

## VORWORT

In einer seiner höchst seltenen programmatischen Aussagen zu seiner Arbeit hat Gershom Scholem auf das besonders Problematische des Nachdenkens und der Erforschung von Tradition und Überlieferung aufmerksam gemacht.<sup>1</sup> Der wichtigste Erforscher jüdischer mystischer Theologie in Mittelalter und früher Neuzeit des vergangenen Jahrhunderts scheut sich nicht, in diesem Zusammenhang hinsichtlich der eigenen Tätigkeit von einer gewissen Ironie zu sprechen, denn das seltsam Zweideutige der Unternehmung betrifft unweigerlich ihr eigenes und unaufgebbares Zentrum. Der Mystiker behauptet nicht erst wenn er lehrt oder schreibt, daß eine Tradition, eine Überlieferung der Wahrheit existiere, die tradierbar sei, er muß dies schon für seine eigene Existenz behaupten, weil auch er, bevor er Lehrer oder Autor wurde, selbst Schüler, selbst Empfänger der Tradition war. Dennoch tut er dies im häufig klaren Bewußtsein, daß die Wahrheit, die allein es zu überliefern gilt, alles andere als ein Gut ist, das von Lehrer zu Schüler, von Generation zu Generation weitergegeben werden kann. Was bleibt, ist die Öffentlichkeit der gesprochenen, weit häufiger der geschriebenen Worte, die, umgeben vom Nebel des Geheimnisvollen und ausgestattet mit dem Reiz des Unentdeckten, in ihrer lesbaren Faktizität wie alle anderen auch diese Nebel lichten und das Geheimnis zur müßigen Spekulation machen.

Wenn solches für das immerhin doch hörbare und aussprechbare Wort, das Geschriebene und Lesbare gilt, um wieviel mehr muß das, was Scholem für die mystische Tradition innerhalb der jüdischen Überlieferung und Theologie zu diagnostizieren nicht umhin kam, Forscher und Forschung einholen, wenn der Bereich der gesprochenen Sprache überschritten und jener der Musik betreten wird. Kaum jemand wird ernsthaft bestreiten wollen, daß auch die Musik ihre Traditionen besitzt und etwas mitteilt, was über das bloße Gefühl des Angesprochen- oder Abgestoßenseins hinausgeht. Was aber die Überlieferung der Musik ist, ja ob sie selbst im Inhalt des Überlieferten aufgeht oder ob sie als Garant einer Botschaft existiert, für die sie Träger und Medium zugleich ausmacht, das bleibt ebenso unscharf wie die Frage, ob letzteres die Musik ans untere Ende in der Rangfolge der Künste versetzt oder im Gegenteil gerade ihre besondere Würde ausmacht.

Hat die Wissenschaft der Musik darum nicht gut daran getan, sich auf die Beschreibung der in ihrer historisch konkreten Gestalt ebenso wandelbaren wie in ihren Grundfesten jenseits der Zeit scheinbar fest verankerten Hervorbringungen musikalischer Praxis und musikalischen Denkens zu beschränken und aus den Regeln, die die Zusammenstellung der elementaren Bausteine aller musikalischen Strukturen bestimmen und deren Ort in Raum und Zeit des Menschen, jene einigermaßen klar konturierten Substrate zu gewinnen, die vielleicht die Realität der Musik nur unvollständig abbilden, aber den unschätzbaren Vorzug genießen, daß über sie gesprochen, ja geurteilt werden kann? Allermindest, so wird man sagen dürfen, müssen es schon starke Gründe sein, die Forscher und Forschung drängen, diesen zwar begrenzten, jedoch in Sprache und Methode weithin abgesicherten Bereich zu verlassen und sich den Fährnissen eines Geländes auszusetzen, dessen Anziehung zwar beträchtlich ist, weil in ihm alle Grenzen der Spekulation ebenso wie der disziplinarischen Ordnung des Nachdenkens und Forschens niedergerissen zu sein scheinen, dessen Betreten aber – wie die Erfahrung nur zu häufig lehrt – meist mit einem hohen, vielleicht zu hohen Preis erkaufte ist. Nicht jede Grenzüberschreitung auf der Karte wissenschaftlicher Ordnung ist ein Gewinn an Erkenntnis und nicht jeder Feldstein im weiten Gelände des Geistes ein archimedischer Punkt, der es erlaubte, die Welt und ihre Gegenstände, ja nicht einmal ihre Ordnungen und Phantasmen aus den Angeln zu heben.

