Rücksicht auf disziplinäre Grenzen, aber auch ohne die Absicht, diese Grenzen leichtfertig zu verwischen. Der so entstandene Dialog versteht sich hingegen als Anregung, diesen Weg weiterzuverfolgen – nicht, um verschiedene Identitäten aufzulösen, sondern um aus ihrem Zusammenwirken produktiven Nutzen der Erkenntnis zu ziehen.

Ludolf Kuchenbuch (Hagen)

Schriftkulturelle Anmerkungen und Anfragen eines Jazzamateurs und Mediävisten zur Musikhistorie

Mein Beitrag ist der eines sympathisierenden Außenseiters. Spekulative Diskussionen mit Musikwissenschaftlern über die Rolle der Notation für die Musik und ihre Historie haben mir den Auftrag eingebracht.[1] Ich darf einen Spagat wagen, den professionelle Musikologen sich wohl kaum leisten dürften. Die Leser und Leserinnen sollten die folgenden Zeilen als eine Einschmuggelung nur bedingt lizenzfähiger Materialien ins musikologische Terrain begreifen.

Ich bin ein seit den späten 1950er Jahren aktiver Jazzsaxophonist, als Selbstlerner mit nur sehr rudimentären Notenlese- und -schreibfähigkeiten, ganz erpicht aufs direkte Spielen (in recht verschiedenen Stilen vom Dixieland bis zum Free Jazz). Ein nahezu illiterater Amateur mit langjähriger Erfahrung also. Ich bin aber zugleich ein Universitätshistoriker der mittelalterlichen Sozial- und Wirtschaftswelt, der sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten in die Formen- und Funktionsvielfalt der alteuropäischen Schriftkultur eingearbeitet und dabei festgestellt hat, welch ein marginalisiertes Dasein das von der Musikwissenschaft erarbeitete Wissen von der spekulativen *musica* sowie den kirchlichen, höfischen und städtischen Sang- und Klanggeschehnissen in meinem Fach heute (noch immer) fristet.

Bei meinen Interventionen in Musikologenkreisen ging es stets um einen durchaus schmerzhaften W i d e r s p r u c h . Da war zum einen die unbestreitbare Hegemonie auralisierender und oralisierender Spielpraktiken, die ich als Improvisator, vom Jazz ausgehend, in allen vergleichbaren kulturellen und historischen Situationen bestätigt wissen wollte – als ein Ideologe des Oralitätsprimats sozusagen. Dem stand die ebenso unbestreitbare Präzision der Re- und Präskriptionen gegenüber, ohne die ein situationsenthobenes, verlässliches und erfolgreiches Zusammenspiel kaum möglich schien. Immer ging es um die

1 Der Hauptverantwortliche für meinen Beitrag ist Laurenz Lütteken. Ihm ist herzlich zu danken. Sehr viel Freude hat mir das Mittun von David Kuchenbuch beim zweiten und dritten Teil gemacht, insbesondere bei der Erstellung des *Textus*-Schemas. Man betrachte den Beitrag als eine essayhafte Verschriftung einer anhand von Notizen und Skizzen gehaltenen Rede. Auf einzelne Nachweise wird weitgehend verzichtet. Am Ende sind Arbeiten aufgeführt, von denen ich mich habe leiten lassen.

gewaltige Differenz zwischen schriftlich-visueller und mündlich-situativer Klangplanung und -gestaltung. Immer standen dabei ›die Noten‹ im Kreuzverhör; immer ging es um die Abwägung zwischen ihrer Leistungskraft und ihrer Ausdrucksarmut. Und immer kamen historische Fragen nach der Genesis der spezifisch europäischen Musik im Wechselspiel mit der parallel entwickelten Notenschrift, deren globalem Erfolg und schließlich auch Krise in der Spätmoderne auf. Und stets war ich nicht davon abzubringen, dass die Notenschrift mindestens genauso hinderlich wie förderlich und, selbst bei vollem semiotischem Raffinement, nur bedingt repräsentativ für das Klanggeschehen sei bzw. sein könne.

Wie, so musste ich mich nach Annahme der Einladung fragen, wäre meine polarisierende Haltung für einen musikologischen Roundtable über »Kontinuität und Wandel in der Musik« fruchtbar zu machen? Ich bin zu keinem überzeugenden Ergebnis gekommen und kann nur mit drei Darlegungsteilen dienen, von denen ich bislang noch nicht weiß, ob sie in einem inneren Zusammenhang zueinander stehen. Angestrebt habe ich dabei Beiträge über die Wechselbeziehungen und Widersprüche zwischen Oralität bzw. Auralität und Literalität bzw. Visualität in der ›Musik‹ – zum einen in der Jazzspielpraxis der 1960er bis 1970er Jahre, zum anderen im großen europäischen Musikentwicklungsweg, zum dritten im Wissens- und Schriftgefüge des Hochmittelalters. Ob eine solche Bandbreite noch aussageträchtige Folgerungen für unser Thema zulässt, soll am Ende bedacht werden (IV). Im ersten Schritt werde ich über die Eigenart von unscheinbaren S c h r i f t s t ü c k e n sprechen, die weltbekannten Individuen der Jazzkunst ebenso wie Amateuren wie mir im Souterrain des Genres ausreichen, um mit ihrer Hilfe öffentlich zugängliche, in Leib und Seele dringende und ästhetisch autonome M u s i k zu machen (I). Ziel ist natürlich die systematische Relativierung der Notenschrift für die Produktion und Reproduktion der Klangereignisse – ein Versuch also, den schriftlichen Anteil am Ereignis der Musik herunterzuspielen. Diese Präsentation eines unscheinbaren, bislang weitgehend übersehenen Materialbereichs der Zeitgeschichte soll dann mit einem gewagten Versuch konfrontiert werden, die *musica* im Gefüge der hochmittelalterlichen Schriftkultur ganzheitlich zu verorten. Im groben Schema einer idealen Seite eines scholastischen Kodex und seines skripturalen Umfeldes werde ich die Plätze, die die *musica* einnimmt, zu bestimmen versuchen (III). Beide historische Situationen möchte ich aber durch eine noch riskantere Zwischenoperation auf die gehörige Distanz zueinander bringen (II).

I. Mnemo- und szenopraktische Zettelwirtschaft: Aufführung ohne Werk im Jazzclub[2]

Betrachten Sie die Dokumente 1 und 2 (Abbildung 1a und b). Sie stammen aus meinem Privatarchiv, waren in einer Serie von Spielereignissen im Winter 1959/60 in Gebrauch, an die ich mich nur noch pauschal erinnern kann. Um Form und Funktion dieser Stücke beschreiben und bestimmen zu können, sind dieselben heuristischen W-Fragen angemessen,

2 Ich halte mich im Folgenden eng an meine Studie »Notizen zur ›Notation‹ im Amateurjazz der sechziger und siebziger Jahre«, in: *Darmstädter Jazzforum 89. Beiträge zur Jazzforschung*, hrsg. von Ekkehard Jost, Hofheim 1990, S. 161–189.

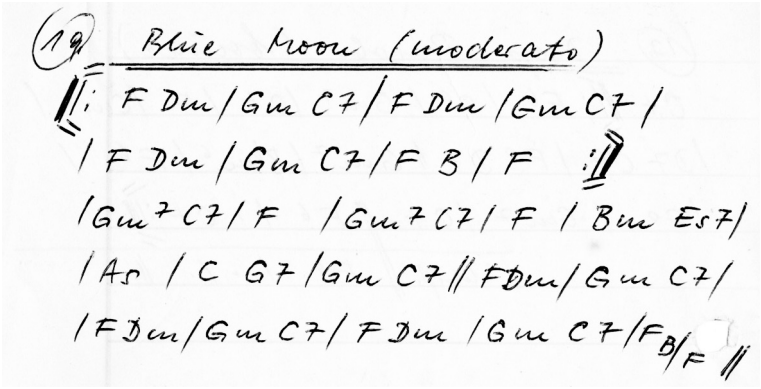

Abbildung 1a: Aufführungs-Zettel zu *Blue Moon* (Privatarchiv Ludolf Kuchenbuch)

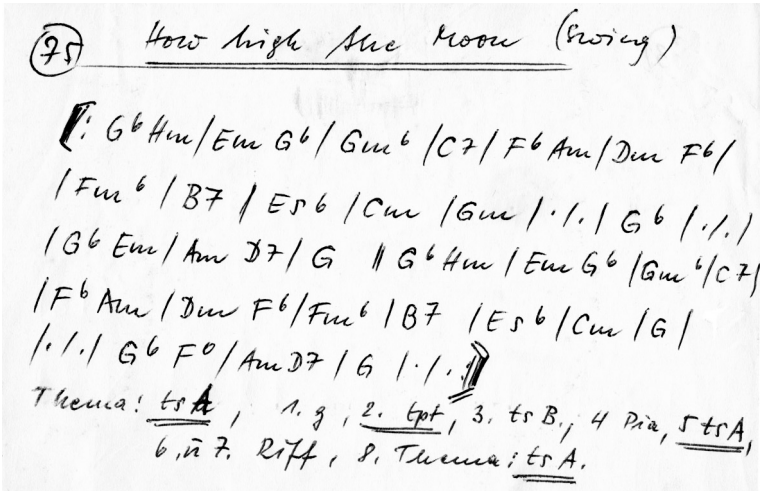

Abbildung 1b: Aufführungs-Zettel zu *How High the Moon* (Privatarchiv Ludolf Kuchenbuch)

die auch für eine römische Senatoren-Inschrift, eine Papsturkunde oder ein Schönberg-Autograph gelten und die Sie zur Genüge kennen: Worauf und wie ist das Festgehaltene graphisch geordnet? Welches Zeichenrepertoire wird verwendet und wozu (Zeichenformen: Bild, graphische bzw. phonische Symbole, schriftsprachliche Elemente: Wörter, Sätze, Abkürzungen; Zeichenfunktionen: Tempo, Metrum, Dauer, Rhythmus; Tonhöhe: Linien, Stufen, Akzidenzien, Register, Klangfarbe, Tonintensität, Artikulation; Tonart; Instrumentierung; Arrangement/Komposition)? Wer hat das Stück erstellt (Schreiber, Autor, Bearbeiter)? Wer hat es wie benutzt (Selbstlesen, Mitlesen, Lesenhören, Erinnern)? Und schließlich: Welche Aufgabe hatte es?

Lassen Sie mich im Folgenden pedantisch sein. Ohne präzise Oberflächendeskription stochert man zu schnell im Nebel. Beide Stücke sind handschriftlich erstellt. Das Original,

das mir vorliegt, zeigt, dass sie mit Kugelschreiber schwarz geschrieben sind, dazu kommen rote Unterstreichungen. In horizontalen Schriftlinien, von links nach rechts, wurde geschrieben und ist zu lesen. Die Schriftgröße entspricht normaler Handschrift, war also in handlicher Sichtweite zu gebrauchen. Es handelt sich hier um Ausschnitte aus verschiedenen Blättern mit DIN-A5-Format, liniert, die in ein Ringbuch gehören.

