



5 Jenseits der Worte — Zukunftsmusik Der dreifache Ausgang der Neuinterpretation von Wort und Zeichen in Bilderstreit und neuer Musik

„Das Geschriebene bezeugt, daß zuvor gelesen
wurde. Es ist der lebendige Beweis dafür.“
(Edmond Jabès, Der vorbestimmte Weg)


„Wenn du laut einen Text liest, ist es dann nicht
deine Stimme, die du hörst? Die Geschichte des Schweigens
ist ein Text. Das Horchen auf das Schweigen, ein Buch.“
(Edmond Jabès, Ein Fremder mit einem kleinen Buch unterm Arm)

„... nun ist aber die Kenntnis, die wir von unseren
Schriften zu haben glauben, nur eine vermeintliche.
Man kann nicht kennen, was sich selbst nicht kennt.“
(Edmond Jabès, Der vorbestimmte Weg)


1. Von der Tradition zur Literatur


Überblickt man noch einmal die tiefgreifenden Veränderungen, die den gesamten Bereich musikalischen Denkens und musikalischer Praxis betroffen und den Raum seiner Dimensionen in Syntax, Semantik und Pragmatik von Grund auf verändert haben, so stellt sich zwangsläufig die Frage, was diese für jene Texte, für den ‚Text‘ selbst bedeutet haben, dessen Interpretationstradition die musikalische Praxis sichern und überliefern sollte. Nun könnte man sicherlich einige triftige Gründe dafür anführen, daß die Erörterung dieser Frage im Zusammenhang einer Untersuchung, die den ‚Text‘ und bestimmte Sonderformen gesprochener Sprache betrachten mußte, weil dies erforderlich schien, um den Status musikalischer Strukturen in






ihrem Zusammenhang klären zu können, allenfalls von untergeordneter Bedeutung, wenn nicht gänzlich verzichtbar sei. Der Einfluß der Sprache und des Sprachstatus in der christlichen Liturgie, so ließe sich argumentieren, sei vermutlich von beträchtlicher Bedeutung für die Entwicklung der musikalischen Gestalt der christlichen liturgischen Praxis gewesen, mit der Entdeckung des ‚Tons‘ aber sei ja gerade jene Trennung von ‚Text‘ und ‚Sprache‘ verbunden, die die eigenständige Entwicklung der ‚Musik‘ und damit auch eine an ihren eigenen Strukturen und Phänomenen orientierte Untersuchung möglich gemacht habe. Es wird sich nicht bestreiten lassen, daß jedenfalls der Gang der Geschichte musikalischen Denkens, musikalischer Praxis ebenso wie die Geschichte der Reflexion beider von einer solchen Sicht der Dinge tief beeinflußt und geprägt sind. Sie sind es offenbar in einem solchen Maße, daß der Ausgangspunkt und die Bedingungen, die für diese Unabhängigkeit der Entwicklung und die Emanzipation der ‚Musik‘ hin zu einem Status der Autonomie erst den Boden bereitet und sie ermöglicht haben, aus der Wahrnehmung der musikalischen Praxis und der Reflexion ihrer nun eigenständigen Tradition gänzlich verschwunden zu sein scheinen. Vielleicht sind es erst die Fragen, die die kompositorische Entwicklung der zurückliegenden Jahrzehnte und die ganz neuen soziologischen und praktischen Herausforderungen musikalischer Tätigkeit an die ‚Musik‘, ihren Zustand und ihre Entwicklungsmöglichkeiten im ganzen gestellt haben, die einen neuen Blick auf den Anfang dieser Tradition und die Prämissen ihrer Geschichte und ihrer Phänomene ermöglicht, aber auch notwendig gemacht haben. Man könnte daraus schließen, daß es vielleicht eher der Blick auf den ‚Text‘, der Blick auf die Sprachtradition und die Status der kanonischen Schriften, der παράδοσις ἑγγράφως im weitesten Sinne ist, der eine Möglichkeit bietet, sich einige Klarheit darüber zu verschaffen, ob die Struktur des Verhältnisses von musikalischer Praxis und kanonischer Überlieferung, die Veränderung in der Dimensionsstruktur von ‚Musik‘ und Sprache der Liturgie tatsächlich jene historisch nachweisbaren Folgen der







Kunstentwicklung ausgelöst und bestimmt haben, die im vorausgehenden Abschnitt behauptet worden sind. Für die ‚Musik‘ selbst, ihre Praxis und ihre Reflexion scheint der Anfang in der Entdeckung des ‚Tons‘ auch deshalb gewissermaßen ein blinder Fleck zu sein, weil ihre Eigenständigkeit ja nur dadurch entsteht und gerechtfertigt ist, daß das, was hier infragegestellt wurde, der ‚Ton‘ als elementaren, unteilbaren, eigenständigen — d. h. zum Aufbau unabhängiger syntaktischer Strukturen geeigneten — Grundbaustein aller musikalischen Gestalten und ‚Werke‘ bereits existiert. Die nochmalige Frage nach dem ‚Text‘ hätte also ihre Rechtfertigung darin, daß mit ihrer Hilfe ein einigermaßen plausibles Urteil darüber sich fällen ließe, ob die hier vorgenommene Deutung einen tatsächlichen Anhalt in der Geschichte hat. Wenn die Argumentationslinie, der die Untersuchung folgte, einen solchen hat, dann müßte sich schon bald in der Interpretation der kanonischen Texte und der Interpretation der apostolischen und altkirchlichen Überlieferung eine signifikante Änderung feststellen lassen. Und auch hier wird das Ausmaß dieser Veränderung — und ihr Preis! — erst in vollem Maße sichtbar, wenn wenigstens ein kurzer Blick auch auf die jüdische Tradition und die Situation im Osten, in Byzanz und bei seinen Erben geworfen wird.




Nicht zuletzt dieser Preis ist es auch, der dazu zwingt, noch einmal die Frage nach dem Text zu stellen. Es ist sicherlich gerechtfertigt, die Entwicklung der Musik im Abendland zu den herausragenden Leistungen in der Geschichte menschlichen Geistes und menschlicher Tätigkeit anzusehen. Man wird auch kaum übertreiben oder die Gewichte allzu sehr verschieben, wenn man in der ‚Musik‘ des Abendlandes das vielleicht beachtlichste Geschenk eines Teils der Erde und der Menschheit ansieht, der sonst kaum durch Geschenke, sondern eher durch Herrschaftsansprüche und Unterdrückung, Technik zur Ausbeutung von Natur und Mitmenschen, todbringende Wissenschaft und Enteignung von Kultur und Tradition in Erscheinung getreten ist. Wenn heute die ‚Musik‘ dieser abendländischen Tradition unzweifelhaft in einer tiefen Krise gefangen ist, dann








zwingt nicht zuletzt die Erinnerung daran, daß diese Tradition nicht nur ein Geschenk, sondern auch eine Verpflichtung ist, zu einer Betrachtung der Anfänge und der Prämissen dieser Tradition. Denn nur mit ihrer Hilfe werden sich jene Antworten finden lassen, ohne die die heutige ‚Musik‘ nicht nur keine Zukunft, sondern auch weder Gegenwart noch Vergangenheit hat.


Schaut man auf die Entwicklung im Osten, wird relativ schnell klar, in welchem Maße die Situation der Sprache und des Sprechens in der Liturgie von den politischen Umständen und der soziologischen Situation der christlichen Kirchen abhängig ist. Für die Kirchen, die im nahen und mittleren Osten unter persischer Herrschaft bis zum Ende des 6. Jahrhunderts häufig schwersten Verfolgungen ausgesetzt waren, bildete die eigenständige Sprache eine nicht zu unterschätzende Möglichkeit, ihre nicht selten auch mit theologischen Differenzen begründete Unabhängigkeit vom östlichen Rom zu demonstrieren und zu erhalten. Auch unter muslimischer Herrschaft, die für die Christen von Mittelasien bis nach Ägypten zwar einen minderen Rechtsstatus (und besondere Steuern) mit sich brachte, andererseits aber die grausamen Vertreibungen und Mordaktionen, die unter der persischen Herrschaft sich wieder und wieder ereignet hatten, beendete, bildete die Sprache der christlichen Gemeinden ein Bindemittel, das sich in dem Maße zu einem soziologisch wirksamen Faktor der Existenzsicherung dieser Gemeinden und ihres Selbstverständnisses wurde, wie die muslimische Mehrheit der Gesellschaft sich auch sprachlich von der die ältere Tradition des Sprechens in diesen Gebieten bewahrenden christlichen Gemeinden unterschied. Die musikalische Gestalt der Liturgie hat dementsprechend häufig einen bestimmten Zustand der Entwicklung sorgfältiger konserviert, als das in den Gebieten der großkirchlichen Ökumene der Fall war. Vergleicht man die heutige musikalische Praxis der koptischen Kirche, der aramäischen Kirchen des Zweistromlandes oder der armenischen und georgischen Kirche mit der in Griechenland anzutreffenden Tradition, so wird — bei aller mehr oder weniger großen Differenz durch bestimmte Eigenheiten der Tradition






(wie der georgischen Mehrstimmigkeit) oder durch autonome Entwicklung — immer noch das gemeinsame Erbe einer musikalischen Praxis hörbar, die unzweifelhaft auf der antiken Entscheidung gegen die pagane Musik beruht. Was sich im Fall Georgiens und vielleicht noch stärker im Fall Armeniens aber erstmals zeigt, ist ein Problem der liturgischen Sprache, das bei der Übersetzung der Bibel und der Einführung volkssprachlicher Liturgien außerhalb des Gesichtskreises war. Es war gar nicht in erster Linie die Trennung der monophysitischen Kirchen Ägyptens, Syriens und Armeniens¹ von der Ökumene der chalzedonensischen Großkirche, die dieses Problem der Sprache offensichtlich machte, sondern tatsächlich die soziologische Situation, die die Sprache der Liturgie plötzlich zur Sprache einer Sondergruppe der Gesellschaft oder einer bestimmten ethnischen Tradition und Selbstwahrnehmung machte. In der griechisch bestimmten Ökumene des östlichen Mittelmeerraumes konnte dieses für die liturgische Sprache höchst bedenkliche Phänomen schon deshalb lange unbemerkt bleiben, weil es sich — von Konstantinopel aus gesehen — eher am Rande, unter der Herrschaft einer politisch ebenso wie auch religiös als Gegner eingeschätzten Macht und bei getrennten Kirchen vollzog. Die mittelalterliche Entwicklung der Sprache des östlichen Christentums vollzog sich hingegen von einer mehr oder weniger auf Konstantinopel bezogenen monopolaren Welt hin zu einer Welt, in der die Slawen eine der griechisch sprechenden Ökumene nach und nach gleichrangige Position, nach der Eroberung Konstantinopels 1453 und dem Aufstieg Moskaus sogar in mancher Hinsicht sogar dominierende Stellung einnahm.


1 Der Fall der armenischen Kirche und deren Ablehnung der Beschlüsse des 4. Ökumenischen Konzils liegt ein wenig anders als der der Kopten und anderer Monophysiten (auch der nestorianischen Christen Syriens und Persiens). Auch deshalb war es relativ einfach möglich, daß Teile der armenischen Kirche schon im hohen Mittelalter eine Union mit der lateinischen Kirche Roms eingingen und die armenische Kirche des Katholikos von Etschmiadzin in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts die Kirchengemeinschaft mit den chalzedonensischen Kirchen auch offiziell herstellte.




men. Die eigenständige Sprache war in diesem Prozeß immer auch ein geeignetes Mittel, die von den verschiedenen slawischen Herrschern auch aus machtpolitischen Erwägungen heraus stets geförderte und geforderte Autokephalie² der Kirchen ihres Herrschaftsgebietes zu untermauern und abzusichern. Wie für die griechische Sprache schon nach der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer 1204, mehr noch aber nach 1453 wird auf dem gesamten Balkan die bedenkliche Seite der Sprache der Liturgie als „Volkssprache“ unübersehbar. Indem die Sprache der Liturgie zum Idiom einer Sondergruppe der Gesellschaft wird, die durch sie ihre Identität der ethnischen und kulturellen Zugehörigkeit repräsentiert sieht, geschieht der ganzen Liturgie etwas, das eigentlich ihrem Selbstverständnis und ihrer Tradition entgegengesetzt ist: der Raum ihrer semantischen Dimension ist nicht mehr allein und ausschließlich der Raum der zeit-, raum- und daher auch ethnische Grenzen prinzipiell übersteigenden uneingeschränkten Kommunikation der christlichen Botschaft, sondern er wird zunehmend zu einem Sonderraum ethnisch und kulturell bestimmter, polemisch gegen eine bestimmte soziale und religiöse Umwelt gerichteter Abgrenzungsstrategien. Daß dies keine nachträglich von außen vorgenommene und von den erschreckenden Erfahrungen nach dem Ende der kommunistischen Herrschaft in Osteuropa geprägte Interpretation ist, das zeigt der 1872 auf einer Synode in Konstantinopel (Istanbul) gefaßte Beschluß, in der der sog. „Phyletismus“, d.h. die Lehre, ‚Kirche‘ und ‚Volk‘ seien so aufeinander bezogen, daß für bestimmte Völker auch bestimmte Kirchen existierten, ausdrücklich verdammt wurde. Die eben erwähnten Erfahrungen aber zeigen in bedrückender Klarheit, wie wenig es mit einem solchen Beschluß getan ist und wie wenig dieser Beschluß bisher zum selbstverständlichen Allgemeingut theologischer Reflexion und liturgischen Handelns wie




² Autokephal heißt, daß die jeweilige Kirche keiner anderen Jurisdiktion unterliegt. Die Autokephalie ist jedoch nicht an die Errichtung neuer Patriarchate gebunden, bei der man — besonders angesichts der Fortgeltung der altkirchlichen Patriarchatsverfassung — eher zögerlich verfuhr.









