Augen und hörte seine Stiefel krachend Tang und Muscheln malmen. Jedenfalls gehst du hindurch irgendwie. Das tue ich, mit jeweils einem langen Schritt. Einen sehr kurzen Zeitraum lang durch sehr kurze Raumzeiten. Fünf, sechs: das *Nacheinander*. Genau: und das ist die unausweichliche Modalität des Hörbaren. Öffne deine Augen. Nein. Jesus! Wenn ich von einem Felsen fiele, der in die See nickt über seinen Fuss, ich fiele unausweichlich durch das *Nebeneinander*.» (aus der deutschen Übersetzung von Hans Wollschläger, Frankfurt a.M. 1996, S. 51). Die kursiven Ausdrücke sind im Original ebenfalls kursiv und deutsch, nicht englisch.

13 Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (= stw 1304), Frankfurt a.M. 1997.

«Musik» im Rahmen einer «abendländischen Musikgeschichte» ist die paradigmatische Disziplin, die zur Reflexion eines Gegensatzpaars anleitet. Das Paar besteht aus den Polen «Sinneswahrnehmung», «Ereignis» oder «Erfahrung» einerseits und «Formalisierung», «Abstraktion» oder «Struktur» andererseits.<sup>14</sup>

«Musik» in diesem Sinne ist der Gegenstand einer wissenschafts- und nicht einer kunsthistorischen Debatte. Denn soweit «Kunst» mit Ästhetik assoziiert wird, steht sie als Vehikel irrationaler Komponenten ein, die während Jahrhunderten der Rede von «Kunst» fremd sind.<sup>15</sup> In der Bildungs- und Wissenschaftsgeschichte wird in der von-bis-Argumentation auch das Konstrukt «von Aristoteles bis Leibniz» benutzt.<sup>16</sup> Damit ist nicht eine bestimmte philosophische Richtung gemeint, sondern der Umstand signalisiert, dass im Konstrukt «Abendland» die Schriften von Aristoteles etwa bis zur Zeit von Leibniz das massgebliche Ferment der Diskussion liefern. Was hat es jetzt mit «Musik» als paradigmatischer Disziplin in der Polarität «Ereignis» und «Struktur» auf sich? Ich konstruiere in vier Schritten.

a. Boethius (um 500) legt in *De trinitate* II drei Reflexionsbereiche dar.<sup>17</sup> Er spricht von Physik, Mathematik und Theologie (Metaphysik). Lassen wir die «Formenlehre» des Boethius – die Konstitution der drei Reflexionsbereiche mit den Begriffen «Stoff» und «Form» (*materia* und *forma*) – beiseite und halten nur fest: Die Physik beschäftigt sich mit der Welt in ihrer ganzen Farbigkeit und Buntheit. Man sieht (oder hört) materielles Substrat in bestimmter Weise geformt, aber man sieht (oder hört) nicht die Struktur des einzelnen Ereignisses. Die Mathematik dagegen abstrahiert aus solchen Sinnesdaten den unvergänglichen oder ewigen Aspekt, den intelligiblen Faktor. Für Boethius ist dies die Zahl. Klaus Jacobi hat in seiner Exegese

14 Bei der Ausbildung der Facetten solcher Dichotomisierung habe ich profitiert von Friedrich Kambartel, *Erfahrung und Struktur. Bausteine zu einer Kritik des Empirismus und Formalismus* (= suhrkamp. Theorie 2), Frankfurt a.M. 1968.

15 Ich meine hier im besonderen jene Phase «von I. Kant über G.W.F. Hegel zu F.T. Vischer» der Kunstdtheorie, in der Dietfried Gerhardus («Kunst», EPW 2, S. 513/514) zufolge «Kunst als künstlerisches Handeln lediglich in ihrem passiven, «kontemplativen» Aspekt diskutiert wird.»

16 Ich beziehe mich dabei vor allem auf Ingemar Düring, «Von Aristoteles bis Leibniz. Einige Hauptlinien in der Geschichte des Aristotelismus», in: Paul Moraux, hrsg. *Aristoteles in der neueren Forschung* (= Wege der Forschung 61), Darmstadt 1968, S. 250–313.

17 Vgl. die englisch-lateinische Version bei Hugh Fraser Stewart, Edward Kennard Rand, S.J. Texter, *Boethius. The Theological Tractates*, London/Cambridge (Mass.) 1973, S. 8–13 (Ndr. der Ausgabe von 1918).

eines Kommentars des 12. Jahrhunderts zu *De trinitate* das Verhältnis des physikalischen zum mathematischen Aspekt sehr fasslich reformuliert als das Verhältnis von «natürlicher Sprache» zur «Theoriesprache».<sup>18</sup>

Jedem Menschen ist das «natürliche Sprechen», damit der Bezug zu physikalischen Daten, schon immer eigen. Wer die Welt in ihrer ganzen Sinneshaltigkeit wahrnimmt, sieht Stoff und Form zusammen. Man kann auch sagen: Stoff und Form sind «vermischt». Boethius nennt das sehr präzise *confuse*: die Sinneswahrnehmung nimmt «vermischt» (*confuse*) wahr.<sup>19</sup> Wenn das der Ausgangspunkt ist, lässt sich verstehen, warum «Musik» im Rahmen der «Theoriesprache» bestimmt wird: die intelligiblen Faktoren dessen, was schon immer von allen wahrgenommen wird, sollen mittels Abstraktion aus dem Stoff herausgefiltert und verstanden werden.

b. Die paradigmatische Situierung von «Musik» geht auf die Antike zurück. Aristoteles behandelt – nach Platons *Staat* nicht unerwartet – in *Politik* 8 die Wirkung von «Musik». Um die affektive Verfassung der einzelnen Person darzustellen, benutzt er das allgemein bekannte Medium «Musik»; denn alle wissen, dass «Musik» den Affekt gleichsam ungefiltert erzeugt: der Affekt hat einen, bevor man ihn «hat». «Musik» macht unmittelbar betroffen. Daran lässt sich das Problem einer «Geometrie der Affekte» verhandeln.<sup>20</sup> Affekte sind geometrische Größen – später spricht man von intensiven Größen oder von kontinuierlichen Systemen. Wenn «Leidenschaftlichkeit» das Gegenteil ist von «Abgestumpftheit», dann gibt es solcher Affektlehre gemäss Grade an «Leidenschaftlichkeit» und «Abgestumpftheit», die wie Punkte auf einer Linie positioniert sind, deren Mittelpunkt zur Diskussion steht.

Solche «Geometrie der Affekte» ist die anschauliche Seite eines schwierigen Lehrstücks. Die Geometrie bezieht sich auf Größen, die in der auf Aristoteles zurückreichenden Kategorienlehre zur kontinuierlichen Quantität gehören. Repräsentativ für die diskrete Quantität dagegen sind «Rede» und «Zahl». «Musik» ist die paradigmatische Vergegenwärtigung beider katego-

18 Klaus Jacobi, «Natürliches Sprechen – Theoriesprache – Theologische Rede. Die Wissenschaftslehre des Gilbert von Poitiers (ca. 1085–1154)», in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 49 (1995), S. 511–528.

19 Zum Beispiel *Inst. mus.* V,2: *Fortasse autem id, quod sensus non integre sed confuse atque a veritate minus quasi quidam incallidus estimator agnoscit ...* Gottfried Friedlein (Hrsg.), *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii*, Leipzig 1867 (Ndr. Frankfurt a.M. 1966), S. 352.26–28.

20 Zum Ausdruck «Geometrie der Affekte»: Max Haas, «Musik und Affekt im 14. Jahrhundert: Zum *Politik*-Kommentar Walter Burley's», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, N.F. 1 (1981), S. 19.

rialer Klassen. Affekte sind als Zustandsformen Teil der Kategorie der Qualität, als intensive Größen aber gehören sie wie «Töne» (*soni*) zum Aspekt der kontinuierlichen Quantität. Die Rede dagegen subsumiert sich unter die diskrete Quantität, da sie aus kleinsten Quanten, den Silben, zusammengesetzt ist. «Musik» als Lehre von den Mengen vertritt die gleiche Subkategorie, wobei Boethius aus pädagogischen Gründen keine Kategorienlehre referiert, sondern zwei Begriffe setzt: für die diskrete Quantität *multitudo* (Menge), für die kontinuierliche *magnitudo* (Größe).<sup>21</sup> Aufgrund solcher kategorialer Bezüge wird «Musik» in der mit dem Ausdruck «von Aristoteles bis Leibniz» signalisierten Tradition als Sprache verstanden.<sup>22</sup> Dass man auch danach «Musik» als «Sprache» apostrophiert, wird uns noch beschäftigen.

Fritz Reckow hat Zweifel an der Tauglichkeit der Fragestellung «Musik als Sprache» angemeldet und meint dazu u.a.: «Die Geschichte der Auseinandersetzung mit der Musik «als Text» bzw. «als Sprache» gibt drastisch zu erkennen, dass die Antwort letztlich weit weniger von der Beschaffenheit der Musik selbst abhängen als von den gerade verfügbaren und beliebten – um nicht zu sagen: schicken und opportunen, jedenfalls aber höchst unterschiedlichen und wandelbaren – Konzepten, die man ihr jeweils zumutet ...»<sup>23</sup> Dass die Musik-Sprache-Analogie immer wieder in Mode gekommen ist, trifft sicherlich zu. Doch warum ist dem so? In einem Buch, dem der populärwissenschaftliche Charakter leicht ablesbar ist, schreibt Steven Pinker: «Die Gründe» für das «leidenschaftliche Interesse, etwas über Sprache zu erfahren» ... «sind offensichtlich. Die Sprache bietet den leichtesten Zugang zum menschlichen Geist; die Menschen möchten etwas über Sprache wissen, weil sie hoffen, dass dieses Wissen ihnen Erkenntnis über das Wesen des Menschen verschafft ...»<sup>24</sup> Dass die Musik-Sprache-Analogie wissenschaftsgeschichtlich von ehrwürdigem Alter

21 Vgl. *Inst. arith.* I,1 (Friedlein S. 8.23, 29).

22 Man beachte, mit welcher Fraglosigkeit Robert Kilwardby in seiner zu Paris verwendeten Einleitungsschrift wohl um 1245/50 feststellt: «Et sicut dixi de litteris sermonum, sic est de odis cantilenarum. Haec igitur numeralis proportio eis inest prius natura quam motus,» – der mathematische Aspekt ist von Natur aus vor dem (hier durch *motus* vertretenen) physikalischen vorhanden – «nec mirum quia ipsa fundatur in numero sonoritatis quae inest eis, et numerus prior est natura motu, et iste numerus sonorum est oratio quam vocat Aristoteles in Praedicamentis discretam quantitatem.» – hrsg. v. Albert Judy O.P., *Robert Kilwardby O.P., De ortu scientiarum* (= *Auctores Britannici Medii Aevi* 4), Toronto 1976, S. 59 § 148. Kilwardby bezieht sich, wie Judy nachweist, auf Aristoteles, Cat. 6 (4b22–23, 32–37).

23 Fritz Reckow, ««Musik als Sprache». Über die erstaunliche Karriere eines prekären musiktheoretischen Modells», in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993 2: Freie Referate*, hrsg. v. Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel etc. 1998, S. 28.

24 Steven Pinker, *Der Sprachinstinkt. Wie der Geist die Sprache bildet*, München 1996, S. 453.

ist – sie wird während über 2000 Jahren diskutiert – mahnt zu vorsichtigem Urteil; dass Leute in einer Situation ungeduldig sind, in der die Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft Wissen über die Verfassung menschlichen Geistes, der «Musik» produziert, nur höchst zögerlich absondert, ist verständlich, berechtigt aber nicht zu jedem Unfug im Sinne globaler pseudo-semiotischer oder pseudo-linguistischer «Lösungen». Doch stellt sich dann für mich weniger die Frage nach der «erstaunlichen Karriere» des Modells, sondern nach seiner angemessenen Formulierung. Angesichts der Wichtigkeit und Schwierigkeit des Anliegens bin ich auch schon durch Fortschritte im Millimeterbereich getröstet.

Reckow und ich sind uns möglicherweise nur in einem wesentlichen Punkt uneinig. Er schreibt «Pointiert könnte man ... geradezu sagen: aus der Geschichte der «Sprachähnlichkeits»-Diskussion erfährt man weniger über den vielbeschworenen «sprachhaften Charakter» der Musik selbst als über die Autoren und ihre jeweils massgeblichen Überzeugungen.» (S. 29). Das ist meiner unmassgeblichen Überzeugung nach zu «pointiert». Zwar existieren auch Techniken zur Analyse linearer Symbolketten nicht im Zustand der Unangefochtenheit; doch lassen sich in der Geschichte der Sprachwissenschaft durchaus Verfahren ermitteln, die als bewährt gelten. Damit salviere ich keine Methode(n), versuche aber, mit der Ebene nüchtern der Corpusanalyse eine Anwendung der «Tropfenantalyse» vor einem Urteil zu retten, das auf ein als Ganzes in der Forschungspraxis nicht existierendes Ganzes zielt. Wenn gefragt wird, welcher Aspekt von «Sprache» mit welchem Aspekt von «Musik» auf seine Analogie hin geprüft wird, scheint mir eine «Sprachähnlichkeits»-Diskussion möglich und sinnvoll.<sup>25</sup>

c. Des Boethius anschauliche Umschreibung von «Mengen» und «Größen» entsprechen, wie alle generellen quadrivialen Aussagen bis zum 17./18. Jahrhundert, nicht dem, was man an Mathematik (im Sinne von Rechen- oder Berechnungserfahrung) kennt. Die immer ähnlichen Formulierungen haben zum Zweck, elementare Abstraktion von Sinnesdaten weniger zu lehren als sie einzutrichtern, Personen daraufhin abzurichten. Der paradigmatischen Position von «Musik» entspricht es, dass Musiklehre bis zum 17./18. Jahrhundert – noch einmal: in der *von-bis*-Redeweise ausgedrückt: von Aristoteles bis Leibniz oder, anders gesagt, im Rahmen des Boethius-Programms – aus unserer heutigen, fachspezifischen Position gesehen überraschend wenig erbringt. Denn meist geht es in dieser Musiklehre nicht um die Vermehrung der Kenntnisse von «Musik», sondern um das, was Menschen anhand der «Musik» lernen können. «Musik» als paradigmatische Disziplin ist nicht auf «Musik» bezogen, sondern organisiert sprachliche Welterfassung aufgrund des für alle Menschen unmittelbar erfahrbaren Mediums.

d. Die kategoriale Verschränkung von «Zahl» und «Rede» hat zur Auffassung von «Musik» als einer Sprache gewiss beigetragen. Allerdings ist

25 Nachbemerkung: mich mit dem Fritz Reckow zu verständigen, der in «Tonsprache», HMT (1979), 1a–2b, nüchtern Aspekte der «Sprachähnlichkeits-Problematik» nennt, fällt mir viel leichter.

das wesentliche Movens der Auffassung nicht notwendigerweise Philosophie-, sondern bildungsgeschichtlich abzuleiten: die Analogie zwischen «Musik» und Sprache wird vom Kommentar des Calcidius zum *Timaios* von Plato seit dem 9./10. Jahrhundert als Lernhilfe in der praxisbezogenen Musiklehre angeführt.<sup>26</sup> Das bekannteste Beispiel bilden *Musica* und *Scholica Enchiriadis*.<sup>27</sup> Man lernt: so, wie in der Sprache das Ganze (der Satz) aus Teilen besteht, so gibt es in der «Musik» Ganzes und Teile. Sätze und «Musik» bestehen aus aufzählbaren Einheiten. Beachten wir für den Moment die zwei Denkfiguren: solche «Musik» partizipiert immer an der Mereologie, also an der Theorie von Teil und Ganzem.<sup>28</sup> Und zudem gelten in der «Musik-Sprache-Analogie» die Teile der «Musik» im Sinne von Nonterminalsymbolen, also von metasprachlichen Ausdrücken, mit denen Folgen oder Aggregate von Toncharakteren bezeichnet sind, als aufzählbar.

Der durch die Antikenrezeption verbürgten Tradition nach lässt sich «Musik» auch in einem weiteren Sinne als Sprache auffassen, wenn eine Analogie berücksichtigt wird. «Sprache» ist durch Lautkontinuen zugänglich, ist demnach ein kontinuierliches System, und wird als diskretes System geschrieben, also durch lineare oder geordnete Symbolketten repräsentiert. Der gleiche Befund gilt für «Musik». Es ist wichtig zu sehen, dass diese Ausdrucksweise naiv (oder intuitiv) im Sinne elementarer Anschaulichkeit ist. So wie die «Geometrie der Affekte» ein Lehrstück für kategoriale Sachverhalte abgibt, lässt sich «Musik» als kontinuierliches oder diskretes System analog zur Sprache als Lehrstück nutzen.

Für die Analyse linearer Symbolketten liegt von Seiten der Theorie formaler Sprachen und der Linguistik erhebliches Material vor. Ich hebe einen Punkt heraus. Dem geläufigen, S. 93 bereits zitierten Satz Wilhelms von Humboldt zufolge macht «Sprache ... von endlichen Mitteln einen unendlichen Ge-

26 Vgl. Jan Hendrik Waszink (Hrsg.), *Timaeus a Calcidio translatus commentarioque instructus* (= *Corpus Platonicum Medii Aevi. Plato latinus 4*), London/Leiden 1975, S. 92.10–19.

27 Man vergleiche die Darstellung von Klaus-Jürgen Sachs, «Musikalische Elementarlehre im Mittelalter», in: Frieder Zaminer (Hrsg.), *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter* (= *GMTh 3*), Darmstadt 1990, S. 109/110, sowie die Darlegungen von Mathias Bielitz, *Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie* (= *Beiträge zur Musikforschung 4*), München/Salzburg 1977, S. 25–76; zur verwinkelten Entstehung der *Musica* und *Scholica Enchiriadis*: Nancy C. Phillips, *Musica and Scholica Enchiriadis: The Literary, Theoretical, and Musical Sources*, Ph.D. New York University 1984 (U.M.I. 8505525).

28 Zum Stichwort vgl. Kuno Lorenz, «Mereologie», *EPW 2*, S. 849/850. Diskussionen um bestimmte kleine Teile im Aufbau des Tonsystems – Dysis, Apotome, (pythagoreisches oder syntonicisches) Komma – resultieren aus der Applikation dieser Denkfigur.

brauch».<sup>29</sup> Das meint, dass verschiedene Sätze nicht unterschiedliche Strukturen haben müssen.<sup>30</sup> Noam Chomsky hat gesehen, dass das Verhältnis von «unendlichem Gebrauch» und «endlichen Mitteln» mit dem formalen Instrument der rekursiven Aufzählbarkeit genauer bestimbar ist.<sup>31</sup> Allerdings kann die Musikwissenschaft nicht auf dem Niveau moderner Linguistik beginnen, da in unserem Fach keine analogen Instrumente zur Sprachwissenschaft vorhanden sind, die Linguistik erst möglich machen.<sup>32</sup>

- 29 Der Satz steht in der 1836, also ein Jahr nach Humboldts Tod publizierten Arbeit *Über die Kawi-Sprache auf der Insel Java, nebst einer Einleitung über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschen* und lautet im Zusammenhang: «Das Verfahren der Sprache ist aber nicht blass ein solches, wodurch eine einzelne Erscheinung zustande kommt; es muss derselben zugleich die Möglichkeit eröffnen, eine unbestimmbare Menge solcher Erscheinungen und unter allen, ihr von dem Gedanken gestellten Bedingungen hervorzubringen. Denn sie steht ganz eigentlich einem unendlichen und wahrhaft grenzenlosen Gebiet, dem Inbegriff alles Denkbaren gegenüber. Sie muss daher von endlichen Mitteln einen unendlichen Gebrauch machen, und vermag dies durch die Identität der gedanken- und spracherzeugenden Kraft. Es liegt hierin aber auch notwendig, dass sie nach zwei Seiten hin ihre Wirkung zugleich ausübt, indem diese zunächst aus sich heraus auf das Gesprochene geht, dann aber auch zurück auf die erzeugende Kraft. Beide Wirkungen modifizieren sich in jeder einzelnen Sprache durch die in ihr beobachtete Methode und müssen daher bei der Darstellung und Beurteilung dieser zusammengekommen werden.» – Wilhelm von Humboldt, *Schriften zur Sprache*, Stuttgart 1973, S. 96, hrsg. v. Michael Böhler (= RUB 6922). Man beachte die kommentierte Wiedergabe des Abschnitts bei Hans Arens, *Sprachwissenschaft. Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart I* (= Fischer Athenäum Taschenbücher 2077), Frankfurt a.M. 2[1974], S. 209/210.
- 30 Sätze wie «Der Schreiner kommt morgen nach Hause», «Anna geht heute ins Kino» oder «Gregor floh gestern in den Kindergarten» sind drei verschiedene Aussagen, die der Struktur nach gleich sind. Sie zeigen jeweils die Folge von Nomen – Verbum – temporalem Adverb – Präpositionalausdruck. «Nomen» oder «Verbum» sind (meta-)sprachliche Ausdrücke (oder eben Nonterminalsymbole), von denen die Sprache «unendlichen Gebrauch» macht.
- 31 Noam Chomsky, *Aspekte der Syntax-Theorie* (= stw 42), Frankfurt a.M. 1973, S. 19.
- 32 Man beachte, dass Chomsky (ebd. S. 15) festhält: Es ist «offensichtlich, dass der Versuch, dieses weithin unerschlossene Gebiet», also die generative Grammatik, «zu erforschen, am günstigsten beginnt mit dem Studium der strukturellen Informationen, wie sie von traditionellen Grammatiken geliefert werden, und mit der Aufarbeitung der sprachlichen Prozesse, wie sie – wenngleich informal – in diesen Grammatiken vorgeführt werden ...» Von Seiten der Musikwissenschaft gibt es eben keine Analoga zu solchen «traditionellen Grammatiken» und daher auch keine Möglichkeit, etwas aufzuarbeiten. Wir in der Musikwissenschaft befinden uns in den Anfängen.