Nun zum Zeichenrepertoire. Man kann unschwer abgrenzende Striche und Klammern erkennen (Taktstriche, Wiederholungszeichen, Einklammerung), die die Zeilenorganisation bestimmen (Taktschema). Eine feste Zahl von Takten pro Zeile ist angestrebt, aber nicht durchgehalten. Die Takteinheiten sind mit phonischen Symbolen in Majuskeln ausgefüllt, dazu kommen die Modussymbolisierung in Minuskel (m) sowie Zahlen, einerseits an die phonischen Symbole angelehnt (C7), andererseits der ganzen graphischen Einheit links oben vorangestellt und umkreist (19; 75). Die erste Zeile (Überschrift) besteht aus fünf Wörtern derselben Sprache (englisch). Beide Zeilen zerfallen in zwei verschiedene Aussageeinheiten.

Wie ist dieses Zeichenarsenal zu deuten? Im Kern läuft der Gesamtsinn auf Folgendes hinaus: Beide Aufzeichnungen bestehen aus einer durch Taktstriche gegliederten Folge von Grundtonsymbolen (mit ganzem oder halbem Taktwert), die als terzgeschichtete Dreiklänge zu verstehen sind. Manche von ihnen sind durch eine Zahl ergänzt, die auf ein zusätzliches Intervall mit funktionsharmonischer Aufgabe hinweist, etwa als Vorbereitung einer nächstverwandten Tonart durch die Septime. Den phonischen Akkordsymbolen sieht man an, dass über sie gesprochen wurde – und zwar in deutscher Sprache (H/B und Es/As), obwohl es Usus in Jazzkreisen ist, derlei im Amerikanischen mit den geläufigen Akzidenzzeichen zu schreiben und auszusprechen. Aber fach-o r t h o graphische Schreibweise war hier nicht wichtig; man schrieb, wie man sprach. Die – inkonsequent geschriebenen – Wiederholungszeichen deuten eine Gesamtform der Akkordfolge an, die zu den Lied-Schemata AABA bzw. AA passt. (Im zweiten Stück ist versehentlich ein überzähliger Takt [17: G] notiert.)

Jeder Eingeweihte entschlüsselt ohne Umstände beide Aufzeichnungen als Harmonie- bzw. Akkordfolgen, über die improvisiert wurde (bzw. werden soll). Wer mit Jazznotationen nicht vertraut ist, wird spontan an Tabulaturen des Barock oder der Volksmusik denken. Abgesehen von den Tempobezeichnungen fehlt jeder Hinweis auf die melodische Überlagerung und rhythmische Grundierung der einzelnen Harmonien. Die jeweils erste, doppelt unterstrichene Zeile gibt den entscheidenden Hinweis auf die Melodie des Themas, den Song, der das Ganze erst zum unverwechselbaren Stück macht. Allein der (meist englische) Titel reicht aus, sie zu erinnern, sie stimmlich oder mit dem entsprechenden Instrument präsent zu haben und exakt, d. h. für die Mitspieler und das Publikum erkennbar, zu intonieren. Die den Titeln vorangestellten (und wohl später umkreisten) Zahlen sind als Ordnungsziffern entweder im Programm-Repertoire oder im Repertoirebuch zu verstehen (Stücke Nr. 19 und 75). Beide Dokumente sind in handschriftlicher Sorgfalt erstellt und auch für Dritte gut lesbar. Der Schreiber hat nicht signiert, ihm kam es nicht auf den schriftlichen Nachweis seiner Leistung an. Dass die Melodien beider Stücke nicht von ihm stammen, war allen Beteiligten klar. Auch wenn sie einen bekannten Autor hatten und die Spieler dies wussten, galten sie als ein Gemeingut, dessen man sich bedienen konnte.

Um diese Stücke spielpraktisch zu situieren, muss ich nun meine Erinnerung aufrufen. Beide Aufzeichnungen erstellte ein Gitarrist zur Orientierung für mich, als ich als Saxophonist zu der schon bestehenden Band stieß und das Repertoire der Gruppe kennenlernen sollte. Damit bin ich bei der Frage der Benutzung angekommen. Vieles ist schon zur Sprache gekommen. Die Grundvoraussetzung zum Verständnis des Aufgezeichneten war die Kenntnis des Songs, der nur benannten, aber eben nicht aufgezeichneten Leitmelodie; für Begleitrollen im Spiel nicht einmal deren Intonierbarkeit. Alles andere war zu besprechen bzw. wortlos, über Gesten und Blicke vermittelt zu erspielen: die Länge des Stückes (Strophen- bzw. Choruszahl), die Beteiligungsweise der anderen Instrumente bzw. Mitspieler (im vorliegenden Falle Klavier, Gitarre, Bass und Schlagzeug). Jeder, der die Harmonienfolge der Aufzeichnung entziffern konnte, das ›Eigene‹ des Themas kannte und über Ausdrucksicherheit im Stil (hier: Swing) verfügte, konnte kompetent mitspielen. Beide Stücke boten also minimale Anhaltspunkte für eine ungemein ungenaue, aber für jede Routine, jedes Niveau, jedes Misslingen oder jeden Erfolg offene Spielsituation.

Im zweiten Stück stößt man auf Indizien zunehmender Ausarbeitung. Schon in der Harmonieaufzeichnung gibt es Neuigkeiten: verminderte und Sext-Akkorde. Die letzten beiden Zeilen handeln von einem geplanten Arrangement. Die (wieder teilweise unorthodox abgekürzten) Melodie-Instrumente sollen sich Thema und Improvisation teilen, die begleitenden bleiben unerwähnt. Zu der Beteiligungsfolge kommt noch eine verabredete, auswendig verfügbare Phrase (Riff), die mit minimalen Veränderungen durch die ganze Harmoniensequenz des Chorus wiederholt wird, um dem Spielvorgang mehr Drive zu geben.

Ich breche die Beschreibung ab, resümiere und versuche eine Gesamtcharakterisierung: Beide Dokumente repräsentieren den Grundtyp der mnemopraktischen Ausstattung für die Heerscharen von Jazzmusikern und Jazzmusikerinnen, die während eines ganzen Jahrhunderts rasanter Transformationen vom Ragtime zum Hardbop usf. ihr Repertoire zu Unterhaltung, Tanz, Vergnügen und ästhetischer Anstrengung vortrugen und über die den Songs zugrunde liegenden Quintenzirkel-Changes improvisierten. Erst durch die breite, von Jazzpädagogik und Komponistenschutz bestimmte Transkribierungsoffensive und die Vermarktung gedruckter Jazzkompositionen und Repertoirebücher seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts, die das noten-›verleugnende‹, von Schallplatten ›abhörende‹ Amateurspiel in den Schatten stellten, ging die Ära dieses Jazzschriftguts zu Ende.

Eine sehr funktionstüchtige Gattung! Um ein durchaus uferloses Song-Repertoire zu begrenzen, zu überschauen und zu bewältigen, braucht der Benutzer, will er sich nicht komplett auf sein Gedächtnis und das seiner Kombattanten verlassen, lediglich dreierlei schriftliche Hinweise: den in Repertoirelisten erfassten Songtitel (mit Angabe der konventionellen Tonart), der die Melodie in Erinnerung bringt, dazu die unterliegenden, besonders für die Improvisationen entscheidenden Changes sowie Hinweise zur Beteiligungsart beim genauer geordneten Spielen des Stücks (Arrangement). ›Lebensnotwendig‹ waren aber auch diese Partialverschriftungen nicht. Je stabiler und dichter die Spielpraxis, je eingeweihter die Beteiligten, desto weniger Gedächtnisstützung war nötig. Aber für den langfristigen Zweck breiter Repertoiresicherheit boten solche von Bier oder Zigarettenasche besudelten und abgegriffenen Kleinarchive der Jazzmusiker, aus denen beide betrachteten Dokumente stammen, grundlegende Spielsicherheit. Immer handschriftlich originell, aber wenig originär,

zeugen diese krakeligen Undergroundtresore von einer variationsoffenen und ausdrucksflexiblen Spielszenerie. Ob sie von ihren Schreibern ohne Achtung für Notationsnormen hingehauen oder liebevoll in eigensprachlicher Zurichtung angelegt waren, sie wurden von ihren Besitzern gehütet wie Augäpfel, von den Spielern kreativ benutzt, d. h. je nach Lage ergänzt, durchgestrichen, korrigiert, umgeordnet, neu geschrieben. Dies nicht ohne Grund, denn sie bildeten das ihrem erinnerbaren Wissen und ihrer Spielweise adäquate, nämlich sinn- und formmobile Schriftgedächtnis. Ein minimal standardisiertes, »aktionsschriftliches« Nadelöhr (Carl Dahlhaus) für Programmbeweglichkeit, Spielfreude und damit auch Aufführungserfolg.

Lassen Sie mich zur Ergänzung, deshalb auch geraffter, noch vier weitere Dokumente aus meinem Archiv vorstellen (Abbildungen 2a, 2b, 3 und 4). Sie gehören in einen ganz anderen Stil- und Spielzusammenhang. Alle drei stammen aus einem DIN-A4-Notenheft und dienten einem Trio zur Orientierung, bestehend aus Alt-, Tenor- bzw. Sopransaxophon und Cello, das sich in den späten 1970er Jahren an der Peripherie der Berliner Freejazzszene bewegte. Jedes Notat hat seine Eigenheiten.
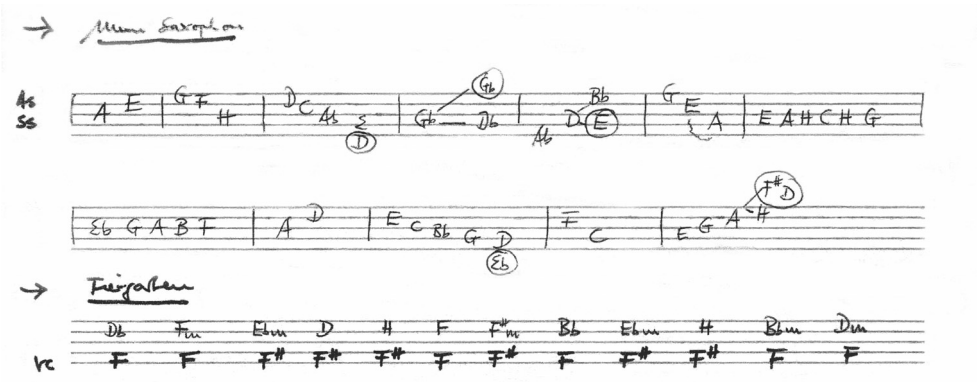
Abbildung 2a: Aufführungs-Zettel zu *Mein Saxophon ist so verstimmt* und *Tiergarten* (Privatarchiv Ludolf Kuchenbuch)

Das erste knüpft dem (ironischen) Titel nach an das Repertoire einer Jazzrockband an, aus deren Auflösung das Trio hervorging: *Mein Saxophon* [*ist so verstimmt*] (Abbildung 2a; oben). Aufgezeichnet ist nur das Thema in Form einer phonisch gefassten Tonfolge mit nur rudimentärer Aufwärts- bzw. Abwärtsrichtung, die an fünf Stellen zum Zweiklang gespreizt ist. Das beharrlich notierte ›H‹ weist wiederum auf die redende Schreibweise hin. Die Trennung der Akkordsymbolgruppen entspricht keinem Takt, die Striche markieren vielmehr Pausen zwischen den insgesamt zwölf Kurzphrasen, aus denen das ganze Thema besteht. Ihm unterlag, das kann ich als Mitspieler aus der Erinnerung ergänzen, eine zweistimmige Endlosschleife (D/A) des Cellos in schlicht phrasiertem $^{7}/_{8}$-Takt, die im letzten Achtel jedes zweiten Takts um einen halben Ton auf E♭/B gerückt wurde. Das Thema intonierten beide Saxophone über Blickkontakt ohne Taktbezug unisono, mit jeweils gedehntem letzten Ton jeder Phrase. Die Notierungsform ist dominant mündlich. So einfach und deshalb nicht aufzeichnungsnötig die unterliegende Endlosschleife war, so abstrakt,

also schwerer erinnerbar war das Thema und wurde – für einen Benutzer, der die Aufzeichnung mit phonischen Symbolen schneller verstand als die mit Liniennoten – in dieser Form als Merkhilfe festgehalten. Die ganz auf eine individuelle Semiliteralität zugeschnittene Schreibweise wird noch durch Zusatzzeichen (Akzente, Striche, Ligaturen) mit ganz eigener, nur dem ›Einzigbenutzer‹ verständlichen Sinngebung unterstrichen.