jurisdiktioneller Entscheidungen in den Kirchen der orthodoxen Tradition geworden ist. Daß an dieser Stelle ein für diese Kirchen auch in anderer Hinsicht ungeklärtes Problem vorliegt, zeigen die Diskussionen, die sich an der Frage entzünden, inwieweit die *Gestalt* der Sprache der jeweiligen Gegenwart angepaßt werden muß. Das Griechisch der Liturgie ist ebenso wenig noch selbstverständlich für jeden Besucher des Gottesdienstes zu verstehen wie das Kirchenslawische in Bulgarien oder in Rußland. Vor allem in den slawischen sprechenden Staaten sind Bestrebungen im Gange, die Sprache der Liturgie wieder der tatsächlichen gesprochenen Sprache anzupassen. Angesichts der einschneidenden Folgen einer solchen Entscheidung ist die Zögerlichkeit in dieser Sache nur zu verständlich. Denn hier rückt einmal mehr auch die musikalische Gestalt der Liturgie in den Mittelpunkt des Nachdenkens.³ So notwendig und so erfreulich die Rückbesinnung auf die vorchrysanthische Gesangspraxis und die mannigfachen Bemühungen um Wiedergewinnung der Kunstfertigkeit des Singens im „kalophonischen Stil“ im Bereich der griechischen Kirche, die Bemühungen einer engagierten Gruppe von Sängern und Musikologen in Moskau um die Erforschung und Pflege der russischen Kirchenmusik vor den Neuerungen des 19. Jahrhunderts auch sein mögen, gerade die Präsentation der Ergebnisse dieser Arbeit in *Konzerten* macht deutlich, in welchem Ausmaße eine einst liturgische Praxis dabei ist, sich von ihren Wurzeln zu entfernen. Noch weiß keiner zu sagen, was der orthodoxen Kirchenmusik bevorsteht, wenn sie auch, wie es den Ikonen heute schon weithin geht,






3 Um sich klarzumachen, was hier auf dem Spiel steht und welche beträchtlichen Folgen für die Musik und ihrer gesamten Tradition eine Änderung der liturgischen Sprache mit sich bringt, braucht man nur die Folgen der Liturgiekonstitution des II. Vatikanischen Konzils sich vor Augen zu führen. Es bleibt zu hoffen, daß die inzwischen bei Liturgikern und Praktikern der Liturgie bereits bestehenden und sich anbahnenden Kontakte zwischen Ost und West (u.a. in Royaumont) hier einen Austausch von Wissen ermöglichen und es zu einem Erfahrungstransfer kommt, der in den Kirchen des Ostens ein ähnliches Desaster wie im römisch-katholischen Bereich verhindern hilft.





zum rein ästhetischen Objekt im Rahmen einer von der Kulturindustrie dominierten Wahrnehmung ästhetischer Arbeit und ästhetischen Verhaltens verwandelt wird. Der große russische Philosoph, Mathematiker und Theologe Pavel Florenskij hat, als die sowjetische Führung kurz nach der Revolution die Zerstörung des Kloster von Sergiev Posad anordnete und anbot, die unersetzlichen Ikonen Andrej Rubl'ëvs aus dem Kloster zu bergen und in der Moskauer Tretjakov-Galerie auszustellen, in einem Gutachten dezidiert die Meinung vertreten, wenn man das Kloster zerstöre, dann müsse man auch die Ikonen zerstören. Ihnen komme außerhalb ihres liturgischen Zusammenhangs und ihres Platzes in der Kirche kein Existenzrecht (als ästhetisches Objekt) zu. Die sowjetische Führung hat, nicht zuletzt angesichts des Gutachtens Florenskijs auf die Zerstörung von Sergiev Posad verzichtet — in anderen Fällen war man weniger einsichtig. Wie immer man die radikale Position Florenskijs beurteilt und auf die musikalische Gestalt der Liturgie bezieht, eines wird hier unabweisbar klar: die Verwandlung der musikalischen Gestalt der Liturgie in ein ästhetisches Objekt wird für sie einen weit größeren Einschnitt bedeuten als die Abschaffung der altrussischen Tradition und die Einführung des von der westeuropäischen Musiktradition geprägten Stils Dmitri Bortnjanskijs, seiner Mitstreiter und Erben. In beiderlei Hinsicht scheint hier die orthodoxe Tradition hinsichtlich des ‚Textes‘ und der Liturgie vor ähnlichen Entscheidungen zu stehen, wie sie in der Reformationszeit in Westeuropa gefallen sind. Dies sollte deutlich genug zeigen, was auf dem Spiel steht und wieviel zu verlieren ist.

Der notwendige Blick auf den jüdischen Text im Mittelalter und vor dem Hintergrund der Entdeckung des ‚Tons‘ in der musikalischen Praxis des Abendlandes muß aus einem anderen Grunde als in Hinblick auf die orthodoxe Tradition kurz ausfallen. Während es in diesem Bereich eher um eine allerdings nachdrückliche Problemanzeige nicht zuletzt hinsichtlich theologischer Reflexion des liturgischen Handelns geht, sind für das theologische Nachdenken innerhalb des Judentums im ho-



hen und späten Mittelalter deutliche Indizien dafür vorhanden, daß die Entdeckung des ‚Tons‘ im Abendland dieses Nachdenken nicht unbeeinflusst gelassen hat. Diese Indizien wären für die hier vorgenommene Untersuchung auch deshalb von allergrößtem Interesse, weil in den jüdischen Texten eine Quelle verfügbar wäre, die nicht nur von bestimmten Prämissen der christlichen Tradition unabhängig, sondern zusätzlich den Erfordernissen der musikalischen Praxis und einer Musiktheorie, die, wie zu sehen war, diese revolutionäre Entdeckung kaum bemerken konnte, nicht unterworfen ist. Die allenfalls skizzenhafte Erwähnung der sich hier abzeichnenden Zusammenhänge und Beeinflussungen ist der Tatsache geschuldet, daß dieses Thema bisher in der Forschung zur mittelalterlichen Musik-, aber auch der mittelalterlichen Theologiegeschichte keine nennenswerte Rolle gespielt hat. Moshe Idel ist es zu danken, daß er in einem Kapitel seines Buches über den großen mittelalterlichen jüdischen Theologen Abraham Aboulafia⁴ darauf aufmerksam gemacht hat, welche wichtige Rolle die Musik für eine bestimmte Sonderform der Theologie und der mystischen Spekulation einnahm, die als konstruktivistische Variante dem breiten Strom kabbalistischer jüdischer Theologie des hohen und späten Mittelalters zugerechnet werden muß. Es ist er-

⁴ Abraham ben Samuel Aboulafia (1240–1292), der etwa hundert Jahre nach seinem berühmteren und theologisch ganz anders gearteten Vorgänger Moses Maimonides lebte und ein Zeitgenosse von Thomas von Aquino, Roger Bacon und Ramon Llull war, führte ein unstetes Leben, das ihn von seiner Heimat Spanien nach Palästina, Italien, Sizilien und Griechenland und auf eine kleine maltesische Insel führte. Er gilt als wichtigster Vertreter der prophetischen Kabbala, der die auf die Mystik der Gottesnamen und ihre Verbindung zu Zahlensymbolik und -kombinatorik ausgerichtete Lehre der Schule des Eleazar von Worms weiterentwickelte. Sein wichtigster Schüler war Josef Gikatilla. Seine Werke (etwa 50 an der Zahl) harren noch einer für die allgemeine wissenschaftliche Fachwelt zugänglichen Edition. Zu Leben und Lehre des bedeutenden Kabbalisten vgl. Gershom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt am Main 1980, S. 128–170, sowie Moshe Idel, *Abraham Abulafia und die mystische Erfahrung*. Ins Deutsche übertragen von Eva-Maria Thimme, Frankfurt am Main 1994. Der Abschnitt über die Musik ist das zweite Kapitel dieses Werkes (S. 70–91).

staunlich wie genau — nunmehr sozusagen von der anderen Seite — die Analogie von Buchstaben und ‚Tönen‘, von Sprachstruktur und ‚Musik‘ hier wiederbegegnet: „Wisse, daß die Methode des Kombinierens von Buchstaben dem Hören der Ohren gleicht, denn das Ohr vernimmt, und die Töne verbinden sich gemäß der Form der Melodie und der Tonmodulation. So beispielsweise bei dem Saiteninstrument *kinnor* und der Harfe *nevel*: ihre Töne verbinden sich, und in der Verbindung hören die Ohren Veränderung und Wechsel wie gleichsam in Leid und Lust der Liebe. Die Saiten, die mit der rechten und der linken Hand bewegt werden, bringen den süßen Laut den Ohren nahe, und vor dort dringt der Ton zum Herzen und weiter zur Milz; derweil wird die Freude erneuert durch das Vergnügen an der Veränderung der Melodien, und dieser Genuß kann einzig und allein nur durch die Form der Kombination erneuert werden. So rühre man beispielsweise die erste Saite, die dem Buchstaben *Alef* entspricht, und darauf die folgende, d.h. die für den Buchstaben *Beth* steht, dann die dritte für *Gimel*, die vierte für *Daleth*, die fünfte für *He*, denn die Fünf dient uns hier als Beispiel. Von da aus werden die Saitenbewegungen in andere Tonarten transponiert, und durch die Transposition werden Weisen und Melodien erzeugt, die über die Ohren das Herz erfreuen. Und genauso verfährt die Methode der Buchstabenkombination von außen mit der Feder, nämlich bei der Kombination der Buchstaben *Alef*, *Mem*, *Schin*: $\kappa - \mu - \psi$; $\kappa - \psi - \mu$; $\mu - \psi - \kappa$; $\psi - \kappa - \mu$; $\psi - \mu - \kappa$; und dementsprechend auch bei ähnlichen Dingen.“⁵

In einem anderen Werk, seinem berühmten „Sepher chaje ha’olam ha-ba“ (Buch des Lebens der zukünftigen Welt) schreibt der Autor: „Und auf diese Art und Weise soll man jeden Buchstaben vorwärts und rückwärts kombinieren nach verschiedenen Melodien.“⁶

5 Abraham Aboulafia, Sepher gan na’ul, zit. nach: Idel, Abraham Abulafia und die mystische Erfahrung, S. 70.

6 Aboulafia, Sepher chaje ha’olam ha-ba, zit. nach: Idel, ebenda, S. 81f.

Schließlich ein letztes Zitat: „Und verlängere diesen einen besonderen Atemzug, so weit es dir deine Kraft zum Atemholen erlaubt, und singe das *Alef*, dann auch jeden anderen Buchstaben, den du mit Furcht, Ehrfurcht und Schauer aussprechen sollst, bis die Fröhlichkeit der Seele sich mit ihrem Fassungsvermögen verbunden hat, das groß ist. Die Form der Melodie für jeden einzelnen Buchstaben soll mit den Vokalzeichen übereinstimmen, und zwar mit dem *Cholam* nach oben.“⁷

Auch wenn diese Zitate kaum mehr als einen allerersten und zu weitergehenden Schlüssen wenig berechtigenden Eindruck vermitteln, so kann man ihnen doch entnehmen, welche überraschenden Möglichkeiten die Existenz der ‚Töne‘ als elementarer Bestandteile musikalischer Gestalten einem Denken eröffnen, das Schöpfung und Welt in der Kombination von ähnlich monadisch verstandenen Buchstaben gegründet sieht. Das berühmte „Buch der Schöpfung“ (Sepher Jezira) — ein merkwürdiger und dunkler Text, dem in der kabbalistischen Theologie als angeblichem Werk des Abraham nahezu derselbe kanonische Rang zukam wie der Thora — ließ sich ja interpretieren als Ein- und Hinführung in eine linguistisch-strukturalistische Form der Text- und Sprachanalyse, für die Schöpfung und Existenz eins wurden. Die Nähe zur Musik kann deshalb besonders groß sein, weil die hebräischen Buchstaben der kanonischen Überlieferung wegen der fehlenden Vokale in weit höherem Maße frei kombinierbar sind, als in anderen Sprachen. Deshalb ist der Hinweis Aboulafias auf die Vokalzeichen von besonderem Gewicht, weil er offenbar die Kombinationsmöglichkeiten der Buchstaben und jene der ‚Töne‘ (in Melodien) getrennt wissen will. Es könnte dies ein Hinweis darauf sein, daß er — bei aller Wertschätzung der Musik — in ihr schon jenen Hintergrund und Umgebungsraum wahrzunehmen in der Lage ist, der die ‚Töne‘ vom Status der ‚Buchstaben‘ unterscheidet. Auch der Bezug zum menschlichen Körper wird in diesem Zusammenhang in einer Weise wesentlich, die dem oben

7 Aboulafia, Sepher 'or ha-sechel, zit. nach: Idel, ebenda, S. 82.

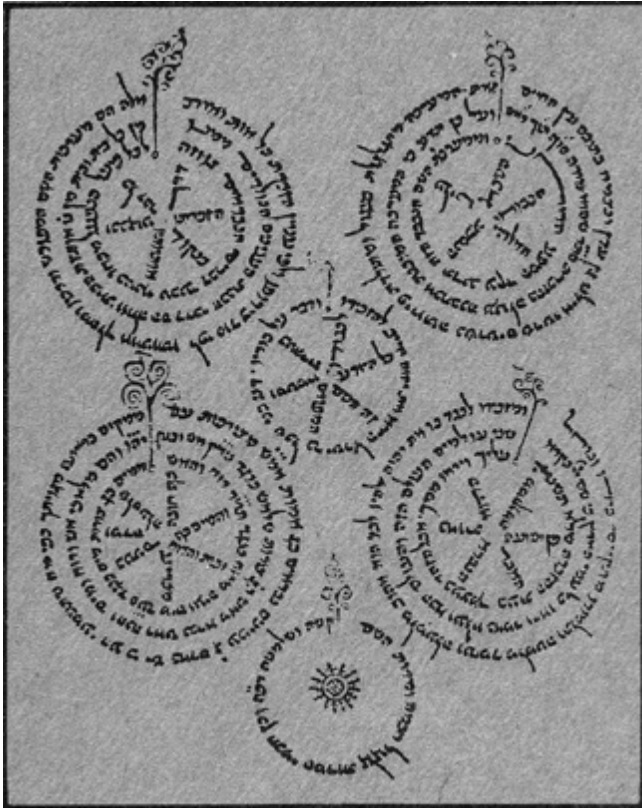






Abb. Abraham Aboulafia, Sepher ha-'oth, mittelalterliche Hand- bzw. Abschrift.