## III.

Soviel zur «Musik im Abendland». Beginnen wir mit der Erprobung einschlägiger Begriffe und fangen beim «Werk» an. Um 1250 wird *De ortu scientiarum* von Robert Kilwardby zu Paris als Einleitungstext für die Artistenfakultät gebraucht. Darin heisst es an zentraler Stelle, die Dignität der Musik bestehe darin, dass sie kein *opus manens* hervorbringe.<sup>33</sup> Dieser Befund ist keineswegs zufällig. Im Gegenteil, es entspricht einer sehr ehrwürdigen Aristoteles-Tradition, dass *ars* sich eben nicht auf das *Produkt*, sondern auf das *Produzieren* erstreckt.<sup>34</sup> Interessanter wird darum die Frage, warum eine auf die «abendländische» Tradition bedachte Musikgeschichtsschreibung die antiken Konnotationen von *opus* nicht berücksichtigt, wenn es um «Werk» geht. Die Frage sei zurückgestellt, um einen Aspekt des Produzierens zu verdeutlichen. Einleitend sei daran erinnert, dass «Mittelalter» ein historischer Raum ist, in dem Personen leben, welche sich als Angehörige der drei Schriftreligionen – Judentum, Christentum und Islam – verstehen. Religionen sind Wertegemeinschaften. Mag heute auch die eigene religiöse Observanz unerheblich geworden sein, werden wir doch konzedieren, dass wir mit anderen Werte teilen oder um Werte streiten. Wenn wir uns nun um mittelalterliche Musikgeschichte kümmern, besteht kein Anlass, unsere Fragen auf «christliche Texte» zu reduzieren.

Blicken wir versuchsweise über den fachinternen Gartenzaun. Fārābī bezieht sich in seinem vor 950 geschriebenen «Grossen Buch der Musik» auf die autochthone arabische «Musik», die er aus griechischer Optik analysiert. Er benutzt dafür den griechischen Begriff «Musik», substituiert ihn durch genuin arabische Begriffe und bedenkt ihn für die Belange der ihm vertrauten «Musik». Seine Überlegungen exemplifiziert er durch Hinweise auf bekannte arabische Musiker. So erwähnt er gelegentlich Ma'bad. Da nun Fārābī's Text auch im muslimischen Spanien zu mittelalterlicher Zeit gelesen wird und in diesen Zonen Europas auch das *Buch der Lieder*, in dem sich die Geschichten von Ma'bad finden, stark verbreitet ist, verwende ich hier für meine Zwecke eine Ma'bad-Geschichte. Der musste einst, so heisst es, von

33 Hrsg. Judy, S. 144, § 414. Kilwardby zitiert aus dem Kommentar des Eustratios zur *Nikomachischen Ethik*, der seinerseits Johannes Damaszenos anführt – vgl. Max Haas, «Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I: Eine Übersicht über die Musiklehre im Kontext der Philosophie des 13. und frühen 14. Jahrhunderts», in: *Forum musicologicum* 3 (1982), S. 378–381.

34 Die glückliche Formulierung von «Produkt» und «Produzieren» stammt von Franz Dirlmeier, *Aristoteles Nikomachische Ethik* (= *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung* 6), Darmstadt 1979, S. 448.

A nach B und sucht ein Schiff für die Überfahrt.<sup>35</sup> Er kommt auf einem Boot unter, das ein reicher Kaufmann für sich und seine Sklavinnen gemietet hatte. Unerkannt reist Ma'bad mit. Die Sklavinnen singen. Sie singen nicht nur grauenhaft, sondern sie singen Melodien, die Ma'bad geschaffen hat. Er ist erzürnt und kritisiert, was den Kaufmann erbost, der droht, ihn über Bord zu werfen. Die Situation spitzt sich zu: Ma'bad vermag sich beim Anhören nicht diplomatisch zu verhalten und der gekränkte Kaufmann sinnt auf Rache. Es kommt der Moment, da Ma'bad nicht mehr an sich halten kann. Er kritisiert nicht mehr, sondern er singt seine Melodie so, wie sie sein soll. Das Publikum ist zunächst bass erstaunt und dann tief verwirrt. Du musst Ma'bad sein, sagt der Kaufmann und bittet um Verzeihung, dass er den grossen Sänger so behandelt hat. Es stellt sich heraus, dass dem Kaufmann vor längerer Zeit eine Sklavin gehörte, die Ma'bad noch selber ausbildete. Sie brachte den Schatz der Lieder zur Gruppe der Sängerinnen des Kaufmanns. Doch Unachtsamkeit tilgte die tradierte Präzision, Fehler schlichen sich ein und die Tradition verdarb. Ma'bad stellt sie wieder her. Blenden wir uns nach diesem Happy End aus. Bemerkenswert bei aller typischen Eigenschaften für Geschichten im *Buch der Lieder* sind zwei Bestandteile. Es geht erstens wesentlich um Tradition. Tradition kann durch unachtsame Überlieferung verderben. Die richtige Tradition wird erkannt, wenn das Original gefunden wird, das freilich kein Stück Text ist, sondern ein Mensch. Der Kaufmann und die Sklavinnen erkennen Ma'bad durch sein Singen. Ma'bad ist unbezweifbar authentisch. Diese an das Produzieren gebundene Sicht von opus ist nicht dem Abendland, aber der Musikgeschichtsschreibung abhanden gekommen.

#### IV.

Kommen wir vom derart fragwürdig gewordenen Begriff «Werk» zum fragwürdigen Begriff «Theorie». Geläufiger musikwissenschaftlicher Redeweise zufolge gibt es «artifizielle Musik» (neben «usueller»). Der Ausdruck meint theoretisch reflektierte Musik. Hans Heinrich Eggebrecht war massgeblich für die Verbreitung des Ausdrucks besorgt und wies immer wieder zur Begründung auf ein Zitat bei Giraldus Cambrensis hin.<sup>36</sup> In einer Kürzestformu-

35 Ich paraphrasiere die Übersetzung von Gernot Rotter, *Abu l-Faradsch. Und der Kalif beschenkte ihn reichlich. Auszüge aus dem «Buch der Lieder»*, Tübingen/Basel 1977, S. 93–97.

36 Eggebrecht bietet davon die ausführlichste Paraphrase in: *Musik im Abendland*, S. 18–20. – Giraldus Cambrensis (eig. Gerald de Barri, 1147–1223) äussert sich zu einer musikalischen Praxis in seinem Bericht über eine Rundreise durch Wales.

lierung ausgedrückt ist «artifizielle Musik» im Sinne Eggebrechts «theoretisch reflektierte Musik», während «usuelle Musik» «jenseits der *ars*» liegt, also so etwas wie die durch Gewohnheit oder Brauchtum verbürgte «Musik» ist – etwas für die Volkskundler halt. Die Dichotomie ist in der Musikwissenschaft recht geläufig. So sieht sich Hermann Danuser veranlasst, seine Darstellung der «Musik des 20. Jahrhunderts» «auf die artifizielle Musik» einzuschränken.<sup>37</sup> Dass der Begriff eine Klarheit suggeriert, die er nicht hat, zeigt sich an seiner Verwendung. Carl Dahlhaus benutzt ihn einmal im Sinne «von artifizieller oder schulmässiger Musik», kann dann aber auch nur vier Seiten später nach den Mitteln fragen, «durch die eine selbstbewusst artifizielle Musik ihren Autonomieanspruch – ihre Emanzipation von aussermusikalischen Zwecken – ästhetisch rechtfertigt».<sup>38</sup> Der Gebrauch von «artifiziell» oder die Gegenüberstellung von «usuell» und «artifiziell» suggerieren eine begriffsgeschichtlich salvierte Aufsicht und lassen vermuten, es gebe eine einschlägige Begriffsgeschichte vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Das ist nicht der Fall. Das Begriffspaar «artifiziell» – «usuell» ist begriffsgeschichtlich erstens nicht haltbar und zweitens verdeckt seine Verwendung in der Musikgeschichtsschreibung wesentliche anthropologische Dimensionen. Ich zeige kurz an, worum es geht.

Das in der Bildungsgeschichte als «Quintilianscher Bildungsternar» bekannte Konstrukt besagt, dass jeder Mensch (1) von Natur aus eine Begabung hat, die er (2) durch beständiges Üben (dadurch, dass er davon Gebrauch macht) (3) zur Reflexion bringt. Begrifflich treten für die drei Aspekte vor allem (1) *natura und ingenium*, (2) *usus, exercitudo, consuetudo*, und (3) *ars und doctrina* ein.<sup>39</sup>

Das mittelalterliche Modell zum Ternar ist der *usus loquendi*: jeder Mensch macht Gebrauch (*usus*) von der Gabe (*ingenium*) zu sprechen.<sup>40</sup>

37 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= NHdbMw 7), Laaber 1984, S. 3.

38 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 21, 25.

39 Eine gute Übersicht vermittelt noch immer Benedikt Appel, *Das Bildungs- und Erziehungsideal Quintilians nach der Institutio oratoria*, Diss. München 1914 (Donauwörth 1914). – Die Auslagerung des Genies ist eine späte Deformation der Idee. Kant (KdU § 45) verwendet das Nomen noch im ursprünglichen, also nicht personalisierten Sinne, wenn er festhält: «Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt.» Erst eine Geschichte, in der «Genie» Begründungsinstanz von «Werk» wird, schafft die Umwertung einer Konzentration, die dem Produzieren gilt, zu jener, die sich mit dem Produkt beschäftigt.

40 So kann Hugo von Saint-Victor sagen: ... Ecce concedo secundum usum loquendi. Dic quodlibet, ut tamen secundum regulam credendi sentias id quod negari non debet. Usus loquendi ab hominibus inventus est, et propter homines inventus est, et ideo ea potius in dicendo hominibus forma esse debet (in: *De sacramentis Christianae fidei*, l. II, c. xi, PL 176, 408B).

Wenn er das, was er sagt, reflektiert, benutzt er oder kommt er zur *ars*.<sup>41</sup> Es ist interessanterweise nicht festgelegt, *ars* sei die verbürgte, schriftlich niedergelegte Grammatik. *Ars* kommt ins Spiel, wenn zwischen den (verschiedenen) Eigenheiten bestimmter Sprachen und den (jeweils gleichen) Eigenheiten der Sprachstruktur unterschieden wird: *ars est eadem apud omnes*.<sup>42</sup> Der Satzteil meint, dass die Sprachreflexion einer Sprache wie Latein über die Struktur von Sprache überhaupt Klarheit schafft. In dem Sinne betreibt man im Mittelalter Linguistik.<sup>43</sup> Dass die Grammatik Klarheit schaffen soll, gilt als ausgemacht, heißt aber nicht, dass nur die Grammatik Klarheit schafft. Zudem: wer irgendwie poietisch tätig ist – Garn verarbeitet, Ziegel formt, Häuser baut – widmet sich einer *ars*, ohne dass gefragt würde, ob und wie man solche Reflexion schriftlich sichert.

Ein Gedankenexperiment. Nehmen wir an, wir hätten die Möglichkeit, im Mittelalter zwei Personen – *A* und *B* – während der Herstellung von «Musik» zu beobachten. Wir sind darüber informiert, dass einer der beiden

41 Eine der starken Nachwirkung des *Didascalicon* von Hugo von Saint-Victor (um 1127, hrsg. v. Charles H. Buttmer, *Hugonis de Sancto Victore Didascalicon De Studio Legendi. A Critical Text* [= *The Catholic University of America. Studies in Medieval and Renaissance Latin* 10], Washington D.C. 1939) wegen repräsentative Passage zum Problem findet sich l. I, c. xi, wo es heißt: *omnes enim scientiae prius erant in usu quam in arte. sed considerantes deinde homines usum in artem posse converti ... et restringi, cooperunt ... consuetudinem quae partim casu, partim natura exorta fuerat, ad artem reducere ...* (S. 21.12–17), wobei vorher c. ix «Natur» in der durch die Timaios-Kommentierung bekannten Lehre der drei Werke exponiert wird: *opus dei*, *opus naturae*, *opus artificis imitantis naturam* (S. 16.7/8), der dann gerade c. x (S. 17/18) die erste Exegese von *natura* folgt, bevor das Verhältnis von *usu* zu *ars* erörtert wird. – Eine lateinisch-deutsche Version des Textes gibt Thilo Offergeld, *Hugo von Saint Viktor. Didascalicon De studio legendi. Studienbuch* (= *Fontes christiani* 27), Freiburg etc. 1997.

42 Darum kann es heißen: *Licet voces in quantum voces non sint eadem apud omnes, tamen secundum modum ordinandi et secundum intellectum, quem constituant, sunt eadem apud omnes* – so Jordanus von Sachsen (um 1220) in seiner ersten *quaestio* zum *Priscianus minor*, zitiert aus: Jan Pinborg, *Die Entwicklung der Sprachtheorie im Mittelalter* (= *Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters* 42.2), Münster i.W 1967, S. 26. Analog zur Grammatik kann dann natürlich der Anonymus St. Emmeram (1279?) bezüglich der «Musik» sagen: *Cum omnis ars una et eadem esse debeat apud omnes ...*, hrsg. v. Jeremy Yudkin, *De musica mensurata: The Anonymous of St. Emmeram. Complete Critical Edition, Translation, and Commentary*, Bloomington/Indianapolis 1990, S. 74.41 (wobei Yudkin *ars* mit *treatise* übersetzt. Gemeint ist allerdings die Lehre, nicht der Text.)

43 Vgl. Helen Leuninger, *Scholastische und transformationelle Sprachtheorie. Ein Beitrag zur Theorie der allgemeinen Grammatik*, Diss. Frankfurt a.M. 1969 (Ms.). Weniger auf die moderne Linguistik bezogen, aber weit informativer: Jan Pinborg, *Die Entwicklung der Sprachtheorie*; ders., *Logik und Semantik im Mittelalter: ein Überblick*, Stuttgart 1972.

*per usum* («usuell»), der andere *per artem* («artifiziell») vorgeht, nur wissen wir nicht, wer *per usum* und wer *per artem* handelt.<sup>44</sup> Unsere Aufgabe bestünde darin, argumentativ darzulegen, welche Vorgehensweise A und B benutzen. Ich nehme an, dass die Aufgabe äusserst schwierig, wenn nicht sogar prinzipiell unlösbar ist. Denn solange wir annehmen, menschliches Handeln sei regelgeleitetes Handeln, finden wir im Falle des A wie des B Regeln. Um hier überhaupt einen Ansatz auszumachen, müssen wir für den Moment vereinfachen und eine Annahme aufstellen. Wir kommen zum Schluss, A handle *per artem*, B dagegen *per usum*. Können wir unseren Entscheid aufrecht halten, wenn gefragt wird: gibt es aus keiner Sicht einschlägiger Regelbildung im Mittelalter die Möglichkeit, B's Handlungen als *per artem*-Handlungen aufzufassen? Der Hintergrund der Frage ist folgender. Die von Sarah A. Fuller zusammenhängend beschriebene Lehre zum «frühen Organum» funktioniert auf die einfachste Form gebracht mit zwei Anweisungstypen: der erste enthält «tue a nicht», wobei a spezifisch formuliert ist.<sup>45</sup> Der Regelverstoss ist nur dann identifizierbar, wenn von einem Objekt behauptet wird, es unterstehe a. Der zweite Anweisungstyp besagt «achte bei der Herstellung von «Musik» auf  $a_1, a_2, a_3 \dots a_n$ », also auf bestimmte Aspekte, zum Beispiel auf bestimmte Abschnitte oder bestimmte Klänge. Der sehr überlegten, pragmatischen Annäherung ans Material, wie Fuller sie vordemonstriert, lässt sich entnehmen, dass es aufgrund der überlieferten Zeugnisse immer wieder unklar ist, wie Notiertes einer Lehre zugewiesen werden kann. Denn mittelalterliche Musiklehre lässt bewusst unklar, was der Geltungsbereich von Regeln ist. Der Grund liegt auf der Hand: man verstand im Mittelalter sehr viel mehr von den Vertracktheiten jeglicher Regelbildung im Falle der Produktion kontingenter Daten als in der neuzeitlichen Musiklehre, die «Musiktheorie» heisst.<sup>46</sup>

44 Ich benutze sinngemäss eine von Hugo von Saint-Victor gebrauchte Sprachregelung. In *Didascalicon* III,5 heisst es: *Duo sunt, agere de arte et agere per artem; verbi gratia, agere de arte, ut est agere de gramatica, agere per artem, ut est agere gramatice* (Buttmer, 56.12–14) – hier zitiert nach der Lesart bei Richard Hunt «The Introduction to the ‘Artes’ in the Twelfth Century», in: *Studia Mediaevalia in honorem admodum reverendi patris Raymundi Josephi Martin*, Brugge 1948, S. 99. Demnach meint *de arte* den metasprachlichen Bereich, während *per artem* auf den Bereich zielt, über den die Metasprache Aussagen macht: man kann über Grammatik, aber eben auch grammatisch (korrekt, unkorrekt usw.) sprechen. Weitere interessante Differenzierungen, die Hunt untersucht, mögen in diesem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben.

45 Sarah Fuller, «Early Polyphony», in: *NOHM* 2 (1990), S. 485–556.

46 Geradezu exemplarisch unklar ist die Regelbildung in der Textgruppe, die Klaus-Jürgen Sachs unter den Begriff der «Klangschritt-Lehre» gefasst, ediert und untersucht hat – vgl. die Literaturhinweise in meiner Arbeit «Zum Verhältnis von musikalischer Propädeutik und Philosophie im Mittelalter», in: Christoph Asmuth, Gunter Scholtz, Franz-Bernhard

Was die Fragestellung nach «artifizieller» und «usueller» Musik verdeckt, lässt sich jetzt besser formulieren, nachdem wir festgestellt haben, dass die Identifikation und Unterscheidung von *per artem*-Handlung und *per usum*-Handlung schwierig oder unmöglich ist. Denn zur Frage von uns aus steht ja, was wir überhaupt identifizieren, wenn wir zwischen «artifiziell» und «usuell» unterscheiden. Peter Winch hat in seiner Analyse eines Buchs des Anthropologen und Ethnologen Edward Evan Evans-Pritchard über den Stamm der Azande exemplarisch zu zeigen versucht, dass Evans-Pritchard unser «logisches» und «wissenschaftliches» Denken vom «mythischen» der Azande unterscheidet und hat die Berechtigung der Unterscheidung bestritten.<sup>47</sup> In einer ersten Runde nimmt Winch die Auffassung Evans-Pritchard's aufs Korn, wonach «Wissenschaft im Sinne einer «Übereinstimmung mit der objektiven Wirklichkeit» zu bestimmen ist.<sup>48</sup> Was Winch natürlich auszuhebeln versucht, ist die Überzeugung, wir hätten im Unterschied zu den Azande einen privilegierten Zugang zur «objektiven Wirklichkeit». Wir benötigen hier keine Diskussion der Strapazen, zu denen uns Winch mit seinem brillanten Text einlädt, da die Frage nach dem privilegierten Zugang bereits ausreichend ist. Von welchem Ort aus ermessen wir «artifiziell» und «usuell»? Da Eggebrecht kein Interesse an den Quellen zeigt, sondern aufgrund des Giraldus Cambrensis-Zitates «artifiziell» als privilegierten Standard montiert, wäre sein Argumentationsort zu erkunden. Allerdings treffen wir da nicht mehr als die Feststellung, dass es im «Abendland» «Theorie» gibt. Da «Theorie» im Eggebrecht'schen Sinne alles meint, was zu «Musik» geschrieben ist, während das Mittelalter mit einem so dürftigen Theorie-Begriff nie ausgekommen ist, verlieren sich die Spuren des Arguments.