Auch das zweite, einzeilige und mit dem Titel *Tiergarten* überschriebene Notat (Abbildung 2a; unten) trägt alle Merkmale einer Merkhilfe für nur einen Benutzer, der allein sie selber hinreichend verstehen konnte. Notiert ist ein äußerstes Minimum als Erinnerungsanker für den insgesamt festen Spielablauf. Es besteht aus einer ungegliederten Folge von phonischen, untereinander gesetzten Symbolpaaren. Mit der oberen Reihe ist eine Sequenz von zwölf rein terzgestaffelten Dur- und Moll-Akkorden kodiert, die als sechs Paare schneller triolischer Kaskaden vom Sopransaxophon intoniert werden und ihre Kohärenz durch kleinschrittige Verschiebungen im gleich bleibenden Oktavfeld erhalten. Die untere Reihe fixiert den Part des Cellos (vc), eine konturlose Folge von F und F#, die von Akkordpaar zu Akkordpaar anschwellend und dann ausdünnend ›durchgeschrubbt‹ wird. Über diese polyphon dichten, vom Atemstrom des Saxophons regierten sechs Bögen spielt das im Notat gar nicht erscheinende Altsaxophon auswendig eine nur in Eckwerten feste, dem Akkordwechsel korrespondierende Melodie. Eine stets mitgespielte, gleichbleibende Ein- und Ausleitung hatten alle im Kopf – sie fehlt deshalb.
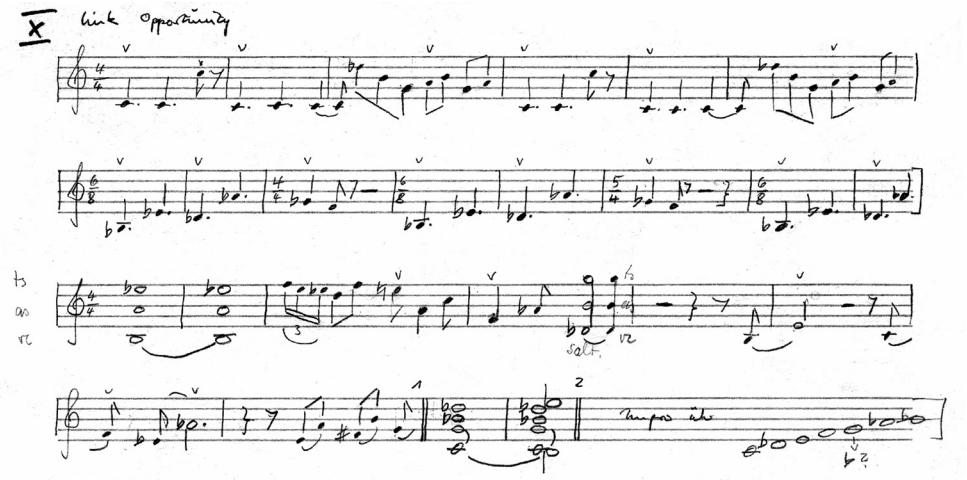
Abbildung 2b: Aufführungs-Zettel zu *Link Opportunity* (Privatarchiv Ludolf Kuchenbuch)

Im dritten Notat (Abb. 2b) ist deutlich mehr von der Substanz des Stücks enthalten. Die Stellung im Repertoire des Trios (X) und der Titel (*Link Opportunity*) sind gegeben. Der Schreiber hat ein Thema, von allen drei beteiligten Instrumenten (as, ts, vc) unisono zu intonieren, etwas steif, aber mit dem Willen zur Genauigkeit, notenschriftlich ausgeführt. Drei der Melodieabschnitte sind an ihrem Ende mehrstimmig aufgefächert. Auffällig sind die häufigen Taktwechsel, die bei der Durchführung keinen simplen $^4/_4$-taktigen Swing ge-

statten. Sperrig ist auch die Taktzahl des Ganzen (20 bzw. 22) für Jazzmusiker, die an acht- bzw. zwölftaktige Improvisationseinheiten gewöhnt sind. Der Line fehlen taktangepasste Akkordergänzungen, also die Changes. Wie wurde dann aber improvisiert? Eine kurze Spielanweisung nach der Notation (Impro[visation] über […]) verweist auf eine aufsteigende siebentonige Skala (mit einem instabilen Intervall). Der Spielvorschlag läuft also nicht auf eine aus Changes bestehende Chorusform hinaus, sondern alle drei Spieler sollen sich an eine weder rhythmisch noch tonal ganz festgelegte Skala halten, an einen Materialraum für das freie Agieren. Ich erinnere mich, dass dieser Spielvorschlag des Schreibers nicht umgesetzt wurde, sondern man zu einer Vortragsform fand, die mit einer spontanen, um das tonale Zentrum C kreisenden Kollektivimprovisation begann, einen ganz den momentanen Eingebungen überlassenen zweiten Abschnitt aufwies, der dann schließlich in den motivischen Umgang mit dem thematischen Material überging und erst am Ende in die notengetreue Intonation des schriftlich vorliegenden Themas mündete.[3]

Das letzte Dokument besteht aus zwei DIN-A4-Seiten, nur die erste ist hier – nicht ganz vollständig – wiedergegeben (Abbildung 3). Es enthält eine fast rein sprachlich gefasste Spielanleitung. Das Bündel der Zeichen ist beachtlich: im Vordergrund die anweisende Schriftsprache (ohne Rücksicht auf Orthographie) in Kurzsätzen bzw. Informationssplittern voller Abkürzungen, dazu Linien, Unterstreichungen, Einklammerungen, Umkreisungen, Pfeile, eingestreute Noten und Figuren (Handzeichen, Kreisbewegung). Das Ganze ist als ein in Zeilen lesbarer und in durchnummerierte Abschnitte gegliederter Regie-Zettel organisiert. Er präsentiert ein in zwei Akte zu je sieben Szenen gegliedertes Werk, dem ein anderes Schriftstück zugrunde liegt, das gedruckte Notenblatt der Komposition *Glühwürmchen* von Paul Lincke; daher die gleichlautende Überschrift. Vorausgesetzt ist, dass jeder Mitwirkende dieses Notat dieses Blattes während des Spielgeschehens lesen und intonieren kann. Die Sprache des Zettels besteht in – heute nur noch zum Teil verständlichen – Anweisungen zu Tonhöhe, Register, Klangfarbe, Intensität, Artikulation und Instrumentierung. Aus Letzterer ist die Mitwirkung von mindestens drei Saxophonen und zwei Posaunen ersichtlich, dazu Schlagzeug. Alles Aufgezeichnete dient der Durchführung im Wechselspiel von Thema, Arrangement, Solo- und Kollektivimprovisationen. Die vielen Unterstreichungen und Einkreisungen geben dem Stück einen betont gestischen Charakter. Der (mit öffentlichen Mitteln finanzierte) Auftrag: Ein um das Paul-Lincke-Lied herum organisiertes orchestrales Happening sollte stattfinden. Der Schreiber war der Leiter, ein schwedischer Schlagzeuger. Jedem Mitspieler übergab er eine Kopie seines Originals; im Blick auf diese Blätter wurde der von ihm geplante Ablauf besprochen, eventuell auch modifiziert. Wie viele Hände an dem überlieferten Zustand beteiligt sind, ist nicht mehr zu klären. Das vorliegende Dokument ist eine der Kopien, die bei mir als Mitspieler verblieb. Die beiden Seiten sind – zusammen mit den *Glühwürmchen*-Noten – der graphisch-papierene Rest eines fast einstündigen Freejazzspektakels, das im Rahmen eines Kurfürstendammfestes im Sommer 1979 in Westberlin unter freiem Himmel stattfand. Nach der Veranstaltung ging die zu diesem Anlass zusammengestellte Gruppe auseinander.

3 Realisierungen unter Verwendung der beiden letzteren Notate sind auf einer 1978 aufgenommenen LP zu hören: OHPSST. Henrichs, Kuchenbuch, Rilling. FMP, SAJ-22.