Wenn in der vorliegenden Arbeit der **LoÛgow a·grafow** zum Thema gemacht, ein weites Feld und äußerst heterogene Gebiete des Nachdenkens und der wissenschaftlichen Forschung in eine Untersuchung, die man leicht und keineswegs zu Unrecht der Musikforschung und allenfalls noch allgemeiner Historiographie zuordnen könnte, einbezogen und in ihr berücksichtigt wurden, so kann dies seine Rechtfertigung nur darin finden, daß es die Implikationen der das Nachdenken leitenden und bestimmenden Fragestellung selbst waren, die den Autor mehr als einmal gezwungen haben, das Gebiet der Untersuchung nicht nur hinsichtlich von Zeit und Raum menschlicher Existenz, sondern auch menschlichen Denkens und wissenschaftlicher Arbeit zu erweitern und auszudehnen.

Die Erfahrung und die aus ihr resultierende Frage kann unschwer angegeben werden, die das Nachdenken immer wieder angeregt und auf diese Weise Anlaß für die vorliegende Untersuchung gegeben hat und es ist ihr keineswegs sofort anzumerken, daß der Versuch einer Beantwortung derart weit ausgreifen und derart häufig in ungesichertes Gebiet führen würde, denn sie bestand zunächst in nichts weiter als dem deutlichen Gefühl des Ungenügens, das sich regelmäßig einstellte angesichts von Transkriptionen byzantinischer Musik in musiktheoretischen Werken oder solchen, die sich mit der byzantinischen Kultur und ihren Filialen in Ost-, Südosteuropa und dem Vorderen Orient befassen, die versuchten, diese besondere Form musikalischer Praxis mit den Mitteln der abendländischen Notenschrift wiederzugeben. Daß es sich in diesem Zusammenhang aber wohl kaum nur um ein Problem bestimmter Schreib- und Aufzeichnungskonventionen handeln konnte, das wurde schnell deutlich, wenn im Zusammenhang mit der Darstellung und Erläuterung byzantinischer Musik für praktische Musiker wie im Rahmen theoretischer Erfassung musikalischer Phänomene ganz ähnliche Probleme und merkliche Defizite auftauchten.

Die Ausgangsfrage des Nachdenkens lautete also: Mit welchen Mitteln und im Rahmen welcher Beschreibungssysteme läßt sich byzantinische Musik, lassen sich ihre Praxis und ihre Aufzeichnungsformen

---

<sup>1</sup> Gershom Scholem, *Zehn unhistorische Sätze über Kabbala* 1 und 2, in: ders., *Judaica* 3, Frankfurt am Main 1970 (Suhrkamp), S. 264f

angemessen darstellen und erläutern? Wenn nun aber die Überführung dieser musikalischen Phänomene in die im westeuropäischen Abendland seit fast 1000 Jahren gebräuchliche und inzwischen weltweit benutzte Form der Aufzeichnung musikalischer Gestalten und ihre Darstellung mit Begriffen und Mitteln des an der westeuropäischen Musik und der ihr eigenen Tradition gebildeten Rahmens musiktheoretischer Forschung zu augenscheinlich defizitären, ja teilweise verfälschenden Ergebnissen führt, so wird es unvermeidlich sein, die im Rahmen unserer abendländischen Tradition gültigen und selbstverständlichen Begriffs- und Theoriekonstruktionen nicht mehr als für alle Phänomene musikalischen Denkens und musikalischer Praxis uneingeschränkt gültig und sozusagen naturwüchsig anzusehen. Es wurde nötig, sie einer solchen Befragung und Überprüfung zu unterziehen, die es erlaubt, die eigene Tradition, ihre Konventionen der Praxis, der Beschreibung und der Theorie nicht mehr von innen, sondern sozusagen „von außen“ anzuschauen. Eine solche Befragung hat zuallererst den Sinn, jene Bereiche der Theorie, jene Begriffe und Konstruktionen der eigenen, westeuropäischen Tradition zu identifizieren und zu isolieren, für deren konventionellen und an unsere Tradition gebundenen Charakter durch ihren selbstverständlichen und uneingeschränkten Gebrauch uns weithin das Sensorium fehlt.