beschriebenen Weg vom ‚Instrument‘ zur ‚Stimme‘ entgegenläuft. Mußte der griechische Kirchenvater erklären, wieso die musikalische Praxis der christlichen Liturgie der direkten Aufforderung des kanonischen Schrifttextes in den Psalmen zuwiderläuft und den menschlichen Körper mit seinen Gliedern zur „höheren Form“ der Instrumente machen, so wird der Körper des meditierenden Menschen für den mittelalterlichen Kabbalisten zum Resonanzraum des ‚Tones‘, der in ihm zu höherer Reinheit kommt. Der menschliche Körper wird wie ein Musikinstrument, das Öffnungen und Hohlräume aufweist, die einen Laut hervorbringen können, wenn ein Luftzug weht. Der Vorgang gleicht der Einwirkung der *Schechina* (der Lichtglanz Gottes in der Welt), die im Körper des Menschen prophetische Visionen hervorruft. Es ist ein in der Religionsgeschichte wohl einmaliges Moment, in dem die Prophetie durch Zusammenfügung der sprachlichen und der musikalischen Struktur auf allen Ebenen der Syntax und der Kombinatorik monadischer Elemente zu einer rationalisierbaren τέχνη der Meditation wird. Auf höchst bemerkenswerte Weise werden hier die überkommenen und geradezu altertümlichen Vorstellungen von der ‚Musik‘ mit den neuen Errungenschaften seit der Entdeckung des ‚Tons‘ verbunden. Wie jedoch auch der Titel des seltsamen und in vielen Teilen kaum verständlichen „Buchs des Zeichens“ (Sepher ha-‘oth), einer offenbar im Zustand mystischer Verzückung verfaßten apokalyptischen Schrift zeigt, liegt dieser rationalisierbaren τέχνη keine einheitliche Zeichentheorie zugrunde. Es sind die Unterschiede zwischen ‚Ton‘ und ‚Buchstabe‘, die die Zusammenfügung der Elemente aus beiden Bereichen in der Meditation so wirksam machen. Der (neue) auf und in die Seele Wirkende Hintergrund des ‚Tones‘ ist nur akzeptabel, weil er vom Status des Buchstabens abweicht. Der ‚Buchstabe‘ ist als Element der Grundstruktur der Schöpfung (als Prozeß und als Tatsache) zwar Gegenstand und Fokus der Meditation, aber er ist in gewisser Weise unvollendet. Bestimmte Kabbalisten haben deshalb gelehrt, im kanonischen Text der Thora fehle wie im ganzen hebräischen Alphabet ein Buchstabe, mit dessen

Hilfe erst sich aus der Thora der mystische Name Gottes und dessen Schöpferkraft rekonstruieren lasse.

Wenn es vielleicht auch eine etwas holzschnittartige Zuspitzung ist, so könnte man durchaus behaupten, die mittelalterliche Geschichte von Judentum, Christentum und Islam beschreibe eine Ellipse, die um zwei Attraktorpole, zwei Brennpunkte kreise. Der eine Brennpunkt ist repräsentiert durch das Corpus kanonischer Schriften, die als Offenbarung für die originären Quelle ihrer religiösen Welt angesehen wird, der andere Brennpunkt und Attraktorpole ist die Welt des spekulativen Denkens, das als Erbe der griechischen Philosophie in den Bereich der ursprünglichen religiösen Vorstellungen eindringt und sich ihrer zu bemächtigen sucht, mit ihnen in Konkurrenz tritt und sie von innen verwandelt. Man könnte einen großen Teil der spätantiken und mittelalterlichen Theologie für ein Zeugnis und ein Ergebnis dieser ständigen Spannung halten, die ihrerseits Traditionen gebiert und einen Schatz von Ideen und Vorstellungen hervorbringt, die zumal in der Erfahrung des Mystikers einen prägenden Einfluß ausüben. Selten jedoch ist diese Spannung in die Regionen solch, fast möchte man sagen abstrakten, gleichzeitig tief in der religiösen Vorstellungswelt verwurzelten und andererseits technisch reproduzierbaren Formen des Denkens getrieben worden, wie in der Vorstellung einer kabbalistischen, strukturalistisch begründeten Prophetie bei Aboulafia. Wie der Klang in der Vorstellung Platons die Struktur der Einheit allen Seins in die Wahrnehmung herüberreichen läßt, so wird hier die ‚Musik‘, die Folge der ‚Töne‘ zur ‚Melodie‘ der unaufhörlich sich neu strukturierenden Komplexe von Buchstaben, die diesen einen Hintergrund verleihen, der als Raum der schöpferischen Prophetie Resonanz verleiht. Streicht man diesen Raum, wird es nicht ausbleiben, daß Gott im Ur-Akt des Wollens zur Schöpfung seinem Wort dann als weiter und weiter sich ausbreitende Emanationen in die Tiefen des Seins, diesen einen Raum als „nichts“ erst schaffen muß. Daß in dieser Entwicklung von der Mystik des ‚Tons‘ zu jener des Lichtes übergegangen wird, ist angesichts der religionsgeschichtlichen




Bedeutung und der Wirkung dieser Revolution in der Vorstellung von Schöpfung und Wort fast nur eine Randnotiz. Nur für einen kurzen Moment also schien es möglich, zu jener rationalen Mystik der Struktur von ‚Ton‘ und ‚Buchstaben‘ zu gelangen, die die Einsicht in die prinzipielle Einheit aller Offenbarung in der Sprache zur Voraussetzung hat. Nur so konnte es gelingen, sich von den Gefährdungen der Mythologien des Klanges fernzuhalten und trotz aller Achtung vor den Bestandteilen des Wortes den Unterschied von Schöpfer und Schöpfung nicht aufzugeben. Noch in den späten, den Abgründen von Magie und Volksglauben nicht mehr enthobenen Legenden der Kabbala scheint die Erinnerung an das besondere das ‚Klangs‘ sich erhalten zu haben. Vom Golem in Prag hören wir, daß er *stumm* war. Der magische Text seiner Erschaffung wurde wohl gesprochen, aber sein Ergebnis durfte keine *Resonanz* erzeugen. Für die auffällige Unsicherheit, die seit dem 18. Jahrhundert in jüdischen Gemeinden hinsichtlich des Gebrauchs von Instrumenten und hinsichtlich der Musik besteht, dürfte diese Frage, die seit der mittelalterlichen Kabbala den jüdischen ‚Text‘ begleitet einen nicht unerheblichen Anteil haben. Es ist mit der Frage nach der Resonanz die Frage nach der Verbindung der ‚Buchstaben‘, der Grundelemente der Schöpfung, die zustandekommen muß, soll nicht die Wirklichkeit im Chaos inkommensurabler Teilchen versinken. Die Folge der ‚Töne‘ war für den mittelalterlichen Denker ein ebenso überzeugendes wie technisch handhabbares Mittel, eine solche Verbindung herzustellen, ohne die Ebene des Wortes betreten zu müssen. Auf die Dauer jedoch konnte die ‚Musik‘, die hier noch einmal den Weg des ‚Textes‘ gekreuzt und ihm ein dunkles Leuchten verliehen hatte, ihm diese Frage nicht mehr ersparen.


Wie aber stellt sich die Lage im Abendland dar? Am Ende von Abschnitt 4.3 ist mit dem Dictatus Papae bereits jene revolutionäre Neuordnung von Tradition und Interpretation kirchlicher Lehre und Überlieferung erwähnt worden, die mit der gleichsam universellen Machtergreifung des römischen Bischofs alle Fragen nach der Tradition und ihrer Legitimität ein




Abb. Rad der Tonarten. Nach dem Traktat „De musica“ des Johannes von Affligem (um 1100) gezeichnete Ordnung der Tonarten, Kloster Pforta (Sachsen-Anhalt), 12. Jahrhundert, Leipzig, Universitätsbibliothek, 79, fol. 108r.



für alle mal an die Entscheidung des Papstes band.⁸ Krasser konnte der Wechsel kaum vollzogen werden, in dessen Rahmen die Verwandlung der Tradition durch lebendige, immer neu sich in der Vergegenwärtigung konstituierende Botschaft in die Lehrverfügung über die Tradition durch das *Amt* stattfand. Das oben erwähnte Zögern der lateinischen Kirche, diese revolutionäre Neuerung auch dogmatisch zu legitimieren und durch Konzilsbeschluß zu sanktionieren, darf über die nahezu unmittelbare Wirksamkeit des Diktats Gregors VII. nicht hinwegtäuschen. Gerade der wirksame Charakter aber und die durch nichts gemilderte Klarheit der Entscheidung erweist sich für die Beantwortung der hier erneut gestellten Frage nach dem ‚Text‘ und seinem Status im Abendland nach der Entdeckung des ‚Tons‘ und des Beginns einer eigenständigen Musikentwicklung als Problem. Der Akt der revolutionären Machtergreifung des Amtes über die Tradition kann natürlich als Abschluß eines Prozesses gedeutet werden, zu dessen Begleiterscheinungen es gehörte, daß er die ‚Musik‘ aus dem liturgischen Rahmen entband. Sicherlich liegt die Entscheidung des römischen Bischofs in der Logik einer Entwicklung, die mit der Entscheidung gegen die universelle Kommunikation der Liturgie zu ihrer Legitimierung sich nicht nur auf die lateinische Sprache und die lateinischen Buchstaben verlassen konnte, sondern schon in diesem Zusammenhang sich auf die Gültigkeit und Wirksamkeit der *doctrina romana* berufen mußte. Ebenso lassen sich überzeugende Gründe dafür angeben, daß die Argumente Gregors in vieler Hinsicht eine Weiterentwicklung der mit der Sprachentscheidung verbundenen Entscheidung zugunsten der τέχνη der Überlieferung und gegen die Unverfügbarkeit und Unabschließbarkeit der παράδοσις ἄγραφος gewesen sind. Doch gerade weil der Dictatus Gregors all diese Eigenschaften auf-



⁸ Den revolutionären Charakter dieses Diktats Gregors arbeitet besonders heraus: Eugen Rosenstock-Huussy, *Die europäischen Revolutionen und der Charakter der Nationen*, Moers 1987, dt. Neuausgabe der für die engl. Fassung (Out of revolution) erweiterten ersten dt. Version von 1931, vor allem S. 131–142.



weist und diese wirksam in der kirchlichen Praxis durchgesetzt hat, bleibt die Frage schwer zu beantworten, ob die Revolution Gregors ein Folge eines neuen, auch in der Eigenständigkeit der ‚Musik‘ nach der Entdeckung des ‚Tons‘ bereits zum Ausdruck gekommenen Verständnis des ‚Textes‘ und der liturgischen Rede ist, oder ob Gregor nicht diesen Status erst herbeigeführt hat. Man läuft Gefahr, sich in einem *circulus vitiosus* zu verfangen, wenn man sich just auf die Entdeckung des ‚Tons‘ und den neuen und eigenständigen Status der ‚Musik‘ beruft, um ersteres plausibel zu machen. Bedenkt man jedoch, daß Gregors Neukonstitution der Tradition in der Machtergreifung des Amtes erfolgte, als die neue Musik des Abendlandes bereits selbstverständliche praktische Normalität war und zudem schon seit rund einem Menschenalter über eine — bis heute kaum infragegestellte — Form genauer und auf die Tonhöhenstruktur fixierter Notenschrift verfügte,⁹ so darf man mit einiger Sicherheit davon ausgehen, daß, auch wenn Gregor diese komplexe Vorgeschichte nicht bewußt in seiner Entscheidung reflektierte, sie doch als ihre logische Konsequenz angesehen werden kann. Sicher ist, daß der Akt des Papstes, in dem das Amt über die Tradition (korrekt: die Tradition der ‚Tradition‘) triumphiert, die letzte Fessel zerschneidet, die die ‚Musik‘ in der Verantwortung für die Möglichkeit korrekter Repräsentation der Tradition, der Realisation der *παράδοσις ἔγγραφος* in konkreter Zeit und konkretem Raum an die kanonische Überlieferung gebunden hatte. All dies mußte einschneidende Veränderungen auch für den christlichen ‚Text‘ in beiden seiner Gestalten der Überlieferung nach sich ziehen. Sie haben nicht lange auf sich warten lassen.


Den Beleg für diese das ganze Gefüge der Tradition grundstürzend verändernden Einsicht in den neuen Status der kanonischen Schriften und der apostolischen Überlieferung fin-

⁹ Guido von Arezzos Musiktheorie erschien 1025/26, vgl. Guido Aretinus, *Micrologus Guidonis De disciplina artis musicae* (Kurze Abhandlung Guido's über die Regeln der musikalischen Kunst), hrsg. von Michael Hermesdorff, Trier 1876.


det man fast beiläufig in einem Werk des Petrus Abaelardus¹⁰ verzeichnet. „Sic et non“ (Ja und Nein) hat der französische Gelehrte eine Sammlung von Väterziten benannt, in der er zu Streitfragen der Theologie die unterschiedlichen Meinungen der wissenschaftlichen und geistlichen Tradition versammelt. Im Vorwort zu dieser Sammlung finden sich jene Worte, die mit kaum zu überbietender Klarheit das Neue der Situation um 1100 beleuchten. Es heißt dort nämlich, die Überlieferung sei in weiten Teilen *unverständlich* geworden, „da uns der Geist fehlt, aus dem heraus die Väter geschrieben haben.“¹¹ In ruhigem und klaren Latein formuliert der große mittelalterliche Theologe und Logiker eine Einsicht, die man normalerweise geradezu als Kennzeichen der Neuzeit ansieht und deshalb kaum mit einer fast tausend Jahre zurückliegenden Zeit in Verbindung bringt, einer Zeit also, die manchem noch heute als Blütezeit unangefochtener Christlichkeit in Lehre und Leben erscheint, einer Zeit, der man deshalb allenfalls einen Unterschied in den *Formen* der Frömmigkeit und den Folgerungen aus der christlichen Lehre, keinesfalls aber in ihrer ungebrochenen Gültigkeit und Wirksamkeit unterstellen kann. Was Abaelardus hier, vielleicht ohne sich der ganzen bestürzenden Tragweite seiner Formulierung bewußt zu sein, niederschreibt, ist nichts weni-

10 Petrus Abaelardus (Pierre Abailard, 1079–1142) war als Theologe, Philosoph und auch als Musiker — er schrieb sowohl Stücke für die Liturgie wie auch weltliche Lieder — von großem Einfluß und zählte wegen seiner ebenso abenteuerlichen und wie tragischen Liebes- und Ehegeschichte mit Héloïsa und deren Dokumentation in seiner „*Historia calamitatum*“ zu den bekanntesten Gestalten des hohen Mittelalters in Frankreich. Er starb als verurteilter, dann rehabilitierter und eher geachteter Lehrer. Als sein wichtigster Schüler kann Petrus Lombardus gelten.