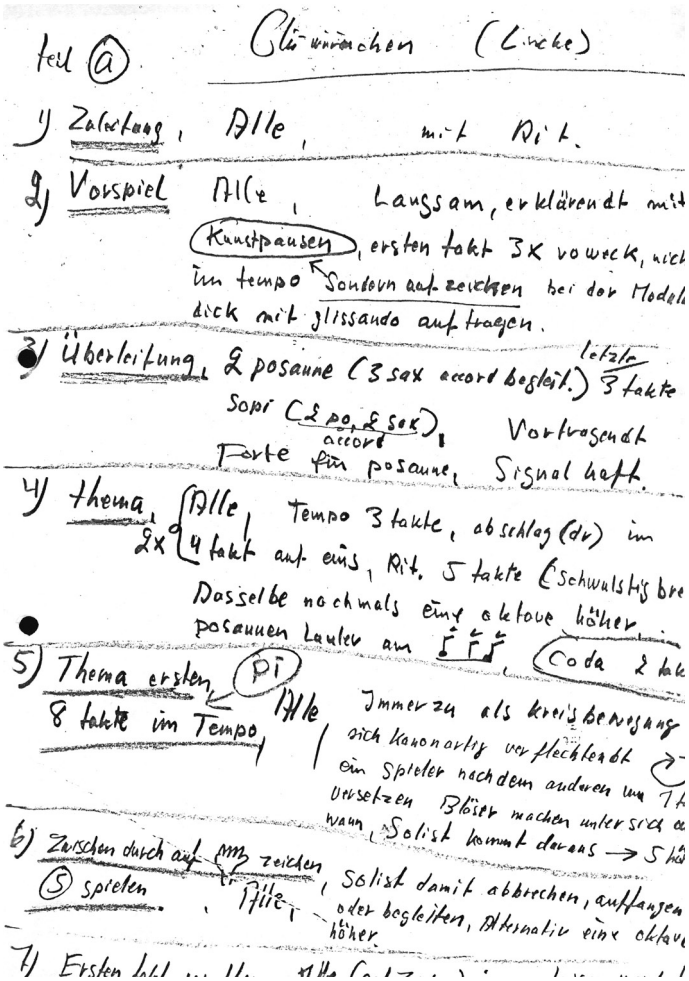

Abbildung 3: Regie-Zettel zu Paul Lincke, *Glühwürmchen* (Privatarchiv Ludolf Kuchenbuch)

Die Betrachtung nur weniger Dokumente reicht im Prinzip aus, um einige Grundzüge dieser Zettelwirtschaft bloßzulegen.[4] Die Amplitude der Aufgaben ist überraschend groß. Zwischen der Merkhilfe für nur wenige Details in nur einem Stück auf einem losen Blatt bis zum wohlgeordneten handschriftlichen Findbuch bzw. Archiv großer Bestände von Song-Melodien mit ihrer Akkordunterlegung, vom Fragment eines Stückentwurfs auf einem x-beliebigen Zettel bis zur mehrseitigen Themen-Partitur für eine große Band mit mehreren Blasinstrumenten, von der jahrelang benutzten, aber laufend ergänzten und aktualisierten Repertoire-Liste bis zur schriftlichen Anweisung zur Mitwirkung am weitgehend spontanen Happening reicht die Skala. Bei der großen Mehrheit der Stücke fällt auf, wie

4 Ich beziehe im Folgenden weitere Schriftzeugnisse ein, die mir aus meiner Spielpraxis geläufig sind.

wenig vom musikalischen Wissen und der Aufführungsplanung in standardisierte Notation gefasst ist. Bei der Wahl der graphischen Mittel gilt die Faustregel: Verwendet wird, was für den Benutzer am besten verständlich ist; im einen Fall die Noten, im anderen die Buchstaben, im dritten selbst erfundene (oder anderen Zwecken entfremdete) Zeichen, im vierten Figuren, im fünften eine Kombination von allem. Aber selbst dann, wenn Melodien notenschriftlich korrekt ausgeführt sind, bedarf es zu ihrer adäquaten Intonation der gruppeninternen Verständigung und Ergänzung. Selbst diesen Notationen fehlt die schriftzentrierte Sinn- und Formautonomie. Ähnliches gilt auch für Aufzeichnungen von Akkordstrukturen und Rhythmen, über die Stimmen- und Rollenverteilung sowie den Spielverlauf. Auch sie repräsentieren nur Ausschnitte des zu erinnernden bzw. geplanten Klanggeschehens, sind also nicht mehr, aber auch nicht weniger als partielle Objektivationen. Deshalb müssen sie für jede Spielaufgabe in gemeinschaftlicher Verabredung situiert, ins intendierte Ganze eingebettet werden. Das hat auch zur Folge, dass im Zuge wechselnder oder geänderter Spielanforderungen in die Notate selbst beständig eingegriffen werden kann und auch wird: durch Bearbeitung, Korrektur, Streichung, Ergänzung, Abschrift usf. So können sie nur unter Bedingungen der Varianz, der Modifikation, der Flexibilität überleben. Sie haben kein ästhetisches Profil, keine Festigkeit, keine kulturell kontrollierte Textur. Ihnen fehlen die Dignität des Originals und der Sinn des autorisierten ganzen Werks. Ihre Benutzer scheren sich wenig darum, wer ihr Schreiber, ihr Autor bzw. Komponist ist oder wann sie entstanden. Der Inhalt dieser Zettel, Blätter, Hefte, Mappen ist (noch) im Vorfeld musikalischen Privateigentums verortet. Was da aufgezeichnet vorliegt, dient dem gemeinschaftlichen offenen Gebrauch, wird dem Gesamtzweck untergeordnet: der kreativen, weit über die Zettelgehalte hinausgehenden Aufführung durch die improvisierenden Akteure, die eigentlichen Autoren.

II. Übergang – die Abblendung des Späteren: ein Krebsgang zurück ins Mittelalter

Es ist allgemeiner, wenig reflektierter Usus in der Historie, sich die fremdartigen Zeugnisse der Vergangenheit – nach den nötigsten heuristischen Operationen (Datum, Verortung, Autor, Echtheit, Anlass usf.) – durch direkten Lese-›Sprung‹ an sie heran und in sie hinein anzueignen – die stehende Rede von meinen Quellen gibt dieser Nähe und Intimität bekannten Ausdruck. Mir ist, nach langen Umwegen, solche Direktheit im Umgang mit Dokumenten keine Selbstverständlichkeit mehr. Eine Schenkungsurkunde, ein Statutenbuch oder ein neumiertes Missale aus dem 12. Jahrhundert wären mir auch nach ausführlicher heuristischer Erschließung alles andere als verständlich.

Ich halte die Vergegenwärtigung und Besinnung darüber für nötig, welche irreversiblen *bruta facta* zwischen der Entstehungs- bzw. Gebrauchszeit dieses Schriftwerks und mir liegen, die mich an seinem genuinen Verständnis hindern könnten. Im Falle des Missales, bei dem ich jetzt bleibe, geht es um mein modernes Verständnis von Glaubenswissen, Kultus und Musik (Melodie, Takt, Rhythmus usf.). Auf keine geringere Frage als die, ob es dabei überhaupt um Musik als wahrnehmbares Klanggeschehen geht, könnte sich diese Verge-

wisserung zuspitzen. Natürlich ist es unmöglich und auch unnötig, jeweils alles potentiell Hinderliche beiseite zu räumen; aber der Grundbestand des Differenten sollte aufgerufen und wachgehalten sein. Genauso wichtig ist aber dabei, wie man die Determinanten seiner zeitgenössischen Auffassung wahrnimmt und ordnet: systematisch oder wiederum historisch. Im letzteren Falle besteht die Aufgabe darin, danach zu fragen, welche Geschichte sich zwischen der eigenen Gegenwart und dem historischen Gegenstand aufgehäuft hat; denn sie gilt es zu ›entfernen‹. Also: Welche Ereignisse, Prozesse, Wandlungen zwischen dem 12. und dem 21. Jahrhundert sind ›beiseite‹ zu schieben, Schicht um Schicht abzutragen, um den Blick ›frei‹ zu machen auf das Missale? Bei dieser geistigen Arbeit des Vergessenmachens bzw. Außer-Kurs-Setzens des Späteren wird in der Regel die Richtung des Zeitpfeils vom Früheren zum Späteren reproduziert, also der Weg der chronologischen Entwicklung gewählt. Lassen Sie mich hier einmal das Gegenteil versuchen, also den Zeitpfeil umdrehen und danach fragen, was auf einem Weg in die Vergangenheit zurück schrittweise (von der Gegenwart) verschwindet bzw. (in der Vergangenheit) auftaucht. Bevor ich mich mit dieser gegenläufigen Methode an die Musikhistorie wage, möchte ich ein hoffentlich illustratives Beispiel aus einem ganz anderen Bereich vorstellen: Ich meine den Abfall, die ›Materie am falschen Ort‹. Heute ist dieses Phänomen – als Produktions- oder Konsummüll und Abwasser, als chemische Substanz in allen Körpern und Stoffen und als radioaktive Strahlung – allerorten. Es wäre aber ein geschichtsmethodischer Kardinalfehler, diesem allförmigen, ubiquitären und auch ›ewigen‹ Abfall eine mehr als ca. 50-jährige Vergangenheit zuzuerkennen. Gerade seine so kurze Existenz erleichtert es, sein Verschwinden in der Vergangenheit zu beobachten. Es sind die Konversationslexika mit ihren regelmäßig erneuerten Auflagen, die dies ohne großen Aufwand gestatten. Wenn man das Abfall-Stichwort (und seine Verweisstichwörter) von Auflage zu Auflage zurückverfolgt, konstatiert man einen schrittweisen Schwund des umfassenden Abfallbegriffs der Gegenwart und zugleich eine eigenartige Transformation. Der heute regierende zeitlich, räumlich und sachlich entgrenzte Allgemeinbegriff vom Abfall, an dem der ganze exponentiell wachsende Sektor der Recyclingindustrie hängt, löst sich bereits mit den siebziger Jahren – ich erinnere an die Atommülldebatte, die Smogerfahrung und die Abfallbeseitigungsgesetze – auf und beginnt sich zu reduzieren. Während der Jahrzehnte bis zur Nachkriegszeit verschwindet zuerst die Strahlung aus dem Sinnfeld, dann die autoinduzierte Luftverschmutzung und allmählich der Kunststoff- und Verpackungsmüll. Während des Nationalsozialismus schwindet der ländliche Abfall (nun Mist und Dung) aus dem verbliebenen Sinnkompositum; es bleiben die Abfälle von Stadt und Industrie. Um die Wende vom 20. zum 19. Jahrhundert schrumpft der städtische Verbrauchsabfall, verlieren also die Aschenmülltonne der Mietskasernen im Verein mit der Schwemmkanalisation und dem Schornsteinruß ihre Anteile am Abfall-Sinnbezirk. Der Abfall hat sich längst zum Plural gewandelt (Stichwort Abfälle). Andere Wörter wie Staub, Kehricht, Dreck, Müll, Kot, Mist, Kadaver, Schutt usf. treten an ihre Stelle bzw. machen sich gewissermaßen selbständig und fallen nun in distinkten Orten wie Aborten, Fabriken, Werkstätten, Baustellen, Flüssen sowie auf Straßen und Plätzen an. Neben dieser Verengung und Partikularisierung kommt es dann zu einer überraschenden Verschiebung des Sinnfelds. Ein neuer Singular, der Abfall von Staat und Kirche, von Thron und Altar wird zum Sinnzentrum während der Jahr-

zehnte der deutschen Reichs-, Nations- und Staatsbildung und der Trennung von Kirche und Staat. Im frühen 19. Jahrhundert schwinden die ›letzten‹ Reste der industriellen und konsumtiven Abfälle aus dem enzyklopädischen Blick und werden zur Werkstatt-Krätze, zum Kleinen beim Metzger, zum Kehricht in der Stube. Der Abfall von Gott gewinnt gegenüber dem vom Staate an Gewicht. Und es taucht ein neuer Abfall-Sinn auf, der Niveaubrüche meint, nicht nur den Abfall des fließenden Wassers, sondern auch den Abfall der Töne! Im Rücklauf der Zeit, das sollte dieser äußerst geraffte Überblick zeigen, verschwindet nicht nur der moderne Abfall, sondern es formiert sich ein völlig anderes vormodernes Sinnkompositum. Dessen Stabilität und Dynamik in der alteuropäischen Vormoderne muss hier nicht mehr weiter interessieren.