Mein Bemühen, Peter Winch ins Gespräch zu bringen, gilt allerdings einem übergeordneten Problem. Wenn Eggebrecht formuliert: «Denn wo das Klingende nur ‹Praxis› bleibt, naturwüchsig und usuell, ist seine Sprache Magie

Stammkötter (Hrsg.), *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*, Frankfurt a.M./New York 1999, S. 43–46. – Es ist ausgesprochen ertragreich, für die Belange der Erkundung mittelalterlicher Musiklehre die vielfältigen Materialien zu sichten, die der von Klaus Jacobi herausgegebene Band *Argumentationstheorie. Scholastische Forschungen zu den logischen und semantischen Regeln korrekten Folgerns* (= *Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters* 38), Leiden etc. 1993 enthält oder anzeigt.

47 Peter Winch, «Was heisst ‹Eine primitive Gesellschaft verstehen?›», in: Rolf Wiggershaus (Hrsg.), *Sprachanalyse und Soziologie. Die sozialwissenschaftliche Relevanz von Wittgensteins Sprachphilosophie* (= *stw* 123), Frankfurt a.M., S. 59–102; orig. in: Peter Winch, *Ethics and Action*, London 1972, S. 8–49.

48 Ebd., S. 62.

oder Ekstase, sein Ort das Brauchtum, seine Lehre die blinde Nachahmung, seine Ausübung das Verharren im Geheiligten und Gewohnten, seine Geschichte wie Naturgeschichte ...»<sup>49</sup>, so ist dies kein Urteil in Sachen der Geschichte, sondern eine anthropologisch und philosophisch fragwürdige Annahme. Meine Zweifel verdeutliche ich am Beispiel. Wir beobachten den A, der «einfach» etwas macht (er schmeisst einen Stein, pflückt eine Blume, klaut ein Velo). Ist nun «Theorie» nur dann vorhanden, wenn Reflexion einer Praxis mit Schrift auf Papier befestigt wird, sind solche Handlungen in Eggebrechts Sinne «usuell». Soweit allerdings kognitive Prozesse als Voraussetzung wie als formative Komponenten von «Theorie» erkundet werden, müsste angenommen werden, dass Handlungen wie «Stein schmeissen» usw. auf eine zum Teil verbalisierbare Theorie zurückgehen: der A legt sich etwas zurecht, überlegt sein Vorhaben, schmiedet einen Plan .... Gilt unsere Aufmerksamkeit allerdings nur dem «artifiziellen» Aspekt, begeben wir uns der Möglichkeit vollständiger Handlungsanalysen. Damit entledigen wir uns eines *minimum humanum* (wir tauschen menschliches Handeln gegen ein Etikett), was wir auch darum nicht können, weil wir in der Historie die Möglichkeiten von Reflexion zu prüfen und nicht die Anwesenheit unserer Vorurteile nachzuweisen haben.<sup>50</sup>

49 H.H. Eggebrecht, «Musik als Tonsprache», in: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 46), Wilhelmshaven 1977, S. 13/14; orig. *AfMw* 18 (1961), S. 73–100.

50 Meine Bemerkungen hatten zum Ziel, die Scheinlösung des Etiketts «artifiziell – usuell» zu zeigen. Die damit implizierte, der Musikgeschichtsschreibung bislang fremde Debatte kann hier nicht angezettelt, aber als Möglichkeit wenigstens benannt werden. Eggebrecht argumentiert von einem Rationalitäts-Verständnis aus, das auch eine sehr orthodoxe Leseweise von Max Webers Oeuvre nicht salvieren könnte (vgl. seinen Abschnitt «Reflexion I: Abendländische Musik» in: *Musik im Abendland*, S. 36–43). Zu Winch (und Weber) nimmt Jürgen Habermas ausführlich Stellung (*Theorie des kommunikativen Handelns I: Handlungsrationale und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt a.M. 1981, S. 86–113 u.ö., 225 ff.); aus der Sicht des Mediävisten steuert Brian Stock (in: *Listening for the text. On the uses of the past*, Philadelphia 1990, S. 113–139) das sehr bedenkenswerte Kapitel «Max Weber, Western Rationality, and the Middle Ages» bei. Zu diskutieren schiene mir aus der Sicht der musikbezogenen Mittelalterforschung vor allem die seltsame Usanz, «Abendland» plus Rationalität am Christentum festzumachen und das Judentum nur als «Vorläufer» und den Islam als Teil der «aussereuropäischen Musik» zu behandeln. Mit dieser Aufteilung der «Musik» der drei Schriftreligionen auf unterschiedliche Karteikarten der Musikwissenschaft zeigt sich einmal mehr, wie irrelevant anerkannte philosophie- und wissenschaftshistorische, kulturanthropologische und allgemein historische Faktoren für die Musikgeschichtsschreibung sind. Merkwürdig, dass eine Fachrichtung Anerkennung sucht, die fortwährend zeigt, dass anerkannte Gesichtspunkte für sie irrelevant sind.

## V.

Nach diesen kritischen Skizzen zu Versatzstücken der «grossen Musikwissenschaft» fragen wir nach Problemen mit «Werk» und «Theorie» in der «kleinen Musikwissenschaft». Übersichtsdarstellungen der Musikgeschichte buchen unter den Anfängen die liturgische Einstimmigkeit. Das ist dann ein Anfang, wenn man sich zur Annahme versteht, dass geschriebene «Musik» die wichtige «Musik» ist und dass die Anfänge solcher geschriebener «Musik» zu erwähnen sind. Besehen wir uns Aspekte solcher Anfänge.

Frühe Stadien musikalischen Notierens sind komplex. Da nun «Schriftlichkeit» als Errungenschaft gilt, will ich dagegen halten und in Form eines Plots die Facette einer Gegengeschichte gegenüber dem gewohnten Bild – Schriftlichkeit ermöglicht Kommunikation von «Musik» und erhöht rationale Standards – skizzieren. Sie ist nicht ganz richtig, aber – was hier wesentlicher ist – sie ist auch nicht ganz falsch. Folge ich dem Grundsatz *better to be roughly right than to be exactly wrong*, lässt sich der Plot etwa so formulieren. Als die Karolinger im 8./9. Jahrhundert ein einheitliches Choralidiom durchsetzen wollten – das, was wir heute gregorianischen Choral nennen – sahen sie sich vor der Schwierigkeit, eine regional sehr vielfältige, rund eine Million Quadratkilometer umfassende geographische Zone musikalisch zu missionieren.<sup>51</sup> Notenschrift in Form frühester Neumendenkmäler entsteht zur Zeit, da diese Missionierung intensiviert wird. (Die Facetten von «Schrift» und «Macht» im Rahmen solcher Missionierung stehen zur Diskussion.<sup>52</sup>) Beziehen wir für die Analyse eine Idee von Andreas Haug ein. «Einer Feststellung Walter Ongs zufolge dient das Schreiben dazu, den Wissenden vom Wissen zu trennen und zu entfernen.<sup>53</sup> Eine entsprechende Tendenz der Notenschrift hat man in der mehrstimmigen Musik des europäischen Mittelalters erkannt.<sup>54</sup> Sie trennt den Musiker von der

51 Man vergleiche das Geschichtsbild, das Helmut Hucke entwickelt in: «Toward a New Historical View of Gregorian Chant», in: *JAMS* 33 (1980), S. 437–467, sowie und vor allem Michael Walter, *Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift – Zeit – Raum*, Stuttgart/Weimar 1994, S. 7–84.

52 Vgl. Aleida und Jan Assmann, «Schrift – Kognition – Evolution. Eric A. Havelock und die Technologie kultureller Kommunikation», in: Eric A. Havelock, *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*, Weinheim 1990, S. 13.

53 «Writing ... serves to separate and distance the knower and thus to establish objectivity»: Walter Ong, *Orality & Literacy. The Technologizing of the Word*, London/New York 1988, S. 113 f.

54 Vgl. Peter Gükkes Überlegungen zu der Korrespondenz von Niederschrift und Mehrstimmigkeit und zu den «Funktionen der Entlastung und Vergegenständlichung» in: Heinrich Besseler, Peter Gükke, *Schriftbild der mehrstimmigen Musik*, Leipzig 1973, S. 12 f. (= Musikgeschichte in Bildern III/5).

Musik und eröffnet in dem gewonnenen Abstand Raum für verändernde Tradition. Neumenschrift ist etwas anderes als nur ein erster Schritt in diese Richtung. Sie trennt den Sänger vom Gesang, ohne den Gesang vom Sänger zu trennen.»<sup>55</sup> Aus dem von Haug mit diesen wenigen Sätzen signalisierten Programm sei hier ein Bruchstück herausgelöst. Walter Ong's Unterscheidung zwischen dem Wissenden («knower») und dem Wissen («known») reicht auf eine Idee von Eric A. Havelock zurück.<sup>56</sup> Sie meint in unserem Zusammenhang den Sänger als den «knower». Gilt das Notierte als ein «known», ist der Status von «Notation» diffus. Denn «known» als Kontrolle, Gedächtnisstütze oder Legitimation des eigenen Singens hat für den «knower» eine andere Funktion als ein «known», das ein (zukünftiger) «knower» noch nicht kennt und das er jetzt als lernbares «known» aufnimmt.<sup>57</sup> Im ersten Fall ist «known» das bereits Bekannte, das Memorierte, das dessen Authentizität im Zweifelsfall verbürgt, im zweiten Fall ist «known» das Objekt, das dank der durch Aufzeichnung geleisteten Trennung vom «knower» anderen zur Verfügung steht. Dass das Objekt vom «knower» nicht völlig determiniert ist, sondern gebraucht, benutzt und dabei modifiziert, transformiert werden kann und zu einer ganz anderen Objektordnung führen mag, ist die Ausgangslage, aus der heraus wir europäische Musikgeschichte machen. Man beachte die wesentliche Erschwerung, die wir uns dabei einhandeln, wenn wir «knower» und «known» einbeziehen: wir erweitern Fragen nach bestimmten Schriftmerkmalen um die nach der Wahrnehmung. In der Historie wird man diesbezüglich am ehesten fündig, wenn sich etwas auftreiben lässt, das «knower» nicht «gleich» wahrnehmen. Wichtig sind aber auch alle Hinweise darauf, dass etwas darum nicht «gleich» wahrgenommen werden muss, weil mehrere Möglichkeiten der Wahrnehmung angeboten werden. Hier gerät der Historiker an das Problem der «dichten Beschreibung», wie Clifford Geertz es Gilbert Ryle folgend gesehen und umschrieben hat.<sup>58</sup>

55 Andreas Haug, «Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen», in: *Cantus planus. Papers Read at the Third Meeting. Tihany, Hungary, 19-24 September 1988*, Budapest 1990, S. 43.

56 Vgl. Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge (Mass). 71963, S. 197–214.

57 Das unbekannte «known» schlägt sich zum Beispiel im Ausdruck *cantus ignotus* bei Guido von Arezzo nieder: ... *invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant* (*Micrologus*, hrsg. v. Joseph Smits van Waesberghe, o.O. 1955, S. 86 [= CSM 4]) – vgl. Wolfgang Hirschmann, *Auctoritas und Imitatio. Studien zur Rezeption von Guidos Micrologus in der Musiktheorie des Hoch- und Spätmittelalters*, Habil.-Schr. Erlangen 1999, S. 47 (Ms.).

58 Clifford Geertz, «Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur», in: ders., *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* (= stw 696), Frankfurt a.M. 1983, S. 7–43.

Notieren wir zunächst, dass wir heute «knowns» als die besonderen Objekte analysieren, die wir dem Ausdruck «Notation» zuordnen, womit sich das Verhältnis von «knower» und «known» nicht automatisch erschliesst – was nicht heisst, dass die Frage darum irrelevant wird. Versuchen wir, kasuistisch die Frage nach dem «knower» zu stellen. Ich führe im folgenden drei Beispiele ein. Der Diskussion lässt sich entnehmen, dass ich einige Arbeitshypothesen aufstelle, deren Trifigkeit ich unterschiedlich gut begründen kann. Doch bieten sie die Möglichkeit, einige Fragen aus dem Blickwinkel der «kleinen Musikwissenschaft» zu diskutieren.

1. Ich nehme wie andere vor mir an, dass das «altrömisch» geheissene Choralidiom während langer Zeit benutzt, aber erst dann niedergeschrieben wurde, als der Bestand gefährdet war. Ebenso folge ich allgemeinem Konsens, wenn ich feststelle, dass in einem solchen Idiom die Melodien der Individuen, der einzelnen Gesänge, gemeinsame Merkmale besitzen, die wir im Deutschen mit der Unbestimmtheit, die Dreiteilungen ermöglichen, «Floskeln, Wendungen und Formeln» nennen. Man sagt, was «Floskeln, Wendungen und Formeln» sind, wenn man Arbeitshypothesen darüber aufstellt, wie man sie sucht. Wird computergestützt gearbeitet, geht es um einen Algorithmus, um eine Folge von einzelnen, definierten, von einer Maschine ausführbaren Schritten. Von den vielen Problemen, die Programmierer und Informatiker dabei interessieren könnte, ist für den Geisteswissenschaftler zunächst nur die Frage erheblich, ob es überhaupt einen Algorithmus gibt. Denn gilt als Voraussetzung, dass ein Algorithmus in einem Programm festgehalten wird, geht es beim «Programm» um die Textsorte, die nicht Auskunft gibt über etwas, sondern *wie* dieses «etwas» konstruiert wird. Es geht um *procedural epistemology*, eine prozedurale Herstellung einer Struktur von Wissen.<sup>59</sup>

59 Im Vorwort von Harold Abelson, Gerald Jay Sussman (mit Julie Sussman), *Struktur und Interpretation von Computerprogrammen. Eine Informatik-Einführung*, Berlin etc. 1991, S. xvii/xviii, heisst es: «Die Form dieser einführenden Vorlesung reflektiert zwei wichtige Anliegen. Erstens wollen wir die Vorstellung festigen, dass eine Computersprache nicht einfach ein Weg ist, einen Computer zur Ausführung von Operationen zu bewegen, sondern dass sie vielmehr ein neuartiges Medium ist, um Vorstellungen über Verfahrensweisen auszudrücken. So müssen Programme geschrieben werden, damit Menschen sie lesen, und nur nebenbei, damit Maschinen sie ausführen.» ... «Der Art und Weise, wie wir das Thema angehen, liegt die Überzeugung zugrunde, dass «Computerwissenschaft» keine Wissenschaft ist, und dass ihre besondere Bedeutung wenig mit Computern zu tun hat. Die Computerrevolution ist eine Revolution unserer Art zu denken und auszudrücken, was wir denken. Als Essenz dieser Veränderung entsteht etwas, das am besten mit prozeduraler Epistemologie» (im Original: *procedural epistemology*) «zu bezeichnen ist – die Beschäftigung mit der Struktur von Wissen ...»

Entsprechende Arbeitshypothesen, die zu einem «Fund» führten, also die Überlegungen der «Suche», lassen sich für das altrömische Idiom knapp zusammenfassen.<sup>60</sup> Metaphorisch ausgedrückt «bewegt sich» der Sänger melodisch von Silbe zu Silbe. Der melodische «Weg» über einer Silbe heisse «Silbenstrecke». Es gelte, dass eine Silbenstrecke ein *K*(ern) ist, dem ein *V*(orgänger) vorangeht und ein *N*(achfolger) folgt.<sup>61</sup> Vermutet wird dabei, dass nicht irgendwelche *VKN*-Bildungen möglich sind, sondern Anordnungen, die Aussagen über bestimmte *VKN*-Bildungen im Corpus des gewählten Choralidioms zulassen.

Die Zielsetzung stammt aus der Informatik und die Technik der Bildung der Arbeitshypothesen aus der Linguistik. Will man im «strukturalistische Sprachwissenschaft» genannten Teilgebiet der Linguistik über Sprache als «System von Systemen» orientieren, kann beispielsweise erörtert werden, wie sich die Phoneme /o/, /r/ und /t/ im Deutschen kombinieren lassen. «otr», «tro» oder «rto» sind offensichtlich keine deutschen Wörter, «Ort», «Tor» oder «rot» dagegen sehr wohl.<sup>62</sup> In der musikwissenschaftlichen Analogiebildung zeigen sich zunächst Fälle, wie sie in Abb. 1 zusammengestellt sind.<sup>63</sup>

60 Ausführlicher berichte ich darüber in: Max Haas, *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral*, Bern 1997, Kapitel 2.

61 Trivialerweise ergeben sich in zwei Fällen zwei besondere *VKN*-Bildungen: ist *K* die erste Silbenstrecke eines Gesanges, ist *V* leer, ist *K* die letzte Silbenstrecke, ist *N* leer.

62 Ich beziehe mich hier auf Aussagen und Beispielmaterial bei Karl-Dieter Bünting, *Einführung in die Linguistik*, Königstein/ Ts. <sup>13</sup>1990, S. 38/39.

63 Die Angaben pro Zeile sind hier wie im folgenden Notenbeispiel unwesentlich. Da sie aber ohne Veränderung der Computersimulation nicht zu tilgen sind, seien sie knapp erläutert. Vor der Zeile umrahmt sind von oben nach unten: Titel des Gesanges; Modalitätsangabe nach Bruno Stäblein, Margareta Landwehr-Melnicki, *Die Gesänge des altrömischen Graduale Vat. lat. 5319. Einführung von B.S., Notenteil, kritischer Bericht und Verzeichnisse von M. L.-M.*, Kassel etc. 1970 (= *Monumenta monodica medii aevi II*) = *MM*; die Seitenzahl in *MM*; «Gattung» (Responsorium oder Vers eines Graduale). Über der Zeile stehende Zahlenfolgen wie «4 203 26» sind hier belanglose Segmentnummern.

Ut testimonium	4.203.26	F MM 140 Graduale V	[para] re	do-	mi-	no	fe-	rum	tu-	a	tu-	rum	ge-	ge-	ple-	ben
Tecum	4.203.3157	D MM 94 Graduale R														
Principium																
Requiem	4.203.127	D MM 86 Graduale V	lu-	ci-	fe-	rum	tu-	a	tu-	rum	tu-	rum	ge-	ge-	nu-	i
aeternam																
Deus auribus	4.203.18	D MM 113 Graduale V	lux	per-	tu-	a	tu-	a	tu-	rum	tu-	rum	ge-	ge-	ce-	[at]
nostris																
Speciosus	[o] pus	D MM 111 Graduale R	quod	o-	pe-	ra-	tus	est	tu-	rum	tu-	rum	in	in	di-	
forma																
In manibus	4.203.2269	D MM 162 Graduale V	est	gra-	ti-	ta	tu-	a	tu-	rum	tu-	rum	in	in	la-	[biis]
portabunt																
Dextera domini	4.203.1562	D MM 99 Graduale V	ad	la-	pi-	dem	tu-	a	tu-	rum	tu-	rum	pe-	pe-	dem	
fecit																
Confitemini dominum	4.203.4 [dex]	D MM 95 Graduale V	te-	ra	do-	ri-	tu-	a	tu-	rum	tu-	rum	ex-	ex-	al-	[tavit]
quoniam bonus																
Dicant nunc qui	[quoni] am	D MM 96 Graduale V	in	se-	cu-	rum	tu-	a	tu-	rum	tu-	rum	mi-	mi-	se-	ri- [cordia]
re-	gi-	o-											ni-	ni-	gre-	[gavit]
													bus	bus	con-	

Abb. 1: Ein Segment als Beispiel einer wortwörtlichen Überlieferung des «Gleichen».

Es geht um einen Ausschnitt von neun Vorkommen einer Formel von 22 Tönen, die sich im altrömischen Choral nur innerhalb der Gradualia und dort 49 mal in 47 verschiedenen Melodien (Responsorien und Versen) findet. Werden die Vorkommen im Corpus untersucht, zeigt sich, dass die hier «Silbenstrekken» genannten Segmente eine *Bedeutung* haben in dem

Sinne, dass Segmente in einem bestimmten Sinne *gebraucht* werden – zum Beispiel zur Artikulation der ersten Silbe eines Pronomens oder als erstes charakteristisches Segment einer Modellmelodie.<sup>64</sup>

Lässt sich in dem Sinne von «Bedeutung» reden, als Segmente in bestimmter Weise gebraucht werden, wird das Konstrukt einer *chant community* sinnfällig, die von solchen Segmenten Gebrauch macht und beurteilt, ob einem Sänger der Vollzug der Handlung – Singen ist eine Handlung – glückt oder missglückt. Anders gesagt: ob er von Segmenten den richtigen Gebrauch macht.<sup>65</sup>

Dass ich die Möglichkeit betone, analog zum Gebrauch von Wörtern, aus denen sich die Bedeutung ergibt<sup>66</sup>, nach dem Gebrauch von Segmenten zu fahnden, also in der «Musik» sinnvoll nach Bedeutung zu fragen, hat vor allem zwei Gründe.