Im Sinne einer solchen Überschreitung der weithin akzeptierten Grenzen und Begrenzungen unserer eigenen Tradition nimmt die Ausgangsfrage – ins Positive gewendet – jene Form an, die das Nachdenken im ersten Abschnitt der Untersuchung begleitet und antreibt: Wie muß eine Sprache beschaffen sein, die es erlaubt, sinnvoll über Musik zu sprechen? Daß man es bei der Beantwortung dieser Frage keineswegs nur mit überkommenen Konventionen des Denkens – wofür eine Einlassung Martin Heideggers ein instruktives Beispiel abgibt – zu tun bekommt, sondern in vielleicht noch einschneidenderer Weise mit für uns selbstverständlichen Konventionen der Wahrnehmung brechen muß, dafür ist das in Zusammenhang mit Roman Jakobson mitgeteilte und ausführlich besprochene Prager Experiment eines europäischen und eines nichteuropäischen Musikers ein klares und unüberhörbares Signal. Auf diesem Hintergrund vollzieht sich die Unterscheidung von ‚Klang-Objekt‘ und ‚Kunst-Objekt‘, es rückt aber jenseits dieser Unterscheidung auch mit Nachdruck jenes Phänomen und jener Begriff ins Zentrum des Interesses, das bzw. der für unsere musikalische Praxis ebenso wie für unsere theoretische Beschäftigung mit musikalischem Denken und Musik als solcher mit allergrößter Selbstverständlichkeit als das Fundament aller Bemühungen in diesem Bereich angesehen wird: der ‚Ton‘.

Seine Befragung scheint so etwas wie der blinde Fleck unserer eigenen, abendländischen Tradition zu sein; seine Infragestellung kommt für unsere Denktradition weithin der der Musik als ganzer gleich. Umgekehrt – und ein Blick auf die byzantinische Tradition und ihre Praxis der Musik in Ausführung und Aufzeichnung schafft an dieser Stelle schnell eine hinreichende Gewißheit – läßt die Identifikation dieses blinden Flecks erwarten, daß bei seiner Untersuchung und Analyse jene theoretischen Kräfte freigesetzt werden können, die es erlauben, die Ausgangsfrage auch in ihrer ins Allgemeine und Positive gewendeten Form einer Beantwortung näher zu bringen.

„Musik ohne Töne“, „Musik ohne Ton“ – eine solche Vorstellung scheint uns nicht nur fremd, sie scheint uns in vieler Hinsicht und mit gutem Grund absurd zu sein. Wir kennen Klang und Geräusche – tatsächlich ist unsere Umwelt voll davon – denen wir sofort und ohne zu zögern zugestehen würden, daß es sich um Geräusche oder Klang ohne „Töne“ im eigentlichen Sinne handelt. Dies aber doch augenscheinlich deshalb, weil es sich bei diesen Geräuschen, bei diesen Klängen um etwas handelt, das wir umgangssprachlich ‚Krach‘ nennen und keineswegs als Musik anzuerkennen bereit wären.

Daß die Behauptung, es gäbe Musik ohne ‚Töne‘ und die noch weiterreichende These, der ‚Ton‘ sei das unterscheidende Charakteristikum und die notwendige Ausgangsbedingung der abendländischen Musiktradition, alles andere als evident ist, erweist sich für den Fortgang der Untersuchung keineswegs als hinderlich. Gerade der Mangel an offenkundiger Plausibilität zwingt die Untersuchung zu besonderer Rücksicht und zu besonderer Schlagkraft der beigebrachten Argumente und Fakten.

Die Kehrseite dieser Rücksichten ist die Notwendigkeit einer mehrstufigen und teilweise weitausholenden Form der Beweisführung. Der Leser wird auf einen langen und nicht selten steinigen Weg geführt, dessen Zweck und Ende am Anfang allenfalls schemenhaft wahrnehmbar und dessen Sinn und Notwendigkeit erst am Schluß der Untersuchung erkennbar wird. Die vorliegende Untersuchung hat versucht, diesem offenkundigen und vielleicht unausweichlichen Mangel dadurch zu begegnen, daß sie sich um größtmögliche Klarheit des Aufbaus und um Stringenz seiner Architektur bemüht. Das historische, soziologische und theologische Umfeld der Entdeckung des ‚Tones‘ im karolingischen Abendland an der Wende vom achten zum neunten Jahrhundert kann durch die vorhergehende Untersuchung der Theorien des Klanges und seines Hintergrundes, der die Philosophie und die Philosophen seit der Antike immer neu beschäftigt und bis in unsere Zeit einerseits fasziniert, andererseits nachdenklich, ja unruhig gemacht hat (2. Abschnitt) und durch die teilweise nicht ohne Mühe zu bewältigenden Überlegungen zur Theorie der Zeichen hinsichtlich der Musik (3. Abschnitt) als Panorama wahrgenommen werden, vor dessen Hintergrund eine Entdeckung, vielleicht eine Erfindung in der Geschichte menschlichen Denkens und Tuns stattgehabt hat, die sicher zu den tief einschneidenden und folgenreichen gezählt werden muß.