Lässt sich, so frage ich an, Ähnliches nicht auch mit der Musik machen? Ist dies längst geschehen? Oder bin ich nur zu wenig informiert über den begriffs- bzw. stichwortgeschichtlichen Stand der musikologischen Dinge? Hoffentlich renne ich nicht ins offene fachliche Messer, wenn ich davon ausgehe, dass es eine Beseitigungsgeschichte von Musikvorstellungen, die der Methode des krebsartigen Rückwärtsgangs folgt, noch nicht gibt.

Gestatten Sie mir hier also eine subjektive und primitive Premiere, ein der Abfallgeschichte in etwa analoges vergessensmethodisches Exerzitium. Das Ziel im Auge, der *musica* vor ca. 800 Jahren, von ihrer Verwandlungs- und Nachgeschichte bis hin zu unseren Gegenwartserfahrungen entlastet, begegnen zu können, krabble ich vor Ihnen in Krebsmanier durch die europäischen Zeiten zurück, rufe das Vergessensnötige auf und stelle es beiseite. Da mir noch jeder Bedeutungsmaßstab für die Auswahl der Phänomene fehlt, kann ich nur eine extrem selektive Reihung wagen – Sie werden im fachlichen Geiste ergänzen, was aus Ihrer Sicht fehlt. Meine Reihe verengt sich allerdings zunehmend zur Schriftperspektive hin.

Lassen Sie mich aber mit eher soziotechnischen Bestimmungen zum 21. und 20. Jahrhundert beginnen. Im jungen 21. Jahrhundert werden gerade die techn(olog)ischen und kommunikativen Konsequenzen aus der umfassenden digitalen Produzierbarkeit, Reproduzierbarkeit und Konvertierbarkeit alles zeitflüssig und ortsfrei, aber in radikaler Körpernähe Hörbaren gezogen. Alle audioapparativen und audiooperativen Konfigurationen und Determinanten der Musikproduktion, -distribution und -konsumtion – vom Klang generierenden Laptop bis zum iPod, von der WLAN-Übertragung über den Ohrmuschelknopf bis zur Verstärkerarchitektur einer Rockarena – fallen darunter. Im späteren 20. Jahrhundert verschwinden die heute bestimmenden mobilen, audiovisuellen Minikombinate schnell und machen langlebigeren und stationären Musikgeräten Platz. Deren Lebensdauer reicht zurück bis in die Nachkriegszeit, die erste große Phase der elektrischen Ausstattung der Musikproduktion und -rezeption. Ihnen liegt die funktionsengere Analogtechnik zugrunde, deren Soundqualität noch Spuren ihrer Produktionsart konserviert: Kassettenrecorder, Tonband- und Plattenspieler, Transistorradio, elektrisch generierende oder verstärkte Musikinstrumente und Übertragungssysteme. Da sie in der Mehrheit Netzanschluss verlangen und nicht mehr körpersymbiotisch mitbewegt werden können, erfordern sie ein apparatezentrisches Hörverhalten an relativ festen Plätzen, in distinkten Foren. Ihnen entspricht auch ein generationsspezifisches und gruppenorientiertes Hörverhalten mit verschiedenen Zeitbud-

gets, ebenso mechanische Herstellungsformen der Klangrepräsentation (Hand- und Maschinenschrift, Druck und andere Kopiertechniken). Mit diesen Gerätegenerationen verlangsamen sich Tempo und Technik der Musikkultur. Sie werden im Laufe des früheren 20. Jahrhunderts abgelöst von Produktions- und Reproduktionsgeräten wie dem Rundfunkempfänger und dem (Trichter-)Grammophon, durch die das weitgehend säkularisierte Musikhören erstmalig zum klassenübergreifenden Massenphänomen geworden und in der Doppelform des Empfangs von Sendungen und der Abspielung von Konserven mit Musik aller Gattungen und Niveaus in die Haushalte eingewandert war. Parallel bilden sich die akustischen Produktions- und Konservierungstechniken von elektrischen zu mechanischen um, gehen zwölf- bzw. atonale Kompositionsprinzipien und Schreibweisen in der Funktionsharmonik, Alterierung bzw. Skalentechnik sowie ihrem Notationsstil auf, der formal und ästhetisch umfassend autonomisierten Partitur; form- und sinnvollständig wie ein Roman oder ein Gemälde.

Für das 19. Jahrhundert sind akustische Grundlegungen kennzeichnend wie die Fixierung des Kammertons auf die normative A-Frequenz von 440 Hertz pro Sekunde, die Physikalisierung des gespielten bzw. gesungenen Tons zum als Schwingung messbaren Klang (Akustik) und die Physiologisierung des Ohrs. Kulturell ausschlaggebend ist die vom Bürgertum und seinen Kompositions- und Interpretationskünstlern getragene Herrschaft der hoch elaborierten, alle National- und Kulturmythen bedienenden Gattungen (und ihrer Repertoires) in Konzerthalle und Oper – sowie die der Klaviermusik im Haus. Es ist eine Epoche der unbeschränkten Geltung des Dur-Moll-Systems und seiner Notationsrafinessen. Alle Möglichkeiten der Ausdrucksdynamisierung im klanglichen Vordergrund werden kompositorisch und performativ genutzt. Die Fin-de-Siècle-Attitüden der Auskostung des Düsteren, Grauenvollen mittels willkürlicher Modulationen, dissonanter Akkorde, Chromatik usf. verkümmern im früheren 19. Jahrhundert; es dominiert die melodische und polyphone Form- und Affektschönheit in der musikalischen Ästhetik, Kompositionsweise und Spielpraxis.

Im 18. Jahrhundert verlassen wichtige Voraussetzungen und Instrumente der bürgerlichen Musikmoderne definitiv die Bühne: die vollständige Partitur, die Stimmgabel, das Metronom, das Klavier, ebenso die gleichschwebende Temperierung, die enharmonische Verwechslung, die empirisch-wissenschaftliche Beschreibung der Töne und Klänge. Höfische und kirchliche Residenzen (und Mäzene) sowie die pfarrkirchlich-konfessionelle Frömmigkeit regieren nun ein orchestriertes Musizieren und (von der Orgel bestimmtes) Singen, dessen gattungsreiche Planung und Durchführung durch einen ausgereiften, aber stets improvisatorisch bzw. variativ komplettierbaren Notationshabitus, ein breit gefächertes Instrumentenensemble und drucktechnisch verbreitete Melodiebestände gewährleistet werden und dessen Affektationen und Bedeutungsräume in die konfessionalisierten und herrschaftlichen Weltbilder eingebettet sind.

Vom 17. zum 16. Jahrhundert schwindet die Akzentrhythmik mit ihrer Grundempfindung des zwei- bzw. dreigliedrigen Taktes aus der Musik und Verskunst. Verschriftungsstrategisch verschiebt sich das Hauptgewicht von den Soll-Notationen zu den Protokoll-Notationen. In der Notation beginnen die graphische Komplexität, die Klarheit und Normierung zu verschwimmen bzw. zu schwinden (Taktstrich, Tempoabstufung, Agogik,

Partitur, verbale Erläuterungen zu den Affekten, Instrumentierung); hingegen kommt die Ligatur auf. Das Notationsbild repräsentiert deutlich weniger an gespeicherter oder geplanter Klangrealität, tendiert zur Reduktion auf den Tonsatz und braucht, um verständlich zu sein, mehr Spielerfahrung und Repertoirewissen, verweist auf ausgeprägte, mündlich vermittelte Kennerschaft. Die Musikforen driften auseinander, werden partikularer, der Fächer der Gattungen beginnt sich zusammenzuschieben. Der autonome Komponist beginnt im Funktionsverbund von Tonsetzerei, Kapellmeisterschaft und Musikantentum zu verblassen. Im Gefüge der theoretisch-ethisch und praktisch ausgerichteten Musikauffassungen gewinnt der kosmologische Sinn der Musik (*musica mundana* bzw. *humana*) an Terrain und Gewicht. Zwar führen Schriftsprache und Klangnotation ein konzeptionell und graphisch vielfach getrenntes Dasein, in der *musica verbalis* jedoch werden die zu singenden Worte als präzis verorteter Text unter oder neben den Noten der *Melodey* (*cantus*, Lied) fixiert. Der Notendruck und das konfessionelle Gesangbuch ermöglichen die gezielte Verbreitung von profanem und geistlichem Melodien- und Versgut.

In schriftkultureller Fortschrittsperspektive gilt die für mich hier letzte Etappe des Weges zurück ins hohe Mittelalter, obgleich die Masse des Gesungenen und instrumental Vorgetragenen gar keinen schriftlichen Niederschlag kennt (höfische und stadtbürgerliche Sängerdichter, Vaganten usf.) und die Mehrheit des notenschriftlich Überlieferten in liturgisch verorteten, d. h. vom geistlichen Wort und Buchstaben dominierten einstimmigen Gesängen (*musica ecclesiastica*, *musica plana*) besteht, als Epochengespann von Mensural- und Modalnotation (Ende 16.–2. Hälfte 13. Jahrhundert). Die skripturale Überlieferungstechnik ist nun eine rein manuelle; entsprechend kleiner (und sozial verengter) sind die Aufzeichnungsfelder sowie die Verbreitungskreise. Buchstaben- und Notenschreiberhände ergänzen sich bei der Impagination und Kodifikation der vielfältig ausdifferenzierten *cantus* (bis hin zur Motette). Im eher intellektuell spezialisierten Feld des *Musica*-Denkens und der notierten Mehrstimmigkeit denkt (und schreibt) man ausgehend vom temporal und spatial distinkten Einzelton. Im von den Kirchentonarten bestimmten Bau der Melodien, die auch die Pausen einbeziehen, regiert die linienfixierte *nota* als ein mehrförmiges Kernzeichen, in dem die Höhe mit der relationalen Dauer kombiniert ist (diverse *modi* von *longae* und *breves*, bis ins 14. Jahrhundert subdividiert). Dies zeigt sich auch in prinzipieller Getrenntheit der *notae* von den sinntragenden *litterae*, also mit neuer sprachlicher Unterlegung oder als pure Klangoperation, wiewohl die große Mehrheit der Notationen im dienenden Verbund mit den Wörtern und Silben (und auch noch außerhalb des Liniensystems) verbleibt. Obwohl dieser graphischen Artikulation des Gesangs die systematische Taktierung fehlt, ist ein doppelt mensurierter, auf graphischer ›Kreuzigung‹ beruhender Denk- und Aufzeichnungsstil des *cantus* gegeben.[5] Er erfüllt damit grundlegende Kriterien einer werk- und autorzentrierten *Musica*-Begrifflichkeit. Dieses Konzept wirkt (rivalisierend) neben der aus der Antike und der Patristik überkommenen, im *Artes*-System verorteten dreiförmigen *Musica*-Vorstellung (*musica mundana*, *humana*, *instrumentalis*) mit

5 Vgl. Hans Robert Lug, »Nichtschriftliche Musik«, in: *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, hrsg. von Aleida Assmann, Jan Assmann und Christof Hardmeier, München 1983, S. 245–263.

ihren mathematisch-numerischen, grammatisch-rhetorischen und kosmologisch-theologischen Implikationen. Im hohen Mittelalter angekommen, kann ich mich nun meinem dritten Problem zuwenden.