11 Petrus Abaelardus, *Sic et non* (Prolog), hrsg. von Ernst Ludwig Theodor Henke und George Stephen Lindenkolh, Marburg 1851, S. 1. Die ganze Passage lautet: „Non enim vos estis qui loquimini, sed spiritus patris vestri, qui loquitur in vobis. Quid itaque mirum, si, absente nobis spiritu ipso, per quem ea et scripta sunt et dicta, atque ipso quoque scriptoribus intimata, ipsorum nobis desit intelligentia, ad quam nos maxime pervenire impedit inusitatus locutionis modus ac plerumque earundem vocum significatio diversa cum modo in hac, modo in illa significatione vox eadem sit posita?“




ger als die klare Erfassung und schonungslose Aufdeckung der Tatsache, daß das Verhältnis zur Tradition ein *rein historisches* geworden ist. Diese Einsicht wirft ein ganz neues Licht auf alle Frontstellungen und Argumentationslinien, die die mannigfaltigen Probleme der christlichen Theologie und der Philosophie am Beginn ihrer Emanzipation in der Universität vor dem Hintergrund der durch heftige Auseinandersetzungen innerhalb und außerhalb der Kirche zerrissenen Zeitläufte beschäftigen mußten. Eine Sammlung von Väterzitataten zu veranstalten, um einen Überblick über die wissenschaftliche und geistliche Tradition geben zu können, war so ungewöhnlich nicht. Es ist der sozusagen von vornherein resignierende Grundton Abaelards, der in seinem Prolog andeutet, daß all die Argumente der Väter in einer Situation, die durch die Kreuzzüge — damit durch eine ganz neue Qualität der Auseinandersetzung mit Islam und Judentum — und durch die im Schisma von 1054 zum Ausdruck gebrachte Unfähigkeit, für die östliche und die westliche Tradition der Kirche den Rahmen einer gemeinsamen ökumenischen Existenz aufrechtzuerhalten,¹² geprägt war, vielleicht keinerlei



12 Es will scheinen, daß das Schisma von 1054 in seiner Bedeutung häufig eher überals unterschätzt wird. Es stellt eine — allerdings kirchenrechtlich mit beachtlichen Folgen ausgestattete — Zwischenstation auf dem Weg der Trennung zwischen Ost und West dar, die am Ende des achten Jahrhunderts in Frankfurt am Main erstmals klare Züge annahm und 1204 mit der Eroberung Konstantinopels gleichzeitig ihren Höhepunkt und Abschluß fand. Erst dieses Ereignis machte die Trennung in einem Maße unumkehrbar, daß bis heute alle Versuche der Wiedernäherung weithin gescheitert sind. Daß dabei nicht nur politische, juristische (und ethische) Fragen eine Rolle spielen, das wird daran sichtbar, daß auch die Versuche der reformatorischen Kirchen, mit Konstantinopel und der ganzen östlichen Christenheit zu einem Ausgleich zu kommen, die bereits im 16. Jahrhundert begannen und im 20. Jahrhundert mit großer Intensität betrieben wurden, ohne tiefgreifenden Erfolg geblieben sind. Das vielleicht dogmen- und theologiegeschichtlich wichtigste Ergebnis dieser Versuche wurde bereits im 16. Jahrhundert erzielt: die Feststellung, daß hier offenbar eine Lage theologischer Auseinandersetzung entstanden ist, die mit dogmatischen Entscheidungen, Übereinkünften oder Verurteilungen nicht bewältigt werden kann. Der Patriarch Jeremias von Konstantinopel läßt seine Tübinger Gesprächs- und Briefpartner wissen, er wolle





wirkliche Hilfe mehr sein würden. Denn welche Überzeugungskraft und welchen *logischen* Status kann eine παράδοσις noch haben, aus der „der Geist gewichen“ ist? Es ist merkwürdig und vielleicht alles andere als ein Zufall, daß es gerade ein begeisterter *Musiker* ist, dem auffällt, was einer Tradition passiert, der das einigende, Zeit und Raum überwindende Band des Hintergrundes, aus dem die παράδοσις ἄγραφος stammt abhanden gekommen ist. Die Struktur des Raumes der semantischen Dimension der Überlieferung wird gerade in ihrer Offenheit unzugänglich. Die Öffentlichkeit und die Zugänglichkeit der kanonischen Schriften werden zum besten Garanten ihrer Undurchdringlichkeit. Nicht weil wir die Struktur des Raumes der semantischen Dimension nicht entschlüsseln könnten, nicht weil wir die Schriften und die Meinungen der Väter und der Tradition verloren hätten, zerfällt der Raum der Tradition in immer chaotischer werdende Einzelteile, sondern weil wir prinzipiell nicht mehr wissen, was das ist, was wir sehen, analysieren und sprechen. Die „Gründung auf die Nachfolge der Apostel“, von der Origenes sprach, ist verwandelt in den Machtanspruch einer auf der Behauptung ungebrochener Weitergabe des *Amtes* gegründeten universellen *Jurisdiktion*. Die Urteile, zu denen die Theologie als Wissenschaft fähig sein müßte, sind ersetzt durch die Urteile des Lehramtes, das gegen die Wissenschaft wie gegen die Überlieferung resistent ist. Für die theologische Wissenschaft bleibt darum, dies hat Abaelard mit erstaunlicher Weitsicht und beträchtlichem Erfolg gezeigt, nur die Verwandlung in eine Hermeneutik, die das Corpus der in *geistliche Literatur* verwandelten kanonischen Überlieferung ebenso korrekt wie folgenlos interpretiert. Die Musik — und auch hier wird ihr neuer Status unübersehbar — tritt an diese Literatur heran, indem sie sie aus der Gegenwart interpretiert. So wie die Liturgie sich umwendet und die *significatio* nicht mehr auf eine Zukunft, sondern auf die Vergangenheit bezieht, so wird die τέχνη der Musik das Vehikel, die Überlieferung der Ge-

in Freundschaft mit ihnen verbleiben, aber sie sollten ihm keine dogmatischen oder theologischen Fragen mehr stellen.

genwart so zu öffnen, daß die Zugehörigkeit dieser Überlieferung zur *Vergangenheit* nicht gefährdet wird. Versucht man die Geschichte der abendländischen Musik einmal vorurteilsfrei zu betrachten, so wird man schnell feststellen, daß die Musik des Leids und der Trauer weit eindrücklicher und künstlerisch überzeugender gelungen ist als jene der Freude und des Jubels. Selbst Musiker vom Range Bachs war es nicht vergönnt, für die Verkündung des Osterjubels eine ähnlich aufrüttelnde, erschütternde und ergreifende musikalische Gestalt zu finden, wie für seine Passionen. Und sollte es ein Zufall sein, daß Mozart in seiner c-moll-Messe die Komposition just in der Mitte des Credo abgebrochen hat? Der gleichsam bruchlose Erfolg auf der anderen Seite, den Beethovens „Freude, schöner Götterfunken“ durch alle möglichen politischen Systeme bis heute erzielt, sollte ebenso zu denken geben — den Autor, der in seiner „Missa solemnis“ gleichsam auch den Gegenentwurf zu realisieren versuchte, würde er eher verstören. In all dem scheint die ‚Musik‘ im Abendland immer neu und häufig auf allerhöchstem Niveau zu bestätigen, daß die Gegenwart, die sie wieder und wieder beschwört, im Moment der Realisation schon der Vergangenheit angehört. Noch wo sie entschlossen den Weg in die Zukunft versucht, holt die Vergangenheit, aus der sie stammt, sie ein. Gerade weil sie in den ‚Tönen‘ die *Erinnerung* an den Raum der semantischen Dimension der *Tradition* mit sich trägt, kann sie dieser Vergangenheit nicht entgehen. Im Verklingen des Tones scheint eine Koinzidenz auf, die bis heute alle ‚Musik‘ im Abendland verstört: die Koinzidenz zwischen physikalischer Wirklichkeit eines ‚Klang-Objekts‘ das der Zeit unterworfen ist mit der Einsicht, daß der λόγος ἄγραφος die Gegenwart nur noch aus der Erinnerung erreicht.

Die harschen Reaktionen der Zeitgenossen auf die Thesen des Abaelardus konnten nur bestätigen, in welch erschreckendem Ausmaß der etwas eitle Professor recht hatte. Die Einsicht des Abaelard in die prinzipielle Veränderung der Tradition ließ sich nicht mehr zurücknehmen. Die *Ritualisierung* der Botschaft in der Liturgie und die dem Amt übertragene Beglaubigung der

Tradition konnten daran nichts ändern. Im Gegenteil! Wo immer mit der Frage nach der „Tradition der Tradition“ die Frage nach dem Geist auf das Tapet wissenschaftlicher – und zwar keineswegs nur theologischer! – Auseinandersetzungen geriet, löste sie heftigen Streit aus. Sie mußte das tun, weil sie sowohl die *Unabschließbarkeit* der παράδοσις ἄγραφος thematisierte wie ihre *Unverfügbarkeit*. Die Auseinandersetzung, die Thomas Müntzer und Martin Luther um die Liturgie führen, bezieht sich in vieler Hinsicht auf genau diesen Punkt. Thomas Müntzer, der sich mit Luther in der Notwendigkeit einer Wiedererlangung der Struktur universeller Kommunikation in der Liturgie einig war, hat seinen Wittenberger Kontrahenten davon zu überzeugen versucht, daß es für die liturgische Praxis nur verheerende Folgen haben kann, wenn man die Kommunikation in der Liturgie dadurch versucht herzustellen, indem man der Frage nach der Unabschließbarkeit und der Unverfügbarkeit der παράδοσις schlicht auszuweichen versucht und diese auf die abgeschlossene *Schrift*, die ihre Autorität selbstsuffizient bezeugt, reduziert. Die Frage nach der Herkunft liturgischen Handelns soll beseitigt werden, indem dieses selbst als sog. *Adiaphoron*, als einer jener Bereich christlicher Lehre und christlichen Lebens in denen nach wittenbergischer Lehre nichts gegen unterschiedliche Meinungen und unterschiedliche Praxis spricht, angesehen und entsprechend gehandelt wird. Die Folgen haben nicht auf sich warten lassen. Einmal mehr ist erstaunlich, wie lange es der musikalischen Praxis im lutherischen Gottesdienst gelungen ist, das tiefe Problem seiner Struktur und die Folgen seiner fundamentalen Unklarheit zu verdecken. Die Realisation der reformatorischen Botschaft im *Lied* hatte noch einmal eine Verbindung zwischen ‚Ton‘ und Sprache ermöglicht, die der Tradition der Verbindung der ‚Musik‘ mit dem Raum der semantischen Dimension der christlichen Überlieferung eine ganz eigenständige Facette hinzufügte. Nun war es wirklich die Folge der ‚Töne‘, die ‚Melodie‘, die der Träger der Botschaft wurde und die jederzeit als semantische Facette einem größeren Ganzen, sogar einem Kunstwerk ein-

gefügt werden konnte. Aber in dem Maße wie dieses geschah, mußte der Zusammenhang mit der liturgischen Praxis erst brüchig werden, schließlich gänzlich zum Erliegen kommen. Wenn, wie im zweiten Akt von Mozarts „Zauberflöte“ „geharnischte Männer“ eines Isis- und Osiristempels „Ach Gott vom Himmel, sieh darein“ singen können, wie soll dies dann noch im Gottesdienst möglich sein?

Müntzer hat noch einmal darauf hingewiesen: Was hier zur Debatte steht, ist alles andere als ein *Adiaphoron*, eine zweit-rangige Frage irgendwelcher Formulare oder praktischer Abläufe. Was hier zur Debatte steht, ist nichts weniger als das Fundament der Überlieferung. Es ist der jüngsten Vergangenheit vorbehalten geblieben, die faktische Probe aufs Exempel dafür zu machen, ob man diese Tradition tatsächlich als bloße Literatur, als „Botschaft von irgendwo“, als ‚Mythos‘ im Sinne von Claude Lévi-Strauss beseitigen kann. Man sollte diese Probe nicht aufatmend als gescheitert ansehen.

Die „Botschaft von nirgendwoher“, der ‚Mythos‘ besitzt nach Lévi-Strauss‘ überzeugend dargelegter Meinung eine erstaunliche strukturelle Ähnlichkeit zu musikalischen Gestalten und Komplexen. Dies kann angesichts der stets, wenn auch vielleicht nur untergründig weiterwirkenden Verbindung zum Raum der semantischen Dimension christlicher Tradition kaum als selbstverständlich angesehen werden. Es mag sein, daß hier die ‚Musik‘ abendländischer Tradition nicht nur an einem Wendepunkt sondern vor einer Entscheidung steht, die von ihr selbst auch einen Teil jenen Preises zurückfordert, den die christliche Liturgie zu zahlen bereit war, um jene entstehen und befreit sich entwickeln zu lassen. Es war oben gesagt worden, daß nun angesichts der Geschichte dieser ‚Musik‘ abendländischer Tradition und ihrer Entwicklung die Frage sich stellt, welche Musik jenseits der ‚Töne‘ der mittelalterlichen römischen Messe erklingt. Vielleicht wissen wir es auch deshalb nicht, weil diese Kenntnis den Preis einschließt, den die Tradition abendländischer Musik an ihre Wurzel noch zu entrichten hat.



2. εἰκὼν — Das leere Bild

Wie für den ‚Text‘, so muß angesichts des Zusammenhanges, der oben zwischen Bilderstreit und „neuer Musik“ hergestellt wurde, die Veränderung in der Struktur des Dimensionengefüges der ‚Musik‘ und die mit ihrer eigenständigen Entwicklung verbundene Änderung im Bereich der Kunst nun auch in Hinblick auf das Bild, vor allem die aus dem Bilderstreit hervorgegangene ‚Ikone‘ in den Blick genommen werden.