1. Ein Begriff wie «Werk» kann im Rahmen von «Kunst» als autonome Entität gedacht werden. Interessant daran ist, dass solcher Gebrauch von ästhetischen Konstrukten strategisch den grossen «Vorteil» hat, dass Sozialgeschichte irrelevant wird. Der Ansatz legitimiert, warum die Aufgabe nicht anzugehen ist, geschmacks-, urteils- und regelbildende Parameter sozialgeschichtlich aufzuzeigen. Es wäre freilich unsinnig, jede ohne Bezug zur Sozialgeschichte vollzogene Äusserung zum «Werk» als unzulässige methodische Vereinfachung zu denunzieren. Nur verliert die Musikwissenschaft ein wichtiges Diskussionsforum, wenn sie «Musik» zum sprachlich nicht hintergehbaren Medium emporstilisiert und dabei gerade noch eine Autonomie der «Werke» proklamiert, da dann die Produkte unseres Faches platterweise zu dem werden, was sie heute in der Regel sind: zu den Produkten, die *nur* unser Fach untersucht. (In Abwandlung der «pragmatisch-funktionalen Frage «wann ist Kunst?»»<sup>67</sup> scheint gelegentlich die Frage angebracht «wann ist Musikwissenschaft?»).

2. Die «kleine Musikwissenschaft» ist, wie S. 99 bereits gesagt, bezüglich der Analyse von linearen Symbolketten noch längst nicht auf dem Stand der Sprach-

64 Vgl. Haas, *Mündliche Überlieferung*, S. 51.

65 Vgl. ebd., S. 40/41, 47–52. – Ich verwende «Glücken» und «Missglücken» hier im Sinne von John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny, Stuttgart 21981, S. 36/37 (= RUB 9396). Zu vergleichbaren Vorstellungen, die Roman Jakobson 1929 vorlegte, vgl. Elmar Holenstein, *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt a.M. 1975, S. 70 (= stw 116).

66 Die Annahme von «Bedeutung» in diesem Fall ist eine Analogie, die in der «grossen Sprachphilosophie» wurzelt. Im § 43 der *Philosophischen Untersuchungen* von Ludwig Wittgenstein (Frankfurt a.M. 1967, S. 35) heisst es: «Man kann für eine grosse Klasse von Fällen der Benützung des Wortes «Bedeutung» – wenn auch nicht für alle Fälle seiner Benützung – dieses Wort so erklären: Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.» – vgl. Hans J. Schneider, «Bedeutung», EPW 1, S. 259b/260a.

67 Dietfried Gerhardus, «Kunst», EPW 2, S. 514b.

wissenschaften oder der Linguistik angelangt. Besser müsste wohl gesagt werden: sie versucht in der Regel gar nicht, dahin zu kommen, da Corpusanalysen – erschöpfende Aussagen über eine endliche Zahl von Melodien – kaum versucht werden. Computergestützte Methodik kann dazu verhelfen, dass wir im kleinen Fach mit wenig Personal wenigstens jene Fragen angehen können, die sprachwissenschaftlich bereits seit Jahrzehnten relevant sind.<sup>68</sup> Dass ich von einem Humboldt- und einem Cassirer-Programm schreibe, ist nicht Ausdruck von Nostalgie, sondern der Demut. Ich sehe nicht, wo sich die Musikwissenschaft an den formativen Aufgaben der Geisteswissenschaften versucht hat. Darum die Sturheit, mit der ich im «Kleinen» nach dem «Grossen» frage.<sup>69</sup>

2. Allerdings untersucht die Lesart, die sich am Notentext orientiert, nicht die Ebenen, an denen sich der «knower» orientiert. Der glücklichen Formulierung von Franz Bäuml zufolge überliefert der mündlich tradierende Sänger

68 Etwas davon verstanden zu haben, wie computergestützte Musikwissenschaft analog zur Sprachwissenschaft vorgehen kann, verdanke ich vor allem Diskussionen mit David Halperin im Januar 1990 in Tel Aviv über die Ansätze von Zellig S. Harris sowie Halperin's Dissertation *Contributions to a Morphology of Ambrosian Chant. A Computer-Aided Analysis of the pars hiemalis According to the British Museum Manuscript add. 34209 Together With a Package of Computer Programs for the Analysis of Monophonic Music*, Ph.D. Univ. Tel Aviv 1986 (Ms.).

69 Einmal abgesehen vom sehr unterschiedlichen Forschungsstand in Linguistik und Musikwissenschaft bezüglich der Analyse von linearen Symbolketten sind die Probleme zu berücksichtigen, die eine kognitivistisch orientierte Linguistik aufwirft – vgl. die grundsätzliche Kritik an Chomsky und die Würdigung der Ansätze von Humboldt wie Saussure bei Christian Stetter, «Strukturalistische Sprachwissenschaft (20. Jahrhundert)», in: Tilman Borsche (Hrsg.), *Klassiker der Sprachphilosophie*, München 1996, S. 421–445; *Schrift und Sprache* (= stw 1415), Frankfurt a.M. 1999. – Soweit sinnvoll gesagt werden kann, es gebe eine Linie der Symboltheorie von Ernst Cassirer über Susanne Langer zu Nelson Goodman (ohne damit Langer's oder Goodman's Originalität in Zweifel zu ziehen), ist der Entwurf von Simone Mahrenholz zu erwähnen: *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart/Weimar 1998. Die Arbeit ist vielschichtig und hier nicht nebenbei abzuhandeln. Dass ich auch im folgenden auf Mahrenholz nicht eingehen, sondern mich dauernd im Vorfeld der Theorie Goodman's bewege, röhrt daher, dass Mahrenholz und ich Goodman sehr unterschiedlich lesen. Für mich ist er der hoch begabte Theoretiker, der seit seinen ersten Arbeiten nach Induktion fragt und sich dafür interessiert, «was ... die Eigenschaften, die sich induktiv von einer Probe auf eine Population projizieren lassen, von den Eigenschaften, die einer solchen Projektion mehr oder weniger Widerstand leisten» unterscheidet – so die Charakterisierung Hilary Putnam's im Vorwort zu Goodman's *Tatsache, Fiktion, Voraussage* (stw 732), Frankfurt a.M. 1988, S. I. Darum komme ich gar nicht auf die Idee, mich an einer Symboltheorie «im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie» zu versuchen, sondern ich bin eben noch vor und gelegentlich mitten in Goodman.

nicht «wortwörtlich», sondern «stofflich».<sup>70</sup> Was wir heute aufgrund des Notentextes im Falle von Abb. 1 entscheiden, orientiert sich am Vorgehen, das sich bei der Arbeit an den «Werken» bewährt. Fragen wir aber tatsächlich nach dem «knower», orientieren wir uns nicht mehr am Produkt, sondern am Produzierenden. Wir stossen auf den Sänger. Natürlich hat Leo Treitler, der die Diskussion um «mündliche Tradition» in die Musikwissenschaft einführte, recht, wenn er festhält, entsprechende Untersuchungen hätten es mit Grundsatzfragen, nämlich mit «concepts ... like ‹formulas›, ‹tradition›, ‹archetype›, ‹work›, ‹structure›, ‹unity›, ‹improvisation›, ‹memory›, ‹composition›, ‹orality›, ‹literacy›, ‹sameness› and ‹difference›» zu tun.<sup>71</sup> Was ist nun «das Gleiche», wenn wir nicht die Überlieferung des altrömischen Chorals zum «known» erklären, sondern nach dem «knower» fragen? Abb. 2 zeigt in einer Anordnung, die zu Abb. 1 analog ist, neun Ausschnitte aus altrömischen Offertorien.

Meiner analytischen Weisheit zufolge geht es neunmal um «das Gleiche», obwohl die Notenfolgen differieren.

Ich vermute, dass die «wortwörtliche» Gleichheit der Formel in Abb. 1 im Zuge der Verschriftung entstand: Schreiber identifizierten Gehörtes und wandelten das «gleiche» Gehörte in das «gleiche» Geschriebene um, während ein Vorkommen, wie es Abb. 2 bezeugt, solchem Redigieren entging.<sup>72</sup>

3. Die Fragestellung nach VKN-Bildungen geht nicht weit genug. Sie erlaubt zwar analytische Befunde bezüglich der möglichen Folgen von Bausteinen oder Segmenten in einem bestimmten Corpus, aber sie erbringt höchstens vereinzelte Spuren, die zum «knower» führen. Gehen wir weiter.<sup>73</sup>

70 «Der Übergang mündlicher zur *artes*-bestimmten Literatur des Mittelalters», in: Norbert Voorwinden, Max de Haan, hrsg. *Oral Poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung* (= *Wege der Forschung* 555), Darmstadt 1979, 239/240; orig. in: G. Keil, R. Rudolf, W. Schmitt, H.J. Vermeer, hrsg. *Fachliteratur des Mittelalters. Festschrift für Gerhard Eis*, Stuttgart 1968, 1–10.

71 Leo Treitler, «Sinners and Singers: A Morality Tale», in: *JAMS* 47 (1994), S. 140. Dieser Aufsatz empfiehlt sich geradezu als kritische Sichtung der Versuche zum Thema «mündliche Tradition».

72 Ich halte es heute für einen eklatanten Mangel, in *Mündliche Überlieferung* die Frage der «Gleichheit» nicht stärker unter Bäumls Gesichtspunkt von «wortwörtlich» und «stofflich» behandelt und darum die Frage nach der Redaktion nicht klarer gestellt zu haben.

73 Im folgenden versuche ich, für die Frage nach der Organisation von Gesängen einen systematischen Standort zu gewinnen, der über meine Darstellung in *Mündliche Überlieferung* und über Treitler's Ansätze hinausgeht. Ich lege dabei viel Wert darauf, die Implikationen des Vorgehens klarzulegen. Zur älteren Forschung vergleiche man Treitler's (*Sinners and Singers*) kritische Sichtung eigener und anderer Versuche und vor allem dessen Referat zur «tune-family conception» in Arbeiten von James Cowdery und Robert Ridgely Labaree (bei Treitler Abschnitt VII, S. 102–104). Mein Interesse an (musikwissenschaftlich durchaus nicht erstmals herangezogenen) Begriffen wie «Schema», «Handlungsschema» oder «Plan» kommt daher, dass die psychologischen Aspekte – ich denke vor allem an Jean Piaget – für

Abb. 2: Aus altrömischen Offertorien: Segmente als Beispiel einer nicht wörtlichen Überlieferung «des Gleichen».

den selber nicht experimentell arbeitenden, psychologisch unbedarften Aussenseiter kaum handhabbar sind und andererseits sich bei der Verzwicktheit jeder Begriffsanalyse die Frage nach den Operationen aufdrängt, mit denen Schemata ausgemacht werden können. Dass ich mich an der Frage nach «(Handlungs-)Schema» (und damit nach *type and token*) versuche, kommt daher, dass die Implikationen des Begriffs heute philosophisch einigermassen klar sind.

Es ist eine zunächst banale Feststellung, eine Melodie sei eine Folge von Klangereignissen. Werden die Ereignisse als erste, «unterste» Ebene betrachtet, fragt sich, was die Ereignisse organisiert. Denn der Sänger als «knower» singt sicher nicht Folgen von Segmenten so, weil er von einer Melodie  $X$  weiß, dass sie aus den Segmenten  $s_1, s_2, s_3 \dots s_n$  besteht, die er zuvor auswendig gelernt hat und nun in der auswendig gelernten Reihenfolge produziert.<sup>74</sup> Eine Melodie ist wie jedes Stück «Musik» eine Handlung, wobei es genauer um das Handlungsschema geht, wenn nach dem Typus einer Handlung gefragt wird. Was aber ist ein Handlungsschema? Statt so zu tun, als könne ich mit den technisch weit versierteren Vertretern der «grossen Handlungstheorie» wetteleiern, versuche ich herauszufinden, wie ich meine einschlägigen Vermutungen und Fragen so konstruieren und visualisieren kann, dass meine Arbeit in der «kleinen Handlungstheorie» denen verständlich wird, die in der «grossen» arbeiten. Ich gehe also in die «Tropfenanalyse».

Abb. 3 zeigt sechs Visualisierungen von sechs verschiedenen altrömischen Gradualia, im folgenden *B1-B6* genannt.<sup>75</sup>

74 Auf das Problem machte erstmals Treitler nachdrücklich aufmerksam, als er klarstellte, dass Aussagen über Centonisierung nicht klarlegen, wie Sänger handeln: «Centonate Chant: *Übles Flickwerk or E pluribus unus?*», in: *JAMS* 28 (1975), 1–23.

75 Der Versuch zur «Visualisierung» ergibt sich durch das Bemühen, amerikanische Versuche zu einer Mathematik «as a discipline which «makes the invisible visible» für Belange der Musikwissenschaft fruchtbar zu machen. – Die Beispiele *B1-B6* sind so ausgesucht, dass sie bereits als Visualisierung sinnvoll sind. Zusätzliche Beispiele des gleichen Typs erforderten eine weit differenziertere Erklärung und eine sehr breite Dokumentation von Einzelheiten.

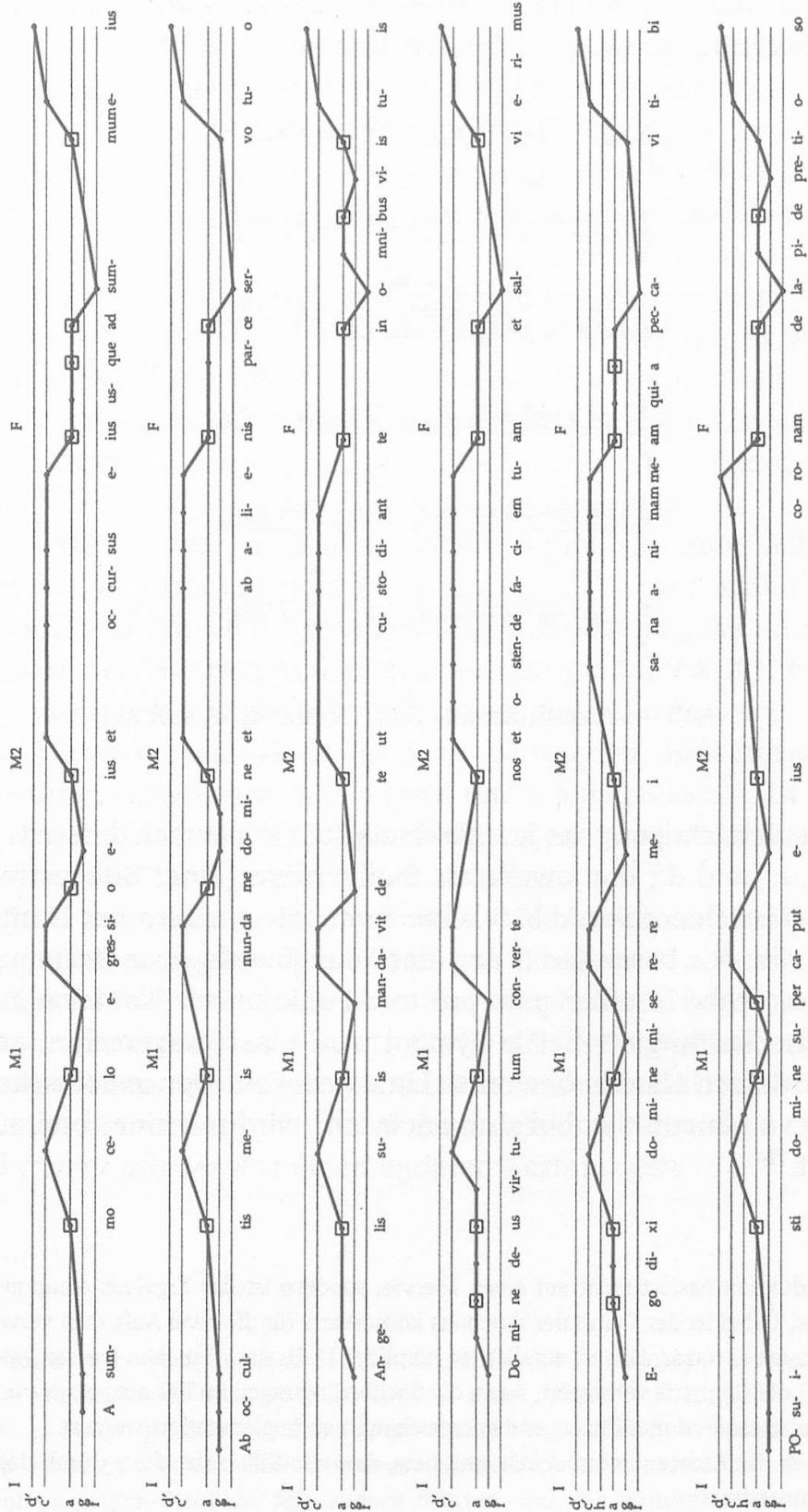


Abb. 3: Schema über B1–B6.

Berücksichtigt ist jeweils nur der erste Ton einer Silbenstrecke. Da Abb. 1 einige ganze Silbenstrecken von solchen Gradualia zeigt, die in ihrer Ausdehnung mit denen der Offertorien in Abb. 2 vergleichbar sind, lässt

sich das Ausmass der Reduktion vermuten; zur Verdeutlichung zeigt Abb. 4 einen Ausschnitt aus dem Graduale A summo (= B1).<sup>76</sup>



Abb. 4: Ausschnitt aus dem Graduale «A summo»

Mit der Berücksichtigung des jeweils ersten Tons erhält man die sechs Symbole *f*, *g*, *a*, *h*, *c'* und *d'*, die jeweils als Stellvertreter einer Silbenstrecke fungieren. Demnach enthält Abb. 3 keine Terminal-, sondern nur Nonterminal-symbole von der besonderen Art, dass das jeweils erste Terminalsymbol der Silbenstrecke in einer *pars pro toto*-Funktion als Nonterminalsymbol für die Strecke fungiert.<sup>77</sup> Pro Symbol wird eine waagerechte, am linken Rand mit dessen Namen benannte Linie gezogen. Der melodische Verlauf (der Weg von einem Symbol zum nächsten) wird mit einer breiteren Linie angezeigt.<sup>78</sup>

76 Die Reduktion basiert nicht auf einer Theorie, sondern ist das Ergebnis computergestützter Analyse. Dabei ist der Computer durchaus konservativ für die zwei Aufgaben verwendet worden, für die er tatsächlich oft nützlich ist, nämlich (1) für das Absuchen grosser Datenmengen, was (2) die Heuristik verbessert, wenn die Suchbedingungen im Rahmen eines *trial and error*-Verfahrens laufend modifiziert und entsprechend neu implementiert werden.

77 Dabei ist die Referenzmöglichkeit gegeben, dass die Silbenstrecke *x* durch das Symbol *x* bezeichnet ist.

78 Die Art der Graphie ist das Ergebnis zweier Versuche im Rahmen einer «kleinen Handlungstheorie». Erstens wollte ich mit Personen, die von linearen Symbolketten viel verstehen, aber nicht oder kaum Noten lesen können, ins Gespräch kommen. Und zweitens wollte ich musikwissenschaftliche Laien fragen können, ob sie in *B1-B6* Gemeinsames sehen. Soweit Abb. 3 verständlich geworden ist, beruht das auf Vorschlägen von Dietrich Frauer von der Redaktion des *Neuen Pauly*, dem ich hier herzlich danken möchte.

Die Reduktion, die Abb. 3 zugrundeliegt, versucht vor allem einen Aspekt zu zeigen. Die in die Abschnitte *I*, *M* (*M1*, *M2*) und *F* gegliederten Versionen zeigen typische Eigenschaften des Verlaufs, die im folgenden zu besprechen sind. Die Übereinstimmungen zeigen nicht etwas an, was der Sänger auswendig gelernt hat – der «kompetente» altrömische Sänger hätte gewiss keine Schemata gezeichnet, wäre er gefragt worden, was verschiedenen Gradualia gemeinsam ist.