III. *cantus* und *musica* zwischen *textus* und *usus*

Im obigen Krebsgang fehlt eine wichtige Komponente. Es wurde viel zu wenig über Kontinuität und Wandel der Beziehungen zwischen Musik und Sprache gehandelt. Insbesondere ist unklar geblieben, seit wann die Charakterisierung bzw. Bezeichnung der Musik selber bzw. die ihrer Schriftgestalt als Text aus dem Bewusstsein der Zeitgenossen verschwindet. Da heute nicht nur unter Musikphilologen und Musikphilologinnen, sondern in der Musikologie überhaupt – neben den gesungenen Worten – ein Notenwerk sowie auch ein musikalisches Klanggeschehen ganz selbstverständlich als Text gelten (können), war auch nach der Lebensdauer und den Geburtsstunden dieser Übertragungen einer schriftkulturellen Leitmetapher Text auf Phänomene des Musikalischen zu suchen. Es fand sich aber so gut wie nichts. Der Musikologie, so scheint es, fehlt das Bewusstsein für die Historizität der Musik als Text. So repräsentative Zugangsinstrumente des Fachs wie die neue *MGG*, das *Neue Handbuch der Musikwissenschaft* oder das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* kommen ohne ein »Text«-Stichwort aus. Einzelne Stimmen beweisen aber, wie lohnend und auch dringlich eine systematische und historische Besinnung ist.[6]

Dies stellen auch erste disziplinübergreifende historische Forschungen zum Sinnfeld und Gebrauch des Wortes *textus* unter Beweis. Was sich hier abzeichnet, ist eine leise und träge Geschichte, deren Tatorte und Denkfelder im Einzelnen noch wenig bekannt sind. Sie führt über vier große Transformationen in die (oft verwirrende) moderne Vielfalt philologischer, linguistischer, semiotischer und digitalkommunikativer Textvorstellungen und -konzepte. Am Anfang steht die Übertragung der griechischen Gewebemetaphorik auf das literarische Geschäft im Lateinischen: Cicero, Plinius, Quintilian gehören zu den ersten Denkern des Redens, Diktierens und Schreibens als Weben sowie ihrer Resultate als materiales und substantielles Gewebe. Zu ihr tritt ab dem 3. Jahrhundert die bevorzugte Zuschreibung der *Textus*-Qualität auf ein Schriftwerk, die zum Kanon geschlossene, ins Lateinische übersetzte und in den Pergamentkodex gefasste Bibel (*divina scriptura / sacra pagina*) durch ihre ersten einflussreichen Ausleger (Tertullian, Hieronymus, Augustinus usf.). Im reichen Bezeichnungsfeld der sakralen Qualitäten des großen Codes des christlichen Glaubens und der katholischen Kirche gewinnt die textuale Sinnvorstellung jedoch keinen Vorrang. Buchstabe, Wort, Wortlaut, Tenor, Botschaft der Heiligen Schrift können, müssen aber nicht als *textus* gelten oder mit ihm verbunden werden. Von der klassisch-römischen Attitüde des Sinnwebens und der spätantiken Konzentration des *Textus*-Bildes auf die *vulgata* als Schriftsinn und Schriftstück kommen im früheren Mittelalter Applika-

6 Carl Dahlhaus hat hierüber eine Hypothese aufgestellt, auf die abschließend kurz zurückzukommen ist. Siehe Carl Dahlhaus: »Musik als Text (1979)«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Allgemeine Theorie der Musik* 1, Laaber 2000, S. 388–404. Georg Feder repräsentiert m.E. den Konsensus. Siehe seine Publikation *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987.

tionen auf andere Schriftgattungen in Gang, die dann im 12./13. Jahrhundert zur Struktur des scholastischen Gespanns von Text und Glosse gerinnen. Diese weittragende Formalisierungsleistung ergänzen die gelehrten Humanisten mit ihrer Suche nach dem Originalwortlaut der antiken Autoren (*textus originalis*), wodurch sich die Vorstellung einer Symbiose von Autorschaft, Werk und Text entschiedener ausprägt und verbreitet. Alle angesprochenen Wandlungen bleiben der Textgeschichte erhalten, bleiben als Sinnbezirke nebeneinander bzw. übereinander bestehen. Die weitere Geschichte ist hier nicht mehr von Belang.

Kehren wir zum Endpunkt unseres Krebsgangs zurück, der ja in die Frage nach der Eigenart der zeitgenössischen *Musica*- und *Cantus*-Welt mündete. Ich würde riskante, ja unsinnige Worte verlieren, wenn ich diese Frage intern anginge, derlei ist das Geschäft der musikologischen Mediävistik. Vielmehr wage ich eine externe Zuordnung. Was die *musica* bzw. der *cantus* im 12./13. Jahrhundert bedeuteten und ob man von ihnen wissenschaftlich als Texten sprechen kann oder nicht, verwandele ich in die Frage, wo sie im Funktionsgefüge der scholastischen Schriftkultur verortet sein könnten.

Um dies so knapp und so grundsätzlich wie möglich tun zu können, habe ich ein Strukturbild erstellt, das im Folgenden beschrieben und kommentiert wird (Abbildung 4). Mein »Schema des impaginierten Textus und seiner Umgebung« lebt von einer Aufteilung in ein fixiertes Zentrum, eine zwischenräumliche Umgebung und eine offene Peripherie: in der Mitte die von Informationen strotzende Modell-Seite eines scholastischen Buchs (*pagina* und *codex*), links neben ihr das vielgliedrige Umfeld der Schriften (*scripta*) und um beides herum die mündlich gelebten Gewohnheiten (*usus*). Im Schema sind zwei Voraussetzungen umgesetzt: zum einen die Unterscheidung Jan Assmanns zwischen der Schriftkultur (linker Bereich des Schemas) und dem Schriftsystem (rechter Bereich), zum anderen der Gedanke Ivan Illichs, dass das scholastische Seitenbild, zum visuellen Inbegriff des schriftbezogenen Denkens und Handelns geworden, jeden Inhalt in sich aufnehmen und jeden Platz in jedem Buch einnehmen könne.

Zunächst zum Schriftsystem. Meine Behauptung: Jede konkrete Pergamentseite, die in einer jeweils eigenen Anordnung und Verteilung desselben Zeichenrepertoires auf ihrer Gesamtfläche besteht, repräsentiert zugleich die im Modell verdichtete semiotische Struktur. Und sie wird über die einzelne Seite hinaus im Kodex und in anderen schrift- und bildtragenden Objekten reproduziert und potenziert, vom Zettel und Kerbholz bis hin zur Bibliothek und zum bemalten und beschriebenen Grabstein, Teppich, Reliquienschrein oder Kirchenraum. Dieses Zeichensystem – im schriftsystemischen Block am rechten Rand unter dem Titel *instrumenta* grob aufgelistet – hat einen langen Formierungsprozess hinter sich. Es hat in den Jahrhunderte währenden Ab- und Neuschreibeprozessen schrittweise zu immer mehr skripturaler Klarheit und Genauigkeit gefunden. Man denke nur an die karolingische Buchstabenreform oder die Ausbildung der Wortabstände. Darüber hinaus ist der krude lateinische Buchstabenbestand so vielseitig ergänzt und modellierbar gemacht worden (Akzente, Paragraphen, Ziffern, farbliche Hervorhebungen, Figurierung, usf.). Dem Lesenden bietet sich nun ein Schriftbild, das ihm den Sinn der Schrift primär sehenden Auges (anstelle des Ohres beim früheren hörenden Lesen) und auch schneller erschließt. Lesegeschichtlich repräsentieren das neue Zeichenensemble sowie seine paginale und kodikale Umsetzung den Typ des scholastischen, studierenden Lesens.

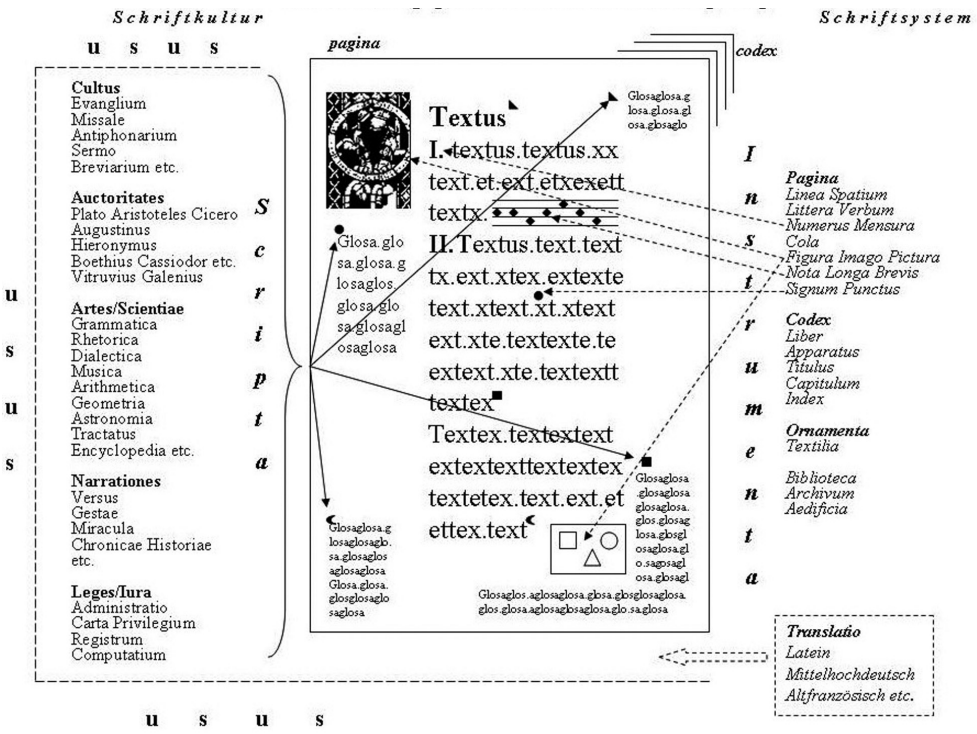

Abbildung 4: Schema des impaginierten Textus und seiner Umgebung

Eine weitere Eigenart dieser Impagination ist ihre Aufteilung in den in größeren Lettern geschriebenen zentralen Schriftblock und die ihn umgebenden, kleiner geschriebenen, sowie die Verbindung beider durch identische Verweiszeichen (*signa*; im Schema sind vier solche Zeichenpaare eingesetzt) – die Kombination also von *textus* und *glosae*. Beide bilden eine Rangordnung, verhalten sich zueinander wie der ›ewige‹, wortlautstabile Kanon zu seinen wechselnden Kommentaren, wie die vielsinnige Schriftautorität zur Vielgestalt ihrer Auslegungen (*sensus*), wie das alte, gültige Basiswissen zu seinen jüngeren Supplementen.