Ich komme deshalb hier noch einmal auf die in vieler Hinsicht merkwürdige, aber auch instruktive Geschichte des sog. „Mandyllion“ zurück.¹³ Diese Geschichte ist in mehreren aufeinander aufbauenden, und sie in charakteristischer Weise erweiternden Versionen überliefert. Schon um das Jahr 300 berichtet Eusebius in seiner „Kirchengeschichte“ unter Berufung auf das königliche Archiv der Stadt Edessa von einem Briefwechsel zwischen Jesus und dem dortigen König namens Abgar vermittels eines Archivars.¹⁴ Von einem Bild Jesu — wie immer es zustande gekommen sein könnte — ist bei Eusebius keinerlei Rede. Ebenso wenig kennt die Pilgerin Aetheria des späten vierten Jahrhunderts ein solches Bild,¹⁵ noch die „Doctrina Addai“, deren Frühformen durch Papyrusfragmente des 6./7. Jahrhunderts überliefert sind. Im Westen wird zunächst die ganze — offensichtlich mit antimanichäischem Unterton erzählte — Legende Ende des fünften Jahrhunderts für apokryph erklärt. Man war am Ende der Antike sicherlich auch deshalb in dieser Sache zö-

13 Siehe Abschnitt 4.3, Anm. 165. Nach Ernst von Dobschütz am Ende des 19. Jahrhunderts und Steven Runciman (Some Remarks on the Image of Edessa. In: *CAMBRIDGE HISTORICAL JOURNAL* 3, 1931 S. 238–252) hat sich noch einmal Averil Cameron zu diesem Thema geäußert: vgl. Averil Cameron, *The History of the Image of Edessa. The Telling of a Story*. In: Cyril Mango / Omeljan Pritsak (Hg.), *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko on his 60th birthday by his colleagues and students*, Cambridge (Mass.) 1983, S. 80–94.

14 vgl. Euseb, *Kirchengeschichte*, I 13, S. 32–37.

15 Wohl aber die Briefe, vgl. *Peregrinatio Aetheriae*, 19 (Die Pilgerreise der Aetheria (Peregrinatio Aetheriae), hrsg. von Hélène Pétré, Klosterneuburg 1958, S. 154–163).



gerlich, weil schon den Briefen Jesu — der nach den Evangelien ja *nichts* (jedenfalls nichts Bleibendes, berücksichtigt man den Einschub ins Johannes-Evangelium¹⁶) geschrieben hat — nicht nur als Reliquien und schriftliche Zeugnisse eine ganz außerordentliche Rolle zugefallen wäre, sondern weil mit ihnen schon bald eine magische Kraft verbunden wurde.¹⁷ Am Anfang der Legendenbildung steht also nur ein *schriftlicher* Kontakt zwischen dem König und Jesus. Von einem Bild ist nicht die Rede. Die eben erwähnte „Doctrina Addai“ gibt der Geschichte jedoch in gewisser Weise eine neue Wendung, indem sie auf die apostolische Gründung der Kirche von Edessa hinweist und in diesem Zusammenhang den Apostel Thomas, der schon zur Zeit der Pilgerin Aetheria — also Ende des vierten Jahrhunderts — mit der Kirche von Edessa im Osten Anatoliens fest verbunden war, herstellt.¹⁸ Auch er soll einen Boten gesandt, andererseits den König schon vor Eintreffen des Botens aus der Ferne von einer Krankheit geheilt haben. Die solcherart sich immer komplexer ausformende, Personen miteinander vermengende und neue hinzutreten lassende Legende kennt nun im 6. Jahrhundert erstmals ein Bild Jesu, das der Archivar Hanna-Ananias malt. Der Archivar, eigentlich als Briefbote unterwegs, wird nun zum Maler, der ein Portrait Jesu anfertigt und es Abgar überbringt. Der König soll das Portrait dann in einem seiner Paläste ausgestellt haben. Die dritte Stufe der Legende kann den Akten des Thaddaeus¹⁹ entnommen werden.²⁰ Sie nun berichten von

16 Vgl. Johannes 7,53–8,11, der entscheidende Vers ist 8,8.

17 Vgl. die Schlußzeile des Christusbriefes, nach der dem König zugesagt wird, daß seine Stadt vor dem Feind geschützt sei.

18 Thomas, als Apostel in sassanidischer Zeit (nicht zuletzt aufgrund von heftigen Verfolgungen in Persien) bis nach Mittelasien und Indien ausdehnenden syrisch-parthischen (später persischen) Kirche hoch verehrt, wird von Aetheria bereits ein Martyrium zugeschrieben (gegen die Tradition des Klemens von Alexandria, der 200 Jahre vor Aetheria von einem natürlichen Tod des Thomas in Edessa berichtet); die Reliquien scheinen in Edessa aufbewahrt und gezeigt worden zu sein.

19 Er ist der Bote des Thomas.

20 Die zahlreichen Überlieferungen, die — zusammenhängend mit den Kriegsergebnissen des 6. Jahrhunderts anlässlich der neu aufgeflamnten (ost-)römisch-per-



jennem Vorgang der auch bei Johannes von Damaskus Erwähnung findet: „Φέρεται δὲ καὶ τις ἱστορία, ὡς ὁ κύριος τῷ Αὐγάρῳ τῆς Ἐδεσσηνῶν πόλεως βασιλεύοντι ζωγράφον ἀποστείλαντι τὴν τοῦ κυρίου ὁμοιογραφήσαι εἰκόνα μὴ δυνηθέντος τοῦ ζωγράφου διὰ τὴν ἀποστίλβουσαν τοῦ προσώπου λαμπρότητα αὐτὸς ἰμάτιον τῷ οἰκίῳ καὶ ζωποιοῦ προσώπῳ ἐπιθεὶς ἐναπομάξασθαι τῷ ἰματίῳ τὸ ἑαυτοῦ ἀπεικόνισμα καὶ οὕτως ἀποστεῖλαι ποθοῦντι τῷ Αὐγάρῳ.“²¹

Der Archivar Ananias, den Johannes schlicht „Maler“ nennt, ist in den Thaddaeus-Akten ein „Tachydromos“ (ein Schnellläufer und Postbote), der nun nicht nur einen Einladungsbrief für Jesus nach Edessa mit sich führt, sondern außerdem den Auftrag hat, ein Portrait Jesu anzufertigen. Dazu ist er augenscheinlich nicht in der Lage: „καὶ οὐκ ἐδύνατο καταλάβεσθαι αὐτόν“ — „er konnte ihn nicht ‚ergreifen‘ [= fixieren]“. Warum aber war das so? Jesus, der als Messias erkannte Sohn Gottes [καρδιολογνώστης] kann nicht erfaßt werden: „διὰ τὸ ἕτερα καὶ ἕτερα ὅψει φαίνεσθαι καὶ παρηλλαγμένη θεωρία καὶ ὑπερφυσιοτάτη.“ Niemand, und schon gar nicht ein heidnischer Postbote des zwar an Jesus interessierten, aber eben keineswegs „christlichen“ Königs kann Gott erkennen und ihn so begreifen, daß man ein Bild von ihm wiedergeben kann. Wenn in dieser Sache überhaupt etwas getan werden kann,

sischen Auseinandersetzung und den damit verbundenen Belagerungen Edessas — sich in einer ganzen Reihe von Quellen erhalten haben, werden hier übersprungen. Sie können der genannten Literatur entnommen werden.

21 Johannes von Damaskos, *Expositio fidei* 89 (IV 16). In: *Die Schriften des Johannes von Damaskos*. Bd. 2: Ἐκθεσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως; *Expositio fidei*, Berlin / New York 1973, S. 208. „Es gibt die Geschichte, daß der Herr dem Abgar, der die Stadt Edessa als König beherrschte und ihm einen Maler geschickt hatte, der ein Portrait des Herrn anfertigen sollte, dieses aber nicht vermochte, dadurch, daß er ein Tuch an sein glänzendes und leuchtendes Gesicht brachte, auf diesem einen ‚Eindruck‘ seines Bildnisses hinterließ und auf diese Weise ihm [dem Abgar] es [das Portrait] sandte.“ Vgl. auch: *Die Schriften des Johannes von Damaskos*. Bd. 3: *Contra imaginum calumniatores orationes tres*, I 33, S. 145f.





dann nur von Christus selber.²² Jesus selbst ergreift das Tuch und drückt sein Gesicht hinein. Die Anschauung (θεωρία), die dem überforderten Boten und Maler wieder und wieder verändert wurde, ist eine, die alle φύσις weit übersteigt. Sie ist eben ὑπερφυσιοτάτη und sie muß dies sein, weil ihr Gegenstand καρδιογνώστης „mit dem Herzen erkannt“ ist.

Diese ganze Geschichte bewegt sich bisher noch in den Bahnen der üblichen Heiligenlegenden und jener Geschichten, die um Artefakte und materielle Hinterlassenschaften²³ des Lebens Jesu auf Erden kreisen, den Wert der Reliquien erhöhen sollen oder sonst bis an den äußersten Rand dessen (nicht selten auch darüber hinaus) gehen, was für die christliche Überlieferung in den an die Magie grenzenden Gefilden gerade noch tolerierbar war. Die Geschichte geht aber noch weiter und gibt damit ein Detail preis, das im Streit um die Bilder ein wichtiges Argument geliefert hat. Ananias — der Postbote und verhinderte Maler — kommt (nach der Himmelfahrt Jesu) zurück nach Edessa und trifft seinen unheilbar kranken König. Nach der Version der Thaddaeus-Akten wirft sich der König vor dem Tuch nieder und wird geheilt.²⁴ Das Tuch nimmt in der Geschichte also den Platz Jesu selbst ein,²⁵ der König wirft sich nicht vor dem Tuch, sondern vor Jesus selbst nieder, für dessen Anwesenheit das Tuch ‚Bild‘ (εἰκών) und ‚Zeichen‘ (τύπος). Es ist also ein ἐκτύπωμα. Es ist ein ‚Bild‘ — d. h. ein Bild, das allen

- 22 Hier scheint ein Subtext gegen Mani und seine Anhänger, die in Edessa eine bedeutende Rolle gespielt hatten, vorzuliegen.
- 23 Der Begriff des Mandylion taucht auch in der ägyptischen Überlieferung auf, dort bezieht er sich auf das von Jesus bei der Fußwaschung benutzte Handtuch. Außerdem liegt natürlich eine Verbindung zur Passionsgeschichte mit der Kreuzabnahme und den bei der Grablegung verwendeten Leinentüchern nahe.
- 24 Die Fernheilung durch Thomas — wichtig für die lokale Tradition Edessas — ist hier gestrichen zugunsten der Wirksamkeit des „Mandylion“.
- 25 Man könnte von Ferne an die Erzählungen des Evangeliums denken, in denen von Heilungen durch Berührung der Kleidung Jesu berichtet wird (Matthäus 9,21, 14,36; Markus 5,27f; Lukas 6,19, 8,44).




Bildern zugrundeliegt und damit den Status der „ohne Hand gemalten Bilder“, ἀχειροποίητα εἰκόνα,²⁶ noch übersteigt.

Die eigentliche Pointe dieser Geschichte und der Grund, weshalb ihrer hier mit solcher Ausführlichkeit gedacht werden muß, aber ist damit noch gar nicht genannt. Die eigentliche Pointe dieser Geschichte ist die Tatsache, daß dieses Bild, dieses ἐκτύπωμα leer ist. Es stellt nichts dar. Der Erzähler der Thaddaeus-Akten erwähnt, was in der Kurzfassung bei Johannes offenbar vorausgesetzt und in späteren Fassungen der Geschichte noch deutlich unterstrichen wird: Jesus habe um Wasser gebeten, sich das Gesicht mit dem Wasser befeuchtet und das Tuch auf sein feuchtes Gesicht gedrückt. Was also ist das ‚Bild‘, das ἐκτύπωμα? Es ist farblos, Wasser auf Leinen, als ‚Bild‘ im üblichen Sinne gar nicht vorhanden. Es ist ein Bild ohne Farbe und ohne jede Kunst des Malers. Die Frage des ‚Sinns‘, des ‚Gegenstandes‘ oder des ‚Denotats‘ eines Bildes wird hier auf eine Weise beantwortet, die die Positionen von „Gegenständlichkeit“ oder „Abstraktheit“, die Frage nach „Realismus“ oder „Formalismus“ weit hinter sich läßt.

Die Farben und Formen, die Kunst des Malers muß hinzutreten zu Individualisierung desjenigen, für dessen Existenz das Bild Zeugnis ablegt. Es muß all dies hinzutreten, um dem Bild die vertrauenswürdige Wahrheit dieses Zeugnisses zu geben. Es muß all dies aber auch hinzutreten, um dem Bild die magische Kraft des Artefakts, die scheinbar durchs ‚Material‘ ihm innewohnende, Natur und Mensch bezwingende Macht zu nehmen. Kaum eindrucksvoller als durch dieses leere ἐκτύπωμα läßt sich der Zusammenhang zwischen „aller Fülle des Seins“ und dem „ungeschriebenen“ Charakter der παράδοσις zeigen. Ganzheiten sind nicht tradierbar, nicht durch Regeln, nicht durch syntaktische Kunststücke und nicht durch pragmatische Forderungen.


Die Regeln der Ikonenmalerei statuieren in ihrer Strenge also nicht nur die Glaubwürdigkeit der Tradition, sie statuie-

²⁶ siehe unter Abschnitt 4.3.1.




ren den Abstand zu einem vordergründigen Realismus, der am Ende — wie schon antike Geschichten berichten — zwischen Bild und Realität nicht unterscheiden kann. Sie besitzen dennoch eine Struktur, die als geometrisch faßbarer Raum mit den Gesetzen der umgekehrten Perspektive ihren Hintergrund in den Raum der semantischen Dimension der Botschaft der Anwesenheit einer Realität jenseits der Darstellbarkeit integriert. Der durch die umgekehrte Perspektive für den Betrachter hervorgerufene Effekt beim Ansehen der Ikone ist nicht unähnlich der Erfahrung des Schnell-Läufers und Malers. Die Ansicht, die θεωρία wird wieder und wieder verändert. Die ‚Ikone‘ zeigt nicht das, was man sieht, sondern ihre Existenz rechtfertigt sich darin, daß sie Zeichen dessen ist, was man *nicht* sieht.