Ich weiss nicht, wie «Musik» im Gedächtnis des Sängers gespeichert oder, allgemeiner gesagt, wie «Musik» als geistiges Vermögen zur Produktion von linearen Symbolketten im menschlichen Geist repräsentiert ist. Darum benutze ich erste Formulierungen von Arbeitshypothesen, deren Art bereits nicht nur klarstellt, wie unklar das Unternehmen ist, sondern warum es unklar ist.<sup>79</sup>

Stellen wir uns vor, dass es ein Wesen *B* gibt, das eine Melodie *X* im Gedächtnis speichern und reproduzieren kann. Worauf achtet *B*? Oder: was weiss *B*? Als Wissen liegt Wissen über den Text vor, der zu singen ist. *B* weiss, was der Text sagt und kann Einheiten gewichten. **A1:** *B* weiss, ob eine Silbe betont ist (was noch nicht heisst, dass *B* weiss, was eine Silbe ist); **A2:** *B* weiss eventuell etwas über Wortenden und Sinneinschnitte (was allerdings voraussetzt, dass *B* lesen und schreiben kann); ist *B* illiterat, gilt **A3:** *B* weiss, wie der Text gegliedert ist, kennt also sinnbildende, aber keine Wörter im Sinne geschriebener Einheiten.

Von jetzt an wird aus «wissen» jeweils «könnte wissen». Die Folge erster Arbeitshypothesen beginnt. Das Wissen von *B* könnte struktureller Art sein, zum Beispiel **S1:** *B* weiss, dass die Silben (melodisch) in einem Tonraum angeordnet werden, so dass *B* so etwas wie «hoch» (und «tief») oder «oben» (und «unten») kennt; **S2:** *B* weiss, wann «etwas» der Fall ist, weil *B* weiss, dass es nicht nur «etwas» gibt, sondern «anderes». *B* weiss, dass es zu einem Zustand immer mindestens einen anderen Zustand gibt.

79 Bei James Joyce heisst es einmal (*Ein Porträt des Künstlers als junger Mann*, übers. v. Klaus Reichert, Frankfurt a.M. 1987, S. 487): «Dann, sagte Stephen, gehst du weiter von Punkt zu Punkt, geführt von den Linien seiner Form; du nimmst es wahr als ausgewogenes Verhältnis seiner Teile zueinander innerhalb seiner Grenzen; du fühlst den Rhythmus seiner Struktur. Mit andern Worten, auf die Synthese der unmittelbaren Perzeption folgt die Analyse der Apperzeption. Was du zuerst als ein Ding empfunden hast, empfindest du jetzt als ein Ding. Du nimmst es wahr als Komplexes, Vielfaches, Teilbares, Trennbares, aus Teilen Zusammengesetztes, als das Ergebnis seiner Teile und deren Summe, als Harmonisches. Das ist *consonantia*.» Das ist präzise ausgedrückt die analytische Ebene von Teil und Ganzem und eben nicht die Handlungsebene, die das Ding macht.

Das Wissen von *B* könnte lokaler (oder positionaler) Art sein. *B* weiss etwas über Orte in *M*. Zum Beispiel **L1**: Zwischen Anfang und Schluss gibt es «etwas». Nennen wir die drei Phasen oder Zonen in der Tätigkeit von *B* Initialphase I, Medialphase *M* (*M1* + *M2*) und Finalphase *F*.<sup>80</sup> **L2**: *B* ordnet signifikante Momente bestimmten Orten zu und benutzt dafür Linien im Sinne von *Achsen* der Orientierung. Signifikant sind Wortenden bzw. Sinnabschnitte und betonte Silben (*B* benutzt *A1*, *A2* oder *A3*). Achsen haben eine Ausdehnung und es dürfte zutreffend sein, dass nicht alles auf einer Achse das Gleiche ist, da «etwas» auf der Achse Angeordnetes ein anderes «etwas» sein kann, je nachdem, um welchen Ausschnitt der Achse es geht (S2).

Das Wissen von *B* könnte Elemente einer Bewegungsvorstellung enthalten. Zum Beispiel **C1**: Linien (Achsen) können von unten und von oben erreicht werden. **C2**: *B* ordnet die letzte Silbe eines Wortes (die Wortenden) auf der Linie (Achse) *a* an. **C3**: *B* ordnet die Betonungen auf der Linie (Achse) *c'* an, aber auch auf *g* und *f* (*B* benutzt demnach S2).

Das Wissen von *B* könnte so beschaffen sein, dass Elemente temporal geordnet werden. Zum Beispiel **T1**: *B* organisiert den Gesang so, dass er hörbar beginnt und dass gehört werden kann, wann er aufhört. (*B* benutzt S2. – Anfang und Schluss sind nicht das Gleiche wie erster und letzter Ton). **T2**: *B* weiss, dass *nach* einem Zustand *x* (nur) die Möglichkeit *y* besteht und *B* weiss, dass *vor* einer Phase *x* (nur) die Möglichkeit *y* besteht. **T3**: *B* weiss, dass *nach* dem Zustand *x* ein Zustand *y* eintritt, *nach* dem *wiederum* *x* möglich ist. **T4**: *B* weiss, dass ein Zustand *x* unter bestimmten Umständen wiederholbar ist.

80 Ich halte es für möglich, dass Pronomina als unselbständige Einheiten gelten und daher das vorangehende Wort abschliessen können. Vielleicht wäre es allerdings im Blick auf illiterate Sänger eben angebrchter, in Sinneinheiten zu denken, was zum gleichen Ergebnis führt, aber keine Vermutung über «Wortgebrauch» voraussetzt (*A2* versus *A3*). Die Phasen von *B1-B6* gliedern sich folgendermassen (Endsilben auf *a* sind in der Visualisierung Abb. 3 durch Rechtecke markiert und nachstehend durch Kursivierung gekennzeichnet); die für *M* typische syntaktische Zäsur zwischen *M1* und *M2* ist mit | angezeigt: **B1 I**: *A summo celo M: egressio eius | et occursus eius F: usque ad summum eius*; **B2 I**: *Ab occultis meis M: munda me domine | et ab alienis F: parce servo tuo; B3 I*: *Angelis suis M: mandavit de te | ut custodiant te F: in omnibus viis tuis; B4 I*: *Domine deus virtutum M: converte nos | et ostende faciem tuam F: et salvi erimus; B5 I*: *Ego dixi domine M: miserere mei | sana animam meam F: quia peccavi tibi; B6 I*: *Posuisti domine M: super caput eius | coronam F: de lapide pretioso.*

Schliesslich: das Wissen von *B* kennt Hierarchien, was zu Sachzwängen führt. *B* muss entscheiden, welcher Gesichtspunkt in einer bestimmten Situation Vorrang vor einem anderen hat (was durch die Aufzählung von A1-A3, S1-S2, L1-L2, C1-C3 und T1-T4 noch keineswegs klar ist und hier nicht klargestellt werden kann. Wie etwa soll eine Vermutung bezüglich eines temporalen Parameters mit der zu einem lokalen koordiniert werden?)

Bevor ich meine Vermutungen beispielhaft verdeutliche, dürfte es nützlich sein, das Durcheinander zu mustern, das ich eben angestellt habe. Handlungsschemata können formalisiert werden; doch sollte ich zunächst etwas davon wissen, mit welchen Faktoren ich arbeite. Soweit das Medium «Musik» sprachabgewandt existiert («Musik» sagt sich bekanntlich nicht), muss ich Wörter und Begriffe suchen. Ich habe Metaphern (wie Bewegung), Hilfskonstrukte (wie Linien und Achsen) und systematische Begriffe (wie Struktur und Handlung) benutzt. Das kann argumentativ vertreten werden<sup>81</sup>; doch geben einzelne Hinweise noch keine Theorie einer in sich konsistenten Ausdrucksweise bezüglich «Musik». Das Problem mit den Sachzwängen in der Aktualisierung der Schemata in *I*, *M1*, *M2* und *F* ist in der Psychologie bekannt als *combined constraints*; doch ist empirische Vielfalt aus historischer Sicht nicht immer kompatibel mit psychologischen systematischen Entwürfen: die vorläufig unklare Anordnung der Materialien führt durch die Applikation einer (nicht konsistenten) Theorie zu einer Scheinordnung.<sup>82</sup> Als Lösung scheint mir derzeit nur ein Vorgehen möglich, das der Freiherr von Münchhausen vordemonstriert hat: man zieht sich an den eigenen Haaren aus dem Sumpf, wobei das Material vorübergehend sehr beschränkt und die systematischen Ansätze vereinfacht werden. Das Ergebnis ist keine Theorie, sondern eine Überlegung zur Theoriebildung.

Jetzt kann ich versuchen, meine Vermutungen mit Überlegungen zu *B1* aus Abb. 3. zu verdeutlichen.<sup>83</sup> Der Sänger gliedert den Text in *I* (A summo celo), *M* (M1: egressio eius | M2: et occursum eius) und *F* (usque ad sumnum

81 Etwa mit Rekurs auf George Lakoff, Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York 1999, um den Gebrauch von Metaphern besser zu begründen. – Meine Ansätze sind allerdings weniger durch Lakoff und Johnson angeregt als durch Arbeiten aus dem Gebiet der Handlungstheorie, der deontischen Logik und der Zeitlogik; doch unterlasse ich hier jede Literaturangabe, um nicht den Anschein zu wecken, die Arbeit in der «kleinen Handlungstheorie» sei bereits als Teil der «grossen» verhandelbar.

82 Vgl. etwa David C. Rubin, *Memory in Oral Traditions. The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes*, New York/Oxford 1995, S. 208-210 u.ö.

83 Ich gebe nur vereinzelt Beispiele aus dem hypothetischen Wissen von *B*, da innerhalb der Arbeitshypothesen (A1-A3, S1-S2, L1-L2, C1-C3 und T1-T4) Koordination und Hierarchisierung unklar sind.

eius). In *I* wird die Achse *a* von unten und dann von oben erreicht (A summo:  $g \rightarrow a$ , celo:  $c' \rightarrow a$ ), wobei in *I* der Beginn auf der Achse *c'* unmöglich ist und der Anfang auf *g* den Gipfel *c'* erzwingt. An Argumenten habe ich jetzt u.a. benutzt: Text, Struktur, Bewegung (Achse von unten), Position (der Sänger ist in *I*) und Zeitablauf (*g* vor *c'*). In *M* wechseln die Bewegungen: *c'* wird von unten erreicht (C1) und immer wiederholt (T4), wobei die Phase beim zweiten Mal durch die satzkoordinierende Konjunktion *et* getrennt ist (A3). Derart wiederholter Gebrauch der oberen Achse ist nie in *I* oder *F*, sondern nur in *M* möglich (T2). *F* hat die Eigenheit, dass der Tonraum von unten von einem betonten *f* aus durchmessen wird (C1), wobei vor diesem *f* kein anderes *f* möglich ist (T2) und nach dem betonten *c'* die obere Grenze des Tonraums, also *d'*, erreicht wird (T2).

Werden die Teile *I*, *M* (bzw. *M1* und *M2*) und *F* in *B1-B6* verglichen, wird wenigstens visuell klar, dass jeweils ein Schema vorliegt, das durch das Schema des ganzen Gesanges koordiniert ist. Anders gesagt: In *B1-B6* sind verschiedene Handlungsschemata aktualisiert, wobei sich die Aussage nur auf Nonterminalsymbole stützt. Zur Verbesserung der Übersicht habe ich in Abb. 3 die auf *a* fallenden Wortenden bzw. Sinnabschnitte mit Rechtecken angezeigt.<sup>84</sup>

Wer sich mit dem Hinweis auf die Visualisierung und die eigene Intuition nicht zufrieden gibt, wird folgende Überlegungen brauchbar finden. Da es nicht um Terminalsymbole geht, sondern eben um durch ein Schema aktualisierte Schemata, möchte ich etwas präziser formulieren. *f*, *g*, *a*, *h*, *c'*, *d'* sind die durch Reduktion gewonnenen Toncharaktere als Vertreter der Silbenstrecken, zusätzlich werden Symbole eingeführt, die in eckigen Klammern nachgestellt sind:  $x[b]$  meint, dass *x* betont ist,  $x[w]$  zeigt *x* am Wort- oder Phrasenende an;  $x[b+]$  oder  $x[w+]$  gibt an, dass *x* mehrfach hintereinander vorkommt, wobei die Eigenschaft *w* bzw. *b* mindestens ein Mal zutrifft;  $x[5-8]$  meint, dass *x* mindestens fünf- und höchstens achtmal hintereinander vorkommt. Zwischen {} sind Elemente einer Menge geschrieben; Alternativen sind durch | getrennt;  $x \rightarrow y$  meint: nach *x* muss *y* asymmetrisch folgen ( $y \rightarrow x$  ist im jeweiligen Abschnitt unmöglich).

84 Der nachstehende Petit-Text enthält einige genauere Hinweise. Sie sind nicht ausreichend genau, da *B1-B6* keine Basis für eine Corpusanalyse darstellen. Daraus entsteht ein interessantes Problem. Beim derzeitigen Wissensstand halte ich es für möglich, einschlägige Materialien zur Diskussion zu stellen, wobei die gebotene Ausführlichkeit den Rahmen eines Aufsatzes sprengt (wie bereits Anm. 75 gesagt), andererseits aber – soll die Geduld von Leserinnen und Lesern nicht überstrapaziert werden – ein (gedrucktes) Buch kein Experimentierfeld für vorläufige Lösungsmuster darstellen. Ich beabsichtige daher, weitere Materialien auf einer Website im Internet anzubieten, um das Problem der Publikation zu umgehen.

Es gilt:  $I \rightarrow M1 \rightarrow M2 \rightarrow F$ . In  $I$  gilt:  $(g[b+] \rightarrow a[w]) \mid (g[b] \rightarrow a[w+]) \rightarrow (c'[b] \rightarrow a[w]) \mid (c'[b] \rightarrow h \rightarrow a[w])$ . In  $M1$  gilt:  $x \rightarrow c'[b2] \rightarrow y \rightarrow a[w]$ , wobei  $x = \{\emptyset, g, a\}$  und  $y = \{\emptyset, a[w], g[b], g[b+]\}$ . In  $M2$  gilt:  $(c'[b,5-8]) \mid (c' \rightarrow d'[b]) \rightarrow a[w]$ . In  $F$  gilt:  $a[w] \mid a[w+] \rightarrow f[b] \rightarrow \{a[w], a[w+], a, g[w], g[b]\} \rightarrow (c'[b]) \mid (c'[b+] \rightarrow d')$ .

Was der Sänger «wählt» (wie sein Schema pro Sinnabschnitt  $I, M1, M2, F$  funktioniert, das unter Alternativen eine Lösung bevorzugt und die Hierarchisierung meistert), ist von der Zahl der Silben und vom Akzentfall abhängig. Dabei dürfte, wie bereits gesagt (A2 versus A3) mein Vorschlag,  $a$  als Achsenton für das Wortende zu verstehen, strittig sein, da der «stofflich» tradierende Sänger Wörter nicht kennt, sehr wohl aber Abschnitte ausmachen kann. (Zu notieren ist, dass mir aufgrund von  $B1-B6$  nicht verständlich wird, warum in  $B2$  und  $B5$   $g[w]$  vorkommen kann.) Interessant ist  $M2$  in  $B6$ . Der Sänger hat zu wenig Wortmaterial, um die Achse  $c'$  hörbar zu machen – so scheint es jedenfalls – und nimmt mit  $d'$  ein noch nicht benutztes Symbol aus dem Vorrat der möglichen Nonterminalsymbole für die Tonsilbe.

Ungeklärt ist, wie Sänger für einen bestimmten Text Melodiemodelle wählen. Möglicherweise ist die Zahl der Silben ausschlaggebend:  $B1, B2, B3$  und  $B6$  haben jeweils 24 Silben,  $B4$  und  $B5$  jeweils 27; doch bleibt dabei das jeweilige Akzentmuster ausgeblendet. Unbekannt ist auch die Genese: lernt ein Sänger zunächst einen Gesang und lernt er *dann*, diese Melodie anderen Texten zu adaptieren?<sup>85</sup>

So vorzugehen, ist eine von mehreren möglichen Vorgehensweisen. Eine Alternative: man fasst in  $B1-B6$  jeden Eintrag auf einer Linie über einer Silbe als Knoten auf, wobei Knoten durch Pfade verbunden sind. Relevant sind Pfade, die Vorkommen von  $a$  und  $c'$  miteinander verbinden – ausgenommen am Anfang und am Ende eines Gesanges. In diesem Fall ist der erste (bzw. der letzte) Knoten immer relevant. Es ergeben sich für  $B1-B6$  16 Möglichkeiten, nämlich  $(g\ g\ a) (a\ c') (c'\ a) (a\ g\ c') (c'\ c') (a\ g\ a) (a\ a) (a\ f\ a) (c'\ d') (g\ g\ g\ a) (a\ g\ g\ a) (a\ f\ g\ c') (g\ a) (c'\ g\ a) (c'\ h\ a) (c'\ d'\ a)$ . Zu diskutieren wäre: wann wird ein bestimmter Pfad benutzt, wenn man als Kriterien «Betonung» und «Wortende» berücksichtigt?

Mit  $B1-B6$  und der Skizze einer Formalisierung wollte ich zeigen, wie einfach erste Ansätze einer generativen Grammatik zu finden sind, wobei dann allerdings (1) die Nonterminalsymbole präziser zu formulieren und zu begründen wären, (2) sich die Frage stellt, was generative Grammatiken überhaupt erbringen, und (3) zum Problem wird, wie sich die Folge solcher Nonterminal-symbole zur «Gleichheit» von Silbenstrecken (die ja aus den Terminal-symbolen bestehen) verhält. Eine generative Grammatik ist ein einfacher Formalismus, der in unzähligen linguistischen Einführungen und in allen Büchern zur Auto-

85 Zu dieser Frage steuert Heidy Zimmermann wertvolles Material bei: *Tora und Shira. Untersuchungen zur Musikauffassung des rabbinischen Judentums*, Bern etc. 2000, Teil 1.

matentheorie oder zur Theorie formaler Sprachen mitbehandelt wird.<sup>86</sup> Nun gilt der Nachweis, «dass es für einen gegebenen Satz von Daten stets mehr als eine Grammatik gibt ...».<sup>87</sup> Zur Frage steht also nicht, ob es eine generative Grammatik gibt, sondern welche der möglichen Grammatiken Sinn macht (und was das im Falle von «Musik» heisst: «Sinn machen»). Die grundsätzlichen Probleme aus sprachwissenschaftlicher und sprachphilosophischer Optik behandelt Chr. Stetter (vgl. Anm. 69), dessen Arbeiten auch klarlegen, wie umfangreich ein Humboldt-Programm ist und wie wichtig bis heute sprachwissenschaftliche Ansätze vor der im Namen Chomsky's vertretenen «modernen Linguistik» sind.

Zur Information für LeserInnen, die sich mit generativen Grammatiken noch nie beschäftigt haben, zitiere ich einen Passus aus einer grundlegenden Arbeit Noam Chomsky's: «Unter einer generativen Grammatik verstehe ich einfach ein Regelsystem, das auf explizite und wohldefinierte Weise Sätzen Struktur-Beschreibungen zuordnet. Offenbar hat sich jeder Sprecher einer Sprache eine generative Grammatik vollständig angeeignet, die seine Sprachkenntnis ausdrückt. Das will nicht heissen, dass er sich der Regeln der Grammatik bewusst ist, nicht einmal, dass er sie sich bewusst machen kann, und auch nicht, dass seine Angaben über seine intuitive Sprachkenntnis notwendig richtig sind. Jede interessante generative Grammatik wird es grösstenteils mit mentalen Prozessen zu tun haben, die weit jenseits der Stufe aktueller oder selbst potentieller Bewusstheit liegen; es ist weiterhin ganz augenscheinlich, dass die Berichte und Ansichten eines Sprechers über sein Verhalten und seine Kompetenz irrig sein können. Somit stellt eine generative Grammatik den Versuch dar, das zu spezifizieren, was der Sprecher wirklich kennt, und nicht das, was er über seine Kenntnis berichten kann. Ähnlich wird eine Theorie der optischen Wahrnehmung eher das in Betracht ziehen, was eine Person wirklich sieht, sowie die Mechanismen, die das bestimmen, als die Angaben der Person, was und warum sie sieht, obwohl solche Angaben nützliche, sogar zwingende Evidenzen für die Theorie liefern können.»<sup>88</sup>

Kommen wir von dieser Diskussion zur Diskussion der Diskussion. Worum geht es? Was haben die Beispiele gebracht?

1. Wenn gilt, dass die musikbezogene Ausbildung eine psychosomatische Gewissheit in einem Sozialisationsverfahren heranbildet, für das *Zeigehandlungen* typisch sind, steht zur Frage, wie *Zeigehandlungen* in *Zeichenhandlungen* überführt werden (vgl. S. 90). Der Schritt ist allerdings dann irrelevant, wenn bezüglich musikalischer Objekte – irgendwelche Noten-

86 Die kürzeste, brauchbare Übersicht, die ich finden konnte, bieten Volker Claus, Andreas Schwill, *Duden Informatik. Ein Sachlexikon für Studium und Praxis*, Mannheim etc. 21993, S. 281–285. Eine mathematisch orientierte, sehr leserfreundliche Darstellung bieten Angelika Kratzer, Eberhard Pause, Arnim von Stechow, *Einführung in Theorie und Anwendung der generativen Syntax I: Syntaxtheorie* (= *Schwerpunkt Linguistik und Kommunikationswissenschaft* 7/I), Frankfurt a.M. 1973.