Damit bin ich vom Schriftsystem zur Schriftkultur übergegangen. Auch wenn die Heilige Schrift mit ihrem (seit Jahrhunderten allmählich gewachsenen) Glossenapparat das Vorbild für die scholastische Impagination und Kodifikation abgegeben hat (und noch lange, bis in die Neuzeit abgibt), im 12./13. Jahrhundert werden zunehmend andere, nicht sakrale Wissensbestände – die kirchlichen und römischen Rechte, die Traktate antiker Autoren, die monastischen Regeln usf. – in dieser Doppelform verschriftlicht, die selber wiederum in viele Varianten aufgefächert wird. Das Text-Glosse-Format eignet sich für die verschiedensten Abstufungen und Relationen von Wissensbeständen gleicher oder diverser Herkunft, erlaubt es, bestimmte Werke bzw. Schriften zu Texten zu machen, Glossenapparate zu kompilieren, neue Rangstufungen des Wissens und Erklärungswerte zu schaffen. Ich gehe so weit zu behaupten, dass es zum Schauplatz, zur Operationsfläche der Wissensrelationen wird.

Von hier aus kann ich nun die Analogie wagen, die ins Feld der supplementären *scripta* zwischen dem *textus* und dem *usus* führt. Sie sind im Schema unter fünf Obertiteln (*cultus*, *auctoritates*, *artes / scientiae*, *narrationes*, *leges / iura*) geordnet bzw. untergliedert und ergänzen den *textus* gewissermaßen doppelt: in kurzen Ausschnitten als *glosae* auf derselben Seite um ihn herum und als eigenständiges *scriptum* bzw. Buch in seinem Umfeld.

Um zur Frage nach den Verortungen der *musica* und des *cantus* vorzustoßen, bedarf es nun noch einer kurzen Gesamtcharakteristik dieser *scripta* in ihrem Verhältnis zum Kanon bzw. *textus*. Aber ich erhebe dabei keinerlei Anspruch auf Stringenz. Also: Die Schriften sind weniger ordiniert und wortlautstabil als der *textus*. Sie sind von *Textus*-Stellen (Zitaten, *dicta*, *loci*) durchflochten. Sie stehen in magnetischer Beziehung zu ihm, aber auch im distanzierenden Kontrast. Sie aktualisieren, vermitteln, erläutern den *textus* als *auctoritas*: egal, ob es um Namen, Wörter, Begriffe oder Absätze, Titel, Autoren, Herkunft, Alter, Geltung, wörtlichen oder übertragenen Sinn usf. geht. Sie übernehmen seine skripturalen und ordinativen *instrumenta*, kombinieren sie mit eigenen und gewinnen dabei an Verbindlichkeit, Klarheit und Zugänglichkeit. Sie wechseln untereinander die Ränge und ihr Verhältnis zum *textus*. Sie entwickeln sich selber weiter, bilden neue Gattungen aus. All dies geschieht unter Bedingungen zweier sich widersprechender und zugleich schriftgenerierender Sogwirkungen. Je massiver in schriftfernen alltäglichen Handlungsfeldern verwurzelt, je weiter vom stabilen *Textus*-Feld bzw. *Textus*-Status entfernt, desto unvollständiger, unabgeschlossener sind sie, anfälliger für Ergänzungen, Modifikationen in Form und Gehalt, weniger standardisiert gestaltet, stärker angepasst an mündliche Kommunikationsformen, an Verständlichkeit für breitere, kaum latein- und schriftkundige soziale Kreise. Im Sog hin zum *textus* (Textogenese) hingegen gewinnen sie durch Reskription und Redaktion an innerer und äußerer Ordnung, Würde, Wert und Ansehnlichkeit. Sie werden überarbeitet, von ihren situativen Inhalten und Stilelementen gereinigt und zeitloser gemacht, aufwendiger geschrieben, durchgliedert und bebildert, insgesamt in ihrem kulturellen bzw. kultischen Status erhöht – bis sie selbst *textus* sind, im Wortlaut unantastbar, autorisiertes *opus*, umgeben von Glossen, die ihre Sinnverhältnisse aufklären, mit denen hochliterate Diener der herrschenden Kreise umgehen. Wollte man der Produktion und Reproduktion der Schriften im weiten Feld zwischen diesen beiden Polen des *textus* und des *usus* einen generellen Stempel aufdrücken, dann könnte man in Modifikation von Jan Assmann von einer *textus*-geleiteten *Hypolepse*[7] sprechen, einem äußerst beweglichen Rivalitätsgefüge von Schriften, die einander nicht nur dynamisch widerstreiten, sondern beständig von den Realitätsherausforderungen der *usus* und den Sakralitätsforderungen des *textus* stimuliert werden.

Wo nun sind *musica* und *cantus* in diesem Kombinat von Schriftsystem und Schriftkultur zu finden? Sehe ich recht, dann lassen sie sich schriftkulturell in den Bereichen von *cultus*, *artes* und *versus*, schriftsystematisch bei den in den *textus* inserierten *notae* und von Fall zu Fall in den *glosae* finden. Da man von Notaten allein für Klanginstrumente

7 Die Hypolepse, die dissonante Vielstimmigkeit und Beweglichkeit des kulturstiftenden und -modellierenden Schriftenbestandes ohne rechts- bzw. kultkanonische Fundationstexte, hat Assmann (1993) als Besonderheit der griechischen Schriftkultur und ihrer Kraft für langfristige Ideenevolutionen (bis hin zur europäischen Moderne) bestimmt.

in dieser Zeit (noch) nichts weiß, repräsentieren Neumen bzw. auf Linien verortete *notae* ausschließlich ein- bzw. mehrstimmige *cantus* (Solo und im Chor), die in ihrer großen Mehrheit in unlösbarer Verbindung mit festen Wortlauten stehen; Lockerungen ergeben sich durch Melismen, verseigene Besonderheiten, Anfänge, Abschlüsse usf. Das Zeichensystem ist, verglichen mit den frühen Neumierungen, standardisierter, einfacher, klarer – durchaus analog zum Schriftbild. Blickt man auf die den Notaten jeweils ja sehr eng benachbarte Schreibweise, dann wird die Anpassung an deren zeilen- bzw. linienorientierte Buchstaben-, Ziffern-, Wort- und Zeichenfolge (einschließlich der Spatien, Ligaturen, Illuminationen) unübersehbar. Das notative Zeichenrepertoire ist enger Nachbar, wenn nicht verwandtes Mitglied des skripturalen Zeichen- und Figurenverbunds (geworden). Welche Verbindlichkeit die Notate für den tatsächlichen Gesang haben, ist nicht generell zu beantworten. Aber die Regel dürfte gelten: je näher am festen, kultisch oder hierarchisch kanonischen Wortlaut (*textus*), desto verbindlicher Tonart, Tonfolge, Intonation und Aufführungsart. Hier dürften die Psalmen-, Mess- und die Standardgebetstexte den Ton angeben. Wo und wie verlaufsfester Gesang in kunstvolle Variation bzw. usuelle Improvisation (eventuell auch mehrstimmig) in der kaum fassbaren *musica practica* übergeht, kann ich mangels Kompetenz nicht in eine Regel fassen. Die Jahrhunderte lang im *Artes*-Verbund angesiedelten *Musica*-Traktate gewinnen zunehmende Gattungsautonomie und geraten in den *Textus*-Sog nach Maßgabe dessen, wie wichtig ihre antike bzw. theologische Autorität oder ihre durch *Usus*-Reflexion hergestellte Anschlussfähigkeit für eine glossierende Aufklärung bzw. Ergänzung des *textus* ist. Die textogenen Wege, die hier beschritten werden – die ordnende Abschrift eines Werkes, eines Autors, die Kompilation mehrerer, der Kommentar, in dem die *auctoritates* als dezentralisierter Zitatenschatz präsent sind, dürften sich kaum von denen anderer *scripta* dieser Zeit unterscheiden. Ob, und wenn, wann einzelne *Musica*-Schriften oder Kodizes selber glossierten *Textus*-Status erklimmen, wäre dann allerdings die ›Königs‹-Frage. Sicher bemisst sich die Antwort darauf auch daran, welche Auskünfte das betreffende Raisonnement über die *musica* als eigenständiges Phänomen (*proprium*) in der Abarbeitung an den Wirkungen der Rede und den Elementen der Sprache gibt, wie man es als Klanggeschehen in Raum und Zeit (und auch der *pagina*) verortet weiß und welche Affekte aus seiner Komposition resultieren. Je reicher das Raisonnement in dieser Hinsicht ist und je deutlicher auch Notate solche Qualitäten offenbaren, desto geneigter sind Musikologen wie Carl Dahlhaus, Michael Walter und Laurenz Lütteken, vom Musiktext bzw. vom Notentext zu sprechen.

Ich habe damit aber meine Aufgabe, immanent zeitgenössisch zu antworten, längst überschritten. Kehre ich zu ihr zurück, dann muss ich sagen: Was für den wissenschaftlichen Blick auf das Notenwerk bzw. Musikstück wesentliche Bedingungen eines Textes erfüllt, muss historisch semantisch noch längst nicht auf dasselbe hinauslaufen. Weil, so schließe ich hier ab, bislang nicht empirisch erwiesen ist, dass die Zeitgenossen über die *musica* und den *cantus*, notiert oder nicht, weder im Bild noch im Begriff noch in der Form des *textus* redeten, schrieben – und dachten –, mag ich mich dem Konsensus der Kollegen und Kolleginnen bislang nicht anschließen und warte auf semantische Beweise. Solange hier Schweigen herrscht, passen sowohl der hochmittelalterliche *cantus* als Klanggeschehen und Zeichengefüge als auch die *musica* als *ars* und ihre schriftliche Form

weder ins zeitgenössische Vorstellungsbild des *textus* noch ins moderne Begriffs-Bild des Textes. Und zur weiteren Warnung sollte man anfügen, dass auch die Silben, Worte und Sätze unter den Noten, ohne die sie kaum aktivierbar waren, den hochmittelalterlichen Zeitgenossen nicht als *textus* galten! Derlei ist erst seit dem 15. Jahrhundert belegt.

IV. Abschluss

Lassen sich meine Anmerkungen auf einen gemeinsamen Ertrag bringen? Vielgestaltige und situationsgerechte Zettelwirtschaft beim Jazzen, ein Leitfakten zur Seite schaffender Krebsgang zurück ins 12./13. Jahrhundert, eine spekulative Verortung der *musica* und des *cantus* im Schriftsystem und der Schriftkultur dortselbst, das scheint kaum zusammenzugehen. Es sei denn, man sieht alle drei Kapitel unter textgeschichtlich kritischen Vorzeichen. Immerhin habe ich mich dreimal um schriftkulturelle Zurechtrückungen bemüht: Es ging um die Aufwertung unscheinbarer Schriftstücke für die Analyse des Verhältnisses zwischen Gedächtniswissen und Erinnerungstechnik auf der einen, der reproduktiven Aufführung und der spontanen Improvisation auf der anderen Seite. Diese Zettel, schlichte Angelruten in den eigenen Wissensspeicher und Anweisungen für das momentane Ausdrucksvermögen, per se für Texte im emphatischen Sinne zu halten, wäre gewiss verfehlt. Dass sie durch eine musikologische Analyse zu solchen (gemacht) werden, sollte diskutierbar sein: Textualisierung durch wissenschaftliche Aneignung sozusagen. Im Wege des schrittweisen Abschieds von der wohl originellsten Kulturtechnik, die im langen europäischen Mittelalter (500–1700) erfunden und elaboriert worden ist – also die ausgefeilte Notenschrift der mehrstimmigen harmonischen Musik –, sollte der Kopf von der teleologischen Perspektive auf die Genese desselben entlastet werden. Anschließend wurde versucht, der hochmittelalterlichen *musica* ihren spezifischen Platz sowohl im damaligen Schriftsystem als auch der Schriftkultur zuzuweisen. Hier ging die Hypothese dahin, in beiden Dimensionen ein generelles *Cave textum!* zu etablieren und alle klangbezüglichen Dokumente in die hypoleptische Dynamik der *textus*-ergänzenden *scripta* einzureihen.