Der θεωρία kann der ‚Sinn‘ des Bildes ins Unermeßliche wachsen. Der semantischen Dimension des ‚Bildes‘ sind keine Grenzen gesetzt. Ob es sich bei solcher θεωρία υπέρφυσιο-τάτη aber um die Einübung in die Erkenntnis Gottes handelt, das ist eine ganz andere Frage.



Zweierlei bleibt bei der Betrachtung dieser Zusammenhänge merkwürdig: Es wurde oben bereits darauf aufmerksam gemacht,²⁷ daß es sich trotz aller zweifellos nachweisbarer Vorläuferphänomene bei der Kunst der ‚Ikonen‘ nach der ikonoklastischen Auseinandersetzung um eine wirkliche Neuerung in der künstlerischen und liturgischen Praxis der östlichen Kirchen handelt. Insofern — dies schien jedenfalls naheliegend — handelte es sich dabei um ein in gewisser Weise der „neuen Musik“ des Westens zu paralleles Phänomen. Dennoch zeigen sich offensichtlich mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten. Die betrifft erstaunlicher Weise nicht in erster Linie die inhaltliche Seite, sondern die Seite der Struktur. Die Kunst der ‚Ikonen‘, dafür scheint die Legende des „Mandylion“ in der letzten Stufe ihrer Entwicklung noch einmal ein wichtiger Beleg zu sein, ist die Folge der Einsicht, daß die παράδοσις ἄγραφοις nicht nur hinsichtlich der Sprache unabschließbar ist,



²⁷ siehe unter Abschnitt 4.3.1.

sondern daß sie auch die Welt jenseits der Sprache betrifft. Insofern hatten die Konzilsväter von 787 in Nicaea durchaus recht, wenn sie die Bilder unter diesen Bereich der παράδοσις rechneten und festlegten, daß eine Leugnung der Möglichkeit der παράδοσις jenseits der Schrift dem Anathema verfallen solle. Aber die ‚Ikone‘ macht sichtbar, daß die παράδοσις ἄγραφος eben nicht nur, womöglich nicht einmal in erster Linie jene ist, die mündlich überliefert wird. Sie kann sogar den Bereich der Sprache verlassen. Die παράδοσις, das soll hier wohl eingeschränkt werden, kann die gesamte Wirklichkeit betreffen. Sie kann es, weil sie als Schöpfung das Eigentum dessen ist, der in dieses „sein Eigentum“ (Johannes 1,11) auch als wahrer Mensch gekommen ist. Strukturell jedoch geschieht hier bei aller Nähe zur einer τέχνη der Überlieferung, die man angesichts der strengen Regeln beim Malen der ‚Ikonen‘ vermuten kann, etwas, das weit mehr mit der Struktur der byzantinischen Musik als der „technischen Befreiung“ der westlichen Musik zu tun hat. Alle τέχνη der Ikonenkunst hat — allgemein betrachtet — nur den einen Inhalt, jenen Raum zu schaffen, der als gemeinsamer Raum der Überlieferung die Möglichkeit einer Realisierung der Botschaft bei jenem, der nicht mehr Betrachter sondern Gast dieses Raumes und einer Zeit sein soll, der bzw. die ihn selbst zur ‚Ikone‘ verwandelt, gestattet. Die umgekehrte Perspektive der ‚Ikone‘ entspricht damit dem Raum der Gedächtnisorte des ὀκτώηχος, der die kalendarische und strukturelle Ordnung der musikalischen Gestalt der Liturgie bestimmt. Gleichzeitig aber kann die umgekehrte Perspektive den monadischen Charakter des zentralen Inhalts der Überlieferung weit besser figurieren als das die auf einen sichtbaren(!) Punkt fixierte Zentralperspektive. Für die umgekehrte Perspektive gibt es keinen sichtbaren Fokus des Bildes. Das, was für die lineare Perspektive des euklidischen Raumes zum Bezugs- und Fluchtpunkt aller möglichen Sehstrahlen wird, das ist für die ‚Ikone‘ ein Raum, der einen solchen Fluchtpunkt nicht nur innerhalb des Bildes, sondern prinzipiell ausschließt. Der Raum der Gedächtnisorte und der Raum der ‚Ikonen‘ antworten jeweils auf




ihre Weise darauf, daß es für die παράδοσις keine Grenze geben kann. Ihr von Westeuropa so deutlich als konservativ, jeder Veränderung abhold und aller Entwicklung von Geist und Imagination entgegengesetzte Charakter byzantinischer Kultur (sowohl in der Ikonenkunst wie in der byzantinischen Musik) scheint von hier aus gesehen weniger irgendwelchen Verboten, weniger dem durch Regeln befestigten Willen, einen bestimmten Zustand in seiner einmal erreichten Gestalt zu bewahren, zu entspringen, als der Auffassung, daß solche Veränderungen, Neuerungen und ein — eindeutig positiv besetzter — Begriff von Entwicklung, wie er im Abendland Gültigkeit erlangt hat, nicht nur überflüssig, sondern eigentlich unsinnig ist. Er scheint an den Dingen und Aspekten der kulturellen und liturgischen Praxis orientiert, die „nicht wichtig“ sind. Die starren Regeln der Ikonenkunst schränken die „persönliche Handschrift“ nicht ein — niemand wird ernsthaft bestreiten wollen, daß man Ikonen von Andrej Rubl'ëv genauso erkennen kann wie Bilder von Bosch oder van Eyck. Sie verhindern aber durch ihren technisch wiederholbaren Charakter, daß die ‚Ikone‘ zum magischen Fetisch wird.²⁸ Andererseits erlauben sie — und dies




28 Nicht nur die weitere Geschichte des „Mandylions“ in Byzanz zeigt, daß dies ein mindestens ebenso großes Problem des byzantinischen Bilderwesens blieb wie die teilweise krassen Formen der Bilderverehrung, die — allen Warnungen auch der Ikonodoulen zum Trotz — schon bald zum selbstverständlichen Ausdruck und Bestandteil des Volksglaubens und des Verhaltens in den östlichen Kirchen wurde. Ikonen, die sich selbst vor Verfolgung, Bränden oder Zerstörung retten, heilende Ikonen oder sonstige mit magischer Kraft ausgestattete Bilder bevölkern die Geschichte der orthodoxen Kirche zuhauf. Gerade in diesem Punkt allerdings unterscheiden sich Ost und West weit weniger, als es wünschenswert wäre: nicht nur gibt es auch im Westen eine kaum noch überschaubare Zahl „wundertätiger“ Bilder, auch sonst scheint den Ikonen eine besondere Kraft zugeschrieben zu werden: wie anders sollte man erklären können, daß eine der wichtigsten Ikonen der russischen Kirche, die „Gottesmutter von Kazan“, im Vatikan bis August 2004 sozusagen in Geiselhaft gehalten wurde? So gesehen müßte in den Beschlüssen von 787 eher der Beginn als ein abschließendes Ende des Nachdenkens über die Bilder gesehen werden — und nicht nur in den orthodoxen Kirchen, sondern auch jenseits ihrer entsprechend gehandelt werden.







ist das vielleicht von unserem Blickwinkel aus viel schwerer zu Begreifende — ein „Desinteresse“ am bildlich dargestellten Gegenstand, der bis zu seinem völligen Fehlen gehen kann. Natürlich ist die auf den trinitarischen Gott bezogene Deutung der Geschichte des Besuchs der drei Engel bei Abraham (Genesis 18) gut bekannt und in der kirchlichen Tradition keineswegs originell. Dennoch muß es als erstaunlich gelten, daß dieses Bild der drei Engel zur Gottesdarstellung der Ikonenkunst schlechthin wurde. Es ist weit „gegenständlicher“ als die merkwürdigen Dreiecke mit Augen oder sonstigen Symbole, mit Hilfe derer im Westen eine bildliche Darstellung Gottes versucht wurde. Indem die drei Engel aber von der konkreten Geschichte aus den ersten Kapiteln der Bibel nicht ablösbar bleiben, statuiert das „Bild“ selbst die Grenze zum ‚Bild‘. Die Ikone sagt nur, daß Gott „da“ war und daß ihr Raum diese Anwesenheit bezeugt. Im Extremfall sagt sie es mit Wasser auf Leinen — im leeren Bild.




Dies ist weist auf die zweite Merkwürdigkeit hin, die die Kunst der ‚Ikonen‘ nun allerdings in deutliche Nähe zur neuen Kunst der Musik des Abendlandes nach der Entdeckung des ‚Tons‘ rückt. Diese Nähe ergibt sich aus der engen Verknüpfung, die die Ikonenkunst mit der modernen Malerei verbindet. Es scheint so, daß die Entwicklung der Kunst im 19. und 20. Jahrhundert Malerei und Musik gleichermaßen an einen Punkt geführt haben, der all jene Fragen wieder virulent werden läßt, die mit ihrer Entstehung am Beginn des europäischen Mittelalters in Ost und West verknüpft sind. Für die Malerei wird die Ikonenkunst zum anregenden Gegenbild und zum die Imagination beflügelnden Gegenentwurf gegen die Tradition der seit der Renaissance nahezu ungebrochen und unwidersprochen herrschenden euklidischen Darstellung von Mensch und Natur. Man darf die Tatsache, daß einige der Vertreter der abstrakten Malerei Rußlands sich eingehend auch mit Ikonenmalerei beschäftigt haben, vielleicht nicht überbewerten. Aber die Fragestellungen, die diesen Malern vielleicht deutlicher vor Augen standen als anderen, haben zu Ergebnissen geführt, die die Kunstge-






schichte ein für alle mal verändert haben. Das „schwarze Quadrat“ von Kazimir Malevič wird nicht ohne Grund als „Ikone“ der Moderne bezeichnet. Die Intentionen des Autors trifft eine solche Einschätzung mit Sicherheit.²⁹ Sie ist aber auch deshalb so signifikant, weil sich auch hier – wie im Falle der Musik – zeigt, daß gerade das Fehlen, in Rußland bzw. der Sowjetunion ja sogar die Abschaffung des geistigen und geistlichen Hintergrundes der ‚Ikone‘, ihre Neuentdeckung als die Kunst revolutionierender Gegenentwurf befördert hat. Im „Quadrat“ Malevičs ist jedenfalls, soviel wird man sagen können, mehr von der liturgischen Tradition und vom geistigen Hintergrund erhalten, der die ‚Ikone‘ hat entstehen lassen, als in all jenen süßlichen, die Grenze des Kitsches oder der Widerwärtigkeit selten respektierenden Hervorbringungen kirchlicher Kunst, die den Namen „Gebrauchskunst“ mit nur zu gutem Recht trägt. So eindrucksvoll mancher Illusionismus in den besseren Zeiten kirchlicher Bilder des Westens auch sein mag, mit diesem Illusionismus wieder aufgeräumt zu haben, darf als großes Verdienst der Malerei der Moderne gelten. Müßte nicht gerade jene Tradition ihr das mit Nachdruck danken, die nichts weniger hervorbringen darf als Illusionismen und nichts mehr fürchten muß als dessen Enthüllung? Sollten die nicht weniger tiefgreifenden Fragen an die Musik der abendländischen Tradition im 20. Jahrhundert ein Indiz dafür sein, daß auch in ihr ein Illusionismus weithin gesiegt hat, der bei all den großartigen Erfolgen im Laufe ihrer Geschichte, die Frage nach ihrem Gegenstand hat unbeantwortbar werden lassen?



29 Vgl. dazu die außerordentlich interessante Publikation von kommentierten Texten Kazimir Malevičs: Ders., Gott ist nicht gestürzt. Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik, hrsg. von Aage A. Hansen-Löve, München 2004.



3. Musik: signum, ὄργانون und die ungeschriebene Zukunft

Ganz am Anfang der Untersuchung ist die Frage gestellt worden, wie eine Sprache beschaffen sein müsse, die es erlaubt, sinnvoll über Musik zu sprechen. Immer wieder sind beim Nachdenken über die Frage Probleme und Schwierigkeiten offenbar geworden, die augenscheinlich mit gewissen Besonderheiten der ‚Musik‘ der abendländischen Tradition zusammenhängen, deren Faßbarkeit und systematische Einordnung schon deshalb schwerfiel, weil in diesem frühen Stadium des Nachdenkens die klare Abgrenzung zwischen der abendländischen Tradition und anderen Formen musikalischer Praxis und musikalischen Denkens sowohl in historischer wie in systematischer Hinsicht ohne geeignete und ausreichende Grundlage war. Es konnte deshalb aber – und dies machte die Sache zusätzlich und auf vielleicht grundsätzlichere Weise schwierig – auch nicht mit der erforderlichen Präzision darüber Auskunft gegeben werden, was an den Schwierigkeiten der Sprache über ‚Musik‘ und ihrem Inhalt den Besonderheiten westeuropäisch-abendländischer Musiktradition und was musikalischer Praxis und musikalischem Denken „im Allgemeinen“ zuzurechnen ist.

Daß tatsächlich eine Grenze besteht, die die abendländische Musiktradition von der musikalischen Praxis und dem musikalischen Denken anderer Überlieferungen und Traditionslinien trennt, ist in einem Maße offensichtlich, die die Reflexion dieser Grenze und das Nachdenken über ihren Status kaum erleichtert, sondern eher erschwert. Legt die Offensichtlichkeit dieser Grenze doch nahe, daß es die wichtigsten Eigenschaften der abendländischen Musik – Notenschrift und Mehrstimmigkeit – seien, die diese zum Paradigma der ‚Musik‘ schlechthin machten, ja zu dem Zustand des menschlichen Umgangs mit Klängen und mit ‚Klang‘, in dem die Musik erst eigentlich zu sich selbst käme und als ‚Kunst‘ sich etabliere und erweise. Niemand wird ernsthaft bestreiten wollen, daß die Musik abendländischer Tradition mit diesen beiden Errungenschaften

im Gepäck einen weltweiten Siegeszug angetreten hat, der seinesgleichen sucht.