Auf diese Weise schien es am ehesten möglich, die Gefahr einer vorschnellen Reduktion dieser Entdeckung zur bloßen Folge bestimmter historischer Umstände in Zusammenhang mit politischen Konstellationen und Herrschaftsstrategien im Reich Karls des Großen, zur Folge der neuen soziologischen Situation des christlichen Gottesdienstes im Frankenreich oder zur Folge eines gewissen Paradigmenwechsels im Denken der Hoftheologen des ersten westlichen Kaisers im frühen Mittelalter einzugrenzen und einzuschränken. Die philosophischen und zeichentheoretischen Überlegungen des 2. und 3. Abschnittes machen es aber – und dies ist die wesentliche Rechtfertigung ihrer Einbeziehung – andererseits möglich, die Entdeckung des ‚Tones‘ im Abendland und die mit

ihm verbundene Aufspaltung der aus der gleichen Ablehnung aller paganen und des größtem Teils jüdischer Musik stammenden Tradition der christlichen Überlieferung in den westlichen Zweig, der über Jahrhunderte der Entwicklung schließlich zur autonomen, zur sog. „absoluten Musik“ führte und den östlichen, der als byzantinische Musik bald nur noch allenfalls eine Randexistenz in der theoretischen und öffentlichen Wahrnehmung musikalischer Tätigkeit des Menschen fristete, in einen engen und sachlich begründeten Zusammenhang mit einer der wichtigsten und bis heute immer neue Schockwellen auslösenden Diskussionen des frühen Mittelalters zu stellen: dem sog. Bilderstreit. Noch immer gilt die ungefähr 150 Jahre andauernde harte Auseinandersetzung um die Zulässigkeit der Ikonen im ganzen byzantinischen Kulturraum im achten und neunten Jahrhundert eher als eine Randglosse der Kulturgeschichte, noch dazu eine, die in der Qualität der Auseinandersetzung wie in ihrem Ergebnis der Tätigkeit menschlichen Geistes nicht gerade viel Ehre mache. Im aufstrebenden Westen habe man – so die landläufige Meinung – zu Recht die Bestreitung der Bilder ebenso abgelehnt wie die im Ergebnis des Streites entstehende besondere Form der Bildkunst und ihre Zulassung im gottesdienstlichen Raum. Die auf dem Hintergrund der philosophischen und zeichentheoretischen Diskussion mögliche Parallelisierung der Möglichkeit einer neuen Kunst durch die Entdeckung der ‚Töne‘ im Westen und der Weiterentwicklung der Bildkunst in der Theorie der Ikonen im Osten scheint nicht nur eine gewisse Ehrenrettung für den Bilderstreit und seine Akteure zu ermöglichen, sie scheint auch mit hinreichenden Gründen naheulegen, warum die Entdeckung des ‚Tons‘ im Abendland und die von ihm ausgehende Entwicklung der westeuropäischen Musik kein mit allein mit historischen oder musiktheoretischen Gründen zu erklärendes Phänomen ist. Daß im 4. Abschnitt der Untersuchung dennoch nicht darauf verzichtet werden konnte, die historischen, die soziologischen und vor allem die theologischen Rahmenbedingungen dieser doppelten Entdeckung und Neujustierung künstlerischer Tätigkeit ausführlich darzustellen, das hat darin seinen Grund, daß der Status von Sprache und Zeichen, von schriftlicher und mündlicher Überlieferung in der christlichen Liturgie alles andere als selbstverständlich verfügbares und abrufbares Wissen darstellt.

Am Ende dieses Abschnittes kann dann auf dem Hintergrund dezidiert musiktheoretischen Schrifttums die Frage nach der „Musik ohne Töne“ hinsichtlich der antik-paganen wie der byzantinischen Musik untersucht und beantwortet und das merkwürdige Schweigen der westeuropäischen Quellen zur revolutionären Entdeckung des ‚Tons‘ analysiert und bewertet werden.

Im abschließenden 5. Abschnitt werden zunächst die Auswirkungen dieser Entdeckungen und ihrer Folgen für die christliche Überlieferung, insbesondere den ‚Text‘ der Überlieferung in Christentum und Judentum untersucht. Gerade die nachweisbaren, einigermaßen grundstürzenden Änderungen im Verständnis und im Status des christlichen ‚Textes‘ und der christlichen Überlieferung (sei sie „geschrieben“ oder „ungeschrieben“) dürften ein wichtiges und unübersehbares Indiz dafür sein, daß mit der Entdeckung des ‚Tons‘ und der Entwicklung der abendländischen Musik für die christliche Überlieferung im Abendland tatsächlich eine Zäsur zu konstatieren ist, die in Ausmaß und Bedeutung bisher kaum ausreichend gewürdigt erscheint.