87 Gisbert Fanselow, Sascha Felix, *Sprachtheorie 1: Grundlagen und Zielsetzungen* (= *utb* 1441), Tübingen 1990, S. 102.

88 Chomsky, *Aspekte*, S. 19/20.

ketten, also Symbolketten – Merkmale aufgezählt werden. Abb. 1 und Abb. 3 stammen aus einem in der Choralforschung wohlbekannten Melodiemodell, von dem viele Merkmale bekannt sind.<sup>89</sup> Allerdings wird die Musikwissenschaft als Konglomeratwissenschaft verstanden, wenn solche «Merkmale», «Beobachtungen» und «Befunde» beim Vergleich vieler Melodien oder Stücke dem Verlauf einer entwicklungsgeschichtlich verstandenen Musikgeschichte entlang organisiert und dokumentiert werden. Denn Leserinnen und Leser solcher Arsenale von «Merkmälern», «Beobachtungen» und «Befunden» müssen den Zusammenhang, «die Entwicklung», kraft psychosomatischer Gewissheit herstellen.

2. Die Frage nach der *Bedeutung* der Segmente hat die Frage zur Folge, welchen *Gebrauch* die *chant community* von ihnen macht, wobei dieser Ansatz zunächst zur Untersuchung der Segmente als VKN-Bildungen führt. Bilden wir einen Gegenpol. Thomas Mann lässt im *Dr. Faustus* den Erzähler, Dr. phil. Serenus Zeitblom, von einem Vortrag Kretzschmars berichten, in dem beeindruckend die Gethsemane-Szene Jesu in den Zornesruf des tauben, vereinsamten Beethoven mündet «Könnt ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen?» (Matth. 26,40); der «Obersekundaner» Adrian Leverkühn «zeigte sich ergriffen von dem Gedanken, den der Vortragende gar nicht ausgesprochen, aber in ihm entzündet hatte, dass die Trennung der Kunst vom liturgischen Ganzen, ihre Befreiung und Erhöhung ins Einsam-Persönliche und Kulturell-Selbstzweckhafte sie mit einer bezuglosen Feierlichkeit, einem absoluten Ernst, einem Leidenspathos belastet habe, das in Beethovens schreckhafter Erscheinung im Türrahmen zum Bilde werde, und das nicht ihr bleibendes Schicksal, ihre immerwährende Seelenverfassung zu sein brauche. Man höre den jungen Menschen! Noch fast ohne praktisch-reale Erfahrung auf dem Gebiete der Kunst, phantasierte er im Leeren und mit altklugen Worten ...»<sup>90</sup> Wird «Musik» als in einen liturgischen Zusammenhang eingelagertes textabhängiges Medium gedacht, von dem sie sich zunächst einmal emanzipieren muss – Thomas Mann zeigt dem gegenüber den ironischen Gestus, indem er eben für den Moment Leverkühn «im Leeren und mit altklugen Worten» phantasieren lässt, – stellt sich nur die Frage, wie schnell man die Phase der «vom liturgischen Ganzen» ungetrennten Kunst hinter sich bringt, um zur wahren Kunst voranzuschreiten.

89 Die eingehendste Untersuchung in neuerer Zeit lieferte Bernard Ribay, «Les graduels en IIA», in: *EG* 22 (1988), S. 43–107.

90 Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* (= *Gesammelte Werke* 6), Frankfurt a.M. 1974, S. 82.

3. Wird das «liturgische Ganze» gegen eine Sozietät, eine *chant community*, eingetauscht, haben wir es mit Menschen zu tun, die handeln und die musikalische Handlungen eben auch billigen oder missbilligen. (Es scheint allerdings, dass viele Vertreter der Musikwissenschaft jederzeit gerne eine Stunde mit Beethoven wachen möchten, wenn sie dafür den Choral verschlafen dürfen.) Solche Handlungen führen zum Sänger. Wir haben bislang nur Ma'bad getroffen. Analogien zum *Buch der Lieder* kennt das lateinische Mittelalter nicht. Wenn wir fragen, was der Sänger tut, wie seine Handlung beschaffen ist, geraten wir in ein philosophisch höchst verzwicktes Gebiet, dessen Lesart als Verhältnis von *type and token* vielleicht die bekannteste ist. Verzwickt ist die Applikation der Theorie, da einerseits zu bestimmen ist, wie sich «Handlungen ... als Aktualisierungen von Handlungsschemata» vollziehen, wobei «ein und dasselbe konkrete Handlungsgeschehen ... mehrere Handlungsschemata aktualisieren» kann.<sup>91</sup> Was ist denn so schwierig? Werner Stegmaier schrieb einmal: ««Schema» ... ist mehr Teil des alltäglichen Sprachgebrauchs geblieben als philosophischer Begriff geworden. Selbst undefinierbar, nur ersetzbar durch ebenso undefinierbare Begriffe wie ‹Gestalt›, ‹Ordnung› oder ‹Struktur›, diente ‹Schema› vornehmlich dazu, andere Begriffe zu definieren. Nur an einzelnen, aber empfindlichen Stellen der Philosophiegeschichte wurde ‹Schema› selbst zum Terminus, um dann rasch wieder durch andere Begriffe ersetzt zu werden. Doch dies war zugleich sein wichtigster terminologischer Sinn: die Vorzeichnung von etwas zu bezeichnen, das erst durch Begriffe bestimmt werden sollte. Als Mittel des Begreifens verwies Schema aber auch auf eine Grenze des Begreifens, und seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wurde es zum Begriff der Grenze des Begreifens überhaupt.»<sup>92</sup> Allerdings kann ich den von Stegmaier für nicht definierbar gehaltenen Begriff mit brauchbarer Präzision verwenden, wenn er nicht definiert, sondern der Idee einer *procedural epistemology* (vgl. Seite 109) verpflichtet ersetzt wird. Die Konstruktion ersetzt hier die Definition. Erweitern wir die Überlegung. Nelson Goodman arbeitet mit dem Begriff der «Exemplifikation», womit «diejenige semiotische Handlung» gemeint ist, «mit der der Übergang von Handlung über Zeigehandlung zur Zeichenhandlung als Zeichen ... geleistet wird.»<sup>93</sup> Zunächst: Abb. 3 zeigt, und das was sie zeigt, ist prozedural beschreibbar, da auch Abb. 3 Ergebnis einer Computersimulation ist. Meine Argumentation könnte nun so verlaufen: ich

91 Friedrich Kambartel, «Schema», *EPW* 3, 697.

92 Werner Stegmaier, «Schema, Schematismus», *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (1992), 1246.

93 Dietfried Gerhardus, «Exemplifikation», *EPW* 1, 616.

verweise auf meinen Text zu Abb. 3 und beharre darauf, damit die erforderliche Zeichenhandlung erbracht zu haben, womit sich der Kreis schliesst, wenn konzediert wird: «Eine Zeichenhandlung zielt auf etwas Allgemeines (sie «bezeichnet» ein Schema) ...».<sup>94</sup>

Nur zitiere ich meinen Versuch natürlich nicht darum, weil ich erborgte Bausteine stimmig geordnet als Lösung präsentieren möchte, sondern weil ich an einem Dilemma einige Aspekte der «kleinen Musikwissenschaft» formulieren will. Ich reihe solche Aspekte im Sinne von Folgerungen.

a. Um den «knower», den Sänger, zu erreichen, kann ich mit einer Ma'bad-Geschichte arbeiten. Odo Marquard zufolge beteilige ich mich damit als Geisteswissenschaftler erfolgreich an der Kompensationsrolle – «Denn die Menschen: das sind ihre Geschichten ... Geschichten aber muss man erzählen. Das tun die Geisteswissenschaften: sie kompensieren Modernisierungsschäden, indem sie erzählen; und je mehr versachlicht wird, desto mehr – kompensatorisch – muss erzählt werden: sonst sterben die Menschen an narrativer Atrophie.»<sup>95</sup> Nun muss ich Ma'bad oder meine anonymen «knowers», die das altrömische Idiom durch die Jahrhunderte transportierten, nicht versachlichen, wenn ich mich frage, wie sie transportierten, sondern zunächst einmal achten. Es *sind* Menschen. Mit dem Rückgriff auf humanwissenschaftliche Ressourcen, die Marquard vielleicht nicht mehr den Geisteswissenschaften zurechnen möchte – ich denke neben Informatik an Entwicklungs- und Kognitionspsychologie – kann ich Verfahren *zitieren*, die in diesem Zusammenhang relevant sein mögen.<sup>96</sup> Doch habe ich damit weder die Organisation meiner Materialien erklärt noch zur Erkenntnis von «Musik» und deren Überlieferung beigetragen, was als Geschäft nicht mehr dank der säuberlichen Trennung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften abgewickelt werden kann, sondern nur durch den Gang quer durch alle Fakultäten, wenn ich nicht einer Musikwissenschaft, die sich als «Entspannungswissenschaft» anbietet, das Wort reden will.<sup>97</sup> Darum arbeite ich mit einem Modell, das durch die Heuristik, welche computergestützte Arbeit

94 Kuno Lorenz, «Zeigehandlung», *EPW* 4, 827.

95 Vgl. Odo Marquard, «Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften», in: *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien* (= RUB 8351), Stuttgart 1986, S. 105 – mit weiterer Literatur zum Thema.

96 Vgl. etwa Rubin, *Memory in Oral Traditions*.

97 Jürgen Mittelstrass sieht eine von mehreren Gefahren des Kompensationsmodells von Marquard im Umstand, dass Geisteswissenschaften «zu Entspannungswissenschaften ... werden, zu Teilen eines ‹Kulturbetriebs›, der keine wissenschaftlichen Probleme löst, sondern von diesen gerade ablenkt, andere Wirklichkeiten ins Auge fasst, unterhält, entlastet ...»: *Die unheimlichen Geisteswissenschaften*, S. 121.

ermöglicht, sinnfällig scheint – man *sieht* das Schema im Falle von B1-B6 – und dessen Genese prozedural mitteilbar ist. Dass ich vorläufig strande, weil die musikwissenschaftliche Theoriebildung weder die Modellierung noch die Interpretation des erwogenen Modells erlaubt, ist als Schiffbruch mit Zuschauern unbehaglich und hoffentlich nicht das letzte Stadium einer solchen Untersuchung. Allerdings könnte man wohl bei der Geläufigkeit, mit der etablierte Geisteswissenschaften derzeit kompensierend gar nicht scheitern können, weil es nicht mehr um den Bedarf nach Erkenntnis geht, an der zu scheitern wäre, meinen Schiffbruch in der Rubrik der üblichen Forschungsprobleme verzeichnen. Ernsthafter gesagt: was Marquard vorschlägt, ist gegenüber der täglichen Praxis des in seine empirische Basis verstrickten Historikers weltfremd. Denn ich kann mir meine Methoden nicht wählen, sondern meine Stoffe suchen mich heim und nötigen mich, in allen Fachgebieten Hilfe zu suchen. Hier ist abzubrechen; denn meine Achtung vor Marquard verbietet die Frage, wie er seine Stoffe so organisieren kann, dass er in den Geisteswissenschaften verbleibt. (Oder ist das gar nicht so? Sitzt Marquard aufgrund seines Verständnisses von Philosophie so hoch, dass er über alles hinwegschaut?)

b. Unser Gebrauch von «Werk» bezieht sich auf das Notierte. Die Abb. 1–3 verursachen Beschwerden, weil sie nicht einfach den Sänger anmelden, sondern mit dem Produzieren eine dem «Werk» fremde Ebene. Abb. 5 veranschaulicht das Problem.

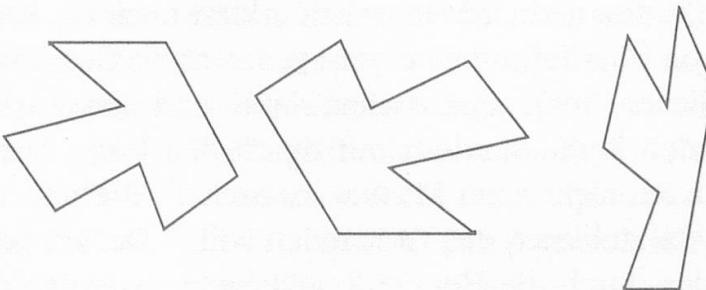


Abb. 5: Polygone und «Urgestalt»

Sie zeigt Polygone statt Melodien. Es dürfte keine unerwartete Einsicht sein, dass sich jede der drei Figuren in jede andere verwandeln lässt. Anders gesagt: Abb. 5 zeigt Transformationen einer «Urgestalt», die nicht sinnlich wahrnehmbar zu machen ist. Demnach gibt es von keiner Figur in Abb. 5 ein Original, was von den Abb. 1–3 ebenfalls gilt.

Die Folgerungen der Einsicht zu ertragen, dass es auch zu Zeiten von Schriftlichkeit mündliche Tradition gibt und dass dabei der Faktor des Produzierens dem Faktor des Produkts vorgeordnet ist – wir erinnern uns: der

«knower» ist noch gegenwärtig, er ist auch dann nicht verschwunden, wenn wir nur noch die «knowns» haben – meint, dass wir uns mit den Handlungen beschäftigen müssen, die der Begriff des «Produzieren» im Unterschied zum «Produkt» anzeigt.

c. Allerdings ist das Problem «Schriftlichkeit» – «Mündlichkeit» nur ein nebengeordnetes Problem. Wer «Musik» produziert, benutzt das Vermögen, das im Deutschen «Geist» und im Englischen oder Amerikanischen «mind» heisst. Dem entwicklungsgeschichtlichen Eifer, mit dem Merkmale und Merkmalskonstellationen ausgebreitet werden, liegt die unausgesprochene Annahme zugrunde, so etwas wie *B1-B6* in Abb. 3 sei «einfach» verglichen mit op. 106 von Beethoven oder einer Komposition von Boulez. Das ist eine *petitio principii* in der Annahme, Geschichte gehe von den Anfängen bis zur Gegenwart, vom Alten zum Neuen, vom Einfachen zum Komplizierten und von den Anfängern zu den Fortgeschrittenen. Ist das so? Oder könnte es sein, dass die mögliche Interaktion von Handlungsschemata in *B1-B6* exemplarisch einen Nucleus zeigt, der für op. 106 (oder Boulez oder Carter oder Monteverdi ...) ebenfalls relevant ist?<sup>98</sup> Was ist bezüglich der in der Geschichte vorhandenen Materialien zu «Musik» das «Gleiche»? Ich kann

98 Thomas Mann entfaltet zu Beginn des *Doktor Faustus* die Frage nach der Natur – prototypisch eröffnet mit dem einen Buch, der Bibel, in der Jonathan Leverkühn liest (S. 21: «einer umfangreichen, in gepresstes Schweinsleder gebundenen und mit ledernen Spangen zu verschliessenden Erb-Bibel») – und dem «Buch der Natur» (Jonathan Leverkühn, der neben der Bibellektüre «die elementa spekulieren» [S. 22] und die «Zeichenschrift ... auf der Schale einer neu-caledonischen Muschel» entziffern will [S. 27], während Zeitblom schon «als Knabe» begriff, «dass die ausserhumane Natur von Grund aus illiterat ist» [S. 27/28]). (Zur Metapher vgl. Heribert M. Nobis, «Buch der Natur», *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 1 [1971], 957–959.) Die Frage taucht mehrfach wieder auf und ist eben dann (mit der auch auf solche Natur bezogenen Figuration der *Hetaera esmeralda*) virulent, wenn Adrian Leverkühn darüber nachdenkt, wie «aus den zwölf Stufen des temperierten Halbton-Alphabets grössere Wörter» zu bilden sind (S. 255). Auf einer anderen Ebene der komplizierten Komposition Thomas Manns sind die von ihren Gebrechen geplagten Gestalten des (tauben) Beethoven und des (stotternden) Kretzschmar gegenwärtig, der Zeitblom zufolge einmal äussert, «es liege im Wesen dieser seltsamen Kunst, daß sie jeden Augenblick imstande sei, von vorn zu beginnen, aus dem Nichts, bar jeder Kenntnis ihrer schon durchlaufenen Kulturgeschichte, des durch die Jahrhunderte Erungenen, sich neu zu entdecken und wieder zu erzeugen.» Ich habe mir von der Sprachmächtigkeit eines Thomas Mann Sätze geborgt, um hier als Musikhistoriker mit Kretzschmar zu fragen, ob nicht (im Zuge der «Tropfenanalyse») Schema-Analysen und -Erörterungen mehr in die «Musik» hineinführen als die «Kenntnis ihrer schon durchlaufenen Kulturgeschichte», um die sich die Musikgeschichtsschreibung so müht.

die Frage nicht lösen (weil ich nur daran arbeite, genau diese Frage genauer zu verstehen), aber darauf hinweisen, dass positivistisch zugeschnittene Entwicklungsgeschichte mit der fraglosen Konzentration auf das «Produkt» genau dazu führt, dass sich solche Fragen gar nicht stellen. Jürgen Habermas schrieb einst: «Dass wir Reflexion verleugnen, ist der Positivismus.»<sup>99</sup> Werkgeschichte, in der das «known» seine «knower» verloren hat und in der das «Produkt» ohne Bezug zum «Produzierenden» analysiert wird, verleugnet Reflexion, und das mit der besonderen Spielart, dass eine solche geisteswissenschaftliche Disziplin «Geist» nur noch zum Zwecke ihrer Einordnung, aber nicht mehr zum Gegenstand ihrer Reflexion nimmt.

d. Worum es bei der Handlungsanalyse geht, lässt sich beispielhaft vermitteln. Menschen debattieren, essen, lieben, streiten, fahren Rad und schreiben Aufsätze. Wir dürften uns darüber einig sein, dass Aktivitäten wie «debattieren», «essen», «lieben», «streiten», «Rad fahren» und «Aufsätze schreiben» irgendwie von der Verfassung menschlichen Geistes abhängig sind. Ist es nun so, dass «Geist» (*mind*) eine modulare Sache ist, in der es Module für «debattieren» oder «essen» gibt?<sup>100</sup> Unwahrscheinlich schon darum, weil ich meine Liste von Aktivitäten millionenfach verlängern kann, das millionenfach Vermehrte aber nur dann auf menschlichen «Geist» zu beziehen vermag, wenn ich so etwas wie eine Strukturierung vermute, die synthetisierend zwischen dem einen Geist und den vielen Handlungen vermittelt. Dann wären möglicherweise einige Module kombinatorisch am Produzieren beteiligt, und das zum Beispiel so, dass lineare Symbolketten im Falle von «Musik» wie Sprache von gleichen Prinzipien (von bestimmten Strategien gleicher Module) bestimmt würden. Ich habe zu wenig Material und zu wenig Erkenntnisse, um in eine solche Richtung zu plädieren; doch lege ich Wert auf die Feststellung, dass die Frage nach Handlungsschemata allgemein genug sein dürfte, um «Musik» aus der nicht befragbaren Sonderrolle eines nicht befragbaren Mediums herauszuoperieren – eines Mediums, zu dem Befunde tausendfach vorliegen, ohne dass klar wäre, wo sie an die Frage nach den Möglichkeiten menschlichen Handelns andocken. Was «Musik» ist, scheint mir eine unbrauchbare Frage, während das Anpeilen von Handlungsschemata den Kern der Vergleichbarkeit verschiedener Handlungen in sich trägt.

99 Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse. Mit einem neuen Nachwort* (= stw 1), Frankfurt a.M. 21973, S. 9.