Deshalb mußte das Nachdenken, insofern es sich auf die Grenze der abendländischen Tradition und ihrer Prämissen bezog, nach der Grundentscheidung und nach jenem Moment suchen, die die Geschichte dieser Sonderform der Musik ermöglicht und in Gang gesetzt hat. Schon anlässlich des „Prager Experiments“ wurde sichtbar, daß in Notenschrift und Mehrstimmigkeit kaum jene Gründe zu finden sein dürften, die eine befriedigende Antwort auf die Frage nach dieser Grundentscheidung zulassen würden. Dieses Experiment machte vielmehr bereits auf die Sonderrolle aufmerksam, die der ‚Ton‘ für die abendländische Musik spielt. Die Frage nach diesem Phänomen, seiner Struktur und seinen Existenzbedingungen versprach deshalb, nicht nur Genaueres über jene Grenze zwischen der westeuropäisch-abendländischen Tradition der Musik und den Gefilden jenseits ihrer Erstreckung zu erfahren, sondern auch eine Einordnung dieser Tradition in den Gesamttraum des musikalischen Denkens und der musikalischen Praxis vornehmen zu können, von dem uns die Archäologen versichern, daß er vielleicht in entferntere Vergangenheiten zurückreicht als der Stammbaum der heutigen Menschen. Was Hamann ahnte, als er schrieb, daß „Gesang — älter als Deklamation“³⁰ sei, ‚Musik‘ älter als Sprache, hat damit nicht nur Anhalt in jenen Formen der Erforschung der Geschichte, für die die Faktizität des materiellen Gegenstandes die Spekulation über die Deutung meist zu korrigieren vermag, sondern läßt das Problem der Rede hinsichtlich dieses Gesamttraums der ‚Musik‘ noch einmal prägnant hervortreten. Die Sprache kann sich nicht hinter sich selbst umwenden und schauen, was vor ihr lag oder hinter ihr klingt. Schon deshalb muß die Frage nach dem Gesamttraum der ‚Musik‘ eine fragmentarische bleiben. Die Untersu-

30 Johann Georg Hamann, *Aesthetica*. in. nuce. In: Ders., *Vom Magus im Norden und der Verwegenheit des Geistes*. Ausgewählte Schriften, hrsg. von Stefan Majetschak, Bonn 21993.

chung hat versucht, darauf durch eine Selbstbeschränkung in zweierlei Hinsicht zu reagieren. Was den Gesamttraum der ‚Musik‘ angeht, so wurde er nur in Hinsicht auf den ‚Klang‘ und dessen Status in der Wirklichkeit thematisiert (Abschnitt 2). Was die musikalische Praxis und das – im strengen Sinne – musikalische Denken angeht, hat sich die Untersuchung auf die abendländische Tradition beschränkt, die sie nur mit zwei weiteren und ihr in jeweils konkreter Weise direkt verbundenen Paradigmen menschlichen Handelns in der ‚Musik‘ konfrontiert und erstere an den Prämissen und Strukturen der letzteren gespiegelt hat. Nicht nur die vielfältigen Traditionen Afrikas, die über lange Zeiten stabilen und mit eigenständigen theoretischen Bestimmungen versehenen asiatischen Musikkulturen, selbst die der westeuropäischen und der byzantinischen Musik gleichermaßen benachbarte und mit ihnen durch mannigfache Bande gegenseitiger Beeinflussung verbundene arabische, persische und türkische Musikkultur wurde ausgespart, um eine Konzentration auf jene zwei Punkte zu ermöglichen, die die Untersuchung geleitet haben: die Prämissen und Folgen des Bruchs der musikalischen Praxis in den frühchristlichen Gemeinden mit aller paganen Musik und dem Großteil der musikalischen Überlieferung des Judentums, die abendländische und byzantinische Musik verbinden und die Entdeckung des ‚Tons‘, die die abendländische von der byzantinischen Musiktradition getrennt hat (Abschnitt 4).³¹




Damit muß nun beantwortet werden, welches Fazit hinsichtlich der eingangs gestellten Frage die Untersuchung des ‚Klangs‘, seines Hintergrundes und seines Umgebungsraumes wie die Darstellung der Entdeckung des ‚Tons‘ im frühmittelalterlichen Abendland zuläßt. Was kann über eine Sprache und ihre Bedingungen gelernt werden, die es zuläßt, sinnvoll über ‚Musik‘ zu sprechen? Ihren notwendig diskursiven Charakter hat

³¹ Abschnitt 3 war nötig, um trotz der dargestellten Schwierigkeiten jene Instrumente bereitzustellen, ohne die die Untersuchungen des 4. Abschnittes nicht möglich gewesen wären.




diese Sprache in vieler Hinsicht einem doppelten Scheitern zu verdanken: dem Scheitern einer allgemeingültigen Ordnung der Klänge, die im System der Wirklichkeit die Strukturen des Seins bruchlos hörbar machen könnten. Dieser Traum ist, so war es im zweiten Abschnitt zu lernen, immer wieder und auf verschieden Weise geträumt worden. Sein Scheitern an der Realität des ‚Klangs‘ und seines Umgebungsraums, der noch unter der Sprache auf die Sprache verweist, läßt eine dezisive Theorie der Musik nicht zu. Einer rein phänomenologische Betrachtung der ‚Musik‘ muß ihr Gegenstand entgleiten, weil ihr scheinbar so sicheres Phänomen von Prämissen abhängt, über die sie sich selbst keine Rechenschaft abgeben kann. Dies umso mehr, als — wie sich schon anhand der Diskussion *innerhalb* der antik-paganen Musiktradition und ihrer theoretischen Reflexion und auch später immer wieder auf krasse Weise gezeigt hatte — die pragmatische Dimension musikalischer Gestalten Inhalt und Gegenstand dieser Komplexe und musikalischer Kunstwerke in nicht elimierbarer Weise prägt. Vielleicht ist dies eines der Geheimnisse des Erfolges der abendländischen Musiktradition, daß sie den notwendig diskursiven Charakter der Sprache, in dem ihre Reflexion erfolgt, gleichsam in ihre Struktur selbst integriert hat. Die damit einhergehende enge Bindung von Musik und Sprache konnte sich nicht nur als der Reflexion förderliches Vehikel für die Theorie der musikalischen Praxis erweisen, sondern darüber hinaus auch dem Eindruck Vorschub leisten, in der besonderen Gestalt, die diese enge Verbindung in der musikalischen Praxis des Abendlandes und ihrem Denken angenommen hat, manifestiere sich die eigentliche und unwiderruflich angemessenste Gestalt der ‚Musik‘ selbst.

Eines jedenfalls ist klar: die Entdeckung des ‚Tons‘ für die musikalische Praxis und das musikalische Denken im frühmittelalterlichen Abendland hat die Entstehung einer musikalischen *Syntax* erlaubt, die nicht nur die Struktur der immer eigenständiger sich entwickelnden Musik, sondern auch ihre Theorie auf eine ganz neue Grundlage stellen mußte. Diese musikalische *Syntax* erlaubte die Entstehung einer Musiktheorie und sprach-





lichen Reflexion musikalischer Gestalten, die von der Herkunft und den Prämissen der Musik sowohl in der antiken philosophischen Spekulation wie in der Tradition der christlichen Botschaft und der Struktur des Raumes ihrer semantischen Dimension nicht mehr bestimmt und begrenzt wurde. Der ‚Ton‘ konnte als Grundelement musikalischer Praxis und kompositorischen Nachdenkens punktförmiger Gegenstand der Codifikation ebenso werden, wie zum unteilbaren Grundelement syntaktischer Regelsysteme, die keine Rücksicht mehr auf die Herkunft dieses Phänomens aus der pragmatischen Struktur zur Bewahrung und Überlieferung der semantischen Struktur von Texten einer bestimmten Tradition nehmen mußten. Sichtbarer, besser: hörbarer Ausdruck dieser Neuorientierung der musikalischen Praxis und — aus ihr resultierend — auch des musikalischen Denkens ist die Parallelisierung von ‚Stimme‘ und ‚Instrument‘. Die Orgel, das, wie der Name schon sagt, ‚Hilfsmittel‘, begleitet den Chor — die ‚Stimme‘ — nicht nur, es kann ihn gänzlich ersetzen. Die Struktur des Raumes der semantischen Dimension wird von ihrer sprachlichen Realisation unabhängig und geht auf eine musikalische Struktur über, die codifiziert und mit Hilfe syntaktischer Regeln auch beschrieben werden kann. Damit wird die technische Struktur des Instruments — ihre Fixierung an Tonhöhen — zum Paradigma musikalischer Praxis überhaupt im Abendland. Die Orgel, das Tasteninstrument, erhält den bis in die jüngste Vergangenheit hinein wirksamen Charakter einer „Turing-Maschine“ der musikalischen Praxis des Abendlandes: dieses Instrument generiert den Code, der die Aufzeichnung und die unüberschreitbaren Grenzen der Musik im Abendland regelt.

Damit wird noch einmal in aller nötigen Klarheit deutlich, warum es weder die Weiterentwicklung von adiastematischen zu diastematischen Formen der Notation im Abendland, noch die Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit war, in der sich die Abgrenzung von der byzantinischen Musik vollzog — auch wenn letztere schon durch ihren Namen (*organum*) die Verbindung zur instrumentalen Praxis in der abendländischen




Musik erkennen läßt. Zweifelsohne hat die graphische Gestalt der westlichen Notationssysteme spätestens mit Guido von Arezzo am Anfang des 11. Jahrhunderts jene einmalige Kombination aus Anschaulichkeit, Präzision und Flexibilität erreicht, ohne die die kompositorische Entwicklung des Abendlandes nie sich hätte vollziehen können. Die radikale Umorientierung bei der graphischen Weiterentwicklung der auf aquitanischen Neumen beruhenden Zeichen zu Repräsentanten der ‚Töne‘ macht — wie übrigens auch der bis heute gebräuchliche Begriff für die Grundlage der Kompositionslehre und kompositorischer Tätigkeit: *componere punctum contra punctum* — den grundsätzlichen Unterschied im musikalischen Denken zwischen Byzanz und dem Abendland offensichtlich. Die byzantinische Notation ist nicht nur in der Lage, den Tonhöhenverlauf einer Melodie exakt wiederzugeben, sie tut das sogar mit einer Präzision, die der westeuropäischen Notation weit überlegen ist, was schon an der Zahl der Zeichen, die für die „gleichen“ Intervallschritte benutzt werden, sichtbar wird. Was in ihnen jedoch in Wahrheit aufgeschrieben wird, ist nicht eine Folge von eindeutig auf eine Tonhöhe bezogenen „Stimmpositionen“, sondern die Folge von Distanzen, von Intervallen, die mit der Stimme überwunden werden. Die Tonwiederholung, dasjenige, was zur Bestätigung des ‚Tons‘ führen könnte, muß als „Null-Intervall“ deshalb in dieser Form musikalischen Denkens und der mit ihr verbundenen Aufzeichnungspraxis prekär werden und bleiben. Das ‚ἴσον‘ als Verbindung zwischen Gedächtnisort im ὀκτώηχος, Bordun in der Gesangspraxis und als unvermeidlich auftretende Tonwiederholung wird zu einer Singularität in diesem System, die es verhindert, daß aus einer Addition solcher ‚ἴσα‘ eine Syntax entstehen könnte. Außerhalb der mit dem Raum der semantischen Dimension des Textes verbundenen Gedächtnisorte gibt es keine definierbaren Relationen zwischen den ‚ἴσα‘ des ὀκτώηχος. Ganz anders im Abendland: der Punkt als allgemeingültige Repräsentation des ‚Tones‘ im System der Tonhöhen ist Ausdruck der Tatsache, daß die Menge der eineindeutigen Beziehungen zwischen









Tonort und ‚Ton‘ diesen zu einem prinzipiell monadischen Element machen, das deshalb, weil diese Beziehungen eineindeutig sind, zu jedem anderen Element in geregelte Beziehung gesetzt werden kann. Hinsichtlich des Tonsystems sind die Töne untereinander gleiche Elemente einer konkreten Menge — daher können sie *alle* durch bloße Punkte aufgezeichnet werden. Hinsichtlich ihrer Beziehungen untereinander sind sie gegenseitig undurchdringliche Monaden, deren Relationen sowohl in der Vertikale (Gleichzeitigkeit, „Akkord“) wie der Horizontale (Tonfolge, „Melodie“) der Zeit durch Regeln der Syntax bestimmt werden. Nicht die Exaktheit und nicht die Differenzierung macht den Unterschied zwischen den Notationsformen aus, sondern der prinzipiell andere *Status* der Zeichen: der Punkt für den ‚Ton‘ im Abendland — das Intervallzeichen für eine klar definierte Bewegung in Hinsicht auf eine durch den konkreten Gedächtnisort bestimmte Struktur im Osten.