Hinsichtlich der Bilder und der Musik lassen die Ergebnisse der Untersuchung eine Reihe von Schlußfolgerungen zu, die nicht zuletzt die gegenwärtige Diskussion der bildenden und der musikalischen Kunst in entscheidendem Maße betreffen. Gerade deshalb stellt sich die Frage, ob – insbesondere angesichts der Ausweitung der Untersuchung in philosophische und zeichentheoretische Gefilde – es nicht wünschenswert, ja geradezu nötig gewesen wäre, die Untersuchung und ihre Ergebnisse in eine klare Relation zu der derzeit aktuellen und intensiv geführten Diskussion um den sog. „iconic turn“, d.h. die Wendung von Wissenschaft und Kunst, ja menschlicher Tätigkeit überhaupt weg von sprachlichen und sprachähnlichen Konstruktionen hin zu Bildern und ihrer besonderen Logik und Wirkungskraft, zu stellen. Die vereinzelt Anmerkungen der Untersuchung, in denen expressis verbis auf diese Diskussion Bezug genommen wird, lassen bestenfalls erahnen, in welchem Ausmaß eine solche Relation herzustellen gewesen wäre und welchen Umfang sie hätte annehmen müssen. Der Hauptgrund, daß eine Auseinandersetzung mit dieser Diskussion weithin unterblieben ist, besteht jedoch keineswegs im zusätzlichen Umfang, den die Untersuchung hätte annehmen müssen. Schon im ersten Abschnitt, aber auch in den diesbezüglichen Anmerkungen in Abschnitt 4 wird deutlich gemacht, daß es Voraussetzungen und Methode dieser Diskussion selbst sind, die eine Stellungnahme der Untersuchung zu ihr schwierig, wenn nicht unmöglich macht. Obwohl sie kaum zögert, Begriffe wie >Ikonoklasmus< und >Bilderstreit< zu benutzen, mit dem Bilderverbot den Dekalog der Thora hin und wieder streift (weithin ohne allerdings der sprachlichen und nicht zuletzt theologischen Implikationen dieses Grundtextes nicht nur der jüdischen Existenz auch nur annähernd sich gewachsen zu zeigen), machen gerade diese Bezüge die Defizite nur umso deutlicher, an denen die gegenwärtigen Diskussionen um die Bilder krankten. Nachstehende Untersuchung versteht sich angesichts dessen nicht zuletzt als Versuch der Verdeutlichung, mit welchen Problemen inhaltlicher und formaler, historischer, soziologischer, theologischer und philosophischer Natur man es notwendigerweise zu tun bekommt, wenn mit der Frage nach der Tradition der Kunst auch die Frage nach der Existenz und der Möglichkeit der Überlieferung der Wahrheit – sei sie geschrieben oder ungeschrieben – sich unabweisbar auf dem Feld der Untersuchung zurückmeldet.

Nach mehr als 1000 Jahren musikalischer Existenz des Abendlandes stehen wir – vielleicht erneut – vor der Frage, wie die Musik jenseits der ‚Töne‘ der mittelalterlichen römischen Messe klingt. Wir wissen dies ebensowenig wie uns der LoÜgow, der – geschrieben oder nicht – die Überlieferung begleitet und angetrieben hat, als Gemeingut des Menschen, der den Klanghintergrund der ‚Töne‘ und den Untergrund aller Sprachen entschärft und gleichsam domestiziert, zur freien Verfügung steht. Die Verantwortung der Musik, die sie allenfalls bestreiten, aber der sie nicht entfliehen kann, liegt im Zeugnis der Anwesenheit einer Stimme, deren Zukunft gegenwärtig ist und die darum jedes konkrete Zeugnis übersteigt. Dies kann nicht ausgesprochen, sondern allenfalls seinerseits bezeugt werden – deshalb

gibt es Musik. Weil dem aber so ist, deshalb wird kein Sprechen „über“ Musik jemals die Tatsache des Zeugnisses ignorieren dürfen oder können. So wesentlich für die Untersuchung der Nachweis der Entdeckung des ‚Tons‘ im frühen Mittelalter, die Folgen dieser Entdeckung für Syntax und Semantik der Musik auch sein mögen, letzteres erneut ins Gedächtnis gerufen zu haben, ist Sinn und Rechtfertigung der Bemühung.