100 Vgl. Jerry A. Fodor, *The Modularity of Mind. An Essay on Faculty Psychology*, Cambridge, Mass./London 1983.

e. Die Frage nach dem Handlungsschema ist die Frage nach einer Befähigung des menschlichen Geistes, lineare Symbolketten zu organisieren und betrifft das Humboldt- wie das Cassirer-Programm gleichermaßen. Die Analyse von Abb. 3 wurde soweit vorangetrieben, dass Merkmale eines Schemas sichtbar werden: die Regularität, mit der der Ton *a* für das Wortende bzw. zur Markierung von Sinnabschnitten benutzt wird wie der Versuch, jeweils eine Anfangs- und Schlussphase zu artikulieren und neben diesen Plänen einen Plan (ein Schema) für das «dazwischen» zu entwickeln. Die knappen formalen Bemerkungen mögen verdeutlicht haben, dass die «endlichen Mittel», von denen der Sänger performativ «unendlichen Gebrauch» macht, aufzählbar sind, ohne dass allerdings eine generative Grammatik vorgelegt wurde oder beantwortet wäre, wie in diesen Fällen «Musik» analog zur Sprache als «System von Systemen» funktioniert.<sup>101</sup> Trotz aller Mängel zeigen die Beispiele die Unmöglichkeit, mit der Dichotomie «artifiziell – usuell» zu operieren, über die allgemeinen Bemerkungen in Abschnitt 4 hinausgehend am Einzelfall. Denn selbstverständlich benötigt der Sänger zur Gestaltung ein geistiges Vermögen. Wenn Eggebrecht gegenüber dem «artifiziellen» Bereich den «usuellen» mit dem Attribut wie «naturwüchsig» versieht und als «seine Lehre die blinde Nachahmung» diagnostiziert (vgl. S. 106), unterschätzt, ja missachtet er kognitive Vermögen aufgrund der Annahme, dass nur *geschriebene* Lehre relevante rationale Standards bereitstelle. Dass im lateinischen Mittelalter die *geschriebene* Lehre in der Regel Praxis nicht lehrt, sondern legitimiert, terminologisches Material zum Ausweis einer gemeinverständlichen Lehre und deren Reflexion im Rahmen des Wissens (*philosophia*) bereitstellt, wird dann zur «Theorie», ohne dass der Focus der mündlich tradierten, sicher verbal wie non-verbal gelehrten Lehre als «*ungeschriebene Theorie*» zum Thema wird.

f. Schliesslich mag wichtiger sein, dass sich die «Tropfenanalyse» mit der «Pfützenanalyse» verbindet, da unversehens die kleine Frage nach der Schemabildung in die Frage mündet, ob wir musikgeschichtlich «das Gleiche» untersuchen, wenn wir in verschiedenen Jahrhunderten arbeiten. Damit ist kein Rezept gegen die zu Beginn (S. 86) angemeldete Inflationsgefahr gefunden, aber vielleicht im Kleinen gezeigt, wie historische, ethnologische und systematische Fragestellungen zusammenkommen.<sup>102</sup>

101 Vgl. S. 110.

102 Mit der Erwähnung ethnologischer Fragestellungen meine ich erstens die Berücksichtigung der unter «Ethnomusikologie» rubrizierten muslimischen Zeugnisse und zweitens die ungewogene, weil naheliegende Berücksichtigung historischer und ethnologischer Parameter, wie sie Zimmermann (*Tora und Shira*, S. 211–218 u.ö.) beim Versuch zeigt, Lernprozesse von Sängern zu eruieren.

## VI.

Damit sind wir wieder bei der Sprache und wechseln von der «Tropfen-» in die «Pfützenanalyse». Wie spricht man im Mittelalter von «Musik»? Oft genug nicht dadurch, dass man sie «bespricht». Man zeigt sie. Von Ignatius von Antiochien heisst es nach 400, er habe gesehen, «wie die Engel wechselweise in Lobgesängen die heilige Trinität feierten. Und er überlieferte die Art des Singens, die er in dieser Vision gesehen hatte, der antiochenischen Kirche. Von da kam diese Tradition zu allen Kirchen.»<sup>103</sup> Dieser berühmt gewordene, auch einem Franchinus Gaffurius noch bekannte Mythos enthält drei wesentliche Aspekte zur Begründung musicalischer Praxis.<sup>104</sup> Der Mythos bezieht sich auf verbürgtes Geschehen, nämlich die Thronbeschreibung mit den Seraphim, die einander *zurufen*.<sup>105</sup> Das Verbum zeigt die Modalität des Singens. Zweitens *sieht* Ignatius, was dann berichtet wird. Gilt in einer Sozietät «Sehen» als Zeugenschaft, garantiert Ignatius durch die Tatsache, dass er kraft einer Vision weiss, die Authentizität der Sangesmodalität. Wird nun drittens die Vision als Begründungsmoment für eine Sangesmodalität eingeführt, wird klargestellt, dass hier nicht Menschen innovativ tätig sind, indem sie etwas einführen, sondern dass sie sich auf einen gültigen Prototypen beziehen.

Musikalische Handlungen, die unter den Verdacht illegitimer Innovation fallen, können auch anders legitimiert werden. Ezechiel (Hesekiel) wird zum Propheten berufen, indem ihm seine Prophetie in Form einer Buchrolle gegeben wird, die er *essen* muss (Ez. 2). Der Prophet verkündet nicht seine Ideen, sondern bezeugt, was ihm eingegeben ist, wird also tätig aufgrund des internalisierten Textes. Wenn vom für die Ostkirche so wichtigen

103 So berichtet es Socrates in seiner *Historia ecclesiastica*, PG 67, Sp. 692. Ich zitiere die Übersetzung, die Reinhold Hammerstein gibt: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern/München 1962, S. 44/45.

104 Die Ignatius-Legende wird in der Tradition typischerweise nicht ausführlich erzählt, sondern als bekannte Vision vorausgesetzt – vgl. etwa Regino von Prüm, *CS* 2, S. 1; die *Summa musica* (hrsg. v. Christopher Page, *The Summa Musice: A Thirteenth-Century Manual for Singers*, Cambridge 1991, S. 147; Ugolino von Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae I*, hrsg. v. Albert Seay, Rom 1959, S. 103 (= *CSM* 7.1); Franchino Gaffurio, *Apologia Franchini Gafurii Musici aduersus Ioannem Spatarium et complices musicos Bononienses*, Turin 1520 (Ndr. New York 1979), fol. Avr; Adam von Fulda, *Musica*, *GS* 3, S. 339b, 343b.

105 Jes. 6,3 – vgl. Apoc. 4,8. – «Singen» ist ein domestizierter Ausdruck, der nominal in der Form *cantus* als Abstractum für einen Tätigkeitsbereich eintritt. Es geht um *Verba dicendi*, die Modalitäten aussagen: «rufen» etwa, auch «schreien». Noch im byzantinischen Griechisch ist «*kraugázein*» – «schreien», «krächzen» – durchaus als Bezeichnung möglich für das, was wir heute «singen» nennen.

Sänger Romanos berichtet wird, er habe das Kontakion – eine bestimmte Hymnengattung – eingeführt, hat Romanos das Kontakion nicht «erfunden», sondern erhielt es von der Theotokos, der Gottesmutter, in Form einer Rolle, die er zu essen hatte.<sup>106</sup> Philologen reden von der Rolle des Romanos, eines aus Emesa gebürtigen Syfers, der zur Zeit des Kaisers Anastasios I. (491-518) wirkte, anders und untersuchen den Transfer syrischer Hymnen in die griechische Sprache. Der Mythos ist keine Gegenform zur philologischen Weisheit, sondern eine Form von Gewissheitsbildung. Wer *sieht* wie Ignatius, wer eine Rolle *isst* wie Ezechiel oder Romanos, weiss mit Gewissheit und macht andere mit Gewissheit wissen. Psychosomatische Gewissheit ist kein Privileg neuerer musikalischer Praktiken.

Bleiben wir noch beim Essen. Wenn die Karolinger das Programm der *septem artes liberales* übernehmen, zeigen sie damit analog zur *translatio imperii* eine *translatio studii* an: das seit der Antike verbürgte Wissen soll weiter gelehrt werden. Das Programm ist immer wieder durch die Tatsache gefährdet, dass keine geeigneten *textus* – Texte, textbooks, aufgrund derer die Lehre funktionieren kann – zur Verfügung stehen. Wohl gerade darum wird die nach 400 entstandene Enzyklopädie des Rhetors Martianus Capella vom 9. Jahrhundert an so intensiv verbreitet.<sup>107</sup> Sie behandelt in einer Rahmengeschichte die Hochzeit zwischen dem göttlichen Merkur und der irdischen Philologia und ist daher unter dem Titel *De nuptiis Philologiae et Mercurii* bekannt. In ihren neun Büchern wird zunächst die Rahmenhandlung vorgestellt, danach ist jedes Buch einer *ars* gewidmet. Die Asymmetrie zwischen göttlich und irdisch, Mann und Frau, wird ironisch auch als Asymmetrie zwischen der ungewöhnlich klugen, «schriftgesättigten» Philologia und dem etwas dummen Merkur entwickelt.<sup>108</sup> Damit die *artes* zustande kommen, muss Philologia sie hergeben – sie erbricht die einzelnen Bücher, da sie wie Ezechiel und Romanos das Wissen in sich hat. In diesem Sinne ist sie «schriftgesättigt». Der Vorgang wird anschaulich beschrieben und so kommt es, dass beim Erzählen dieser Geschichte von den spezifischen Büchern berichtet wird, in denen das zum Verständnis der *ars musica* Notwendige aufgeschrieben ist. Sie haben irgendwelche Zeichen, deren Ver-

106 Zum Romanos-Mythos: Marjorie Carpenter, «The Paper that Romanos Swallowed», *Speculum* 7 (1932), S. 3–22, 553–555.

107 Vgl. Claudio Leonardi, «I codici di Marziano Capella», in: *Aevum* 33 (1959), S. 443–489 und 34 (1960), S. 1–99, 411–524.

108 Zum ganzen Motiv: Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild, Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, S. 228–240; Wenzel verwendet S. 234 bezüglich der Philologia das anschauliche Adjektiv «schriftgesättigt», das ich übernommen habe. In Martians Text findet sich die Passage II, 135–140, hrsg. v. Adolf Dick (und Jean Préaux), Stuttgart 1978, S. 59.2–60.18.

fassung zu umschreiben dann auch noch den karolingischen Kommentatoren Mühe bereitet, da die Geschichte vor der Entwicklung von «Notation» dazu zwingt, so etwas wie «Notation» zu beschreiben.<sup>109</sup>

Nachdem solche Notizen die Bruchstellen in Erinnerung gerufen haben, die sich zwischen der abgehobenen Sprechweise von «Kunst», «Autonomie», dem Wesen des «Künstlerischen» und anderen Versatzstücken der «grossen Musikwissenschaft» und dem alltäglichen Kram der «kleinen» mittelalterbezogenen Musikgeschichtsschreibung eingelagert haben, soll versucht werden, das Boethius-Programm durch vier Skizzen so anschaulich werden zu lassen, dass die Aspekte des Sehens und des Essens nicht als beliebige Anekdoten oder gar als «Geschichten» im Sinne von Marquards Kompensationsmodells zurückbleiben.

109 Die Stelle ist insgesamt nicht genau übersetzbbar. Zwar lässt sich die syntaktische Folge klar konstruieren; doch ist die Semantik äusserst schwierig. Damit man sich selber ein Urteil bilden kann, gebe ich hier den Schlussparagraphen des einschlägigen lateinischen Textes im Zusammenhang (II,138 Dick) gefolgt von der vernünftigen englischen Übersetzung von William Harris Stahl, Richard Johnson with E.L. Burge (übers.) *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts II: The Marriage of Philology and Mercury*, New York 1977, S. 47/48: sed dum talia uirgo undanter euomeret, puellae quamplures, quarum Artes aliae, alterae dictae sunt Disciplinae, subinde, quae ex ore uirgo [i.e. Philologia] effuderat, colligebant in suum unaquaeque illarum necessarium usum facultatemque corripiens. ipsae etiam Musae, praesertim Vraniae Calliopeque, innumera gremio con-gessere uolumina. in aliis quippe distinctae ad tonum ac deductae paginae, in aliis circuli lineaequae hemisphaeriaque cum trigonis et quadratis multiangulaeque formae pro theorematum uel elementorum diuersitate formatae; dehinc pictura animalium membra multigenum in unam speciem complicabat. erant etiam libri, quo sonorum mela signaque numerorum et cantandi quaedam opera praeferabant. – But while the maiden was bringing up such matter in spasms, several young women, of whom some are called the Arts, and others the Disciplines, were straightway collecting whatever ther maiden brought forth from her mouth, each one of them taking material for her own essential use and her particular skill. Even the Muses themselves, especially Urania and Calliope, gathered countless volumes into their laps. In some of these books the pages were marked with musical notation and were very long; in others there were circles and straight lines and hemispheres, together with triangles and squares and polygonal shapes drawn to suit the different theorems and elements; then a representation joined together the limbs of various animals into particular species. There were also books which contained the harmonies of music and the notations of rhythm and some pieces for singing. – Zum Satzteil: erant etiam libri, quo sonorum mela signaque numerorum et cantandi quaedam opera praeferabant: eine etwas unerwartete Brücke zwischen *numerus* und *neuma* schlägt einer der Schreiber, welche die *Ars grammatica* des Marius Victorinus kopierten. Der Text heisst bei Keil (*Art. Gram.* III 1 [*Grammatici latini* IV, S. 157.34/35]: nam cum et numero et modulatione congruat, mutatione tamen pedum innovatum est. In der Hs. A (Paris, BN, lat. 1753) steht, wie Keil vermerkt, statt *numero* allerdings *neumero*. Als Fehlleistung verstanden: der Schreiber schreibt *numerus* und denkt dabei an *neuma*.

1. Heinrich Fichtenau hat gesehen, dass das Quadrivium im Mittelalter immer wieder die grundlegende Funktion hat, illiterate Personen, die mit formalen Prozessen durch das Lernen von Lesen und Schreiben langsam vertraut werden, vom «wilden» Denken (dem Wissenserwerb in Form von *sehen, essen oder hören* durchaus zugänglich ist), vom alleinigen Gebrauch der «natürlichen Sprache» (vgl. S. 95) zu ersten Möglichkeiten abstrakten Denkens weiterzuführen.<sup>110</sup> Damit wird das Quadrivium als Teil der *artes bildungsgeschichtlich* positioniert, scheinbar freischwebende «Theorie» erhält ihre kognitive Funktion in einer Gesellschaft, in der neben Kindern oft auch Erwachsene den Übergang vom illiteraten zum literaten Stadium erleben und erleiden. Im besonderen ist wichtig, dass das ubiquitäre Medium «Musik» als Anleitung zum Gewinn erster Abstraktion genutzt wird. (Es wird in der «grossen Musikwissenschaft» gerne übersehen, dass solche ältere Musiklehre nicht mit gütiger Nachsicht zu lesen ist, weil man damals halt noch nicht mehr wusste – die Verwechslung der «Anfänge» mit den «Anfängern» –, sondern dass die Musikwissenschaft bildungsgeschichtlich gesehen über den grössten Fundus an Texten verfügt, der Aspekte elementarer Abstraktionsbildung in der sekundären Sozialisation in historischer Dimension erforschbar macht.) Damit wird klar, dass Untersuchungen, wie sie zum Beispiel Aleksandr R. Lurija vorgelegt hat<sup>111</sup>, für die Musikwissenschaft unmittelbar relevant sind. Ethnologie und Kulturanthropologie müssen hier nicht modisch mit der Geschichte verkoppelt werden; denn es fragt sich, wie ohne solche Interdisziplinarität überhaupt gearbeitet werden soll.<sup>112</sup>

110 Heinrich Fichtenau, *Lebensordnungen des 10. Jahrhunderts. Studien über Denkart und Existenz im einstigen Karolingerreich*,<sup>2</sup> München 1992, 390 u.ö. Man berücksichtige v.a. den Abschnitt «Bildung und Schule im Kloster» (S. 376–396). – Der Ausdruck «wildes Denken» hat sich eingebürgert durch ein entsprechendes Buch des französischen Kulturanthropologen Claude Lévi-Strauss.

111 Aleksandr R. Lurija, *Cognitive Development. Its Cultural and Social Foundations*, Cambridge (Mass.)/London 1976.

112 Zum Aspekt der Visualisierung für den Unterricht vgl. Karl-August Wirth, «Von mittelalterlichen Bildern und Lehrfiguren im Dienste der Schule und des Unterrichts», in: *Studien zum städtischen Bildungswesen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters*, Göttingen 1983, S. 256–370, hrsg. von Bernd Moeller, Hans Patze und Karl Stackmann (= *Abh. Akad. Wiss. Göttingen, phil.-hist. Klasse*, 3. F., Nr. 137); John Emery Murdoch, *Album of Science. Antiquity and the Middle Ages*, New York 1984; Martin Irvine, *The Making of Textual Culture. «Grammatica» and Literary Theory, 350–1100* (= *Cambridge Studies in Medieval Literature* 19), Cambridge 1994; Wenzel, *Hören und Sehen*.

2. Aus dieser Positionierung des Unterrichts in «Musik» wird verständlich, warum Texte oft mit grosser Redundanz ereigniszentriert, also einzelnen Beispielen entlang, den Stoff vorführen.<sup>113</sup> Aus der Optik einer «Musiklehre als Kinderliteratur» werden auch bestimmte «Fehler» verständlich, die Frank Hentschel mich sehen lernte. Man betrachte die in Abb. 6 reproduzierte Visualisierung von Intervallen in der *Musica speculativa* von Johannes de Muris (1324/25).<sup>114</sup>

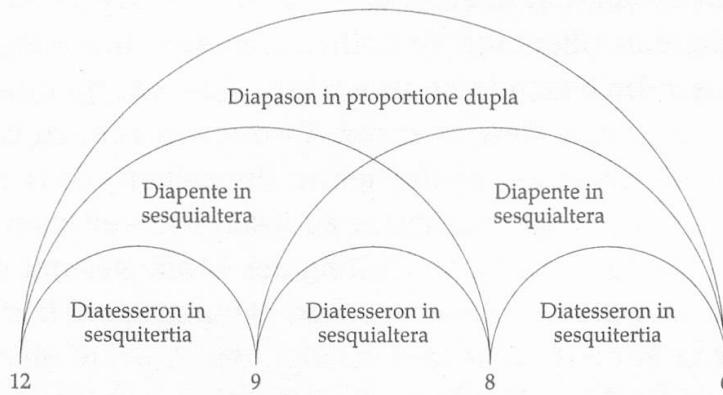


Abb. 6: Diagramm aus der *Musica speculativa* von Johannes de Muris (1324/25), nach Chr. Falkenroth (BzAfMw 34, S. 115)

Die geometrisch fassliche Symmetrie geht arithmetisch nicht auf: die Differenzen zwischen den Zahlen 6, 8, 9 und 12 sind nicht gleich gross, obwohl die Zeichnung mit der Gleichheit der Abstände genau das suggeriert. Ein Aspekt der Genauigkeit wird der Visualisierung geopfert. Man lernt

113 Vgl. Michael Walter, «*Sunt preterea multa quae conferri magis quam scribi oportet*». Zur Materialität der Kommunikation im mittelalterlichen Gesangsunterricht», in: *Schule und Schüler im Mittelalter. Beiträge zur europäischen Bildungsgeschichte des 9. bis 15. Jahrhunderts*, hrsg. v. Martin Kintzinger, Sönke Lorenz, Michael Walter, Köln etc. 1996, S. 111–143; Max Haas, «Die «*Musica Enchiriadis*» und ihr Umfeld: Elementare Musiklehre als Propädeutik zur Philosophie», in: *Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von «musica» und «philosophia» im Mittelalter*, hrsg. v. Frank Hentschel, Leiden etc. 1998, 207–226 (= *Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters* 62). – Grundsätzliche Probleme der Sinneswahrnehmung unter Berücksichtigung curricularer Probleme behandelt F. Hentschel, *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie. Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der musica sonora um 1300*, Wiesbaden 2000 (= BzAfMw 47).

114 Wiedergegeben nach Christoph Falkenroth, *Die Musica speculativa des Johannes de Muris. Kommentar zur Überlieferung und kritische Edition* (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 34), Stuttgart 1992, S. 115. Man berücksichtige zusätzlich und vor allem Kapitel 2 der Arbeit von F. Hentschel (*Sinnlichkeit und Vernunft*).

ereigniszentriert in einem Stadium, in dem formal geometrische und arithmetische Aspekte noch nicht unterscheidbar sind. Wenn man den «Fehler» entdeckt, ist er belanglos.

3. Wie merkwürdig «Musik» sich mit Anschaulichkeit verschränken lässt, sei am einzelnen Beispiel skizziert. Will man in der mittelalterlichen Musiklehre erklären, wie man von *A* nach *B* kommt, sind Verben der Fortbewegung häufig: man schreitet voran (*procedit*), steigt ab (*descendit*) oder auf (*ascendit*), wobei der Vorgang selber als *processus* fasslich werden mag, während der Bereich, in dem man von *A* nach *B* gehen kann, auch als *structura* gelten kann, etwa der Bereich «Monochord» als Demonstrationsmittel des Tonmaterials. Fritz Reckow hat zu zeigen versucht, dass in *Conducten* prozessuales Geschehen nachweisbar ist, das sich von einer auf *structura* bezogenen Betrachtungsweise abhebt.<sup>115</sup> Interessant ist allerdings der Umstand, dass *processus* und *structura* – wenn die beiden Begriffe für den Moment als Gegensätze aufgefasst werden – simultan vorkommen können.