Die ehemals einer pragmatischen Struktur angehörenden und nur in ihr sinnvollen Zeichen — ‚Neumen‘ — der abendländischen Musik können, nach dem sie zu Zeichen von ‚Tönen‘ uminterpretiert wurden, nun zu Grundbestandteilen einer graphischen Struktur werden, die nicht zuletzt die außerordentlich folgenreiche Eigenschaft hat, für die musikalische, d.h. nun die kompositorische Imagination eine Stütze und Anregung zugleich zu sein. Dabei kommt ihr zugute, daß die Struktur der Zeit und die Struktur der Tonhöhen nicht mehr getrennt und durch verschiedene Aufzeichnungssysteme repräsentiert sind, sondern die „Punkte“ der Tonhöhen auch sich anschicken zu ebenso klar bezogenen „Punkten“ in der Zeit zu werden. Wie die technische Struktur des ‚Instruments‘ die Fixierung der Tonhöhe als eineindeutige Beziehung katalytisch befördert zu haben scheint, ist es alles andere als ausgeschlossen, daß nun die *Form* der Codifikation der Musik im Abendland eine ebenso katalytische Wirkung auf die Kompositionsentwicklung ausgeübt hat. Auch wenn zuzeiten die graphische Gestalt der Aufzeichnung klanglicher Phänomene in der westeuropäischen Musik eher eine untergeordnete Rolle gespielt hat, so begleitet






sie die abendländische Musikgeschichte dennoch in auffälliger Weise. Gleichsam wie von einem roten Faden scheint die Musikgeschichte im Abendland von den Prachthandschriften und Prachtdrucken spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Musik über die die Symbolik von Text und Musik optisch unterstreichenden Partituren Bachs bis zu den rein graphischen Formen der Aufzeichnung von Musik im 20. Jahrhundert von der Annahme begleitet, daß die Aufzeichnung der Musik mehr ist als die Folge deiktischer Zeichen zur klanglichen Realisation und das sie repräsentierende ‚Werk‘ in einer Weise beschreibt, die von dieser Realisation in einer konkreten Umgebung von Zeit und Raum nicht erreicht werden und dennoch auf merkwürdige Weise nötig ist. Dies ist ein Indiz, daß auch in Bezug auf die neueste Musik und einige wesentliche Phänomene der Musikgeschichte des vergangenen Jahrhunderts die *Form* der Aufzeichnung fehl- bzw. überinterpretiert wird: neue und an der visuellen graphischen Gestalt orientierte Formen der Aufzeichnung, bei aller Wertschätzung, die ihnen zuteil geworden ist und teilweise noch wird, mitnichten die Grundprämissen westeuropäisch-abendländischen Musikdenkens und kompositorischer Praxis in Frage. Allenfalls könnte die Frage für dieses Denken und diese Praxis lauten: Gibt es syntaktische Regeln für die kompositorische Praxis, deren Einhaltung oder Verletzung darüber entscheidet, ob es sich um ‚Musik‘ im Sinne der westlichen Tradition handelt? Es konnte gezeigt werden, daß alle *syntaktischen* Regeln sich nur auf ‚Töne‘ beziehen können. Erst die Existenz von ‚Tönen‘ im modernen Sinne läßt die Formulierung solcher Regeln überhaupt zu.

Daraus können zwei Schlußfolgerungen gezogen werden, die die im ersten Abschnitt gestellten Fragen in gewisser Hinsicht zu beantworten vermögen:


Zum ersten: Es kann *syntaktische Regeln*, deren Beachtung über die Zugehörigkeit musikalischer bzw. klanglicher Phänomene zur westlich-abendländischen Musiktradition entscheidet, *prinzipiell nicht geben*. Die Syntax der abendländischen Musik bezieht sich nicht auf ‚Klang-Objekte‘, sondern auf ‚Töne‘.

Zum zweiten: Es wird hier einsichtig, warum in der Musik des 20. Jahrhunderts, die doch die Grenzen musikalischer und klanglicher Imagination sehr weit über ehemals unverrückbar gehaltene Grenzen hinausgeschoben hat, am Phänomen und der Struktur des ‚Tones‘ auch dort noch festgehalten hat, wo es zum „Klangereignis“, zum Geräuschpartikel, sogar zur Leerstelle umgeformt wurde.


Auch wenn diese Schlußfolgerungen die Aufzeichnung der ‚Musik‘ und ihre konkrete Form nicht direkt betreffen, so darf dennoch die erhebliche Bedeutung nicht unterschätzt werden, die jene Phänomene für die Entwicklung und den Bestand der westeuropäischen Musik und ihre Tradition haben, die auf die herkömmliche Form der Aufzeichnung verzichten. In den Phänomenen vor allem der „elektronischen“ Musik, in denen Klang „direkt“ präsentiert und bearbeitet wird, findet ja nicht nur ein Wechsel der Medien und der Aufzeichnungsform statt, sondern hier wird auf eine ganze — für die abendländische Musik nicht unerhebliche — Ebene ihrer Praxis verzichtet. Hier kehrt sich das ὄργανον, das ‚Instrument‘ gegen die Struktur selbst. In dem der maschinelle Charakter der τέχνη und des „Hilfsmittels“ verfeinert und avanciert, „beim Wort“ genommen wird, stellt sich die Frage nach dem Status und dem Umgebungsraum der ‚Musik‘ als ‚Klang-Objekt‘ ganz neu. Denn nur dieser Umgebungsraum selbst müßte jetzt Träger der Erinnerung an den Raum der semantischen Dimension werden. Die prinzipielle und immerwährende Möglichkeit eindeutiger Wiederholung parallelisiert ein ‚Werk‘ dieser Struktur dem ‚Ton‘ der Tradition. Damit wird das Band vielleicht endgültig zerschnitten, das die abendländische Musik durch die — vielleicht manchmal seltsam ungewollte — Notwendigkeit zur interpretatorischen Praxis der Musikausübung mit ihren Anfängen in der Verantwortung für die Tradition der Interpretation und für die semantische Struktur der Überlieferung verband. Einst hatte diese Verantwortung nicht nur den vollständigen Auszug der musikalischen Praxis aus ihrer gewohnten Umgebung nötig gemacht, die Trennung von der gesamten musikalischen Kultur der An-




tike konnte mit Recht die Frage entstehen lassen, ob das, was in den christlichen Gemeinden als Rezitation der kanonischen Texte an klanglicher Praxis noch vorhanden war und gepflegt wurde, überhaupt den Titel ‚Musik‘ verdiente. Es hat sich gezeigt, daß es gerade die Kompromißlosigkeit dieses Auszuges war, der für die Klanggestalten einen Hintergrund der Semantik erschloß, der ihr bis dahin wegen seiner Bestimmung durch die pragmatische Dimension verschlossen war. Eine musikalische Praxis, die wie die sog. „Klangkunst“ und die ihre technische Reproduzierbarkeit schon in den Schaffensprozeß integrierende elektronische Musik weder der codifizierten und codifizierbaren Mitteilungen über ihre klangliche Repräsentation noch der Menschen bedarf, die eine solche realisieren, reduziert sich damit auf die maschinelle und veränderungsresistente Wiederholbarkeit von Klängen. Für diese Klänge hat der einstige Umgebungsraum ihrer Bestimmungen sich in die technischen Vektoren einer Materialität des Klanges verwandelt, die nur noch die Frage nach angemessener technischer Reproduktion und Präsentation, allenfalls die Frage nach verlustfreier Lagerung zuläßt. Beides sind Fragen, die an Maschinen, aber nicht mehr Menschen gestellt werden können. Es dürfte dies nicht die geringste jener bislang unbeantworteten Fragen angesichts der Entwicklung musikalischen Denkens und musikalischer Praxis der zurückliegenden Jahrzehnte sein, von denen zumindest dieses feststeht, daß eine Antwort auf sie durch bloßen Rückgriff auf jene Tradition, die sie hervorgebracht hat, kaum gegeben werden kann.



Die abendländische Musik entstand, als in einer pragmatischen Struktur, die nicht nur eine bestimmte Tradition, sondern die Operierbarkeit semantischer Strukturen in einer τέχνη des musikalischen Handelns garantieren sollte, Elemente entdeckt wurden, deren jeweilige Zusammenfügung für ausreichend erachtet wurde, die fragmentierten Bausteine aus dem Strukturraum der semantischen Dimension von Botschaft und Tradition angemessen zu repräsentieren. Die Zeichen dieser Elemente, die ‚Töne‘, bewahrten in der graphischen Gestalt der





Partitur den pragmatischen Charakter der Musikausübung. Indem sie diesen Charakter bewahrten, wurden sie selbst zum Träger semantischer Strukturen, die um so größere historische wie inhaltliche Tiefenwirkungen erzielen konnten, als ihr alles Metaphorische ermangelt. Entgegen landläufiger Meinung verändert die ‚Musik‘ die Semantik nicht — sie trägt sie weiter oder sie trägt sie nicht weiter. Die Syntax der ‚Töne‘ scheint eine konstruktive Semantik der ‚Musik‘ zu erlauben, wobei letztere wie erstere aus fragmentierten Einheiten zusammengesetzt, ein gemeinsames Ganzes ergeben kann. Vielleicht findet sich hier eine der Wurzeln des oben schon vermuteten Illusionismus, der auch die Musik der abendländischen Tradition nicht verschont hat. Das Ganze des ‚Werkes‘ und die Einheit der musikalischen Struktur rechtfertigt sich von der Struktur des Raumes der semantischen Dimension her. Die Kombination der Elementareinheiten dieser ‚Werke‘ wird im Strukturraum der Syntax bestimmt. Auch wenn diese Dimensionen aufeinander bezogen und voneinander abhängig sind, sie sind untereinander inkommensurabel und — was das Entscheidende ist — sie können nicht ineinander überführt werden. Aber genau in diese Richtung scheint die Prämisse am Beginn der abendländischen Musik zu zielen: es könne eine Syntax geben, die die Semantik so operierbar macht, daß die τέχνη den Strukturraum der Semantik garantiert. Sie geht nicht so weit, den Raum der Syntax und jenen der Semantik zu identifizieren — dies ist späteren Jahrhunderten vorbehalten geblieben. Diese These der Operierbarkeit der Semantik hat allerdings eine Nebenwirkung, die je länger je deutlicher in der westeuropäischen Musikgeschichte hervorgetreten ist: unter den Bedingungen der Unverfügbarkeit der Semantik einer Botschaft, die die musikalische Struktur operabel machen soll, wird diese Botschaft selbst zur zwar bewahrten, aber nicht mehr identifizierbaren „Botschaft aus dem nirgendwo“. Mal als Bürde ertragen, mal als Schatz verehrt, ist diese Erinnerung an eine nicht mehr identifizierbare Botschaft nicht selten zur Rechtfertigung der Musik als Kunst jenseits verbalisierbarer Mitteilung gemacht worden. Dennoch




ist die Geschichte der Musik im Abendland davon geprägt, der Musik und ihrer Praxis eine genauere Kunde dieser Botschaft zu entreißen oder – im Gegenzug – aufzuprägen. Nicht nur das Zeugnis des Sprechens jedoch ist Aufgabe und Rechtfertigung der ‚Musik‘ – ihr Hintergrund als ‚Bedeutung‘, als ‚Sinn‘ oder als Rechtfertigung ihrer Existenz bleibt ihr Erbe, von dem bereits gesagt war, daß sie es jederzeit ausschlagen, aber – um den Preis ihrer Existenz als ganzer – niemals beseitigen kann.

Dies gilt sogar, wenn die völlige Leere, jener Zustand, der im ἐκτύπωµα der Bilder schon einmal im frühen Mittelalter zu beobachten war, im 20. Jahrhundert die Musik erreicht. Ein Stück wie „4'33"“ von John Cage läßt das Ausmaß, in dem die Tradition noch in den scheinbar entferntesten Regionen künstlerischer Praxis, in Regionen, die ausdrücklich angesteuert werden, um den Auszug aus dieser Tradition nicht nur zu fordern, sondern auch zu vollziehen, noch wirksam ist. Die Leere, die dieses Stück als Rahmen jeder klanglichen Umgebung und jeder klanglichen Hervorbringungen umgreift, ist auf höchst prägnante Weise ein klares Abbild der pragmatischen Struktur europäischer Musiktradition. Ohne Kenntnis und ohne Relation zu dieser Struktur würde dieses Stück nicht seine „Form“ oder seinen „Inhalt“ verlieren, sondern seine *Existenz*. Es beginnt – es dauert – es ist beendet. Was darin sich ereignet hat, weiß man nicht. Aber ist es nicht genau dies, was in jeder Aufführung von Musik auch sich ereignet? Die Provokation von Cages Werk besteht darin, daß es von der Frage nur den Rahmen zurückläßt. Es behauptet nicht einmal „etwas“ zu sein. Das zutiefst Verstörende an dieser Probe aufs Exempel der Erinnerung an eine nicht mehr identifizierbare Botschaft besteht darin, daß sie diese Frage an alle Musik weitergibt. Die Existenz der ‚Töne‘ allein wird sie nicht beantworten können. Nicht zuletzt danach alle Musik zu fragen, macht jenes Sprechen aus, nach dessen Existenz am Anfang gefragt wurde. Es fragt und es erhält Antwort, es fragt erneut und erhält erneut Antwort. Es bleibt diskursiv und dennoch fordert es die Musik heraus.





All dies aber kann es nur tun, wenn es selbst einen Status erreicht, der in den Rückzugsgebieten bloßer Historie und Phänomenologie nicht zu erlangen ist. Es scheint nicht ausgeschlossen, daß auch die ‚Musik‘ ein sprachliches Gewissen braucht. Für sie ein solches zu sein, hat die Musiktheorie weit häufiger beansprucht, als es ihr gelungen ist, diesen Anspruch auch einzulösen. Ohne die angemessene Reflexion der jenseits der historischen und biographischen Einordnung klanglicher Gestalten und der bloßen Beschreibung ihrer Phänomene liegenden Strukturen der Musik und der Umgebungsräume aller ihrer Dimensionen wird ihr das auch in Zukunft kaum gelingen können.



Seit geraumer Zeit sind die ‚Töne‘ nun selbst zum Gegenstand kompositorischen Nachdenkens geworden; was sich hinter ihrem Horizont auftut — schon mehrfach wurde es erwähnt — ist unentdecktes Land. Auf dem Weg dorthin ist es notwendig, sich mit der Erinnerung an die Anfänge westlich-abendländischer Musik der doppelten Verpflichtung — sei sie Erbe oder sei sie Bürde — gegenüber dieser Tradition und ihrem Inhalt zu stellen: der prinzipiellen Entscheidung gegen alle pagane Musik und ihre rituellen Implikationen zum einen und zum anderen der Verantwortung für den λόγος ἄγραφος der Überlieferung. Gerade weil die Musik von der Liturgie und ihrer Praxis sich unwiderruflich emanzipiert hat, ist diese Verantwortung eine bleibende Herausforderung an alle musikalische Praxis und alles musikalische Denken. Die Verantwortung für die semantische Tradition, die ihr vielleicht nicht zufällig noch da eigentümlich präsent ist, wo ihr entweder „das Wort“ oder gänzlich der Ton fehlt, läßt sich ihr ebensowenig abstreifen, wie das Zeugnis für die Anwesenheit der Stimme, deren Zukunft gegenwärtig ist und die darum jedes konkrete Zeugnis übersteigt. Weil aber dies nicht ausgesprochen, sondern allenfalls bezeugt werden kann, darum gibt es Musik.