Welche Anfragen lassen sich aus diesen Bemühungen ableiten? Wer sich aus dem Dunstkreis der Plastikwörter Text und Kontext heraushalten will, braucht nicht nur systematische, sondern auch historische Orientierung. Dies gilt auch für die Musikologie – nicht nur bezogen auf das heutige breite Feld philologischer, linguistischer, semiotischer und anderer Textkonzepte, sondern auch im Sinne eines langen Weges semantischer Kontinuitäten und Wandlungen im langen europäischen Mittelalter. Richtet man sich darauf ein, dann stellen sich viele Fragen wie von selbst. Mein Fragenbündel bezieht sich auf die oben benutzte Unterscheidung zwischen Schriftsystem und Schriftkultur.

1. Schriftsystematisch – besser vielleicht: semiotisch – wäre nachzufragen, ob der Typengegensatz von Aktionsschrift und Klang- bzw. Bedeutungsschrift, für den Carl Dahlhaus plädiert hat, für eine musikologische Analytik, die das Zusammenwirken der zeichenhaften Operatoren jedes klangbezogenen Schriftstücks der Musikgeschichte ernst nimmt, wirklich ausreicht. Ich will mich hier nicht zu schnellen Lösungen versteigen, meine aber, dass es gerade um die nähere schriftlogische und semiotische Bestimmung der Aufzeichnungsfelder zwischen den Dahlhausschen Polen geht. Das breite Spektrum der jazz-

pragmatischen Zetteleien, auf das ich hingewiesen habe, sollte dazu ermutigen, auch die aussagekargen, semiotisch schlichten und wenig standardisierten Zeugnisse der Musiküberlieferung für die Analyse nicht nur ihrer semiotisch-skripturalen Oberfläche (das Zeichenrepertoire und die Ergänzungssprache betreffend), sondern auch der Bedeutungsräume zu nutzen, auf die sie bezogen sind. Dies wiederum auch in semiogenetischer Perspektive! Bei meinem Stochern in notationsgeschichtlichen Werken hat mir der parallelisierende Blick auf die großen Klärungs- und Ergänzungsprozesse der mittellateinischen Schriftpraxis gefehlt: die Zunahme und Systematisierung all der Operatoren (ausgehend von der Feingliederung der leeren Fläche, den Grundformen von Punkt, Strich, Ziffer, geometrischer bzw. organischer Figur, ergänzt durch Größenvariation, Farben usf.), die die Buchstabenreihe zur Wortsequenz, diese zum syntaktisch verstehbaren Satz, dann zum Sinnabschnitt, schließlich zur mehrstufig gegliederten Seite machen. Später auch das Zeichenensemble (Plus-, Minus-, Gleichheits-, Divisionszeichen, Klammer, Bruchstrich, Wurzel usf.), mit dessen Hilfe das schriftliche Denken und Rechnen mit den arabischen Ziffern zu einem numerischen Ausdruckssystem elaboriert wird, das dann am Ende der Sprache genauso wenig bedarf wie die Noten, wenn sie sich zur Partitur ›ausgewachsen‹ haben. Gleiches gilt auch für die langgestreckten Prozesse der graphischen und malerischen Bildausstattung und Bildverselbständigung. Der Wortabstand, die Null, der leere Rahmen, das Kreuztabellenformular sind analoge Phänomene. Für eine so ausgerichtete Musikologie wäre das Pausenzeichen das Leit-*Signum*.

2. Der schriftkulturelle Fragenkomplex richtet sich auf Vorgänge der Textgenese. Die Stellung der Musiktraktate und Gesangsnotate im Umfeld des scholastischen Text-Glossen-Modells hat gezeigt, wie weit entfernt beide Gattungen im Hochmittelalter vom damaligen Textstatus waren. Es wäre ein sehr lohnendes Unterfangen, im musikgeschichtlichen Schriftgut den textogenen Vorgängen der Reskription, Kompilation, Kommentierung bis hin zum autonomen Werk namhafter und normgebender Komponisten und Musikphilosophen durchs lange Mittelalter und in die Moderne hinein nachzugehen. Es wären dann Fragen zu beantworten nach der Trennung von Melodie bzw. Ton und Wort, mit der Folge, dass es dann den Text der Melodien bzw. zu den Noten gibt; ebenso Fragen nach der Übertragung der literarischen (oder auch textilen) Textmetapher auf ein- bzw. mehrstimmige Melodien bzw. Gesänge und ihre Notate, auf die Partitur, auf das Notationssystem als solches, auf bestimmte, auch rein instrumentale Musikgattungen, auf die Komposition als solche, auf die Struktur des Klanggeschehens, auf die interpretative Aktivität. Solche Suche nach dem Aufkommen und der Bedeutung des Textes der Noten, des Notentextes, dem Klang- und dem Musiktext könnte man vielleicht textgenetische Musiksemantik nennen.

Damit möchte ich schließen. Ich hoffe, nicht allzu viele sachliche (besonders aber keine entscheidenden) Fehler gemacht zu haben, und bekenne, nicht zu wissen, wie viele offene Türen ich bei all dem eingerannt habe.

Literaturorientierung

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

Baumann, Max Peter: Art. »Musik«, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hrsg. von Christoph Wulf, Weinheim u. a. 1997, S. 974–984.

Bailey, Derek: *Improvisation. Kunst ohne Werk*, Hofheim 1987.

Bockelmann, Eske: *Im Takt des Geldes. Zur Genese modernen Denkens*, Springe 2004.

Braun, Christoph: »Vom Clavichord zur Clavinova. Kulturanthropologische Anmerkungen zu Max Webers Musik-Studie«, in: *Historische Anthropologie* 3 (1995), S. 242–266.

Dahlhaus, Carl: »Notenschrift heute (1965)«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 8: *20. Jahrhundert*, Laaber 2005, S. 375–402.

Ders.: »Musik als Text (1979)«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Allgemeine Theorie der Musik* 1, Laaber 2000, S. 388–404.

Feder, Georg: *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987.

Haas, Max: *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern u. a. 2005.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, 6 Bde., hrsg. von Eggebrecht, Hans Heinrich, Stuttgart 1972ff.

Huglo, Michel: *Les Livres de chant liturgique*, Turnhout 1988.

Illich, Ivan: *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos »Didascalicon«*, Frankfurt a. M. 1991.

Jost, Ekkehard: »Über einige Probleme jazzmusikalischer Analyse«, in: *Jazzforschung* 31 (1999), S. 11–18.

Karkoschka, Erhard: *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole. Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle 1966.

Knobloch, Clemens: »Zum Status und zur Geschichte des Textbegriffs. Eine Skizze«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77 (1990), S. 66–87.

Kuchenbuch, Ludolf: »Abfall. Eine stichwortgeschichtliche Erkundung«, in: *Mensch und Umwelt in der Geschichte*, hrsg. von Jörg Calließ, Jörn Rüsen und Meinfried Striegnitz, Pfaffenweiler 1989, S. 257–276.

Ders.: »Notizen zur ›Notation‹ im Amateurjazz der sechziger und siebziger Jahre«, in: *Darmstädter Jazzforum 89. Beiträge zur Jazzforschung*, hrsg. von Ekkehard Jost, Hofheim 1990, S. 161–189.

Ders.: »Écriture et oralité. Quelques compléments et approfondissements«, in: *Les Tendances actuelles de l'histoire du Moyen Age en France et en Allemagne*, hrsg. von Jean-Claude Schmitt und Otto Gerhard Oexle, Paris 2002, S. 143–165.

Lachenmann, Helmut: »Klangtypen der Neuen Musik«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 1996, S. 1–20.

Lütteken, Laurenz: Art. »Mensuralnotation«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 323–339.

Lug, Hans Robert: »Nichtschriftliche Musik«, in: *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, hrsg. von Aleida Assmann, Jan Assmann und Christof Hardmeier, München 1983, S. 245–263.

Ong, Walter J.: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen 1987.

Parkes, Malcolm B.: *Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Aldershot 1992.

Pörksen, Uwe: *Plastikwörter. Die Sprache einer internationalen Diktatur*, Stuttgart [5]1995.
Raible, Wolfgang: *Zur Entwicklung von Alphabetschrift-Systemen. Is fecit, cui prodest* (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 1991/1), Heidelberg 1991.
Ders., *Die Semiotik der Textgestalt. Erscheinungsformen und Folgen eines kulturellen Evolutionsprozesses* (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 1991/1), Heidelberg 1991.
Rieger, Matthias: Art. »Music«, in: *Encyclopedia of Science, Technology and Ethics*, Bd. 3, Detroit u. a. 2005, S. 1254–1258.
Ders.: *Helmholtz Musicus. Die Objektivierung der Musik im 19. Jahrhundert durch Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen*, Darmstadt 2006.
Saenger, Paul: *Space between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford 2000.
Scherner, Maximilian: Art. »Text«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Darmstadt 1998, Sp. 1038–1044.
Scholtz, Gunter: Art. »Musik«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Darmstadt 1984, Sp. 242–257.
›Textus‹ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld, hrsg. von Kuchenbuch, Ludolf und Kleine, Uta, Göttingen 2006.
Traub, Andreas: Art. »Modalnotation«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 317–323.
Walter, Michael: *Grundlagen der Musik im Mittelalter. Schrift – Zeit – Raum*, Stuttgart 1994.
Wiora, Walter: *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961.

Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich)

Was ist eine musikgeschichtliche Zäsur?

Überlegungen zur Historik der Musikwissenschaft

Die Frage nach dem Status der musikgeschichtlichen Zäsur ist, wie wohl leicht bemerkt werden kann, einer Kapitelüberschrift nachgebildet, die Carl Dahlhaus vor mehr als einem Vierteljahrhundert in seine *Grundlagen der Musikgeschichte* eingefügt hat: »Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?«[1] In diesem bedeutenden Band hat Dahlhaus bekanntlich die methodologischen Prämissen seiner wenige Jahre später publizierten Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts[2] reflektiert und zu diesem Zweck in dem genannten Kapitel – soweit

1 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 58–73; Wiederabdruck des Gesamtwerks in: Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Bd. 1: *Allgemeine Theorie der Musik* I, Laaber 2000, S. 11–155 (das Kapitel »Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?«: S. 38–48).