115 Fritz Reckow, «processus und structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter», in: *Musiktheorie* 1 (1986), S. 5–29, mit Belegmaterial zu *processus* S. 7/8. Typisch für *structura* scheint mir die Erörterung der *structura monochordi* in c. 2 der *Musica* des Wilhelm von Hirsau, hrsg. v. Denis Harbinson, [Rom] 1975 (= CSM 23). – Zur Typologie von Reckow vgl. zuletzt Wulf Arlt, «Denken in Tönen und Strukturen: Komponieren im Kontext Perotins», in: Perotinus Magnus (= *Musik-Konzepte* 107), München 2000, S. 55 u.ö. – Ich halte die Unterscheidung der beiden Aspekte *processus* und *structura*, wie Reckow sie erwägt, für nicht haltbar (obgleich Reckow natürlich recht hat, wenn er poetische und rhetorische Parameter, die oft genug erst für Belange der «Musik» seit der Renaissance gesehen werden, bereits für das Mittelalter geltend macht). Erstens scheint mir das Belegmaterial eher zwei verschiedene Aufsichten auf das Gleiche und nicht zwei Formprinzipien anzuzeigen: eine «Innenansicht» (oder ein «Binnensmuster») bei Metaphern aus dem Feld der «Bewegung» und eine «Aussenansicht», eine Aufsicht auf eine Ganzheit, im Falle der *structura* (wie auch bei einem ebenfalls aus der architektonischen Terminologie, insgesamt zur Hausmetaphorik gehörenden Begriff wie *fundamentum*). Zweitens scheint es mir unmöglich, in der metaphorischen Beschreibung von linearen sprachlichen oder musikalischen Abläufen den Fall zu konstruieren, der nicht prozessual auffassbar ist. Und drittens ist mir gerade diese Metaphorik zu unklar, weil sie möglicherweise gar nicht kulturspezifisch ist, sondern in verschiedenen Kulturen zur Verständigung benutzt wird und dabei zu einem Orientierungswissen gehört, dessen (anthropologische) Dimension mir unklar ist. Arnim von Stechow und Wolfgang Sternefeld arbeiten sicher ohne Anleihe bei mittelalterlichen terminologischen Usanzen, wenn sie eine «Bewege-x»-Regel, aber mit dem Projektionsprinzip auch ein «gewissermassen ... architektonisches Prinzip» benutzen (A. von Stechow, W. Sternefeld, *Bausteine syntaktischen Wissens. Ein Lehrbuch der generativen Grammatik*, Opladen 1988, S. 84) – vgl. zur Raum-Zeit-Metaphorik Lakoff/Johnson, *Philosophy in the Flesh*, S. 151 ff.

Der von Reckow nur musikalisch, aber nicht textlich ausführlich analysierte *Conductus Consequens antecedente* beginnt mit einem Satz, der auf den ersten Blick als Satz des *Topik* genannten Teils der Logik erscheint. Er besagt im *Conductus*: die Folgerung «*wenn a, dann b*» wird aufgehoben, wenn *a* ungültig ist.<sup>116</sup> Das wäre logisch falsch: richtig ist, dass *a* aufgehoben wird, wenn *b* ungültig wird.<sup>117</sup> Nun dürfte die «fehlerhafte» Aussage im *Conductus* kein Fehler sein, sondern Ironie, da der Fehler viel zu offensichtlich ist, als dass er nicht sofort als bewusst «falsche» Umformulierung verstanden würde. Dieser Umstand ist darum so wichtig, da das Gedicht in seinem weiteren Verlauf (*processus*) nach der *structura* des «fehlerhaften» Ausgangsverses gestrickt ist. So heisst es etwa «*Quod si dabis, dabitur*», also «Wenn du gibst, wird dir gegeben».<sup>118</sup> Der «fehlerhaften» Formulierung des *Topos* zufolge würde gelten: «wenn du nichts gibst, bekommst du auch nichts.» Alltäglicher Weisheit zufolge wird einem allerdings auch gelegentlich gegeben, ohne dass man selber gibt, was die richtige Formulierung des *Topos* auch besagt. Die «fehlerhafte» Formulierung ist also nicht einfach logisch falsch, sondern ermöglicht in ihrer ironischen Lesart, moralische Wertigkeiten *ad absurdum* zu führen.<sup>119</sup> Soweit mit Reckow der *Conductus* prozessuale Faktur

116 Der nach Assonanzen zeilenweise nummerierte Text lautet: 1. *Consequens antecedente* 2. *Destructo destruitur*, 3. *Bene namque sequitur*, 4. *Nemine contradicente*, 5. *Quod si dabis, dabitur*; 6. *Sed si primum tollitur* 7. *Non cures de consequente*, 8. *Quoniam negabitur*, 9. *Si non approbabitur* 10. *Auro viam faciente*. Für eingehende Diskussionen des Textes bedanke ich mich bei Melanie Kraus (München).

117 Ausführlich erörtert in der *Dialectica* Abaelards, hrsg. v. Lambert M. de Rijk, *Petrus Abaelard. Dialectica. First complete edition of the Parisian manuscript (= Philosophical Texts and Studies 1)*, Assen 1970. Danach ist richtig *posito antecedenti ponitur consequens* (260.1, 262.15) mit der Aufhebung: *destructo consequenti destruitur antecedens* (260.10). Die Formulierung im *Conductus* – *Consequens antecedente destructo destruitur* – wäre nur richtig im Spezialfall der Äquivalenz zwischen *antecedens* und *consequens*. (Für Aufklärung bezüglich der logischen Probleme danke ich Klaus Jacobi herzlich.) Eine moderne Diskussion bietet Willard van Orman Quine, *Grundzüge der Logik*, Frankfurt a.M. 1969, S. 39 (stw 65).

118 Vgl. Math. 7,7/8; Luc. 11,9. Diese prominente Stelle aus den beiden Evangelien dürfte im Kern die moralisch, aber nicht logisch triftigen Folgerungen enthalten, die der *Conductus*-Text aufs Korn nimmt.

119 Ich fühle mich in der Textgattung zu wenig sicher, um die letzte Zeile «*Auro viam faciente*» schlüssig zu interpretieren. Wenn unterstellt wird, dass es um eine ironische Aussage geht – wer ausreichend unmoralisch handelt, kommt sogar zu Gold – wäre an die *via aurea* bei Petrus Damian zu denken; denn passend wäre der Zusammenhang: Petrus, der an Widerspruchssproblemen so interessierte Gelehrte und Eremit empfiehlt die *via aurea* des Eremitendaseins, die der *Conductus* – so meine spekulative Konstruktion – durch den mit falscher Widersprüchlichkeit gesetzten Anfang ironisch empfiehlt – vgl. *Liber dominus*

hat, ordnet der *processus* eine *structura* – eine Wiederholung einer Aussageform – an.<sup>120</sup>

4. Dass ein *Conductus* im *Notre Dame-Repertoire* mit einem (bewusst falschen) Lehrsatz der Topik beginnen kann, setzt eine Form der Gemeinverständlichkeit voraus. Damit die Pointe sitzt, muss anzunehmen sein, dass alle Hörer den Witz kapieren. (So wie die Ironie in der von Hanns Dieter Hüsch geprägten Wendung «Frieda auf Erden» allen klar ist, die den Ausdruck «Friede auf Erden» kennen.) Entscheidende Arbeiten zu solcher Gemeinverständlichkeit im Mittelalter sind dem Wissenschaftshistoriker John E. Murdoch zu danken.<sup>121</sup> Er hat in eingehender analytischer Arbeit gezeigt, dass im Mittelalter *languages* als kognitive Strategien der Verständigung

*vobiscum*, c. 19: *Laus Eremiticae vitae: Quandoquidem Salvator mundi in ipso redemptionis humanae primordio paeconem suum tui accolam fecit: quatenus sub ipsa jam saeculi venientis aurora ex te lucifer veritatis erumperet: post quem plenus sol veniens, mundi caliginem splendoris sui radiis illustraret. Tu scala illa Jacob (Gen. 28, 12), quae homines vehis ad coelum, et angelos ad humanum deponis auxilium. Tu via aurea, quae homines reducis ad patriam ... (PL 145, 248B).*

120 Ich habe neben den in Anm. 115 angemeldeten Gründen Mühe mit dem *processus*-Konzept. Bekanntlich wird im Mittelalter immer wieder ein quadrivialer Bereich von einem trivialen unterschieden. Die Dichotomien können auf der diskursiven Ebene lauten: *sapientia et ratio & similitudo facundiae et sermonis, sapientia & eloquentia, acumen rationis & facundia sermonis; personhaft gefasst: Philologia & Mercurius, Euridice & Orpheus, mit dichotomischen Attributen wie profunda inventio & pulchra vox, inventio profundae artis & voces corporeae et transitoriae; dann auch numeri & voces, (grammaticus) & cantor (lector simplex), ratio & artificium corporale, domina & serviens, scire quod quisque faciat & illud facere quod sciatur*. Für den Fall der «Musik» wird der quadriviale und der triviale Bereich zusammengedacht in dem Sinne, dass das vernünftige Erwägen (Quadrivium) dem Tönenden (Trivium) vorangehen soll. Es ist bei dieser Sachlage naheliegend, dass Aussagen der trivialen artes für die klingende «Musik» beansprucht werden – vgl. F. Reckow, «Vitium oder color rhetorius? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen grammatica, rhetorica und poetica für das Musikverständnis», in *Forum musicologicum* 3 (1982), S. 307–321. Die Annahme ist nun sicher zutreffend, dass für Gesänge *diversitas* und *varietas* (etwa als Mittel gegen *fastidium*) verlangt werden (vgl. Reckow, *processus und structura*, S. 8b); doch müsste heutige analytische Arbeit zeigen, wie «etwas» als Ausgangspunkt gefasst und variiert oder als das «Andere» dem Ausgangspunkt gegenübergestellt wird. Denn sonst verbleiben wir im Zitieren von Stilidealen und können alles mit allem vergleichen, ohne uns über Kriterien äußern (wann ist *b* eine *varietas* von *a* und wann steht *b* im Verhältnis der *diversitas* zu *a*?) oder die bewusste Vagheit der Kriterienbildung in der mittelalterlichen Musiklehre (vgl. S. 104) thematisieren zu müssen.

121 Genannt sei vor allem: John Emery Murdoch, «From Social into Intellectual Factors: An Aspect of the Unitary Character of Late Mediaeval Learning», in: J. E. Murdoch, Edith Sylla (Hrsg.), *The Cultural Context of Mediaeval Learning. Proceedings of the First International Colloquium on Philosophy, Science, and Theology in the Middle Ages – September 1973 (= Boston Studies in the Philosophy of Science 26)*, Dordrecht/Boston 1975, S. 271–348.

verwendet werden, wobei eine dieser *languages* der Verständigung über diskrete, eine andere der über kontinuierliche Systeme dient. Eine *language* in diesem Sinn kann von allen Mitgliedern einer *scientific community* benutzt werden, die entsprechend geschult sind und wird genau darum nicht fachspezifisch verwendet, sondern garantiert die Verständigung quer durch alle Fachgebiete. Es ist in der Musikwissenschaft immer wieder gesehen worden, dass in der Musiklehre keine Praxis in dem für uns heute naheliegenden, für das Einzelfach relevanten Sinn beschrieben wird. Natürlich kann man mit ein paar Regeln lernen, wie Mensuralnotation zu lesen (für uns heute: zu entziffern) ist. Gilt eine solche Notation aber im 14. Jahrhundert und später als Beschreibungssystem physikalischer Daten, mag verständlich werden, warum der Punkt als Zeichen so genau differenziert wird. Im Kontinuum «Ton», dessen Teile die Zeichen bezeichnen, gilt der Punkt als kleinste Einheit. Das Bezeichnungselement stammt also aus dem kontinuierlichen System. Dazu gehören ebenfalls Aussagen über Ähnliches (*similis*), während Verhältnisse dem diskreten System (Murdoch: *language of proportions*) zugeordnet sind. «Musik» ist innerhalb einer *scientific community*, die mit *languages* Gemeinverständlichkeit garantiert, im 14. Jahrhundert und danach ein Spezialfall. Denn die gemäss der Situierung von «Musik» als *scientia media* – als Wissenschaft zwischen Mathematik und Physik – mathematisch und physikalisch relevante Wissenschaft gilt nicht als besonders interessant oder gar als besonders problembeladen; doch kann an «Musik» exemplarisch gezeigt werden, wie die beiden Aspekte zusammenkommen. In diesem Sinne wird sie zusätzlich zur Rolle als Paradigma für Überlegungen zur elementaren Sinnesempfindung erneut eine Demonstrationswissenschaft.<sup>122</sup>

5. Es scheint naheliegend, eine Folgerung zu versuchen. Wenn «Musik» im Boethius-Programm als paradigmatische Disziplin einsteht für die Pole «Sinneswahrnehmung», «Ereignis» einerseits und «Abstraktion» und «Struktur» andererseits und wenn *languages* als gemeinverständliche Strategien der Verständigung funktionieren mit einer speziellen Rolle für die «Musik» seit dem 14. Jahrhundert, fragt sich, wann eine solche «Struktur langer Dauer» bricht. Die S. 94 bereits eingeführte Wendung «von Aristoteles bis Leibniz» impliziert eine Antwort. Da das Problem so komplex ist, versuche ich gar nicht, mit einer Vielzahl von Belegen den Anschein gesicherter Erkenntnis zu erwecken, sondern bringe wiederum Arbeitshypothesen vor.

122 Diesen Aspekt hat André Goddu herausgearbeitet: «Connotative Concepts and Mathematics in Ockham's Natural Philosophy», in: *Vivarium* XXXI.1 (1993), S. 106–139.

Was wir «Mittelalter» nennen und wissenschaftsgeschichtlich bis zu Leibniz dehnen sollten<sup>123</sup> – entgegen den kunsthistorisch motivierten Usanzen der Musikwissenschaft – kennt einen Wissenschaftsbetrieb, den man als «Partizipationswissenschaft» kennzeichnen könnte. Eine Formel wie die viertausendmal wiederholte Wendung, wonach Gott alles nach Mass, Zahl und Gewicht (Sap. 11,20b) geschaffen habe, ist weder Mathematik noch Physik. Aber sie gewährleistet, dass bereits Kinder, denen der Satz eingetrichtert wird, «Mass», «Zahl» und «Gewicht» als Konstituenten der Welt auffassen; wer von Weltenplänen hört, kann annehmen, dass wohl nicht alles verständlich ist, die Grundsatzlehre aber aufgrund antrainierter metrischer Vorstellungen fasslich ist. Eine solche elementare Gewissheit bricht aber im 17./18. Jahrhundert zweifach.

Erstens wird dann, wenn die beginnende Integral- und Differentialrechnung sich zu differenzieren beginnt, die «Partizipationswissenschaft» von der Zeitspanne an unmöglich, da mechanische Prozesse berechenbar werden und einer elementaren Metrik nicht mehr zugänglich sind. Ob im 14. Jahrhundert ein *infinitum in fieri* bedacht wird, ist die eine Sache, da auch ein solches *infinitum* als intensive Grösse in anschaulicher Weise denk- und besprechbar ist. Differenzierte Integral- und Differentialrechnung sind eine andere Sache. Denn sie verlangen zunehmend spezialisierte Kenntnisse, die nicht mehr als Verlängerung elementarer metrischer Gewissheit gedacht werden können.<sup>124</sup>

123 Vgl. Karl-Ferdinand Werner, «Das «Europäische Mittelalter». Glanz und Elend eines Konzepts», in: *Geschichte Europas für den Unterricht der Europäer*, Braunschweig 1980, S. 23–35 (= *Studien zur Internationalen Schulbuchforschung* 27).

124 In einem sehr bekannten Text, der Rezension E.T.A. Hoffmanns von Beethovens 5. Sinfonie, heisst es in einer Version: Die Musik «ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf ... Die Musik schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äussern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurücklässt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.» (hier mit Kursivierung von M.H. in der Version aus: *Fantasie-Stücke in Callot's Manier. Mit einer Vorrede von Jean Paul*, Bamberg 1814: III. *Kreisleriana* Nr. 4, München 1960, S. 41.) Die Hintergründe des Textes bilden eine eigene Geschichte – vgl. etwa Ernst Lichtenhahn, «Über einen Aus- spruch Hoffmanns und über das Romantische in der Musik», in: *Musik und Geschichte. Leo Schrade zum sechzigsten Geburtstag*, Köln 1963, 178–198. Hier sei nur – gleichsam als Fussnote in der Fussnote – die Bemerkung nachgereicht, dass das «Unendliche» wie die Ausdrücke «bestimmt»/«unbestimmt» («definit», «indefinit») wesentliche Ausdrücke einer sehr rationalen Debatte um das Infinitesimale sind (vgl. etwa Varignon an Leibniz, 1701, in: Oskar Becker, *Grundlagen der Mathematik in geschichtlicher Entwicklung* [= stw 114], Frankfurt a.M. 1975, S. 164). Anders gesagt: oft unter «irrational» gebuchte Aussagen in Poesie und Kunsttheorie haben latent ihre «anti»-Konnotation gegenüber mathematischen Bemühungen.

Zweitens galt Latein, wie bereits S. 103 erwähnt, als Sprache mit doppelter Funktion: man lernte lateinisch, um so sprechen und lesen zu können und erwarb damit gleichzeitig die Kenntnis der Struktur von «Sprache». Setzt sich aber mit der historischen Sprachwissenschaft die Einsicht durch, dass «Sprache» sich in Zweige teilt und dass Vertreter solcher Zweige – semitische oder indogermanische Sprachen – von sehr zweifelhafter struktureller Affinität sind, beginnt Sprachuntersuchung zu driften: Spezialisten kümmern sich um Grammatikalitätsfragen, während der einheitsbildende Begriff «Sprache» freigestellt wird. Ich frage mich, ob nicht im 19. Jahrhundert «Tonsprache» als der für ein breites Publikum fassliche Einheitsausdruck auch gerade darum brauchbar wird, weil der Begriff eine Einheit von «Sprache» bezüglich «Musik» garantiert.<sup>125</sup> («Musik» nimmt eine einheitsstiftende Position ein, die ehemals der «Sprache» zukam.) Damit könnte in anderer Weise der Anfang der Phase «von I. Kant über G.W.F. Hegel zu F.T. Vischer» der Kunsttheorie bestimmt werden, in der Dietfried Gerhardus zu folge «Kunst als künstlerisches Handeln lediglich in ihrem passiven, «kontemplativen» Aspekt diskutiert wird.»<sup>126</sup> «Werk» im emphatischen Sinne gehört zur Kontemplation. Das Produkt verdrängt (vorübergehend) das Produzieren als reflexive Zone. Ein denkwürdiger Zeitpunkt in der Geschichte jeglicher «Musik».

«Nach einer Weile fällt den Gästen auf, dass die Tiere nicht mehr hochfliegen,  
wenn sie, die Gäste, mit ihren hochfliegenden Plänen einhergeprescht  
kommen und die Tierchen in voller Fahrt wie Luftmaschen  
aufnehmen. Die Luft ist bleiern geworden und  
bedrückt die Urlauber»  
Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*

125 Materialien sind bereitgestellt bei Arens, *Sprachwissenschaft*. Man vergleiche darin z.B. S. 164 den Auszug aus Fr. von Schlegel (1808: «Über die Sprache und Weisheit der Indier. Ein Beitrag zur Begründung der Altertumskunde»): «Vom Ursprung der Sprachen: Es würden die Hypothesen über den Ursprung der Sprache entweder ganz weggefallen sein oder doch eine ganz andre Gestalt genommen haben, wenn man sie, statt sich willkürlicher Dichtung zu überlassen, auf historische Forschung gegründet hätte. Besonders aber ist es eine ganz willkürliche und irrite Voraussetzung, dass Sprache und Geistesentwicklung überall auf gleiche Weise angefangen habe.» Dieser Sprachzugang ist nicht mehr mit einem Konzept von «Tonsprache» im Sinne einer «allgemeinen Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird ...» (Schumann – vgl. Reckow, *Tonsprache*, 4b) vereinbar, die als «allgemeine Sprache» unmittelbar zugänglich ist. – Ich frage mich, wie weit die sehr differenzierte Sichtung der Belege bei Reckow, *Tonsprache*, unfreiwillig irreführend ist. Denn Reckow bucht, soweit ich sehen kann, sämtliche wichtigen Konnotationen des Begriffs, was der Zweck eines solchen Artikels ist. Gerade darum aber kann Reckow nur wenig gewichten, so dass vorhandene Konnotationen zwar angezeigt, in ihrer rezeptionsgeschichtlichen Geltung aber nicht fasslich werden.

126 Vgl. Anm. 15.